



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

GUILHERME LUIZ BARBOSA DE ALMEIDA

**Investigações sobre a Objetividade em Música com base na Semântica  
Musical de Alain Daniélou**

Uberlândia, junho de 2019.

GUILHERME LUIZ BARBOSA DE ALMEIDA

**Investigações sobre a Objetividade em Música com base na Semântica  
Musical de Alain Daniélou**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Linha de Pesquisa 1: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música. Tema: Estética Musical, Teoria da Música e/ou Análise Musical no contexto das poéticas musicais dos séculos XX e XXI. Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

Uberlândia, junho de 2019.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A447 Almeida, Guilherme Luiz Barbosa de, 1995-  
2019 Investigação sobre a Objetividade em Música com base na  
Semântica Musical, de Alain Daniélou [recurso eletrônico] /  
Guilherme Luiz Barbosa de Almeida. - 2019.

Orientador: Celso Cintra.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Música.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2038>  
Inclui bibliografia.

1. Música. I. Cintra, Celso, 1969-, (Orient.). II. Universidade  
Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

**ATA DE DEFESA**

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	29 de julho de 2019	Hora de início:	14:10	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	11722MUS003				
Nome do Discente:	Guilherme Luiz Barbosa de Almeida				
Título do Trabalho:	Investigação sobre a objetividade em música com base na Semântica Musical de Alain Daniélou				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical				

Reuniu-se na sala LABMUL, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Stéfano Paschoal - UFU; Paulo José de Siqueira Tiné - UNICAMP; Celso Luiz de Araujo Cintra - orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Celso Luiz de Araujo Cintra, Presidente**, em 29/07/2019, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Stéfano Paschoal, Professor(a) do Magistério Superior**,



em 29/07/2019, às 16:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo José de Siqueira Tiné, Usuário Externo**, em 29/07/2019, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1423482** e o código CRC **DF5D2361**.

Referência: Processo nº 23117.066360/2019-81

SEI nº 1423482

## **Agradecimentos**

Primeiramente agradeço a Deus o presente da vida e aos amigos espirituais que possibilitaram a feitura do trabalho.

À minha família, especialmente ao meu pai e à minha mãe, o apoio amoroso e os conselhos bondosos.

À Fernanda, os conselhos e o carinho ao longo dos anos de pesquisa.

Ao prof. dr. Celso Luiz de Araujo Cintra a orientação paciente, os ensinamentos e os conselhos.

Ao prof. dr. Stéfano Paschoal a amizade, as conversas, os ensinamentos, os conselhos e a boa vontade.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, especialmente à prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Lilia Neves, ao prof. dr. Daniel Barreiro, ao prof. dr. Flávio Carvalho e ao prof. dr. André Campos, o apoio, as correções e as dicas ao longo do mestrado.

Aos colegas de curso as discussões proporcionadas.

Ao revisor Victor Mariotto o excelente trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) o fomento, sem o qual a pesquisa não teria sido feita com dedicação exclusiva.

## Resumo

**RESUMO:** Nesta dissertação, discute-se a possibilidade de um significado, conteúdo ou efeito compartilhado em música, com base na concepção de Alain Daniélou – musicólogo francês e estudioso da cultura, história, filosofia e religião indiana – sobre os sons, seus poderes intrínsecos e a capacidade humana de interpretá-los por meio da análise dos efeitos psicofisiológicos. Essas concepções corroboram com a estruturação de sua *Semântica musical*, a qual será o ponto de partida de nossas discussões. O trabalho consiste em reflexões sobre as possibilidades lógicas de um efeito objetivo, ou compartilhado, e suas possíveis relações com os aspectos musicais, observando-se as estruturas e as atribuições de causa e efeito definidas por Daniélou, embora também sejam discutidas concepções de outros importantes autores do pensamento musical. Portanto, o trabalho constitui-se de uma leitura crítica de *Semântica musical*, de Alain Daniélou, e analisa – na construção dialógica com outras concepções – as possibilidades, concordâncias e discordâncias sobre o tema, além de refletir sobre suas possibilidades lógicas e suas possíveis implicações para o pensar e fazer musical.

**ABSTRACT:** In this master's dissertation, the possibility of meaning, content or shared effect in Music is discussed on the basis of Alain Daniélou's view – a French musicologist and specialist in the field of Culture, History, Philosophy and Hindu religion – about sound, its intrinsic forces and the human capacity of interpreting it through the analysis of psycho-physiological effects. These views support the structure of his work named Musical Semantics, which will be the starting point of our discussions. The dissertation consists of considerations about the logical possibilities of an objective or shared effect and its possible relationships with musical aspects taking into account the structures and attributions of cause and effect determined by Daniélou, although views of other important authors on musical thought will be discussed. Thus, this investigation embodies a critical interpretation of *Musical Semantics* by Alain Daniélou and analyses – in a dialogical construction with other views – the possibilities, agreements and divergences on the subject as well as it reflects on his logical possibilities and possible implications for thinking and making music.

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>2</b>
MÚSICA E EMOÇÃO .....	5
MÚSICA E SIGNIFICADO .....	12
<b>1.A VISÃO DE ALAIN DANIELLOU.....</b>	<b>22</b>
1.1. MUSIC AND THE POWER OF SOUND .....	23
1.2. <i>SÉMANTIQUE MUSICALE</i> .....	30
1.2.1. <i>Dados, interpretações e limites</i> .....	31
1.2.2. <i>Bases numéricas</i> .....	37
1.2.3. <i>Sistematização e efeitos psicofisiológicos</i> .....	42
1.2.4. <i>Sons e significados</i> .....	52
<b>2. NOSSAS CHAVES PARA INTERPRETAÇÃO.....</b>	<b>57</b>
2.1. IMPORTÂNCIA DA AFINAÇÃO .....	58
2.1.1. <i>Temperamento igual</i> .....	62
2.1.2. <i>Mudança de paradigma</i> .....	65
2.2. SENTIMENTO E EMOÇÃO .....	67
2.3. IMPRESSÃO E EXPRESSÃO .....	70
2.3.1 <i>Problemas nas sistematizações</i> .....	75
2.4 SIGNIFICAÇÃO, SIGNIFICADO E CONTEÚDO .....	80
2.5 SÍMBOLOS .....	82
2.5.1. <i>Ciência e símbolos</i> .....	84
2.5.2 <i>Música como símbolo</i> .....	87
<b>3. CONJECTURAS .....</b>	<b>92</b>
3.1 SOM E EVOCAÇÃO.....	92
3.2 SIGNIFICANDO A MÚSICA? .....	97
3.2.1. <i>Simbolizar ou significar sentimentos?</i> .....	103
3.3. ANÁLISE AUDIOMENTAL .....	109
3.3.1. <i>Qual a importância dessa análise?</i> .....	109
3.3.2 <i>Sentidos e pensamento</i> .....	118
3.3.3 <i>Como ocorre a relação da música com um significado?</i> .....	127
3.4. SEMÂNTICA DE DANIELLOU .....	129
3.4.1. <i>Língua comum?</i> .....	130
3.4.2. <i>Literalidade ou simbologia?</i> .....	132
<b>4. RESULTADOS ESPECULATIVOS .....</b>	<b>136</b>
4.1. UMA LÍNGUA? .....	136
4.2. TERMOS E RELAÇÕES .....	142
4.3. OBJETIVIDADE PARA O SUJEITO OU PARA OBJETO? .....	145
4.4. CONCEPÇÃO SIMBÓLICA? .....	152
4.5. RELEITURA DA SEMÂNTICA: MÚSICA COMO UM EXPOENTE DA HARMONIA UNIVERSAL.....	156
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>167</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>170</b>



## INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, vários autores têm-se debruçado sobre temas não menos variados, em busca de respostas que possam classificar como definitivas. Entretanto, distanciam-se, cada vez mais, de uma *verdade absoluta*, tornando-se o próprio processo a parte mais importante de suas investigações.

Isso não quer dizer que os estudiosos não se esforcem para encontrar conhecimentos *válidos*. Mas, aos defensores da ideia de conhecimento infalível, poderíamos questionar: qual o problema com as possíveis verdades absolutas? Embora pareça que uma *verdade processual* não seja tão verdadeira quanto a suposta *verdade absoluta*, aquela provinda de um processo parece ser mais concreta, mais tangível, já que as verdades absolutas geram delimitações e impossibilidades de mudanças que as tornam, muitas vezes, insustentáveis.

Mesmo que a hipótese de se conhecer tudo pareça impossível, ou então de se conceber uma teoria irrefutável pareça imprópria, cabe lembrar, ainda, a dificuldade da sustentação de tais ideias. Tomemos o exemplo dos *Principia*<sup>1</sup> (1687), de Isaac Newton. As previsões feitas na teoria newtoniana foram confirmadas, num primeiro momento, com extrema precisão, e os desvios encontrados, em relação às previsões, foram responsáveis pela descoberta de Netuno. Dessa forma, esse conhecimento apresentado por Newton foi considerado, por sua exatidão, absolutamente verdadeiro; assim o foi por muitos anos, até que as ideias de Einstein contrariaram a perspectiva newtoniana (cf. POPPER, 2013).

Entretanto, não discutiremos neste trabalho as ideias de Newton nem de Einstein, nem planejamos reforçar os problemas lógicos que uma verdade absoluta implicaria, menos ainda relativizar ou reduzir todo o conhecimento a um *status* de opinião.

Dentro da busca por verdades e pelo descortinar de um conhecimento possível, existe um processo complexo que é a base de grande parte das relações possíveis de ser conhecidas ou, pelo menos, traduzidas em um discurso: a *significação*. Segundo o *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, no verbete ‘significação’, o termo é

---

<sup>1</sup> *Philosophiae naturalis principia mathematica*, obra que contém descrições da natureza, foi considerada correta por quase 200 anos. Nesse trabalho, Newton tentou introduzir uma mistura do empirismo com o racionalismo, buscando unificar uma nova tendência metodológica. A obra é considerada o marco do fim da Revolução Científica.

entendido como “dimensão semântica do procedimento semiológico, ou seja, a possibilidade de um signo referir-se a seu objeto” (ABBAGNANO, 2007, p. 890). Diz-se, ainda, que existem pelo menos duas condições, ou aspectos, fundamentais para a significação: primeiramente, um nome, uma essência ou um conceito, usados para delimitar a referência; em segundo lugar, o objeto ao qual o nome ou o conceito se referem.

Neste trabalho, buscamos refletir sobre a possibilidade de a música ser relacionada com outra ideia recorrentemente, como se fosse ligada a esse segundo objeto/ser/fenômeno. Por isso, refletiremos, também, sobre as possibilidades significativas em música, buscando entender as relações possíveis e as que ocorrem nesse processo, tendo como ponto de partida a semântica musical de Alain Daniélou. Para isso, discutiremos a concepção do autor sobre os efeitos musicais – efeitos intelectivos, físicos, e psicofisiológicos<sup>2</sup> –, os quais lhe ofereceram respaldo teórico e prático para a sua formulação de uma semântica musical.

A discussão sobre o significado mostra-se um campo fértil, porém requer trabalho árduo. Quanto à tentativa de se atribuir à música ou de se descobrir para ela um significado, as dificuldades não são menores. Atualmente, a objetividade no discurso musical e nos efeitos musicais é bastante questionada, principalmente pelo fato de a música ser entendida como um fenômeno estritamente humano e, por isso, cultural, o que relativizaria essa noção de objetividade e significação única.

A relação profunda entre música, cultura e sociedade implica, aparentemente, o reconhecimento de sua função social e de seus símbolos. Assim, observando suas diversas manifestações e sistematizações ao longo do tempo, podemos concluir, como Enrico Fubini (2008) em *Estética da música* e Leonard B. Meyer em *Emotion and meaning in music* (In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989), que a música, para abranger todos os rituais em variados contextos, precisaria possuir um significado relativo, ou contextualizado, como diria Giles Hooper em *The discourse of musicology* (2006).

Embora amplamente aceita, essa não é a única concepção em voga. Alain Daniélou, dentre outros autores, possuía uma concepção diferente. Para ele, nosso aparelho mental trabalha com relações sonoras e significações mais ou menos fixas. Discutindo as significações, Daniélou afirma que não é possível isolar nossa percepção

---

<sup>2</sup> Entendemos por efeitos psicofisiológicos modificações físicas e emocionais geradas pela interpretação mental.

sonora de suas prováveis significações, dos sentidos que damos às coisas e dos eventos percebidos no dia a dia, e, por isso, a música tende a manter a proximidade com a realidade. Mesmo concluindo que a música depende das significações que damos a ela em nosso dia a dia, o autor insiste em afirmar que a música possui significados objetivos, já que consegue gerar resultados emocionais regulares.

Assim, julgamos interessantes as afirmações do autor, que, contrariando as tendências das ciências no século XX, aponta um caminho de significação absoluta para a concepção musical. Entretanto, a tradição e a ciência musical atuais mostram-nos que não basta apontar que a música possui uma relação estreita com os sentimentos, ou que pode gerar qualquer tipo de efeito intelectual. As críticas ocorrem no sentido de que é necessário demonstrar possibilidades lógicas a essas afirmações. Por essa razão, investigaremos, analisando as considerações semânticas de Daniélou, para entender o que lhe permitiu chegar às conclusões acerca do assunto.

Estudioso da música do norte da Índia – cabe salientar que a vastidão da cultura musical e filosófica hindu impossibilitaria fazer um trabalho sobre o significado em música e suas possíveis relações com o sagrado em tão pouco tempo –, Daniélou afirma que a psicologia e as crenças do ouvinte pouco importariam no processo de percepção e análise, com as quais perceberíamos de maneira mais efetiva o significado musical. Por isso, analisaremos, teoricamente, as possibilidades dos fatos comentados pelo autor apenas por seus textos, o que é muito criticado pela sociologia atual, que considera ser impossível conhecer a concepção de um autor apenas por meio de sua obra, descolando-a dos acontecimentos de sua vida, de sua cultura, de seu campo de atuação, de sua posição social etc.<sup>3</sup> Entretanto, essa abordagem condiz, aparentemente, com essa capacidade quase absoluta de significação que Daniélou atribui à música. Além disso, como nosso trabalho visa a apresentar resultados processuais, esses problemas servirão de material para as reflexões.

Meyer (In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989) afirma que as dificuldades de definição que envolvem o significado não são exclusivas do campo musical. Essa falta de precisão envolve a maioria das tentativas de padronizações baseadas na percepção, por seu caráter subjetivo. Para o professor dr. Stéfano Paschoal,

Meyer entende que o problema do significado musical não é, de fato, um problema do significado musical, mas, sim, do significado, em termos gerais. Ou seja, há teorias específicas que tratam da questão do

---

<sup>3</sup> Cf. Pierre Bourdieu em *Meditações pascalianas* (2001), por exemplo.

significado, que buscam definir o que é significar, o que é significado etc. Para o autor, apenas depois de definido o significado em si, é que seria possível falar em outros significados, quais sejam, por exemplo, o significado musical, o significado artístico etc. Em suma, Meyer aponta que o problema do significado musical não se deve a questões musicais ou da linguagem musical, mas, antes, à própria indefinição do termo significado (PASCHOAL, 2017).

Embora busquemos discorrer sobre as relações possíveis da música – mais especificamente no campo do significado, já que apresentaremos aspectos da semântica musical proposta por Daniélou –, apontaremos, primeiramente, as relações entre música e sensações e emoções, já que, consoante a proposta do autor, a música produz efeitos que, quando organizados, podem agir como significado dos intervalos que proporcionam essas experiências. Vale dizer que os efeitos produzidos no aparelho audiomental são sentidos ou percebidos, provocando alterações em relação às emoções. Assim, seria difícil, ou mesmo impossível, com base em Daniélou, apontar o significado musical, desprezando as relações entre música e emoções (consequências do efeito de um significado). Por essa razão, discutiremos, primeiramente, algumas relações entre música e emoção na tradição literária musical para depois entrarmos, propriamente, nas discussões sobre o significado.

### **Música e emoção**

Abordaremos aqui o tema música e emoção, ou música e sentimento, dependendo da concepção de cada autor<sup>4</sup>. Como o objetivo é uma visão panorâmica dessas discussões, para fins de ilustração da possibilidade de a música evocar sentimentos, ater-nos-emos aos textos mais significativos e utilizaremos ilustrações que vão da Antiguidade ao início do século XVIII, ou seja, até o momento em que foram profícuas as discussões acerca do tema.

É bastante antiga a discussão sobre a possibilidade de a música expressar, por si só, algum tipo de sentimento ou efeito intelectual. Segundo Leonard B. Meyer (In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989) – renomado musicólogo e estudioso da emoção e do significado em música –, desde Platão até as discussões atuais sobre estética e significado da música, muitos filósofos e críticos musicais afirmam sua crença na

---

<sup>4</sup> Posteriormente, no momento de análise do trabalho, apresentaremos a definição de emoções e sentimentos utilizada por Antônio Damásio. No momento, apresentamos os termos que cada autor utiliza, como explicitado acima.

habilidade de a música evocar respostas emocionais dos ouvintes e de influenciar seu comportamento.

Sabemos que “cada época histórica tem feito corresponder à palavra música realidades bastante diversas” (FUBINI, 2008, p. 16), por isso buscaremos mostrar alguns pontos de concordância e discordância sobre o tema música e emoção na música ocidental. A música na Grécia era envolvida por uma relevância ética. O termo grego *ethos* também deu origem à palavra ética (cf. FUBINI, 2008; BOOTH, Wayne C., COLOMB, Gregory G., WILLIAMS, Joseph M, 2005), que se emprega amplamente na atualidade. Vejamos a definição da palavra no dicionário de Abbagnano:

ÉTICA [...] em geral, ciência da conduta. Existem duas concepções fundamentais dessa ciência: 1- a que a considera como ciência[...] para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos meios para atingir tal fim, deduzindo tanto o fim quanto os meios da natureza do homem; 2- a que a considera como a ciência do móvel da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar essa conduta (ABBAGNANO, 2007, p. 380).

É interessante salientar que a ligação de tais termos com a música evidencia a ideia de que a música pode influenciar aspectos comportamentais ou os humores do ouvinte.

Segundo Palisca, a música teria origem divina, por isso temos como seus criadores e primeiros intérpretes deuses e semideuses, a exemplo de Apolo, Anfião e Orfeu. Além disso, sempre foram atribuídas à música capacidades consideradas mágicas, muitos eram os contos em que as pessoas acreditavam na capacidade da música de curar doenças, do corpo e do espírito.

Basta lembrar apenas o episódio em que David cura a loucura de Saul tocando harpa (1 Samuel, 16, 14-23) ou o soar das trombetas e a vozeria que derrubaram as muralhas de Jericó (Josué, 6, 12-20). Na época homérica os bardos cantavam poemas heroicos durante os banquetes (Odisseia, 8, 62-82) (GROUT & PALISCA, 2007, p. 17).

Para Pitágoras (c. 570-c. 495 a.C.) e seus discípulos, a música tinha o poder de restabelecer a harmonia perturbada de nossas almas. A esse respeito, Fubini afirma que um “conceito importante no que respeita às doutrinas da música dos pitagóricos é a *catarse*” (2008, p. 72, grifo do autor), ou seja, a música era entendida como fenômeno capaz de expurgar as desarmonias da alma.

Para Damon de Oa (c. 500 a.C.), o poder da música consistia em educar a alma e corrigir más inclinações. Essa correção era feita por meio de uma música que imitasse a virtude, erradicando o vício e a má inclinação.

Platão (c. 427-c. 347 a.C.), embora considerasse que a música possuía baixo valor educativo, acreditava que ela devesse ser utilizada como auxílio para a obtenção de harmonia em sociedade, desde que estimulasse bons comportamentos.

Para Aristóteles (384-322 a.C.), segundo Fubini (2008), o entendimento de música passava por uma concepção menos idealizada que a de Platão, pois ele a considerava uma arte da imitação, principalmente dos sentimentos, bons ou ruins. Do ponto de vista ético, contudo, Aristóteles não acreditava haver harmonias prejudiciais, pois a música se mostrava como um remédio ao imitar paixões ou emoções que nos atormentavam, e, assim, sentimentos “ruins” não o eram necessariamente, já que sua utilização num contexto musical poderia servir a uma mudança de estado de humor. É o que se comprova pelo efeito catártico exposto pelo filósofo na citação seguinte, retirada da *Política*:

É evidente, pois, que se devem usar todas as harmonias, mas nem todas da mesma forma: as éticas para a educação; as práticas e entusiásticas para serem ouvidas, pois são executadas por outros. Com efeito, as emoções que provocam uma afecção forte em certas almas ocorrem em todas elas, mas com maior ou menor intensidade; assim sucede com a piedade, o temor e o entusiasmo. Aliás, há quem se deixe influenciar, sobretudo, por essa última emoção. É o que verificamos na música sagrada, quando alguém, afetado por melodias que arrebatam a alma, recupera a serenidade, como se estivesse sob efeito de um remédio ou de uma purificação. Essas mesmas emoções têm necessariamente que afetar não só os que se encontram dominados pela piedade e pelo temor, ou por qualquer paixão em geral, mas também os restantes, à medida que se deixarem dominar por esses sentimentos. Ora, em todos eles serão provocados uma determinada purificação e alívio, acompanhada de prazer. De modo similar, também as melodias purificadoras incutem nos homens um contentamento sem mácula. (ARISTÓTELES, 1990, 1342 a v.35-39).

Em sua obra *Política* (Livro VIII), Aristóteles questionava a importância da música na educação. Após algumas reflexões, concluiu que a música podia ser utilizada na educação, mesmo sendo disciplina com um fim em si mesma, ou seja, seu estudo serviria apenas ao aperfeiçoamento da arte. Aristóteles considerava a música uma atividade dos homens livres e, por isso, ela integrava as disciplinas e era digna de se apreciar no ócio (ARISTÓTELES, 1990).

Como podemos perceber, Aristóteles aprovava o estudo da música em ambientes de cultivo intelectual assentado em suas características científicas, como disciplina, ou seja, o estudo dos aspectos teóricos e práticos da música; o estudo, embora não fizesse profissionais aqueles que se dedicavam à arte, servia como entretenimento, e a música também voltava-se para os prazeres sensoriais.

Embora não considerasse a capacidade emotiva da música sua característica essencial, Aristóteles reconhecia sua possibilidade e percebia essa arte como uma imitação evidente da vida subjetiva.

Em consonância com Platão (cf. *República*, Livro IV), Aristóteles defendia o uso de determinados modos musicais (cf. modos gregos) e instrumentos no ensino da música, o preceito era de que não se excitassem no corpo sentimentos que pudessem atrapalhar o desenvolvimento mental. Diferentemente de Pitágoras e de Platão, contudo, Aristóteles não classificava os modos musicais em adequados ou inadequados, já que pressupunha o equilíbrio advindo da contraposição, algumas vezes, de sentimentos.

Dentre os gregos da Antiguidade, discorda das concepções apresentadas até o momento Aristóxeno (354-300 a. C.), que, segundo Fubini, “não negava, por exemplo, a ligação de determinada forma musical e de determinado *ethos*, mas considerava que esta ligação tinha um fundamento histórico e não se baseava em nenhuma qualidade intrínseca da música” (FUBINI, 2008, p. 83). Tal concepção, que demonstrava atribuir grande importância aos aspectos históricos e culturais da música, viria a ser amplamente aceita na atualidade. De fato, esse tipo de discurso e de análise contextual e social domina os textos estéticos na atualidade.

Então, vimos que a discussão sobre o *ethos* remonta a Platão. Sua continuação, ou retomada, tem como intermédio os estudos de Cícero e Quintiliano no âmbito da retórica. Nesse contexto, a palavra ainda era de grande importância nas discussões sobre expressão musical, por isso não faltavam comentários sobre a importância do texto (cf. TOMÁS, 2015, p. 124).

Nos escritos dos primeiros pais da Igreja, a concepção musical é semelhante à pitagórica. O canto, na literatura musical cristã dos primeiros padres, é comparado, muitas vezes, ao próprio Verbo Divino. Um exemplo dessa concepção é visto nos escritos de Clemente de Alexandria (c. 150-215 d.C.) (cf. FUBINI 2008).

Outro filósofo de grande relevância para o discurso sobre a música nos primeiros anos do Cristianismo foi Santo Agostinho (354-430 d.C.), que destacava as características moralizantes e pedagógicas da música. Escreveu obras de grande relevo,

como *De musica*, embora as observações de caráter moralizante – uma herança platônica – em relação à música (neste caso, de modo específico, para ilustrar o efeito musical) estejam contidas também no Livro X de suas *Confissões*, das quais citamos o trecho seguinte:

Quando ouço cantar essas vossas santas palavras com mais piedade e ardor, sinto que o meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas de outro modo. Sinto que todos os afetos da minha alma encontram na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão de um parentesco oculto, para mim desconhecido, que entre eles existe. Mas o deleite da minha carne, ao qual não se deve dar licença de enervar a alma, engana-me muitas vezes. [...] quando às vezes a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei (AGOSTINHO, 2011, p. 247-248).

Tinctoris (apud KATZ & DAHLHAUS, 1989), discorre sobre a capacidade de a música suavizar a dureza de mentes selvagens, ilustrando sua ponderação com o mito de Orfeu e Eurídice. O autor ilustra com exemplos, mencionando o Livro X das *Confissões* de Santo Agostinho, ainda a capacidade da música de amenizar a dureza dos corações. (cf. TINCTORIS In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989).

O discurso de Tinctoris (c. 1435-1511) não demonstra apenas a capacidade da música de amenizar a dureza dos corações, mas, assim como na Antiguidade, atribui a ela a capacidade de alterar os estados de espírito, ou humores, por exemplo, quando menciona o primeiro livro de *Samuel*, ressaltando que Daniel pegou a harpa, e tocando-a, Saul se sentiu renovado, e o espírito mal se separou dele. Relata ainda um caso contido nas *Institutiones oratoriae*, de Quintiliano, em que se aponta o caso hipotético de um flautista “que acompanhou um padre, no modo frígio, durante seu sacrifício e que, quando o padre ficou insano e caiu num abismo, foi acusado (o flautista) de ter provocado sua morte” (Livro 1, 10:33 apud TINCTORIS In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 46).

Ainda sobre os efeitos musicais, Tinctoris discorre sobre como a música pode estimular a coragem da batalha, lançando mão de alguns exemplos: o som do trompete, segundo ele, era usado para incitar os homens à batalha, e ilustra com exemplos da *Eneida* (sexto livro); o trompetista de Alexandre, o Grande, o incitava muitas vezes à batalha durante o jantar com o som de seu trompete. Quintiliano defende uma posição semelhante, ao expor, no Livro I de suas *Institutiones* (I, 10:14), que os maiores generais tocavam juntos em instrumentos de cordas e de sopros e que o exército



espartano era incitado por melodias (cf. TINCTORIS In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 46-47).

É interessante ressaltar que Tinctoris ocupava-se em comentar a música *instrumentalis*<sup>5</sup>, e, com base nesses estudos, enumerou 20 efeitos produzidos no homem pela música, agrupando-os sob a função de estímulo emotivo em sua obra *Complexus effectuum musices* (cf. FUBINI, 2008).

A Renascença e o século XVII constituem uma época fértil para a escritura de tratados musicais em que o tema das emoções ou do efeito musical – dentre diversas outras matérias – é exaustivamente tratado. Faz-se necessário apontar que existem bastantes diferenças entre a música desses períodos, predominando, no primeiro deles, a *musica poetica*, que rendia uma forte aproximação entre música e poesia (tratava-se de música com texto): a música era considerada uma arte secundária, em posição servil, em relação à literatura (poemas sacros cantados). Num segundo momento, ou seja, no século XVII, a linguagem musical é concebida com mais autonomia.

Vejamos: a música sacra da Renascença deveria imitar os efeitos causados pelo poema sacro. Tinha, assim, a mera função do acompanhamento ou, ainda, de ilustrar os sentimentos despertados pelo texto poético (daí talvez a denominação música poética). Aos poucos, percebeu-se que a música, por si, era capaz de “produzir os efeitos” ou “evocar sentimentos”, sem a presença do texto. Em suma, para Bartel (1997), enquanto a “função” da música, na Renascença, era “representar os afetos”, no século XVII, era “mover os afetos”. Não se tratava mais de representação. O processo de evocação e de “movimento” dos afetos ocorria única e exclusivamente através do som, sem a palavra.

Numa abordagem platônica, Marin Mersenne (1588-1648), padre da Ordem Mínima, correspondente de Descartes, de quem foi instrutor por brevíssimo tempo, acreditava na relação entre a música e a alma, compreendendo que os sons influenciavam o homem e sua alma. Afirmava, ainda, que a música tinha a capacidade de nos unir e nos levar ao céu, ressaltando as possibilidades interpretativas dos sons.

Mesmo as relações entre os sons de instrumentos e o que provocavam ou para o que eram usados, mais comumente, repetem-se ao longo do tempo. Assim como os antigos afirmavam que o som do trompete incitava à batalha, Mersenne defendia que os sons agudos do instrumento causavam alegria nos ouvintes. Não obstante as diferenças entre as funções ou os efeitos – algo relacionado à evolução do instrumento e ao tipo de

---

<sup>5</sup> Relativa à tripartição da música feita por Boécio em *De institutione musica*, em que dividia a música em *mundana*, *humana* e *instrumentalis*.

repertório e a diferentes critérios, inicialmente –, salientamos aqui a importância da prática de relacionar determinado som ou timbre a determinada função ou a determinado sentimento (cf. MERSENNE In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 103).

Nesse cenário têm origem as teorias dos afetos – aquelas que tratam das relações entre o som e as emoções, reações ou sentimentos despertados. Dentre essas teorias, as de século XVII refletem aspectos da obra cartesiana (*As paixões da alma*), e a mais difundida é a de Johann Matthäus Mattheson (1681-1764), que adentra o século XVIII, em que eram tratados os timbres e as tonalidades emotivas para cada instrumento e suas relações com os afetos. Na música do século XVII e XVIII, estudiosos buscavam compreender as relações entre a emoção e a música, alguns teóricos buscavam estabelecer relações entre figuras retóricas e os afetos. Nesse contexto, Mattheson (2012) definia as características dos modos/tonalidades, apresentando os efeitos musicais com a maior precisão possível, já que havia, segundo ele, discordâncias entre pensadores de diferentes épocas e áreas.

É interessante salientar que, embora a música instrumental tenha-se desenvolvido bastante nos séculos XVII e XVIII, ainda havia discussão sobre a expressividade que envolvia diretamente música e texto ou música e poesia (cf. TOMÁS, 2013, p. 125)

Além de Mattheson, J. Adolf Scheibe (1708-1776) buscava demonstrar as relações entre grupos de notas, ou figuras, e os afetos (*Figurenlehre*). Nas teorias dos afetos, atribuíam-se a determinada figura musical, ou a determinado intervalo, ou, ainda, a certa tonalidade a capacidade de evocar certo tipo de sentimentos. Os processos de como isso ocorria geralmente remetiam a teorias hipocráticas (equilíbrio dos humores), com referência, muitas vezes, a Cláudio Galeno (129-217) ou a antigos físicos, que descreviam como o movimento do ar atingia os ouvidos. Apoiados nas *teorias dos afetos*, compositores e teóricos buscavam representar aspectos universais dos sentimentos, concepção muito utilizada na música XVII e XVIII.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) endossava a ideia de que a música era a linguagem dos sentimentos, e as palavras, a língua da razão. A música apresentava-se como os sentimentos, eles próprios, não como suas apresentações individuais. Apenas apresentamos relações entre as músicas e as coisas do mundo, porque sentimos, naturalmente, uma necessidade de materializar as coisas, torná-las concretas.

Fubini (2008), entretanto, considera que a abordagem do assunto no contexto do século XVI não apresentava aspectos inovadores e afirma que “essa teoria, na verdade, não é senão a recuperação do espírito do Humanismo e da mais antiga teoria do *ethos* musical, isto é, a ideia de que existe uma relação directa entre a música e a alma humana” (FUBINI, 2008, p. 108, grifo do autor).

Esta última observação de Fubini, embora negue a inovação das teorias dos afetos, reafirma a discussão sobre a possibilidade de relação direta entre a música e a alma humana. Com isso, torna-se evidente que permanecia no imaginário a ideia de que a música tinha a capacidade de modificar as emoções dos ouvintes ou, ainda, de produzir efeitos nas emoções dos ouvintes.

### **Música e significado**

O trabalho de se discorrer sobre uma semântica musical é árduo: em primeiro lugar, porque a ciência do significado, ou da significação (semântica), é um conceito primordialmente relacionado à língua, às palavras. Não obstante as diferenças da natureza dos objetos (língua e música), Fubini afirma que “a distância entre a nitidez semântica da palavra e a densa indeterminação da música é sublinhada e sublimada pelos filósofos e pensadores românticos” (2008, p. 13). Pensadores clássicos, como o enciclopedista Denis Diderot (1713-1784), não consideravam a indeterminação semântica musical completamente ruim, pois, com isso, seria possível deixar margem para a imaginação. Alain Daniélou parece ir contra a corrente, elaborando uma semântica musical cujos fundamentos analisaremos nos capítulos posteriores.

Daniélou prezava pelo conhecimento das leis naturais e dos efeitos psicofisiológicos ocorridos na prática para a definição de uma semântica. Embora possuísse base cultural e religiosa indianas, o que o distinguia de grande parte dos pesquisadores ocidentais, seguiu, para a elaboração de sua obra, os mesmos pressupostos, já que considerava a criação de um vocabulário musical com base nos efeitos gerados pela música, algo recorrente na história do pensamento humano, como ilustrado no tópico anterior.

Muitos autores, ao longo da história, apresentaram comentários sobre as possibilidades significativas da música ou sobre as dificuldades encontradas na definição de possíveis conteúdos. Por exemplo: Zarlino acreditava ser impossível isolar parcelas de música significantes, teorizava maiores divisões da escala, até então baseada

na afinação pitagórica<sup>6</sup> ou ptolomaica<sup>7</sup>, para que as consonâncias e a praticidade se condensassem em uma música de alto valor expressivo.

Em seu livro *Estética da música*, Fubini (2008), assevera que “na história do pensamento musical, a relação música-sentimento está associada a muitos outros problemas, encabeçados pela questão da natureza linguística da música e, por consequência, definitivamente ligada ao velho problema de semanticidade da música” (FUBINI, 2008, p. 31).

Ao lidarmos com qualquer tipo de discurso provido de significado, é comum que fatores culturais sejam considerados de suma importância para pautar o possível processo de significação. Para o etnomusicólogo Alan P. Merriam (1923-1980), “o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo” (MERRIAM apud PINTO, 2001). Para diversos autores (cf. MEYER In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989; ILARI, 2003; HOOPER, 2006; SEEGER, 2008; SLOBODA, 2008), embora a música possua essa capacidade expressiva, é necessário conhecer previamente seus símbolos por meio de estudos teóricos e/ou vivência cultural.

Essas discussões sobre as possibilidades de o discurso musical ser capaz ou não de trazer informações e suscitar sentimentos foram abordadas por autores com diferentes pontos de vista, como vimos no item anterior. A partir da segunda metade do século XIX desenvolveu-se uma corrente em que os aspectos técnicos da música eram mais discutidos, deixando “significados” exteriores de lado. Como marco dessa mudança de pensamento, temos *Do belo musical*, de Eduard Hanslick (1825-1904), de grande repercussão.

Na tentativa de apresentar comentários sobre as possibilidades do significado em música, seguiremos um padrão de apresentação cronológica, partindo de Hanslick, para quem a música devia ser estudada por suas formas e aspectos técnicos, não pelos sentimentos que pode suscitar. Com esse ponto de vista, o autor buscava definir a música de uma maneira bastante formal. Hanslick (2011) acreditava que as análises e os

---

<sup>6</sup> Afinação desenvolvida por Pitágoras, baseada nos ciclos de quintas para formação escalar, tendo como característica, para nós, ocidentais do século XXI, terças maiores mais altas do que as do temperamento igual.

<sup>7</sup> Afinação também conhecida como justa, devido à utilização das quintas e terças maiores iguais às encontradas na série harmônica. Tem por característica terças mais baixas que as pitagóricas e as do temperamento igual, além da ocorrência de tons maiores (9/8) e menores (10/9) entre intervalos diatônicos.

estudos musicais deveriam enfatizar aspectos formais, já que a música até poderia ter alguma relação com os afetos, mas essa relação estaria apenas num plano secundário, asseverando que as ideias expressas pelo compositor deveriam ser, antes de tudo, puramente musicais. O autor afirma que todas as artes podem “atuar” sobre os sentimentos, entretanto, apenas a música, em sua inconcretude física, buscou fazer dos sentimentos seus efeitos ou até seu conteúdo, o que confunde e atrapalha um estudo sistematizado e aprofundado (da música).

O autor considerava impossível que qualquer analogia da música sobrevivesse com uma linguagem comum. Essa concepção ficou conhecida como formalista, já que atribuía maior importância às estruturas musicais do que à sua capacidade de expressar algo exterior aos aspectos técnicos da música. Não obstante, autores como Daniélou não apenas defendiam ser possível uma semântica musical, mas também fizeram sua própria sistematização, como é o caso da semântica musical de Daniélou, motivadora deste trabalho.

Acerca da atribuição de sentimentos específicos a músicas, Hanslick afirma:

*Toda a verdadeira obra de arte se estabelecerá numa qualquer relação com o nosso sentir, mas nenhuma num[sic] relação exclusiva. Por conseguinte, nada de decisivo se afirma acerca do princípio estético da música quando esta é caracterizada mediante o seu efeito no sentimento (HANSLICK, 2011, p. 13).*

Vemos que o autor atribui à obra de arte a causa de uma mudança de estado, mas não necessariamente de sentimento, já que afirma que nos trabalhos lidos por ele, autores que tentaram definir esses “efeitos musicais” não se esforçaram para separar conceitualmente sentimentos de sensações. Além disso, a música nada teria de especial em relação às outras artes no que tange à obra de arte e à experiência estética/estésica.

É interessante ressaltar que essa discussão, aprofundada por Hanslick, foi de grande importância para a história da música, pois fixou-se como uma oposição ao pensamento vigente entre músicos e teóricos da época – no século XVIII, havia o pressuposto básico que afirmava, de maneira genérica, que, de algum modo, “a música possuía uma relação privilegiada com nosso mundo íntimo” (FUBINI, 2008, p. 31), mais especificamente, com nosso mundo sentimental.

Hugo Riemann (1849-1919) afirma que música é: “um meio de expressar os movimentos mais íntimos do espírito humano e [um meio] comunicante com relação

aos nossos semelhantes” (RIEMANN apud FUBINI, 2003, p. 362)<sup>8</sup>. Compactuando, assim, com o entendimento da música como uma forma de representação do sentimento, o autor acreditava que esse processo poderia ocorrer de maneira simpática, espelhando sentimentos existentes no ouvinte e possibilitando uma mudança de estado emocional.

Boris de Schloezer (1881-1969) afirma que a música é uma linguagem e que, para compreendê-la, é necessário “penetrar no ‘sistema múltiplo de relações sonoras em que cada som se insere com uma função precisa’ [...]” (apud FUBINI, 2003, p. 143). Esse sistema múltiplo de relações nas quais os sons se inserem representa um contexto simbólico.

Segundo Fubini (2003), Schloezer entendia que “na música o significado é imanente ao significante, o conteúdo e a forma, até tal ponto que, falando com rigor, a música não tem sentido algum, ela é um sentido” (apud FUBINI, 2003, p. 374). Assim, a música seria formada por uma linguagem de símbolos interdependentes e bastante peculiares, portanto, seria necessário compreender as funções que cada símbolo representa perante os demais, entrando em um ambiente de multiplicidade simbólica, já que cada som possui um caráter específico de acordo com as relações feitas.

Essa visão aproxima-se da de Daniélou (1995), quando este afirma que “o *lǚ*<sup>9</sup>, o material da música, adquire sentido quando algum deles é escolhido como um grau da escala, apenas então seus significados se tornam claros e podem seus simbolismos serem definitivamente percebidos e entendidos” (DANIÉLOU, 1995, p. 54). A nota em si não tem um significado intrínseco à sua frequência, entretanto sua frequência é estabelecida de acordo com as relações intervalares.

Ainda sobre os simbolismos e as correspondências do *lǚ*, o autor afirma:

Os leitores ocidentais deveriam ser advertidos a que não fizessem quaisquer julgamentos sobre o valor prático das correspondências atribuídas às notas musicais pelos chineses ou indianos. Essas atribuições não são de forma alguma arbitrárias e estão perfeitamente em consonância com a significação inevitável dos intervalos musicais, embora eles frequentemente se refiram a certos tipos de correspondências a que não estamos acostumados a considerar. Sua aplicação pode ser encontrada em qualquer música – de um modo que pode parecer quase sistemático, como em Wagner, ou instintivo, como em Beethoven, Liszt ou Chopin. E é necessário que seja assim, pois o

---

<sup>8</sup> No original: “un medio que expresa los movimientos más íntimos del ánimo humano y [un medio] comunicante con relación a nuestros semejantes” (RIEMANN apud FUBINI, 2001, 343)

<sup>9</sup> Nome dado às notas na cultura chinesa, baseado na continuação do ciclo de quintas.

valor descritivo ou a significação emocional de toda música depende dessas correspondências<sup>10</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 43).

Depois de observar essa defesa das correspondências comentadas por Daniélou, passemos à análise de *Filosofia em nova chave* (1989), de Suzanne K. Langer (1895-1985), que também traz um tipo de correspondência ou mediação, proveniente da simbolização. Segundo a autora, a linguagem musical é um modo simbólico da expressão dos sentimentos. Para ela, o símbolo musical não se esgota, pois seu significado é implícito, mas não fixado convencionalmente, ou seja, fruímos o símbolo musical por si mesmo.

Para Langer, a música não é uma expressão imediata dos sentimentos, uma vez que há uma mediação simbólica. Além disso, contrariando autores que buscaram definir uma semântica para a música, como Deryck Cooke (1919-1976), Langer ressalta que a música é desprovida de vocabulário, como todas as artes, partindo do pressuposto de que toda atividade humana é expressa mediante formas simbólicas. Com base nessa noção básica, afirma que a música também é simbólica, sendo os símbolos utilizados em sua forma mais pura, já que a fala também se utiliza dos sons, mas mistura elementos da linguagem verbal. Assim, embora a música não seja uma expressão imediata dos sentimentos, ela é um modo simbólico de expressão deles. Fubini (2008) parece compartilhar desse raciocínio, afirmando que a linguagem verbal denota o afeto por meio de palavras, tratando-se assim de uma relação estritamente convencional. Entretanto, na música, a frase musical assemelha-se ao afeto, tendo, assim, uma relação intrínseca com o afeto que denota ou que exprime, que alude ou que suscita no ouvinte.

Langer refuta a interpretação da música como estímulo emotivo. Em seu livro *Sentimento e Forma* (1980), fazendo uma revisão do significado em música, afirma que ele não é apto a provocar emoções, nem sequer um signo capaz de enunciá-las:

[...] chegou-se, em *Filosofia em Nova Chave*, à conclusão de que a função da música não é a estimulação de sentimentos, mas a expressão deles; e, além do mais, não a expressão sintomática de sentimentos que acoçam o compositor, mas uma expressão simbólica das formas

---

<sup>10</sup> No original: *Western readers should be warned against making any hasty judgements about the practical value of the correspondences attributed to musical notes by the Chinese or the Indians. These attributions are by no means arbitrary and are perfectly in accordance with the inevitable significance of musical intervals, although they often refer to certain kinds of correspondences that we are not accustomed to consider. Their application can be found in every music – and in particular in Western music – in a way that may appear almost systematic, as in Wagner, or instinctive, as in Beethoven, Liszt, or Chopin. And it is necessary that it should be so, because the descriptive value or the emotional significance of all music depends on these correspondences.*

de sensibilidade senciante de maneira como este as entende (LANGER, 1989, p. 30).

Assim, a música não é um efeito direto das emoções, nem se atém a elas, é sim uma expressão lógica delas. Em outras palavras, para Langer, a música não é o sentimento ou sua cópia, e sim uma representação simbólica. Segundo Fubini:

a proposta de Langer consiste justamente em encontrar regras, a lógica própria do simbolismo artístico e, em particular, da música; isto é: em avaliar se se pode dizer, e em qual sentido, que a música possui um significado simbólico e que sua função seja de expor, formular, representar os sentimentos e, em geral, nossa vida emotiva (FUBINI, 2003, p. 380).

Ainda discutindo a possibilidade de a música ser ou não entendida como uma língua, Langer afirma que a música, como as outras obras de arte, pode se aproximar mais adequadamente de uma intuição que de uma mensagem. Dessa maneira, para a autora, o símbolo não possui uma função comunicativa, ele faz com que se sintam ou se intua da mesma forma que o sentimento, mesmo não o sendo.

Refletindo sobre as possibilidades de a música ser uma linguagem musical, Fubini (2008) afirma que os resultados das tentativas de se criar um vocabulário musical, em específico as tentativas de André Pirro (1869-1943), Jacques Chailley (1910-1999) e Cooke, são muito pobres e se restringem a associações parcialmente validadas.

Podemos apresentar, ainda, o pensamento do compositor e filósofo Leonard B. Meyer (1918-2007). Segundo ele, quando tratamos desse tema de forma psicológica, adentramos uma discussão que remete, principalmente, a duas concepções: a dos absolutistas e a dos referencialistas (MEYER In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 193). De maneira simples, para definir esses grupos, podemos dizer que, para os referencialistas, os símbolos fazem referência ao extramusical; e, para os absolutistas, o significado está presente nos processos/elementos musicais em si mesmo, significando para o contexto técnico em que é executado, não contribuindo para a experiência emocional do ouvinte.

Contudo, tanto os significados designativos, absolutos, quanto os não designativos, relativos, são diferentes tipos de experiências estéticas. Mesmo com concepções opostas, os dois grupos servem ao propósito de reforçar que a música transmite alguma coisa, seja pelo texto composto por elementos musicais em si, seja



pelas referências que provoca. Portanto, esses grupos não deveriam, necessariamente, se excluir.

Para Meyer (1989), a teoria e a prática musical de diferentes culturas em variadas épocas indicam que a música possui, ou pode possuir, significado referencial:

As cosmologias musicais do Oriente, nas quais tempo, tons, ritmos e modos são ligados e expressam conceitos, emoções e qualidades morais; os simbolismos musicais representam ações, caráter e emoção, utilizado por muitos compositores ocidentais desde a Idade Média; e a evidência fornecida testando ouvintes que aprenderam a entender a Música ocidental – tudo isso indica que a música pode comunicar significados referenciais<sup>11</sup> (MEYER In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 162).

Assim, na concepção de Meyer, a música só faz sentido se conhecermos os símbolos, mais ou menos como uma linguagem que precisa ser entendida por duas pessoas, no mínimo.

Segundo Fubini, as civilizações orientais possuem concepções musicais diferentes das ocidentais, essa concepção diz respeito à estruturação, função, e aspectos rituais do ato musical (cf. FUBINI, 2008, p. 23). Essa afirmação vem ao encontro da concepção referencialista, da qual Leonard B. Meyer compartilha, já que entende a música como um estímulo. Com base nessas afirmações, podemos concluir que o sentido referencial não é específico, mas baseia-se em fatores estéticos mutáveis, como quando Meyer afirma que os gostos não são universais, mas aprendidos.

A grande dificuldade apontada pelo autor é conhecer precisamente o estímulo e sua ligação com a resposta emocional. Para ele, essa é a problemática principal. Tanto os absolutistas quanto os referencialistas são incapazes de identificar os processos nos quais os padrões sonoros são experienciados como sentimentos e emoções (MEYER In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 163).

Como comentamos anteriormente, muitos “concordam que a música possui significado, e que este significado é de alguma maneira comunicado entre participantes e ouvintes” (MEYER In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 162). Entretanto, ainda não foi definido, com êxito, o que constitui o significado musical e por meio de quais processos ele é comunicado.

---

<sup>11</sup> No original: *The musical cosmologies of the Orient in which tempo, pitches, rhythms, and modes are linked to and express concepts, emotions, and moral qualities; the musical symbolisms depicting actions, character and emotion, utilized by many Western composers since the Middle Ages; and evidence furnished by testing listeners who have learned to understand Western music – all these indicate that music can communicate referential meanings.*

Outro aspecto fundamental, segundo Meyer, é a relação feita entre o estímulo, ou o que é percebido, e os conhecimentos anteriores, levando-se em conta que cada pessoa possui conhecimentos diferentes. Suas relações tecidas em um contexto musical seriam, portanto, diferentes. Por isso Meyer considera a noção de “universalismo” um problema lógico. A crença nesse universalismo faz com que a resposta obtida por experimento, ou de outra maneira, torne-se natural e necessária. Esse entendimento é, por vezes, utilizado também nas questões acústicas e nas questões teóricas musicais, como quando os autores tentam explicar os efeitos do modo menor ocidental. A série harmônica e a especulação sobre a pureza criam, muitas vezes, teorias insustentáveis. Essa crítica encaixa-se perfeitamente no trabalho de Daniélou, pois sua base teórica tem como núcleo pressupostos que seriam considerados frágeis por Meyer. Como veremos, o pressuposto de Daniélou é que a música pode gerar um efeito musical padronizado, baseado na possibilidade de evocar sentimentos, sendo diametralmente oposta à concepção de Meyer.

Após comentar a problemática do significado, Meyer (In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989) também deixa clara a existência de outro problema, o da categorização dos estados emocionais. Segundo o autor, muitas confusões resultaram da falha em distinguir emoção, ou afeto, de humor, tanto que a maioria dos estudos considerados como emoção em música é, na verdade, sobre humor e associações.

Para Rita Carter (2013), por exemplo, as emoções podem ser caracterizadas como súbitas e intensas, já os humores são difusos e tendem a durar mais tempo. Dessa maneira, Meyer amplia o campo de discussão, apontando as fragilidades nas abordagens e novos rumos para a investigação.

Apresentamos alguns comentários de autores para que isso nos possibilite entender o contexto no qual estamos imersos e pelo qual visualizamos a problemática apresentada. Concluindo essa base comum, partimos para outras discussões sobre o som e o efeito musical.

Embora essas tentativas de compreensão dos efeitos musicais, que auxiliam as sistematizações ao longo da história, aparentem partir de uma mesma base, que é o desejo de uma escala menos abstrata, Daniélou afirma que inúmeros equívocos continuaram a ser feitos, entre eles a sistematização de uma gama que possui intervalos em que ninguém consegue cantar. É importante esclarecer que Daniélou propõe uma escala que divide em 53 notas o âmbito de uma oitava, o que poderia parecer contraditório, tendo em vista tal afirmação; entretanto, essa definição não diz respeito a

uma escala utilizada em uma música, e sim em um conjunto de notas que poderiam ser organizadas como várias escalas. Assim, tal conceito abrange diferentes estruturas, para que a música se baseie em escalas possíveis condizentes com as possibilidades expressivas.

Cooke buscou definir uma linguagem musical através da análise dos significados das progressões harmônicas em um contexto tonal. Suas escolhas, consideradas hermenêuticas<sup>12</sup> por seus comentadores, foram bastante criticadas pela parcialidade no processo de significação. Entretanto, entre os hermeneutas, essa potencialidade do significado, ou seja, sua ampla possibilidade de interpretação, é um assunto longe de seu esgotamento.

Após a criação da gramática gerativa por Noam Chomsky, alguns estudiosos tentaram se apoderar de algumas de suas definições para defender teorias semânticas, já que a hipótese de uma gramática comum movia o imaginário dos pesquisadores. Podemos mencionar o maestro, pianista e compositor Leonard Bernstein (1918-1990), que, após conhecer os postulados de Chomsky, passou a teorizar utilizando-se da concepção da metáfora na interpretação da música, além de abordar ambiguidade na semântica musical para a construção de um discurso musical interessante aos ouvintes (cf. ANTOVIC, 2009).

Ainda segundo Antovic (2009), podemos citar, também Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), que na obra *A Generative Theory of Tonal Music*, esboçaram algumas definições semânticas. Em outras obras posteriores a esse livro, Jackendoff sugere que a análise musical que nos permite ter determinadas sensações e até sentimentos vem de um mecanismo do inconsciente. Tal conceito ficou conhecido como *intuição* ou *conhecimento inconsciente* (cf. ANTOVIC, 2009).

Fubini afirma que uma forma de ir contra a historicidade musical, admitindo uma universalidade sem ser conservador, seria admitir a possibilidade de haver, na raiz da linguagem musical, uma espécie de gramática gerativa (cf. FUBINI, 2008).

É interessante salientar que, embora houvesse várias tentativas de construções de semânticas musicais, até mesmo outras que não mencionamos aqui, Daniélou, contemporâneo de várias das tendências discutidas, também comentava concepções contrárias, como a de Sir William Jones, segundo quem os efeitos musicais tais como os

---

<sup>12</sup> O termo hermenêutico é interpretado quase de forma pejorativa pelos absolutistas, já que a hermenêutica é um ramo da filosofia que estuda e teoriza as interpretações, ou melhor, que estuda a teoria das interpretações, e Deryck Cooke, que se propunha a demonstrar como a linguagem musical se estruturava, teve seu estudo considerado “uma interpretação” apenas.

indianos e os gregos apresentavam não existiam. A música teria o efeito de, no máximo, ajudar a ter um bom sono após se comer algo em um dia quente, nada comparado com colocar a alma em relação com o universo (cf. DANIÉLOU, 1995).

Assim, esclarecemos que, mesmo com variados pensamentos sobre a música e seus possíveis significados, ainda não existe um que seja considerado uma explicação absoluta. Como dissemos, para Daniélou, a criação de um vocabulário musical deveria se basear nos dados dos efeitos psicofisiológicos precisos que proporcionaria o conhecimento sobre o conteúdo semântico dos sons, o que criaria uma arte musical. Daniélou defende uma base fixa, quase imutável, para sua teoria semântica.

Mostramos até aqui um panorama das discussões sobre o conteúdo e significado em música. Nele apresentamos algumas discussões existentes como: as dificuldades de elaboração de uma semântica; as dificuldades da criação de um vocabulário musical; a possibilidade de a música ser entendida como uma linguagem; as possíveis relações entre a música e os sentimentos; as discussões entre referencialistas e formalistas; a música como “linguagem” simbólica. Esse panorama nos ajudará a entender algumas perguntas e comentários feitos por Daniélou, além ajudar no mapeamento de dúvidas e reflexões.

A dissertação está estruturada da seguinte forma: no capítulo 1, apresentamos as ideias de Alain Daniélou sobre o som, a música, a audição e os efeitos psicofisiológicos; no capítulo 2, apresentamos algumas ferramentas utilizadas para a compreensão e a estruturação de uma pesquisa sobre um possível efeito compartilhado em música, tendo como material de estudo específico a semântica de Daniélou; no capítulo 3, fazemos algumas reflexões sobre o que foi comentado até então; no capítulo 4, apresentamos alguns resultados provindos desse processo de análise e reflexões; no capítulo 5, tecemos as considerações finais sobre esse trabalho.

## 1.A visão de Alain Daniélou

Como vimos na *Introdução* desta dissertação, é antiga a discussão sobre a possibilidade de a música expressar por si só algum tipo de sentimento ou efeito intelectual. Buscaremos entender como Daniélou trabalha a relação entre a música e seus possíveis conteúdos, efeitos ou significados, essa capacidade da música de fazer referência a algo mais que ela mesma, somada à possibilidade de essa referência ser entendida de maneira única.

Daniélou nasceu em 1907 em Neuilly-sur-Seine, na França, e morreu em 1994 na Suíça. Amante das artes, Daniélou estudou piano desde os 10 anos e, em sua juventude, pintou e estudou dança. Fez diversas viagens, até mesmo para a Índia, onde passou a residir no ano de 1937. Na Índia, começou a estudar sânscrito, hindi, filosofia hindu, além da música indiana, com o estudo do instrumento *vīna*. Com o aprofundamento do estudo dessas línguas, pôde estudar tratados indianos de teoria da música.

Imerso cada vez mais na cultura indiana, converte-se à religião Hindu Shivaísta, sendo reconhecido, mesmo na Índia, como músico e musicólogo. Além de manter contato com importantes músicos e filósofos orientais e ocidentais, Daniélou tem uma vasta produção acerca da cultura indiana, incluindo religião, história, música e filosofia, sendo considerado um dos grandes divulgadores no Ocidente da cultura oriental (cf. CINTRA, 2013). Dentre essas produções, Daniélou desenvolveu trabalhos sobre a música, atribuindo a ela um poder expressivo capaz de gerar efeitos objetivos naqueles que a ela se expunham.

Ao longo do desenvolvimento científico, a noção de universalidade vem sendo contestada, já que é considerada por estudiosos de diversas áreas uma característica do pensamento positivista, que, conseqüentemente, não poderia fazer jus à complexidade dos fatos. Para analisar a concepção de Daniélou sobre o efeito musical e seu significado, teremos como base suas obras *Sémantique musicale* (1993) e *Music and the power of sound* (1995), nas quais buscaremos subsídios para elucidar os efeitos objetivos dos sons em nosso aparelho audiomental e a estruturação da semântica musical proposta pelo autor.

Primeiramente, apresentaremos a concepção geral de Daniélou sobre o fenômeno sonoro com base na obra *Music and the power of sound* (1995); em seguida,

esclareceremos a concepção de Daniélou sobre a percepção da música e sobre seu significado discutida na *Sémantique musicale* (1993).

Essa abordagem nos leva ao entendimento da concepção sonora de Daniélou como imprescindível para a compreensão dos significados em músicas apresentados pelo autor. O conteúdo que apresentaremos restringe-se àquele das obras supramencionadas.

### **1.1. Music and the power of sound**

Com base na obra *Music and the power of sound: the influence of tuning and interval on consciousness*<sup>13</sup> (1995), de Alain Daniélou, discutiremos a concepção do autor acerca do som, da música e, por conseguinte, do efeito musical, principalmente no ser humano.

Daniélou deixa explícito que a música, pensada em sua totalidade, é regrada por relações simbolicamente analisáveis e que o estudo dos símbolos pode ser feito de forma mais efetiva por uma mediação numérica, ou seja, com a utilização de números que traduzem essas relações sonoras existentes. Por isso, os símbolos musicais e suas interações podem ser apresentados e estudados nos símbolos numéricos. Essa concepção não era nova, estando presente no pensamento musical ocidental e oriental desde a antiguidade. Pitágoras, por exemplo, teve grande importância no desenvolvimento de um pensamento musical matematizado.

O autor tem como base para suas colocações a teoria musical indiana, não obstante fosse francês e educado musicalmente nos costumes e hábitos da música de concerto ocidental, vindo só mais tarde a se mudar para a Índia. O fenômeno fundamental que o estimulou nessa busca por uma explicação numérica da música é a possibilidade, apresentada por antigos estudiosos hindus, da construção semântica, já que à música há muito se tem atribuído uma significação sentimental, evidenciando correlações extramusicais.

Discutindo o simbolismo numérico, o autor afirma que os “números correspondem a princípios abstratos, e suas aplicações à realidade física seguem leis inescapáveis e absolutas”<sup>14</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 1, tradução nossa). Percebemos que,

---

<sup>13</sup> Tradução: *Música e Poder do Som: A influência da afinação e dos intervalos na consciência.*

<sup>14</sup> No original: *Numbers correspond to abstract principles, and their application to physical reality follows absolute and inescapable laws.*

para o autor, a utilização dos números não se dá por acaso, pois, embora correspondam a princípios abstratos, seguem supostas leis universais<sup>15</sup>. Tal afirmação sobre a existência de leis organizadoras seria uma premissa de seu discurso, uma vez que, se a música apresenta significados determinados, poderiam ser deduzidos de seus efeitos objetivos, ou compartilhados. É importante que a linguagem numérica, responsável pela tentativa de explicação e mediadora simbólica dessas relações, seja baseada nessas leis imutáveis – ou as explique. O autor ainda afirma que, no momento de escuta, principalmente em contextos musicais, mantemos o contato direto com esses princípios abstratos que regem a música e todo o universo.

Discorrendo sobre possibilidades relacionais da música, Daniélou faz uma crítica ao Ocidente, que considera misticismo a concepção musical indiana e acredita cegamente que a música tem a capacidade de expressar sentimentos, sem se perguntar como isso ocorre. Utilizando-nos das palavras do autor, ele afirma que para os ocidentais, “o estranho fenômeno pelo qual sons coordenados têm o poder de evocar sentimentos ou imagens são aceitos simplesmente como um fato”<sup>16</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 1). Trata-se de uma crítica válida porque muitas vezes esse poder é tomado como um pressuposto.

Embora diversos autores na história da música ocidental tenham discutido essa capacidade evocativa intrínseca da música, podemos notar em Eduard Hanslick e no movimento formalista a tentativa de desvincular da música a emotividade, ou pelo menos, mostrar o distanciamento entre a música e o fenômeno emotivo gerado, tendo como foco o estudo de aspectos estritamente musicais. É importante ressaltar que esse apego exclusivo a aspectos técnicos da música é observado por Daniélou com cautela, pois, para ele, o fenômeno musical é mediado por símbolos, e esses símbolos são baseados em coisas, elementos e experiências concretas. Tais informações nos ajudam a perceber o posicionamento de Daniélou perante determinadas abordagens ocidentais, sendo quase sempre um ferrenho opositor.

Assim, reiteramos que os elementos do sistema musical são simbólicos. Segundo Daniélou, se eles nos parecem tão naturais a ponto de discutirmos sobre eles como objetos materiais, é porque conhecemos as relações dos símbolos escritos com o mundo perceptível.

---

<sup>15</sup> Posteriormente discutiremos essas relações dos números com a realidade: por que números e quem elege quais números usar?

<sup>16</sup> No original: *The strange phenomenon by which coordinated sounds have the power to evoke feelings or images is accepted simply as a fact.*

Para uma compreensão simbólica da música, é necessária a observância de alguns aspectos que possam ser traduzidos ou correlacionados. Para o autor, as diferentes sistematizações musicais observam, em grande parte, duas linhas gerais, que envolvem as “qualidades” do som ouvido e os aspectos práticos. Quando discutimos qualidades, refletindo sobre a noção de harmonia classificamos os sons em consonantes e dissonantes. Então, podemos nos deparar com afirmações acerca da naturalidade das escalas, mais propriamente dos sons dessas escalas. Sobre a busca por uma escala natural, o autor adverte:

Nós encontramos em supostos escritos científicos a poética história de um homem primitivo que, tendo cortado um bambu, soprou através dele, descobrindo a escala diatônica definida por Zarlino, que é formulada para ser a ‘escala natural’. Tais mitos demonstram simplesmente a completa ignorância do autor sobre as centenas de escalas possíveis, expressivas, prazerosas ao ouvido, perfeitamente naturais e legítimas<sup>17</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 2, tradução nossa).

Segundo Daniélou, o problema real não se encontra em saber como o homem adquire o conhecimento da natureza dos intervalos, e sim “encontrar a verdadeira natureza do fenômeno, pelo qual o som pode ser combinado para representar ideias, imagens ou sentimentos”<sup>18</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 2, tradução nossa). Sabemos, desde a *Introdução* desta dissertação, que esse é um ponto crítico na discussão sobre o tema. Como vimos, vários autores tentaram chegar a uma definição conclusiva que unificasse tudo o que se conhecia sobre o assunto que não foi possível.

Para explicar como o som passa a representar essas ideias, imagens ou sentimentos, Daniélou apresenta uma possibilidade de explicação baseada na *metafísica*. Ele afirmava que antes nada existia, mas, pelo movimento, passou a existir, e tudo que existe pelo movimento gera um som.

Uma vez que cada elemento da matéria produz um som, a relação entre os elementos pode ser expressa em relações sonoras. Dessa forma, podemos entender por que astrologia, alquimia,<sup>19</sup> geometria e

---

<sup>17</sup> No original: *We find in supposedly scientific writings the poetic story of the primitive human who, having cut a bamboo stalk and blow through it, discovers the diatonic scale as defined by Zarlino, which is supposed to be the ‘natural scale’. Such myths simply show their authors’ complete ignorance of the thousands of scales that are possible, expressive, pleasant to the ear, and perfectly natural and legitimate.*

<sup>18</sup> No original: *to find out the real nature of the phenomenon by which some sounds can be combined to represent ideas, images or feelings.*

<sup>19</sup> Na atualidade, esses termos poderiam ser substituídos por astronomia e química.



similares se expressam por termos de relações harmônicas<sup>20</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 4, tradução nossa).

Aqui o autor define um ponto importante de sua concepção do fenômeno musical, pois assevera que a música tem a capacidade de explicar – devido à possibilidade de representação ou de reprodução – as relações sonoras existentes com base no movimento criador.

Especificando essa possibilidade, apoiado em John Woodroffe (1865–1936) – bacharel em Direito e estudioso da cultura e filosofia hindu –, Daniélou apresenta a concepção de que as coisas possuem um nome natural, e esse nome “das coisas” é uma força movente que constitui o ser: se conhecêssemos as relações que constituem os nomes naturais, poderíamos recriar seres, coisas, pois o poder da criação está na palavra criativa falada. Entretanto, devido à nossa imperfeição na reprodução do nome das coisas, acabamos por criar relações artificiais, que não representam a totalidade do evocado. Dessa maneira:

A evocação por meio do som, como a criação por si mesma, acontece não por causa do fato material ou vibração física, mas devido à existência de correspondências metafísicas. Por isso, todas as explicações psicológicas da experiência musical devem ser descartadas. Em verdade, a personalidade do ouvinte em nada influencia o fenômeno musical da evocação, pois a evocação acontece mesmo sem ouvinte, e, se a existência dessa evocação é efêmera, isto se dá apenas por causa das relações imperfeitas do som<sup>21</sup> (Daniélou, 1995, p. 4-5, tradução nossa).

O autor acredita que o mundo é regulado pelas leis harmônicas, que também regem a música. Acredita que essas leis não dependem em nada do aspecto psicológico dos seres humanos, o que não seria diferente com a música. Discutindo sobre essa objetividade na escuta musical, Daniélou afirma que o papel do músico, nesse caso, seria conhecer, da forma mais exata possível, as relações simbólicas de todas as coisas e reproduzi-las por meio da música.

---

<sup>20</sup> No original: *Since each element of matter produces a sound, the relation of elements can be expressed by a relation of sounds. We can therefore understand why astrology, alchemy, geometry, and so forth express themselves in terms of harmonic relations.*

<sup>21</sup> No original: *Evocation through sound, like creation itself, takes place not because of the material fact of physical vibration but on account of the existence of metaphysical correspondences. Therefore, all psychological explanation of musical experiences has to be discarded. In reality, the personality of the hearer counts for nothing in the phenomenon of musical evocation because evocation takes place even if there is no hearer, and if the existence of this evocation is ephemeral it is only because of the imperfection of the relation of the sound.*

Entretanto, para conseguirmos estabelecer relações entre os sons e os diferentes aspectos do universo, é necessário que a progressão infinita dos sons seja dividida por certas proporções, as quais são definidas pelo caráter cíclico de certos intervalos e das propriedades fundamentais dos números, além de possuir ressonância com a organização universal.

Embora discorra sobre esses aspectos estruturais da música, o autor afirma que, antes de estudar mais sobre a relação dos sons, é necessário conhecer sua natureza e suas relações:

[...] existe uma imperfeição na verdadeira base da existência do mundo, porque se o mundo fosse perfeito ele seria, imediatamente, reabsorvido pela perfeição infinita [...] da mesma forma, o desenvolvimento das doze quintas, em vez de trazer-nos de volta precisamente a oitava, deixa uma diferença – a *comma* – com a qual nós devemos negociar. Isso irá complicar cada cálculo e prevenir-nos de formular essas leis simples e rígidas, atrativas, mas imprecisas, com as quais se deliciam nossas vãs razões. Essa *comma*, que o mundo moderno tenta tanto ignorar, representa, para aqueles que conseguem entendê-la, a diferença essencial entre o que é finito e o que é infinito<sup>22</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 7- 8, grifo e tradução nossos).

Desse modo, essas “imperfeições” existentes nas escalas musicais fazem toda a diferença nesse contexto evocativo, já que as relações naturais possuem características de inexatidão cíclica. A modificação irrefletida de tais escalas descaracteriza, portanto, as relações universais que a música representa.

Buscando explicar o processo de conformação sonora no qual a construção das escalas é baseada, Daniélou afirma que os sons são formados por uma fundamental e seus parciais, chamados harmônicos. A fundamental é o som gerador, e os harmônicos são parciais que ajudam a estruturar o perfil do som – essa conformação é responsável, por exemplo, pelas características tímbricas. Segundo aqueles que estudam os Vedas, um único som não seria capaz de manter ou manifestar significado, caso contrário as outras notas seriam desnecessárias. Cada som deixa uma impressão e, por uma operação cumulativa de junção com os sons anteriores, vai revelando um significado através das relações sonoras.

---

<sup>22</sup> No original: [...] *there is an imperfection at the very basis of the world's existence, because if the world were perfect it would immediately be reabsorbed into the infinite perfection [...]* In the same way the development of twelve fifths, instead of bringing us back precisely to the octave, leaves a difference – the *comma* – with which we shall have to negotiate. This will complicate every calculation and prevent us from formulating those rigid and simple laws, attractive but inaccurate, in which our vain reason delights. This *comma*, which the modern world tries so hard ignore, represents, for those who can understand it, the essential difference between what is finite and what is infinite.

Para o autor, outro elemento fundamental à concepção escalar é a tônica<sup>23</sup>. A tônica seria a nota mais importante de determinada escala e, por isso, a mais recorrente. Essa constante repetição da tônica é bastante importante para a definição dos efeitos psicofisiológicos, sendo, então, a tônica considerada definidora da significação das demais notas da escala. Dizemos que a tônica possui essa função definidora, pois, com base nela, há maior facilidade de se entender as relações presentes na música, já que ela se mantém presente na mente do ouvinte.

Segundo Daniélou, as teorias dos sons podem ser abordadas de duas formas: uma que aplica sistematicamente as leis de criação, comuns a aspectos materiais do mundo; e outra que privilegia o princípio empírico usando peculiaridades físicas no desenvolvimento dos sons e suas relações com nosso aspecto psicológico. Em outras palavras, as sistematizações das escalas e dos intervalos musicais podem ser precisamente definidas pelas relações numéricas através das quais se buscam explicar as relações compartilhadas entre as várias músicas e o mundo ou por suas correspondências interpretativas propriamente psicológicas.

Daniélou afirma que alguns pesquisadores buscaram criar teorias musicais baseadas nas relações intervalares, mas, afastados da prática musical, construíram escalas abstratas. Para o musicólogo e poeta indiano Raja S. M. Tagore (1840-1914), o inverso – a construção de uma teoria musical racional sem a utilização de números – seria possível, uma vez que “os sons são apenas as ideias manifestadas que percebemos e, dessa forma, é lógico conceber uma teoria de sons baseada em ideias representadas por sons em vez de valores numéricos”<sup>24</sup> (DANIÉLOU, 1995, p 78, tradução nossa). Dessa maneira, a essência do fenômeno residiria nas interrelações entre a música e o elemento evocado, não nas relações numéricas definidas no fenômeno físico.

Reforçando a importância do conhecimento dos significados das relações sonoras, destacamos: “De acordo com esses princípios, as notas e acordes musicais possuem equivalentes exatos em toda categoria de existência. Apenas o conhecimento dessas correspondências nos torna capazes de entender o real sentido dos sons e o seu

---

<sup>23</sup> Daniélou chama de tônica aquilo que nós chamamos de *finalis*, que vem do modalismo pré-tonal renascentista.

<sup>24</sup> No original: *In the guise of sounds, it is only the manifested idea that we perceive, and it is therefore logical to conceive a theory of sounds based on the ideas represented by the sounds rather than numerical values.*

uso racional como um meio de evocação”<sup>25</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 87, tradução nossa). Os números seriam, nesse contexto, mediadores simbólicos que nos ajudariam a compreender a realidade desses fenômenos.

Como apontamos anteriormente sobre as relações simbólicas na música, a teoria musical indiana não se restringe a aspectos experimentais, seus dados são baseados nas leis gerais comuns a todos os aspectos de criação no mundo. Todavia, isso não se deu por acaso: a teoria musical indiana foi toda criada sobre princípios metafísicos.

Como exemplo dessa recriação baseada na metafísica, o autor apresenta a ideia de *rāga*, que é utilizada para designar um grupo de sons usados com a finalidade de representar um estado emocional definido. Dessa forma, as *rāgas* poderiam denotar ideias, formas, emoções, períodos do dia, estações do ano etc. Por isso, também são, antes de tudo, representantes simbólicos de relações metafísicas.

A interpretação desse símbolo, que é a música, aconteceria de maneira inconsciente. Assim, se insistirmos numa única forma de expressão, decorrente da *rāga*, o modo vai lentamente penetrando, mesmo nos ouvintes mais desatentos. Esse ponto é importante para a construção do pensamento de Daniélou: a possibilidade de mudança por exposição à música. Esse processo poderia acontecer devido à racionalização da experiência não verbal, ou que não pode ser transformada em discurso, como afirma, por exemplo, a filósofa Susanne Langer.

O poder de sugestão dos modos e das *rāgas* são muito mais fortes que outras formas musicais, nas quais o humor sempre se vai alterando. Quanto à mudança de humor proporcionada pela música modal, Daniélou afirma que “essa influência pode ser forte o bastante para trazer transformações físicas e psicológicas que parecem inacreditáveis para aqueles que estão acostumados unicamente com o – poderoso, mas relativamente superficial – efeito da música harmônica”<sup>26</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 94). Fica clara a preferência do autor pela música modal, não só pela estética, mas também pelos aspectos práticos relativos à diversidade do caráter expressivo da música tonal, que não possibilita uma experiência de imersão na expressão do modo.

---

<sup>25</sup> No original: *According to this principle, the notes and the chords of music have exact equivalents in every category of existence. Only the knowledge of such correspondences can allow us to understand the real meaning of sounds and the use them rationally as a means of evocation.*

<sup>26</sup> No original: *This influence can be strong enough to bring about physical and psychological transformations that seem unbelievable to those who are accustomed only to the powerful but relatively superficial effects of harmonic music.*

O autor ressalta um ponto amplamente explorado na história da música, que é seu caráter moralizante<sup>27</sup>. Daniélou afirma que, sendo uma manifestação das leis naturais, a música pode ser considerada uma tradução das forças moralizantes do universo, já que é expressão da harmonia e da união com a divindade. Segundo o autor, para os chineses, por exemplo, as leis físicas do som representam as leis sociais de hierarquia e união – utilizam a escala pentatônica devida a sua concepção simbólica de grande equilíbrio. É interessante salientar que, embora utilizem as cinco notas, os chineses não rejeitam as duas notas auxiliares, sabendo de sua importância. Assim, a utilização da escala pentatônica é uma questão de escolha, já que os chineses conhecem a escala heptatônica há muito tempo.

Daniélou afirma também que a utilização de um sistema cíclico, baseado na lógica harmônica ocidental, deveria se utilizar de uma escala que divide a oitava em 53 sons, para que as relações entre as notas fossem corretas. Os motivos dessa escala serão mais bem explicados no item seguinte.

## **1.2. *Sémantique musicale***

Em sua obra *Sémantique musicale: essai de psycho-physiologie auditive*<sup>28</sup> (1993), Alain Daniélou assevera que o sistema musical é a base que permite entender e tecer relações entre as razões frequenciais, o timbre e o volume sonoro com as interpretações do aparelho audiomental. Embora existam várias sistematizações e várias teorias musicais contraditórias, quando derivadas da prática musical apresentam aspectos comuns. Iniciamos discutindo as sistematizações, porque o autor concebe as relações entre as notas como a base da linguagem musical e, conseqüentemente, como a base para a significação.

Assim, em suas ponderações acerca da sistematização da música como uma língua, Daniélou afirma que, embora a discussão trate de um princípio ou fenômeno comum, as interpretações desse fenômeno podem ser diversas. Um músico acostumado a determinada gramática musical pode ter problemas com outros sistemas ou considerá-los incompreensíveis.

Com base no entendimento de que a mudança nas sistematizações musicais pode gerar diferenças na interação com a música, duas ideias – como explicação desta

---

<sup>27</sup> Conferir o item *Música e Emoção*, na *Introdução* deste trabalho.

<sup>28</sup> Tradução: *Semântica Musical: Ensaio de psicofisiologia auditiva*.

dicotomia – podem ser elaboradas: uma de cunho cultural, afirmando que os valores expressivos são meramente convencionais; outra, de natureza biológica, levantando a hipótese de que a orelha é diferente geográfica e temporalmente, e que os povos antigos consideravam agradáveis os sons que achamos desagradáveis e alegres os intervalos que consideramos tristes.

Sobre o envolvimento da cultura e dos valores convencionais, Daniélou acredita que a familiaridade com determinado discurso faz com que o ouvinte tenha maior precisão em suas previsões, já que nossa análise mental é estatística – prevemos suas possíveis soluções baseando-nos em dados que adquirimos e que vão sendo acessados. O cérebro tem o papel de analisar a amplitude das semelhanças e diferenças. Entretanto, ele não julga esse ponto determinante, já que, para ele, os ouvintes mais despreparados conseguiriam entender a ideia da música num contexto modal ao qual fosse exposto por determinado tempo.

Quanto à diferença biológica, é interessante salientar que o autor afirma que diferentes povos conseguem falar de forma concordante sobre o sentimento de uma sonata, ou que um músico chinês que estuda a música ocidental tentaria trabalhar com as mesmas emoções que nós. Se ele alcançar seus objetivos, a estrutura de sua orelha não pode ser fundamentalmente diferente da nossa.

Quanto aos pontos de divergência no efeito musical, ele afirma que “podemos, ao contrário, encontrar constantes absolutas na reação auditiva de acordo com certas relações sonoras”<sup>29</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 14, tradução nossa). Assim, a significação sonora não estaria calcada na relativização semântica. Para entendermos esse posicionamento de Daniélou, apresentaremos, primeiramente, a concepção do autor sobre o funcionamento e a interpretação no aparelho audiomentar, para fundamentar uma análise objetiva.

#### 1.2.1. Dados, interpretações e limites

Daniélou considera um passo importante para a definição de uma semântica o conhecimento dos elementos que estruturam a experiência musical. Para isso, é necessário conhecer, primeiramente, os limites da percepção sonora, além de buscar compreender sua natureza.

---

<sup>29</sup> No original: *Nous pouvons au contraire trouver des constantes absolues dans la réaction audio-mentale à certains rapports sonores.*

Refletindo sobre como os sons são analisados em nosso cérebro, Daniélou afirma que trabalhos que abordam o pensamento elementar e os mecanismos do cérebro concordam que não podemos isolar as percepções das relações sonoras de sua significação. Isso porque o cérebro é, também, um mecanismo de comunicação e de defesa que busca resolver os problemas de interesse biológico vital. Por essa razão, Daniélou julga necessária a objetividade nessa análise.

Para explicar como interpretamos, Daniélou assevera que nosso cérebro trabalha com símbolos, estatísticas e associações. Para que os resultados sejam próximos da realidade, nós o regulamos por um mecanismo de *feedback*, que teria o papel de comparar nossas percepções com padrões fornecidos pela memória.

Assim, o pensamento funcionaria por meio de símbolos que o autor chama de *figuras-tipo*. Essas figuras são responsáveis por conter as informações sobre determinado objeto/ser/fenômeno que são relembradas em nosso momento de percepção para que consigamos comparar a sensação atual com uma passada, que já conhecemos e assimilamos. A figura-tipo poderia ser descrita como o perfil visual de uma memória.

Incorporamos, paulatinamente, os dados apreendidos, combinando-os com os preexistentes para criar uma base mais completa de predições. É importante ressaltar que a classificação é permeada por um caráter estatístico comparativo, o que facilita o reconhecimento de algo em relação a outros elementos conhecidos. Tal processo é constante em nossas percepções, como quando jogamos uma bola para cima e prevemos onde ela irá cair, conhecendo a trajetória parabólica comum.

Esse é um marco que o autor considera interessante: o fato de que uma operação estatística de associação, como as mencionadas anteriormente sobre a linguagem, pode se tornar uma operação quantitativa e de medida. Dessa maneira, essas operações demonstram algum tipo de mensuração, uma base numérica ou um sistema que nos auxilia na sistematização, que serve para descrever semelhanças e diferenças dos fenômenos observáveis que consideramos como realidade de um mundo objetivo.

Portanto, a predição tem um papel constante e regulado no mecanismo de nosso pensamento. Como já dissemos, nosso aparelho mental trabalha com dedução, baseado na observação dos primeiros elementos.

Daniélou explica nosso sistema auditivo como um meio de medição de nosso aparelho mental que nos permite analisar estatisticamente as características do que é percebido sonoramente ou procurar uma solução para incompreensões. Com essa entrada, somos capazes de dizer se esse som é diferente do (ou igual ao) que

conhecemos. Para isso, utilizamos nosso método de comparação estatística e depois rotulamos os sons.

Para que se torne possível esse tipo de comparação e rotulação como novo e velho, é necessário refletir sobre um fator importante, o *tempo*. Pelo tempo percebemos por qual processo psicológico estamos passando: se aquela operação demanda grande número de outras operações ou se algo buscado na memória. Para exemplificar o fator tempo nas operações mentais, Daniélou afirma, utilizando-se de comentários de H. J. Mark em seu artigo *Elementary thinking and the classification of behavior*, que, quando estamos diante de uma operação matemática que necessita de outras mais simples para um resultado hipotético, levamos determinado tempo, geralmente alguns segundos. Entretanto, se efetuarmos uma operação para a qual já temos uma resposta estabelecida na memória, levaremos alguns milésimos de segundo. Por exemplo: a diferença provável de tempo ao calcularmos  $50 \times 18$  em relação a  $2 \times 3$ . Portanto, observar o tempo de resposta em nossa prática musical nos auxiliará a entender que tipo de processo mental estamos realizando.

Ao discorrer sobre o tempo necessário para tais operações, Daniélou afirma ainda que, para que o som possa ser processado pelo cérebro, é necessário que ele tenha uma duração mínima de atuação em nossa mente, algo em torno de 0,50 a 0,52 segundo. Esse tempo foi chamado pelo psicanalista Adolph Stern de *duração da presença psíquica*.

No contexto musical, a velocidade das sequências aliadas à maior ou menor precisão na determinação dos sons individuais e seus significados fornece-nos dados úteis sobre o funcionamento de nosso mecanismo mental de análise, além da associação (convencional ou não) de sons com ideias e/ou fatores emocionais.

Devido às possibilidades de incompreensões, nosso mecanismo de *feedback* adquire funções corretivas. Daniélou afirma que é normal que nos sirvamos de operações destinadas a reduzir erros de análise. Essas operações podem ser memorizadas para aumentar a eficiência do nosso sistema, e quando as operações se iniciam de forma, correta, entendemos ou podemos considerar como um sinal de prazer, para estimular esse trabalho facilitado do sistema. Para J. H. Mark, a retificação dos erros é entendida como um objetivo fundamental para existência do homem e de toda forma biológica.

Também é necessário, para analisar de modo mais adequado essas parcelas constantes e variáveis da percepção, conhecer a natureza das formas das figuras-tipo e



suas classificações, além de conhecer como o mecanismo cerebral molda essas figuras para adaptá-las às reações emocionais e intelectuais e gera correspondência com sinais de prazer. Podemos inferir disso que nosso mecanismo cerebral atribui valores diferentes para relações diferentes. Essa importância é baseada na análise das relações numéricas pelo cérebro. Segundo o autor, essa parece ser a única explicação que pode ser transposta para todos os casos conhecidos e que fundamenta a importância de certos intervalos, o motivo do valor relativo de uns e a exclusão de outros nos diversos sistemas musicais.

A utilização das tônicas fixas na música modal serve como facilitador da medição dos intervalos, possibilitando uma análise mais precisa do nosso aparelho audiomental. Isso ocorre porque, num contexto em que a repetição dos intervalos numa mesma altura é amplamente utilizada, a orelha torna-se extremamente sensível à exatidão ou inexatidão dos intervalos, exatamente na mesma altura e sempre com o mesmo valor expressivo, a mesma significação. Pensando no processo de *feedback* positivo, baseado no prazer da interpretação das relações, quanto mais exatos os sons, mais agradáveis os achamos.

Os sons também passam por um processo de ajuste assim que os ouvimos pela primeira vez. Após determinar a altura do som, nosso aparelho mental os coloca em um lugar exato na escala de frequência. Isso quer dizer que não podemos precisar a altura exata de um som breve e isolado, e, para o autor, o cérebro atribui a cada som um lugar na escala. Ele só faz sentido devido às relações gravadas com os outros sons.

A repetição é essencial para o mecanismo de classificação de alturas e, portanto, para uma considerável expansão do vocabulário musical. Para Daniélou, o desenvolvimento cuidadoso da música modal, em que as variações ocorrem num âmbito de frequências reduzidas e constantemente repetidas, permite uma apreensão mais efetiva do vocabulário musical.

Segundo ele, nosso ouvido pode gravar um número limitado de elementos em determinado tempo, uma unidade de tempo. Assim, o cérebro consegue gravar uma quantidade limitada, pois possui uma restrição no campo da análise, já que as informações que chegam são também de quantidade restrita.

Além disso, possuímos restrições relativas ao tempo necessário para uma análise dos sons. Daniélou também aponta a dificuldade de análise de sons de baixa intensidade ou sons que se sucedem muito rápido. Assim, o bordão (ou *drone* em inglês) da música indiana ajuda no processo de memorização, pois facilita a análise e classificação,

tornando possível memorizar sequências que ocorrem rapidamente e em baixa intensidade.

Acerca das constantes de tempo auditivas, ciclos por segundo, os físicos as demarcam entre um décimo e um vigésimo de segundo como nosso limite entre percepção rítmica e melódica. Daniélou afirma:

Os sons são diferenciáveis precisamente se a sua duração é maior que este tempo constante que está localizado nas regiões do ritmo *alfa* do cérebro do qual nós estamos falando. Um pulso com frequência maior que 10 ou 20 por segundo deixará de ter um caráter rítmico para ser percebido como um valor contínuo que chamamos altura do som <sup>30</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 32, grifos do autor, tradução nossa).

As mudanças que ocorrem até 20 Hz não são entendidas de maneira clara; apenas seus aspectos gerais são captados por nosso cérebro. Um vigésimo de segundo é o tempo que o impulso leva para passar pelos órgãos dos sentidos e chegar a nosso cérebro. Para o autor, essa constante é do ser humano, podendo variar de espécie para espécie.

Segundo Daniélou, para que nossos sentidos funcionem adequadamente, são necessárias, para a análise, constantes ou bases que tenham relação com o funcionamento do nosso cérebro. Por isso, ele suspeita que o ritmo alfa seja responsável pela percepção de formas, possuindo um ritmo equilibrado para essa função, já que este ritmo, cuja frequência varia de 8 Hz a 13 Hz, parece ser a base que determina o valor de tempo relativo e, conseqüentemente, de todas as relações entre os seres vivos e seu ambiente.

Mesmo que o ritmo alfa tenha origem visual, Daniélou afirma que os aspectos auditivos fornecem relações mais precisas que os fenômenos visuais. Como dissemos anteriormente, o ritmo alfa representa o limite entre o ritmo e a melodia. Ou seja, uma orelha normal percebe como altura uma frequência acima de 15 vibrações por segundo. Abaixo disso, a frequência é percebida como ritmo.

Norbert Wiener<sup>31</sup> (1894-1964) afirma ainda que talvez possamos entender a linguagem de outros animais se alterarmos nosso ritmo alfa. Segundo o autor, a unidade de tempo fundamental na existência não se relaciona com a nossa medida de tempo de

---

<sup>30</sup> No original: *Les sons ne sont différenciables avec précision que si leur durée est supérieure à cette constante temps qui se trouve située dans la région du rythme alpha du cerveau dont nous allons parler. Une pulsation d'une fréquence supérieure à 10 ou 20 par seconde cessera donc d'avoir un caractère rythmique pour être perçue comme une valeur continue que nous appelons une hauteur de son.*

<sup>31</sup> Renomado matemático estadunidense reconhecido como um dos pais fundadores da *cibernética*.

batidas por segundos, e sim com a medida de nossos processos vitais, sobretudo, com a batida do coração.

Outro limite salientado por Daniélou é relativo à constância e inconstância do som. Quando ouvimos sons constantes por um longo tempo, temos uma grande diminuição da sensibilidade auditiva. Quando ouvimos sons repetitivos e de curta duração, tendemos a perceber as frequências de maneira inexata, variando a percepção da frequência dos sons em quartos de tons ou semitons. Isso ocorre pela fadiga dos nervos auditivos.

Daniélou afirma que é notório que um som rico em harmônicos aparenta ser mais agudo do que realmente é, da mesma forma que variações de intensidade na produção sonora podem nos dar a impressão de mudança de frequência. Embora haja mudanças na percepção das frequências, o autor reitera que a altura absoluta tem importância secundária. O autor afirma que sons repetidos tendem a ser analisados de maneira mais exata com relação à frequência, da mesma forma que o pedal sonoro ajuda na definição das demais notas do contexto musical.

Ainda segundo o autor, a constância no nível sonoro também auxilia o estado de receptividade de nosso aparelho audiomental. A percepção fora do contexto musical também é diferente daquelas que ocorrem num contexto, sendo que essas últimas são muito mais exatas. Por exemplo: nas formas modais, o fato de os sons com conteúdo emocional terem sido ouvidos em várias ocasiões facilita a percepção de sua natureza e de suas relações. O conhecimento do conteúdo emocional é tão presente na cultura indiana, que Daniélou chega a afirmar que, para o ouvinte indiano, uma frase musical torna-se uma frase falada, há uma transição do conteúdo semântico que pode ser traduzida tanto na linguagem musical quanto na linguagem falada. Essa é uma afirmação metafórica, que diz respeito ao domínio que muitos ouvintes possuem sobre o conteúdo expressivo da música (cf. DANIELLOU, 1993).

Assim, o autor assevera que o foco do estudioso indiano é o conteúdo expressivo. Para isso, é preciso entender que a precisão dos intervalos é fundamental, e para isso é necessário excluir o volume excessivo e os possíveis choques sonoros. Vemos que essa é uma concepção um pouco diferente da que possuímos, como a música ocidental de concerto, na qual nos utilizamos de choques sonoros e mudanças bruscas de dinâmica.

Questões relativas ao timbre também geram diferenças fundamentais em nossa percepção musical. A análise da voz humana é focada nas variações de timbres e nos

aspectos formativos. Nas regiões agudas, o timbre tende a se tornar indistinto, pois a área do formante não é mais percebida.

Notamos também, em relação ao timbre, que o ataque e a extinção dos sons possuem importância fundamental para nossa percepção, já que variações de ataques e de duração fazem com que os sons sejam entendidos em níveis e formas diferentes. Por isso, a ornamentação em música muda tanto o caráter dos sons ouvidos. Um acorde arpejado é diferente de um acorde tocado em plaqué em três aspectos: na diferença de interpretação do acorde arpejado, na disposição das notas em sequência e no número de ataques diferentes.

O limite que separa a percepção do timbre e da altura é mal definido, teoricamente inclusive. O limiar de diferenciação de percepções de alturas relativas é geralmente de 3 Hz. Intervalos menores que esses, num contexto não musical, tendem a ser entendidos como variações tímbricas.

### 1.2.2. Bases numéricas

Discorreremos doravante sobre a classificação dos intervalos, tendo em vista as bases numéricas utilizadas por nosso cérebro. Observando a estrutura de nossa orelha e de nosso tímpano, é possível entender que percebemos o som como uma sequência de pressões e de depressões, ou seja, uma sucessão de golpes. Posteriormente transformamos esses golpes em frequências definidas mentalmente. Assim, num primeiro momento, nosso poder de análise da região melódica do espectro sonoro é bastante similar à da região rítmica.

Segundo Daniélou, dada a definição de uma base numérica, poderemos compreender mais detalhadamente os limites de nossa capacidade mental de classificação dos sons, e as relações entre os sons e os sentimentos.

Primeiramente, é interessante perceber que a orelha, dentro de suas possibilidades, transmite ao cérebro todas as relações sonoras captadas. Entretanto, a classificação dessas relações é feita pelo cérebro. Sendo assim, Daniélou afirma que é necessário entender as possibilidades e os limites de nosso mecanismo de percepção para que possamos realizar uma análise séria sobre o assunto.

As bases de nossa percepção são as figuras-tipo. Nosso aparelho mental percebe o som como um perfil sólido, visual. Esse perfil é a figura-tipo, que, por sua vez, pode ser traduzida em relações numéricas, já que é classificada com base nos fatores de

análise cerebral e pode ser representada por formas geométricas simples (cf. DANIÉLOU, 1993).

Para Daniélou, nosso cérebro assemelha-se a uma máquina de calcular que se utiliza de símbolos. Esses símbolos, para o cérebro, derivam dos dados de nossa percepção que são transformados em razões numéricas simples, comuns a todas as percepções. Em outras palavras, Daniélou acredita que o fenômeno musical, que é uma forma de comunicação, possa ser reduzido a elementos numéricos passíveis de serem estudados estatisticamente.

Para que esses dados sejam aproveitados, precisam ser codificados, ou decodificados, no momento de sua entrada. Para exemplificar os limites numéricos de nossa percepção, Daniélou afirma que o número 7 é o limite para uma numeração não verbalizada para o ser humano. Segundo o autor, para a maioria dos animais o limite é o 3. O autor afirma que uma galinha consegue perceber a presença e sentir a falta de até três elementos: se a galinha tiver quatro filhotes e um se perder, ela não sentirá a sua falta; entretanto, se ela tiver três, e um se perder, ela perceberá sua falta e tentará recuperá-lo.

Embora nosso limite seja o fator 7, nosso cérebro trabalha com a classificação imediata dos fatores 2, 3, 5 e alguns de seus múltiplos. Cada um desses três sistemas apresenta reações psicoemotivas diferentes. Sendo assim, dentro de uma escala indefinida de sons, podemos observar, com base em uma análise numérica, quais serão as reações psicofisiológicas e, com isso, o conteúdo semântico. Assim, o autor apresenta informações sobre esses fatores, começando do fator 2 (cf. DANIÉLOU, 1993).

O fator 2 representa os intervalos que, numa escala contínua, chamamos de oitava. É claro que o conceito de oitava foi amplamente difundido pelo uso da escala heptatônica, em que a oitava nota simbolizava a repetição da primeira nota da escala, mas com o dobro da frequência. No contexto da escala pentatônica ou dodecafônica, o termo oitava pode não fazer sentido, pelo menos não no sentido que lhe atribuímos, uma vez que, na escala pentatônica, a repetição da primeira nota da escala poderia ser considerada uma sexta nota. Já na escala dodecafônica, a execução da primeira nota uma oitava acima poderia ser considerada a décima terceira, e a oitava nota da escala dodecafônica corresponderia ao intervalo de quinta justa.

A oitava é considerada uma consonância perfeita. Para que a natureza dos intervalos seja compreendida mais adequadamente, é necessário utilizarmos os logaritmos de frequência, o que nos possibilita entender os intervalos por frequências,

exceto em alguns casos limítrofes. Esse caráter logarítmico das percepções explica o motivo de percebermos apenas as relações entre os sons, ou valores relativos.

Ao abordarmos o fator 2, tendemos a determiná-lo como uma percepção de espaço sonoro. Dessa forma, uma sensação percebida em determinada oitava tende a permanecer nas demais oitavas. É importante salientar que os fatores de análise servem para o ponto de vista tanto melódico quanto rítmico. Portanto, não há diferenças essenciais nos efeitos psicofisiológicos decorrentes dos fatores num âmbito melódico ou rítmico. Por exemplo: “Sendo as divisões do ritmo apenas a continuação à região grave da divisão harmônica, podemos estabelecer oitavas rítmicas de 8, 4, 2, 1, 1/2, 1/4, 1/8 vibrações por segundo que formam os dados do ritmo, a moldura de sua medida, e que correspondem às oitavas harmônicas”<sup>32</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 44, tradução nossa). Assim, o fator 2 é marcado por sua periodicidade em nossa percepção e constitui um fator presente na análise de todos os sistemas musicais.

O fator 3 possui significação diferente da do 2, ou seja, possui um caráter expressivo distinto. Ele corresponde ao intervalo de quinta, e sua utilização em música é bastante ampla. Podemos notar que o ciclo das quintas é um sistema conveniente e bastante utilizado para o ajuste dos instrumentos.

Com base nas quintas sucessivas dentro de uma mesma oitava, é possível estabelecer uma escala cujos primeiros sons fazem parte daqueles que podemos facilmente reconhecer e reproduzir e que, além disso, são desencadeadores de valores expressivos em nosso aparelho mental. Entretanto, esse processo de desencadeamento expressivo só ocorre com precisão nas primeiras quintas. Depois delas, nosso aparelho mental torna-se incapaz de analisá-las e atribuir-lhe valores expressivos exatos.

Daniélou afirma que, tendo uma base fixa, as quintas superiores possuem significados opostos aos das quintas inferiores. É importante esclarecer que Daniélou está tratando de dois intervalos considerados opostos e complementares: as quintas e as quartas. Os intervalos que denominados quinta superior são, de fato, uma quinta. A quinta inferior, entretanto, corresponderia ao intervalo de quarta. No âmbito de uma oitava, os ciclos de quartas apresentam valores expressivos bem diferentes dos do ciclo de quinta. Isso ocorre porque os sons das quartas não passarão pelos mesmos circuitos

---

<sup>32</sup> No original: *Les divisions du rythme n'étant que la continuation au grave de la division harmonique, nous pouvons établir des octaves rythmiques de 8, 4, 2, 1, 1/2, 1/4, 1/8 vibrations par seconde qui forment les données spatiales du rythme, le cadre de sa mesure et qui correspondent aux octaves harmoniques.*

mentais<sup>33</sup> que os das quintas, embora, em nosso aparelho mental, a forma de reconhecimento de ambos intervalos seja semelhante.

É interessante lembrar que a denominação quinta e quarta é arbitrária, já que faz menção ao número de sequência de sons em uma escala particular, no caso, a escala heptatônica. Outro ponto que nos ajuda nessa diferenciação é sua razão numérica: a quarta possui o fator 3 no denominador, e a quinta, no numerador, e, por isso, seus valores expressivos são opostos.

Outro fator importante para a nossa análise mental é o 5, que corresponde à terça. A corda (uma corda) pode ser dividida das seguintes formas: 1/5, 2/5 e 4/5, e as relações de frequências são o inverso, 5/1, 5/2, 5/4 etc. Chamamos esse intervalo de terça, porque se trata da terceira nota da escala diatônica.

Daniélou defende que o fator 5 é o mais importante na música, pois é o nosso principal mecanismo mental com função de expressar emoções, sensação, sentimento. Além disso, o autor afirma que o fator 5 também está relacionado com o surgimento e o crescimento da vida.

Como dissemos anteriormente, o fator 7 é o nosso limite, fugindo, por isso, das possibilidades da linguagem musical. Para Daniélou, não possuímos capacidade para relacionar esse fator com algum valor expressivo. Para exemplificar nossa incapacidade, o autor afirma que, se dividirmos uma corda em 7 partes e nos utilizarmos de 6 dessas partes, nosso aparelho mental não conseguirá classificá-la de forma exata, amparando-se em relações vizinhas para fazer tal classificação. E continua: se escutarmos a sétima harmônica ( $7/2^2$ ), tenderemos a preferir e até a classificar sua sonoridade com base em uma das sétimas menores, vizinhas a ela, seja a sétima menor doce ( $225/128$ ) de 976 *cents*<sup>34</sup>, seja a sétima baixa ( $125/72$ ) de 955 *cents*. A sétima harmônica seria classificada como uma imprecisão no meio de suas vizinhas.

Para o autor, as razões e os simbolismos numéricos encontrados na música funcionam por meio de elementos que possuem significados objetivos, mediante sons que possuem significado emotivo ou intelectual. Assim, é necessário haver certa concretude nas experiências que envolvem esse processo. Entretanto, podemos também, por meio de treinamento especial, fazer com que nosso aparelho audiomental trabalhe com princípios abstratos. Mas essa mudança só pode dar origem a construções “de

---

<sup>33</sup> O termo aqui é utilizado para fazer referência aos caminhos analíticos pelas quais as informações “passariam” ou seriam comparadas, podendo ser equiparada aos caminhos sinápticos.

<sup>34</sup> *Cents* é uma medida criada para a divisão linear e comparação dos intervalos no temperamento igual (cf. GAÍNZA, 1992, p. 114).

caráter instável, temporário e não comunicáveis”<sup>35</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 14, tradução nossa). O autor pretende demonstrar que o aparelho mental trabalha com dados objetivos, por isso temos um bom aproveitamento, já que, se trabalhássemos com dados falsos, toda a nossa percepção seria imprecisa.

Pensando na classificação dos dados, Daniélou afirma que, mesmo “os sons sensivelmente equivalentes, mas percebidos através de circuitos diferentes, adquirem um valor diferente nas arquiteturas sonoras, porque eles emprestaram diferentes vozes no complexo mecanismo pelo qual interpretamos mentalmente os dados recebidos”<sup>36</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 14, tradução nossa). Essa é uma explicação importante para esclarecer como os circuitos mentais determinam as diferenças com que atribuímos significações.

A proximidade dos “circuitos” pelos quais as informações passam pode ser entendida como a causa dessa fusão de significados. Segundo Daniélou, podemos perceber que terças muito próximas passam por circuitos mentais diversos e, por isso, tendem a ter significações distintas, mesmo que bastante aproximadas. Para exemplificar esse comentário, o autor afirma que linguagens diferentes podem ter sonoridades bastante próximas, mas, como os circuitos mentais por meio dos quais são analisadas são outros, elas apresentam significados também diversos.

Ocorre que, no momento da verificação dos significados, pode haver um cruzamento dos dados, ou seja, podemos acessar caminhos diferentes por meio de uma “fiação cruzada”, obtendo, por essa razão, resultados diferentes para um mesmo elemento. Essas diferenças perceptivas seriam a causa das diferentes sistematizações e teorias acústicas baseadas em dados aproximativos.

Para discorrer sobre esse circuito cruzado, Daniélou, utilizando-se de comentários de Wiener, afirma que é improvável não haver uma comunicação natural entre esse grande número de circuitos mentais. Por essa razão, afirma, esse processo de relativização do significado ocorre normalmente. Daniélou defende a alta probabilidade de, em determinado nível do sistema nervoso, essas várias possibilidades de caminhos constituírem a regra, não a exceção.

A ideia geral trabalhada por Daniélou relativa ao funcionamento de nosso cérebro é a de que “nosso aparato mental funciona como uma máquina de calcular que,

---

<sup>35</sup> No original: *de caractère instable, temporaire et non communicable*.

<sup>36</sup> No original: *des sons sensiblement équivalent mais perçus travers des circuits différents acquièrent une valeur autre dans le architectures sonores parce qu'ils ont emprunté des voies différentes dans le mécanisme complexe par lequel nous interprétons mentalement*.



quando os dados de um problema são fornecidos a ele com o significado de relações sonoras, continua funcionando até revelar uma solução aceitável”<sup>37</sup> (Daniélou, 1993, p. 15, tradução nossa). Para que isso ocorra, contudo, acabamos por ignorar vários elementos sonoros que não possuem correspondências naquele contexto ou que não são conectados entre si, para tentar criar um conjunto inteligível.

Das razões apresentadas anteriormente, podemos perceber que as três bases numéricas de nossa percepção musical podem se combinar não apenas no campo simbólico da matemática. Podemos notar as variações e até descobrir quais os fatores utilizados em determinado intervalo com base em seus valores expressivos. Dessa forma, quando temos os fatores  $5 \times 2$  juntos, chamamos seus valores expressivos de espacial emotivo; e aqueles que possuem os fatores  $3 \times 2$ , de espacial motor. Para o autor, os fatores  $5 \times 3 \times 2$  não podem estar presentes num mesmo número, pois tendem a se anular.

Para compreendermos mais adequadamente as possíveis relações entre os três sistemas, baseados nos fatores, é necessário conhecer os papéis dos fatores quando ocupam locais diferentes nas razões numéricas. Para Daniélou, existe uma diferença fundamental entre os números que formam as relações intervalares: um representa uma divisão básica, e o outro, a quantidade de elementos para essa divisão; um número estabelece o tipo de figura, e o outro, a quantidade de elementos; um tem caráter qualitativo e o outro quantitativo.

Para encontrarmos diferentes razões, diferentes frequências com base em um som inicial, efetuamos divisões. Esse mecanismo funciona apenas com valores simples. Por isso, os fatores encontrados no denominador, que determinam a quantidade de divisões da frequência do harmônico fundamental, chamado por Daniélou de tônica, devem ser mais limitados que os elementos no numerador, que representam os valores qualitativos dos elementos.

### 1.2.3. Sistematização e efeitos psicofisiológicos

Para Daniélou, os elementos que são a fonte das sensações de prazer, na música, são de natureza numérica, pois nós os percebemos através das relações de frequências,

---

<sup>37</sup> No original: *Notre appareil mental fonctionne comme une machine à calculer qui, lorsque les données d'un problème lui sont fournies – ici la signification de rapports de sons –, continue à fonctionner jusqu'à la découverte d'une solution acceptable.*

das relações de tempo, das razões de intensidade e das combinações de todas essas relações. Os efeitos psicofisiológicos representam aspectos claros e fundamentais da significação musical, que é de suma importância na experiência musical, já que, para o autor, todo som é imbuído de significado.

Entretanto, o aparelho audiomental nem sempre é preciso no processo de análise, o que gera confusão nos dados e nas bases gramaticais musicais, dificultando o estudo dos efeitos psicofisiológicos e da psicologia da música. Assim, é importante para a sistematização da notação e das análises que reflitamos e busquemos as distinções entre os elementos variáveis e os elementos constantes da percepção – os últimos são e devem ser utilizados como a base para toda linguagem musical inteligível.

Afirmamos que os sons, tal como os conhecemos, sempre possuem conteúdo, já que nossa classificação mental – conforme reiterado por Daniélou – funciona apenas com sons que possuem conteúdo, ou seja, que sugerem elementos de sentimento, de emoção ou de ideia. A classificação dos sons puramente abstratos passa por circuitos que não têm ligação direta com a experiência musical. Refletindo ainda sobre os sons abstratos, segundo Daniélou, tantas experiências musicais contemporâneas são desinteressantes, pois as relações abstratas sobre as quais a música se constrói não correspondem às relações do nosso mecanismo de percepção.

Segundo o autor, nosso mecanismo cerebral é feito para analisar e comparar informações úteis: sensações, emoções, ideias e diretrizes de ações. Sendo assim, trabalhamos com elementos com certo grau de concretude, já que nosso cérebro não é um aparelho de medida para elementos vazios de conteúdo concreto. O autor assevera que isso é bastante aparente no mecanismo de audição, já que os sons desprovidos de sentido não são bem diferenciados. Entretanto, se escutarmos o mesmo som em determinado contexto musical, conseguiremos analisar suas mínimas variações.

Nosso mecanismo mental, assim, é capaz de relacionar apenas a sensações, emoções e pensamentos aqueles sons traduzidos em figuras-tipo. Para que isso ocorra, é necessário que esses sons possuam características que possibilitem essa transformação simbólica. Como já dissemos, nosso sistema auditivo é de ordem logarítmica. Além disso, nossa análise do som se utiliza daquilo que chamamos de perfil do som para suas classificações, e não de todo o espectro sonoro. Dessa forma, como os ruídos não apresentam relações claras com os três sistemas, eles não são capazes de significar, pelo menos não no contexto musical.

Para exemplificar como sons dotados de significados mudam nossa percepção e a experiência musical, Daniélou afirma que, durante suas experiências na Índia, percebia claramente as mudanças que ocorriam durante uma execução musical. No primeiro momento, o músico tocava de memória as notas do modo, o que fazia de maneira bastante inexata. Entretanto, em determinado momento, ele começava a interiorizar o sentimento do modo e começava a tocar cada vez mais de maneira expressiva e exata. Essa precisão extrema faz com que as mínimas variações de afinação sejam percebidas e consideradas confusas quanto ao sentimento do modo.

Um processo que facilita a apreensão do sentimento do modo no fazer musical é a exposição à tônica fixa, muito presente nas músicas orientais, e que contribui para que a capacidade expressiva da música seja salientada.

Além da música sem o *drone*, ou nota pedal, a prática musical baseada em intervalos abstratos também é menos expressiva, ou seja, os efeitos psicofisiológicos são mais escassos. Tal enfraquecimento dos efeitos psicofisiológicos ocorre por causa da necessidade constante de ajustes que o cérebro teria que fazer, gastando muito mais energia para interpretar os sons. Na audição de música ocidental, no temperamento igual, necessitamos de um ajuste quase constante, executado pelo mecanismo de *feedback*, aquele mecanismo que compara as figuras-tipo para que possamos classificar nossas percepções.

Ao reforçar tal ideia, o autor afirma que os experimentos feitos se utilizando relações sonoras extremamente precisas têm um notável efeito psicofisiológico, ou seja, acontecem de forma mais eficiente e perceptível. Entretanto, isso não significa que essa precisão altere, necessariamente, o som das frases musicais. Acontece que a grande precisão na execução dos intervalos suprime a necessidade de o mecanismo mental ter que interpretar os sons, ou seja, de classificar os sons com base nas análises das figuras-tipo que mais se assemelham ao perfil desse som. Essa experiência reflete um ponto a ser considerado pelo método, já que, para a medição e análise dos intervalos, o cantor ou instrumentista não pode estar desaquecido, para que seu desempenho não seja inexato ou aproximativo. Para Daniélou, se essas medições, em gravações, são feitas enquanto o músico está inspirado, emocionalmente envolvido, os resultados tendem a ser muito precisos e sempre idênticos.

O autor salienta que grande parte das sistematizações antigas não levava em conta a capacidade de a música gerar respostas emocionais. Mesmo hoje, teóricos e alguns físicos calculam sistematizações para as escalas sem levar em conta a prática

musical, produzindo, por vezes, escalas sem o auxílio de instrumentos. Para o autor, esse é o maior erro no processo de sistematização. Daniélou afirma que, mesmo entre os gregos, “os físicos reprovavam os músicos por não afinarem seus instrumentos de acordo com os princípios de Pitágoras. Eles não parecem ter percebido que a escala de Pitágoras, como eles nos apresentam, poderia ser errônea ou pelo menos insuficiente”<sup>38</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 26, tradução nossa). Além de apresentar essa crítica a Pitágoras, Daniélou afirma que outros sistemas também seriam insuficientes, como os propostos por Yo KI, King Fâng, Ptolomeu, Boécio, Avicena, Al Farabi, Zarlino, Huygens, Rameau e mais tarde Helmholtz.

Então, se considerarmos a hipótese dos três fatores que comentamos anteriormente, podemos compreender a diferença de importância que o cérebro confere aos intervalos, escolhendo determinados números em detrimento de outros. Podemos deduzir, afirma Daniélou, que, quando os circuitos mentais são colocados em ação, com base nesses fatores, diferentes reações psicofisiológicas podem ser geradas. Podemos deduzir, ainda, que, pela análise dessas relações, é possível compreender as relações entre as razões numéricas e os efeitos psicofisiológicos.

Essa consciência é importante para que possamos ter certeza de que a escala produzida, embora não contenha todas as possibilidades intervalares, consegue abarcar as possibilidades expressivas claramente definidas por nosso aparelho audiomental.

Conforme já mencionamos, podemos dividir os intervalos de variadas formas, mas é necessário que, para respeitarmos seus valores expressivos, utilizemo-nos de relações numéricas condizentes com as leis universais ou com a prática musical. Para Daniélou, a base comum dessas escalas são aquelas razões que dizem respeito aos números 2, 3 e 5, números considerados os fatores organizadores de nossa análise audiomental.

Defendendo a utilização desses números para a decodificação dos efeitos psicofisiológicos, o autor afirma que todas as teorias musicais surgem da utilização e variação desses fatores. Para ele, é claro que isso não exclui outros elementos que possam estar presentes nas análises, entretanto, esse ponto comum nas sistematizações possibilita a criação de uma base aritmética para a análise dos efeitos gerados pela música.

---

<sup>38</sup> No original: *Les physiciens reprochaient aux musiciens de ne pas accorder leurs instruments selon les principes de Pythagore. Ils ne semblent pas avoir réalisé que la gamme de Pythagore, telle qu'il nous la présente, pouvait être erronée ou tout au moins très insuffisante.*

Da mesma forma, a análise dos simbolismos numéricos é importante, pois nos auxilia no entendimento de quais são nossas limitações naturais e como interagimos com a realidade. Segundo Daniélou, os mecanismos do pensamento não podem ser fundamentalmente diferentes dos princípios e mecanismos responsáveis pela formação da matéria. Além disso, o estudo da nossa percepção musical pode nos ser útil para a compreensão dos fenômenos humanos, seja fisiológicos, seja psicofisiológicos, ajudando-nos a entender também as estruturas mais profundas do universo.

As conclusões a que podemos chegar aplicam-se a todos os aspectos do comportamento humano. As fórmulas baseadas sobre os ciclos numéricos elementares regulam todos os aspectos da vida coletiva ou individual.

Assim, baseada nos três sistemas de análise cerebral, a vida é uma combinação da dimensão, do movimento e da sensação. Para os antigos filósofos hindus, a audição era o sentido fundamental, capaz de perceber o aspecto mais interior das estruturas do mundo e entender os estados vibratórios mais simples. Isso porque, segundo Daniélou, nenhum de nossos sentidos nos permite aprender relacionamentos vibratórios com mais clareza e possibilidades analíticas que a audição.

Assim, podemos dizer que o ponto fundamental para a consolidação de um vocabulário musical é a existência de bases numéricas comuns à matéria, à vida e ao próprio pensamento, o qual está relacionado com a própria natureza do universo, suas possibilidades e seus limites.

#### 1.2.3.1. Escala de 53 sons

Após termos discorrido sobre a construção de uma escala baseada nas leis que Daniélou considera universais, apresentaremos as possibilidades que ele elenca como necessárias para atender às características expressivas existentes na música.

Sua consideração básica para a formulação de uma escala com mais divisões e perceptivamente mais familiar, é a de que somos capazes de perceber diferenças e definir os intervalos pelo sentimento ou pela correspondência emocional mesmo que nossos ouvidos não consigam apreciar diferenças mínimas de frequências.

Primeiramente, Daniélou (1993) comenta uma possibilidade provinda da própria nomenclatura da música ocidental, a escala com divisão da oitava em 22 partes. A nomenclatura a que nos referimos é a das notas, sendo sete bemolizadas, sete naturais, sete sustenizadas e mais uma, que seria a oitava. O autor comenta isso, pois, para ele,

manter tal nomenclatura seria desnecessário, se essas notas, consideradas hoje enarmônicas, fossem realmente iguais.

É importante entender que, quando estabelecemos uma escala de possibilidades de relações, determinando os intervalos que utilizamos, deixamos de lado grande número de possibilidades. Além disso, ao analisarmos as capacidades expressivas dos intervalos, devemos entender que esses aspectos são determinados por zonas de expressividade. Dessa maneira, quanto mais próximos entre si, mais semelhança haverá entre suas características expressivas.

Essas 22 posições das notas, ou *srutis*, na música indiana, são definidas para corresponder de forma distinta a sentimentos. Assim, mesmo que fizéssemos outras divisões, como 66, por exemplo, isso só demonstraria a busca por consonâncias cada vez mais perfeitas. Entretanto, o autor assevera que o número de sentimentos distinguíveis continuaria sendo limitado a 22.

Poderíamos mencionar a escala de 53 sons, que tem por unidade básica a *comma*, ou até dividi-la em 358 intervalos. Entretanto, segundo Daniélou, esses intervalos tendem a ser cada vez mais abstratos, e, por isso, a divisão da oitava modal, do ponto de vista numérico, deveria ser de 22 intervalos.

Mesmo sendo ideal a utilização dos 22 intervalos por oitava, do ponto de vista prático, Daniélou assevera possibilidades de os três sistemas, ou seja, a definição intervalar baseada nos três sistemas numéricos conduzirem a uma gama geral, a de 53 divisões, pois, com base nessa estruturação, podemos encontrar os sons válidos utilizados por todos os sistemas musicais.

As ilustrações a seguir demonstram como ocorre a divisão da oitava em 53 partes:

Figura 1 – Divisão da escala em 53 intervalos

**Divisão da oitava em cinquenta e três intervalos e vinte e dois  
Srutis**

<b>Divisão harmônica</b>	0	1	2		3	4	5	6		7	8	9
<b>Escala moderna</b>	C Sa	+	++	1/4	#	L- <sup>a</sup>	L+	b	3/4	—	-	D Re
<b>Relação entre tônica e intervalo da escala antiga</b>		81/80  comma	46/45  comma	31/30  disjunction	25/24  comma	256/243  comma	16/15  comma	27/25  comma	135/124  disjunction	11/10  comma	10/9  comma	9/8  comma
<b>Srutis</b>	0					1	2				3	4

<b>Divisão harmônica</b>	9	10	11		12	13	14		15	16	17
<b>Escala moderna</b>	D Re	+	++	1/4	#	L	b	3/4	—	-	E Ga
<b>Relação entre tônica e intervalo da escala antiga</b>	9/8  comma	256/225  comma	15/13  comma	93/80  disjunction	75/64  comma	32/27  comma	6/5  comma	75/62  disjunction	128/105  comma	100/81  comma	5/4  comma
<b>Srutis</b>	4					5	6				7

<b>Divisão harmônica</b>	17	18	19		20	21	22
<b>Escala moderna</b>	E Ga	+	++	1/4	—	-	F Ma
<b>Relação entre tônica e intervalo da escala antiga</b>	5/4  comma	81/64  comma	32/25  comma	31/24  disjunction	125/96  comma	320/243  comma	4/3  comma
<b>Srutis</b>	7	8					9

<b>Divisão harmônica</b>	22	23	24		25	26	27	28		29	30	31
<b>Escala moderna</b>	F Ma	+	++	1/4	#	L-	L+	b	3/4	—	-	G Pa
<b>Relação entre tônica e intervalo da escala antiga</b>	4/3  comma	27/20  comma	512/375  comma	62/45  disjunction	25/18  comma	45/32  comma	64/45  comma	36/25  comma	90/62  disjunction	375/256  comma	40/27  comma	3/2  comma
<b>Srutis</b>	9	10				11	12					13

Figura 2 – Divisão da escala em 53 intervalos  
(continuação)

<b>Divisão harmônica</b>	31	32	33		34	35	36		37	38	39
<b>Escala moderna</b>	G Pa	+	++	$\frac{1}{4}$	$\sharp$	L	$\flat$	$\frac{3}{4}$	—	—	<del>A</del> Dha
<b>Relação entre tônica e intervalo da escala antiga</b>	$\frac{3}{2}$ comma	$\frac{243}{160}$ comma	$\frac{192}{125}$ comma	$\frac{31}{20}$ disjunction	$\frac{25}{16}$ comma	$\frac{128}{81}$ comma	$\frac{8}{5}$ comma	$\frac{50}{31}$ disjunction	$\frac{81}{50}$ comma	$\frac{400}{243}$ comma	$\frac{5}{3}$ comma
<b>Srutis</b>	13					14	15				16

<b>Divisão harmônica</b>	39	40	41		42	43	44	45		46	47	48
<b>Escala moderna</b>	A Dha	+	++	$\frac{1}{4}$	$\sharp$	L-	L+	$\flat$	$\frac{3}{4}$	—	—	B Ni
<b>Relação entre tônica e intervalo da escala antiga</b>	$\frac{5}{3}$ comma	$\frac{27}{16}$ comma	$\frac{128}{75}$ comma	$\frac{31}{18}$ disjunction	$\frac{125}{72}$ comma	$\frac{225}{128}$ comma	$\frac{16}{9}$ comma	$\frac{9}{5}$ comma	$\frac{29}{16}$ disjunction	$\frac{11}{6}$ comma	$\frac{50}{27}$ comma	$\frac{15}{8}$ comma
<b>Srutis</b>	16	17					18	19				20

<b>Divisão harmônica</b>	48	49	50		51	52	53
<b>Escala moderna</b>	B Ni	+	++	$\frac{1}{4}$	—	—	C Sa
<b>Relação entre tônica e intervalo da escala antiga</b>	$\frac{15}{8}$ comma	$\frac{243}{128}$ comma	$\frac{48}{25}$ comma	$\frac{31}{16}$ disjunction	$\frac{125}{64}$ comma	$\frac{160}{81}$ comma	$\frac{2}{1}$ comma
<b>Srutis</b>	20	21					22

Fonte: Daniélou (1995, p. 93), tradução nossa.

Quanto aos sinais presentes na imagem e que são utilizados em quase todas as classificações do autor, podemos explicá-los da seguinte forma: o símbolo + indica que a nota será aumentada em uma *comma* (81/80); o símbolo ++ indica que a nota tem sua frequência aumentada em duas *commas*; um sustenido sobrescrito indica que a nota será



elevada por um tom menor (25/24); o símbolo L- indica que a nota mais grave<sup>39</sup> é aumentada por uma *limma* (256/243), ou a nota superior é abaixada em meio tom maior (16/15); o símbolo L+ indica que a nota mais grave será aumentada em meio tom maior (16/15) ou a nota mais aguda abaixada por uma *limma* (256/243); a sobrescrição de um bemol indica que a nota superior é abaixada um semitom menor (25/24); o símbolo – indica que a nota é abaixada por duas *commas*; o símbolo - indica que a nota é abaixada por uma *comma*. Como dissemos, tais informações servirão de critério de análise da notação de Daniélou em futuros exemplos.

É interessante conhecer as possibilidades, pois, como asseverou Daniélou, a redução do vocabulário musical a intervalos e escalas é importante para o trabalho técnico musical, podendo, contudo, ser prejudicial a outros pontos, como vimos

Daniélou assevera que os ciclos das quintas e das terças combinados formam a escala completa com 53 sons. Para ele, essa escala pode ser utilizada como um banco ou vocabulário que abrange todas as possibilidades de escalas que respeitam a expressividade musical. Os demais intervalos são diferenciáveis na prática musical e, por isso, são classificados como intervalos vizinhos de algum desses 53 sons.

#### 1.2.3.2. Prática e efeitos

Depois de comentarmos a concepção de Daniélou, chegando até a necessidade da utilização de escalas que possuam relações concretas com a natureza do mundo, apresentaremos aqui algumas possibilidades de aplicação mencionadas pelo autor em sua obra *Sémantique musicale*, além de comentários sobre os efeitos psicofisiológicos gerados, incluindo efeitos gerados pelo ritmo.

Daniélou propõe uma nova abordagem para se evitarem problemas encontrados na educação musical. De acordo com ele, é evidente que muitos alunos não se desenvolvem musicalmente por reagirem de modo negativo a formas musicais que lhes parecem ilógicas. Daniélou chega a afirmar que a música modal é a mais natural para a criança, já que pode ser introduzida em um contexto intervalar simples, mas exato, o

---

<sup>39</sup> Essa concepção de nota mais grave ou mais aguda diz respeito aos nomes das notas que consideramos enarmônicos, dessa maneira, podemos encontrar a mesma frequência para ré sustenido ou para mi bemol, mas para isso os cálculos precisariam ser diferentes.

que será mantido até nos contextos mais complexos. Ele acredita que, com isso, o interesse dos alunos pelas formas musicais se manifeste de forma mais efetiva.

No contexto de socialização, o fenômeno musical é muito importante, pois auxilia na harmonização das personalidades, ideias conhecidas desde a Antiguidade, para hindus e gregos, das quais grande parte não é lenda, segundo o autor.

Os efeitos psicofisiológicos gerados pelas formas modais eram responsáveis por influenciar as personalidades, mudando o caráter do ouvinte, e muitas vezes eram classificados como efeitos mágicos. Daniélou afirma que certas melodias, agrupamentos sonoros e rítmicos são responsáveis por provocar estados de transe em grandes grupos humanos.

No estado de transe gerado pela música, alguns afetados apresentam características similares ao do estado de embriaguez, por exemplo. Outros têm seu ritmo vital acelerado devido às mudanças das formas rítmico-melódicas. Esse choque, produzido pelas mudanças abruptas, provoca algo semelhante à ruptura da vontade consciente do sujeito. Tal estado pode ser alterado para uma participação involuntária ou semiconsciente no fenômeno musical, o que favorece o estado visionário. Ou seja, a mudança de um ritmo simples num ritmo complexo, no contexto musical específico, leva alguns sujeitos a um estado de transe. Esse estado de transe pode ser caracterizado pela insensibilidade física, pela perda da modéstia e, como dissemos acima, por percepções visionárias.

Outra possibilidade diz respeito a terapias musicais. Quanto maior a repetição dos intervalos musicais, mais intenso seu efeito no aparelho audiomental. O autor afirma que tal uso é bastante utilizado para tortura sonora, pois o uso contínuo de dissonâncias faz com que o sujeito se sinta rapidamente desmoralizado. Ele afirma, também, que o uso terapêutico de certas formas sonoras poderia ser mais facilmente empreendido e ter resultados mais efetivos que o uso de cores. Mas, para que isso ocorra, é necessário perceber quais as frequências exatas teriam mais efeitos no paciente.

Depois de discorrer sobre algumas possibilidades de tratamento, o autor ressalta que há equivalências entre sons e cores, porque, mesmo que as relações de frequência sejam percebidas por sentidos diferentes, suas razões matemáticas são semelhantes e correspondem a figuras-tipo análogas, o que deve ser estudado para que tais possibilidades sejam mais bem compreendidas.

#### 1.2.4. Sons e significados

Depois de apresentarmos algumas discussões propostas pelo autor acerca da análise audiomental, discussões que refletem sobre os mecanismos de análise responsáveis pelos efeitos psicofisiológicos, abordaremos agora como esses efeitos são considerados estruturantes dos significados em música.

Podemos determinar, através de métodos estatísticos, quais são as características dos relatórios perceptivos com base nas regiões em que se encontram. “Para isso, precisamos procurar relações semelhantes nas várias regiões da escala sonora perceptível, cuja natureza aritmética corresponde a conteúdos semânticos semelhantes”<sup>40</sup> (Daniélou, 1995, p. 58, tradução nossa). Essas regiões expressivas análogas entre si são conhecidas como *jatis*.

Dessa maneira, cada escala possui diferentes significações, de acordo com as características de seus intervalos. Se utilizarmos escalas com as mesmas relações, mas partindo de notas diferentes, como tocar uma música em dó maior e ré maior, elas terão a mesma significação emocional, desde que tanto o dó quanto o ré sejam as notas geradoras das escalas baseadas na série harmônica. Ou seja, a transposição de uma música, de sua melodia, de seus intervalos etc., só tem significação emotiva diferente se essa transposição ocorrer no interior de uma mesma escala pré-estabelecida. Para deixar mais claro: se pretendemos formar uma escala heptatônica de mi maior com base em uma série harmônica cuja frequência geradora seja lá, essa escala terá significação diferente da de outra em lá maior, já que a relação das notas necessárias para a formação das duas escalas com a fundamental da série harmônica é diferente. Entretanto, se formarmos uma escala de mi maior utilizando as relações da série harmônica gerada em mi, essa escala terá as mesmas relações que a de lá, formada por uma série harmônica gerada em lá.

Nos sistemas modais em que o conteúdo semântico é respeitado, notamos que a natureza do fator 2 relaciona-se sempre às dimensões no espaço ou no tempo, como já comentamos anteriormente. Na definição espacial, a oitava apareceria como um espaço. Segundo Daniélou, o intervalo de oitava não possui característica expressiva, e o mesmo ocorre com o ritmo binário.

---

<sup>40</sup>No original : *Il nous faut pour cela chercher, dans les diverses régions de l'échelle des sons perceptibles, des rapports similaires dont la nature arithmétique correspond à des contenus sémantiques analogues.*

O fator 3 representaria sempre o movimento. Teria relação, também, com o caráter da percepção que determina a diferença entre ciclos e tempos. O autor afirma que a quinta (3/2) e a segunda (9/8) representam positividade, atividade, energia, e são considerados intervalos masculinos, representados por uma base quadrada. Contrariamente, a quarta, (4/3) e a sétima menor (16/9) seriam intervalos receptivos, passivos, femininos, de base triangular.

Como já havíamos comentado, para o autor, a emoção e as sensações aparecem no fator 5. Assim, todos os fatores que desencadeiam algum tipo de mecanismo emocional utilizam-se, necessariamente, do fator 5. Os ritmos do fator 5 são definidos por seu caráter hipnótico.

O fator 5 pode ser descrito como melancólico, tal como a sexta menor ou a segunda menor. Entretanto, o fator 5<sup>2</sup> (ou 25) pode parecer duro, cruel, desumano, e é pouco utilizado em músicas por expressar tais sentimentos. O fator 5<sup>3</sup> (ou 125) é o limite dos fatores identificáveis, sem caráter expressivo exato.

Dessa maneira, os múltiplos desses três números podem formar figuras-tipo para fins comunicativos. Como teve contato com muitos músicos, Daniélou apresenta o caráter expressivo, de forma bastante geral, dos intervalos mais utilizados no norte da Índia:

Tabela 1– Categorias dos intervalos

1. Tônica 1/1 e oitavas (2/1, 4/1 etc.), base, força, solidez, caráter.		
2. Intervalos do ciclo de quintas (3 no numerador)		
Caráter: ativo, solar, viril.		
Ré	9/8	vigoroso, confiante
Mi+	81/64	desperto, ativo.
Sol	3/2	solar, alegre, forte
La+	27/16	ativo, jogador/brincalhão
Si+	243/128	viril, vigoroso
A expressão é mais forte perto da nota Sol, a expressividade da primeira quinta é atenuada pouco a pouco nos demais graus da escala. O mesmo ocorre nos outros ciclos		
3. Intervalos do ciclo de quartas (3 no denominador)		

Caráter: passivo, lunar		
Re	256/243	doce, afetuoso, calmo
Mi bemol	32/27	tenro, doce
Fá	4/3	pacato, calmo, tranquilo, passivo
Lá bemol	128/81	tenro, doce
Si bemol	16/9	belo, doce
4. Intervalos com base na terça maior (5 no numerador)		
Caráter: emotivo		
Ré-	10/9	ansioso, fraco, temeroso
Mi	5/4	sensível, agradável
Fá-	320/243	incerto, instável
Fá sustenido	45/32	incerto, emotivo
Lá	5/3	doce, agradável, tenro
Si	15/8	doce, tenro
5. Intervalos com base na terça menor (5 no denominador)		
Caráter: sensual, apaixonado.		
Re bemol +	16/5	erótico, afetuoso, amoroso
Mi bemol +	6/5	apaixonado
Fá +	27/20	agressivo, perigoso
Fá sustenido +	64/45	ativo, vital, apaixonado
Lá bemol +	8/5	amoroso, laborioso
Si bemol +	9/5	desejo, ansiedade erótica
6. Intervalos baseados em terças menores duplas (5 <sup>2</sup> no numerador).		
Caráter: emoção intensa, tristeza.		
Ré bemol -	25/24	triste, patético
Mi bemol -	75/64	triste, desolado
Fá sustenido -	25/18	intensamente doloroso

Lá bemol -	25/16	tristeza, desespero
Si bemol -	225/128	sem esperança, resignado
7. Intervalos com base nas terças menores duplas ( $5^2$ no denominador) raramente utilizada em música		
Caráter: dureza, insensibilidade, crueldade		
Ré bemol ++	27/25	laborioso, agressivo, duro
Mi ++	32/25	duro, insensível, cruel
Fá sustenido ++	36/25	duro, tenso, interrogativo
La ++	128/75	duro, insensível
Si ++	48/25	egoísta, duro, agressivo

Fonte: Tabela baseada nas informações do livro de Daniélou (1993) *Sémantique musicale*, p. 64-65.

Podemos notar que o autor atribui a cada intervalo conteúdo expressivo, sendo essas definições intervalares a unidade mínima de sua semântica. Tais características intervalares serão analisadas mais detalhadamente no capítulo 3.

Em nosso mecanismo mental, a imagem é percebida e comparada com a figura-tipo armazenada na memória. Tendo por base essas comparações, classificamo-las como iguais, semelhantes ou diferentes. Se não houver nenhum estágio de sobreposição entre essas imagens mentais, dizemos que são diferentes. Quando essa sobreposição acontece e não encontramos similaridades, tendemos a considerar o som desagradável.

As dúvidas começam a aparecer, em nosso aparelho mental, quando os ciclos apresentam pontos de cruzamentos, sons comuns encontrados em diferentes processos. Isso deve ser analisado quando consideramos o estudo dos efeitos psicofisiológicos gerados pelos sistemas numéricos. Haverá sons que apresentarão sentido duplo, devido as diferentes possibilidades de geração numérica. A quarta aumentada, por exemplo, pode ser encontrada por processos numéricos diferentes, tendo alguns caracteres expressivos parecidos e outros contrários, dependendo da conformação nas relações numéricas geradoras.

Embora essa variação de sentido possa demonstrar as várias possibilidades de significação dadas pelo cérebro, ela gera uma série de sons com diferenças inapreciáveis, fazendo com que nosso mecanismo mental tenda a classificar o intervalo de quarta aumentada como tenso e desagradável, tendo em vista essa hesitação que

ocorre no mecanismo mental proveniente das diferenças de frequências, que são indefiníveis à nossa percepção.

Todavia, não é apenas a quarta aumentada que apresenta tais problemas de classificação mental. Outros intervalos, como as *limmas* (256/243 e 135/128), a terça menor (32/27 e 1215/1024) e a terça maior pitagórica (81/64), também são considerados – devido a suas variações mínimas – inexatos por nosso mecanismo mental.

Assim, apresentamos as ponderações gerais de Daniélou sobre o significado dos intervalos. No próximo capítulo, desenvolvemos esses aspectos discutidos pelo autor.

## 2. Nossas chaves para interpretação

Como vimos, o que foi escrito ao longo dos séculos sobre o poder atribuído à música de domar as emoções e gerar respostas emocionais e físicas foi amplamente comentado, sendo um fenômeno digno de estudo, devido ao seu acontecimento em vários povos. Como dissemos, a resposta mais comum para esse fenômeno é a de que a música proporcionava uma transformação subjetiva da experiência em um material intelectual e ou emotivo.

Assim, segundo Fubini (2008), as revoluções das linguagens, do século XX, levaram os pesquisadores a crer que as linguagens musicais são historicamente interpretadas, e, por isso, são baseadas nos aspectos culturais e habituais da sociedade, gerando uma familiarização do ouvido.

Tal concepção é contrária ao que foi apresentado no *Capítulo 1*, em que demonstramos que Daniélou acredita na possibilidade de a música expressar algo objetivamente quando evocada. Entretanto, como afirma Meyer (1989), o significado da música tem sido assunto de argumentos, por vezes, confusos e controversos. As controvérsias estão relacionadas às discordâncias a respeito de como a música comunica e se comunica algo.

Como vimos, para Daniélou, a música possui essa capacidade objetiva, pois a natureza sonora permite que relações preexistentes sejam evocadas com os sons. Essa evocação se dá devido ao poder do som. Langer (1989) acredita na capacidade simbólica de se apresentar como um objeto *in absentia*, o que poderia ser comparado com o que Daniélou chama de evocação metafísica de elementos naturais. Entretanto, esses termos podem ser comparados, mas não considerados iguais, já que um remete a uma representação mental, e o outro, a uma impressão extramaterial. Como já explicado no item 1.1, que apresenta as ideias da obra *Music and power of sound* (1995), para Daniélou, todas as coisas possuem um “nome”, que é a representação de sua estrutura vibratória. Dessa forma, a evocação decorre da imitação dessas relações.

Com base nesse entendimento, podemos concluir que, embora o objeto não esteja presente materialmente, já que estamos tratando da evocação e não da criação, a música não só consegue passar essa impressão de presença, mas também atua no plano físico. Tendo em vista essa primeira ideia, supomos que a impressão da presença do objeto ocorre devido ao que chamamos de efeitos psicofisiológicos. Supomos, pois,



com base no estudo das obras de Daniélou, realizamos sínteses do que foi dito por ele, correlacionando fatos que parecem estar ligados, já que o autor não sentiu, pelo menos nessas obras, a necessidade de correlacioná-las. Entretanto, as concepções unidas serão explicitadas no texto, para que não passemos uma ideia imprecisa da obra de Daniélou.

Quando buscamos padronizar as respostas emocionais, percebemos a existência de grandes dificuldades. A primeira delas é a sistematização das escalas musicais, onde temos um tema nevrálgico, a *afinação*. No próximo item esclareceremos as objeções do autor quanto ao temperamento igual, além de apresentar ligeiros comentários sobre essa estrutura escalar da atual música ocidental de concerto.

De maneira geral, os itens deste capítulo apresentarão, ou reapresentarão, as necessárias explicações sobre as ideias gerais de Daniélou sobre os pontos especificados. Apresentaremos algumas discussões implícitas em seu discurso intimamente ligadas à questão do significado musical. Utilizar-nos-emos, também, de comentários de outros autores que nos ajudarão a contextualizar e a demonstrar os motivos dessas ponderações.

## 2.1. Importância da afinação

Todas as coisas, são arranjadas em certa ordem, e essa ordem constitui a forma pela qual o universo se assemelha a Deus<sup>41</sup> (DANTE apud DANIELOU, 1995, p. 2, tradução nossa).

Como vimos no Capítulo 1, uma sistematização que respeite as características expressivas musicais é uma preocupação bastante constante na obra de Daniélou. Tendo em vista que um dos livros utilizados como base é *Music and the power of sound: the influence of Tuning and Interval on Consciousness* (1995), não podemos descartar uma discussão mais detalhada sobre a formatação da escala e sobre a ideia de pureza intervalar, ideias amplamente refletidas pelo autor.

É importante esclarecer que, nesse trabalho, o termo afinação é utilizado para fazer referência aos intervalos “puros” usados na formação de uma escala natural (cf. BARBOUR, 1951; GAÍNZA, 1992) e temperamento é entendido como o resultado de um processo de ajuste dos intervalos de uma escala considerada natural (cf. ARAKAWA, 1995; BARBOUR, 1951; GAÍNZA, 1992). Ross W. Duffin, pesquisador de repertórios antigos e adepto da música historicamente informada, diz, de uma

---

<sup>41</sup> No original: *All things are arranged in a certain order, and this order constitutes the form by which the universe resembles God.*

maneira simples, que o temperamento é uma forma de compor uma escala usando intervalos modificados (cf. DUFFIN, 2007).

O termo “afinar” o violão, por exemplo, diz respeito ao processo de ajuste das alturas das cordas a determinadas notas de referências. Assim, o termo pode referir-se à formatação de uma escala, a afinação que será utilizada neste trabalho, e pode remeter a uma comparação desses sons já padronizados, termo utilizado popularmente.

Iniciaremos nossa discussão relembrando algumas ponderações. Segundo Daniélou (1995), a música da Antiguidade era considerada mais que um prazer auditivo, era uma álgebra das relações metafísicas, que apresentava os princípios pelos quais as massas eram influenciadas. Além disso, a música era considerada um instrumento poderoso para a educação moral, como Confúcio disse antes de Platão.

Entretanto, para que a música exerça sua função, é necessário respeitar algumas leis universais. Primeiramente, é preciso compreender que toda forma perfeita abandona sua individualidade, já que é absorvida pela perfeição infinita ou alma universal. Assim, a imperfeição é base da existência mundana. A característica da “imperfeição” musical é aquilo que impede sua circularidade, o que chamamos de *comma* (cf. Daniélou, 1995, p. 6).

Essa imperfeição do ciclo de quinta é natural, como o coração não está no centro do peito, a terra é oblíqua e “curvada”, sua órbita é elíptica, o ciclo solar não é o mesmo do ciclo lunar etc. Esses e outros comentários são feitos pelo autor para exemplificar o efeito de uma lei que não rege apenas a música. Por isso, apenas respeitando-se essas diferenças, os sons poderiam ser considerados imagens da realidade, que também é imperfeita.

Daniélou acredita que devemos nos utilizar de sons que sejam expressivos, muitas vezes baseados nos sons puros, os sons como são encontrados na natureza. Comentamos também que ele defende uma *psicologização* mínima necessária para o entendimento da música, ou seja, uma mínima interferência na produção e percepção musical, para que essas relações universais sejam reproduzidas da forma mais exata possível.

Como as leis universais regem tudo, a natureza não estaria excluída. Por isso, Daniélou buscava modificar os sons, como encontrados na natureza, o mínimo possível. O constructo teórico que embasa essa vontade do autor é a *série harmônica*. Segundo Duffin: “a série harmônica é um fenômeno acústico que consiste em uma sequência de

alturas relacionadas a uma mais grave”<sup>42</sup> (Duffin, 2007, p. 21, tradução nossa). Abaixo, vemos uma representação, em notação tradicional, da série harmônica.

Figura 3 – Exemplo de série harmônica com fundamental na nota dó



Fonte: Imagem da Série harmônica no texto disponível em:  
 <[http://www.dirsom.com.br/index\\_htm\\_files/Harmonicos.pdf](http://www.dirsom.com.br/index_htm_files/Harmonicos.pdf)>. Acesso em Out. 2018.

Enquanto nos guiamos pela série harmônica para a definição dos intervalos, podemos supor uma maior abstenção das vontades do sujeito, embora a própria série harmônica possa ser entendida como um fenômeno que foi decodificado por uma ou mais pessoas, tendo, por isso, sua formatação influenciada pelas concepções dos participantes do processo. Quando buscamos formatar as escalas com base no conceito de ressonância ou em seu uso, abrimos oportunidades para diferentes percepções. Segundo Francesco Salviati (apud GAÍNZA, 1992), as consonâncias e dissonâncias relacionam-se com aquilo que achamos ou não agradável sonoramente. Embora essa afirmação pareça ser de cunho estético, em suas explicações o autor dá ênfase aos aspectos fisiológicos e comenta que o intervalo nos soa agradável quando o tímpano vibra de maneira mais constante e com certa tranquilidade. Complementa dizendo que os intervalos considerados dissonantes golpeiam o tímpano de maneira desorganizada.

Aproximando-se da concepção de Salinas, que liga o prazer a algum tipo de organização sonora, Mersenne (KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989) afirma que algo ordenado é mais prazeroso que algo que não o é, pois, segundo o autor, a ordem é a fonte da ciência, e a desordem é a origem da confusão, na qual ninguém encontra prazer, a menos que seja um espírito confuso e desordenado. Esse entendimento pode ser mais bem compreendido através do conhecimento das concepções religiosas do autor, sobre a música e seu propósito de unir os fiéis no louvor a Deus. Para ele, a

<sup>42</sup> No original: *The harmonic series is an acoustical phenomenon consisting of a sequence of pitches related to a lower pitch.*

sistematização das consonâncias era baseada nas relações dos *overtones*, ou parciais harmônicos<sup>43</sup>.

É bem-aceito que o número de intervalos utilizados na prática musical é limitado devido à capacidade auditiva. Os intervalos musicais podem aparecer sob dois aspectos: um matemático, envolvendo números e razões lógicas, e o outro simbólico e psicológico, no qual as relações dos sons despertam sentimentos, ideias e visões precisas.

Para Daniélou, as sistematizações devem ser provenientes da prática, mas também devem compreender aspectos metafísicos que envolvam a regulação das leis naturais. Segundo ele, se as pessoas começarem a fazer as divisões experimentais buscando construir novas escalas, cairão nas mesmas divisões, pois as divisões estão de acordo com a realidade. Para ele, a abordagem moderna não consegue estabelecer uma teoria lógica em acordo com a realidade, principalmente porque os ocidentais buscam explicar as construções escalares com base no fenômeno vibratório, considerado grosseiro pelos indianos, que buscam entender os planos perceptíveis e imperceptíveis do fenômeno sonoro. “Esse fenômeno, sendo ele mesmo um efeito, não poderia provar nem mostrar nada”<sup>44</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 63, tradução nossa). O autor ainda diz:

Uma vez que a teoria dos físicos não poderia nunca coincidir com o sistema usado pelos músicos, muitas concessões precisaram ser inventadas. Isso explica a multiplicidade de combinações e relações propostas para cada modo de acordo com a inventividade de cada físico<sup>45</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 94, tradução nossa).

Quando comparamos as estruturas dos mais importantes sistemas, vemos que é possível construir uma escala com todos os intervalos mais utilizados nesses sistemas, sem distorcê-los, como o temperamento igual faz.

Comentando a base teórica ocidental para essas sistematizações, que é a teoria grega, Daniélou afirma que temos apenas uma vaga ideia do que era a teoria musical grega, além da vaga ideia do que a música grega realmente foi. Afirma que as explicações dos teóricos foram inexatas devido à falta de documentos e à má

---

<sup>43</sup> São sons que fazem parte da série harmônica, estão acima de uma nota fundamental e podem ser ouvidos a partir e junto dessa nota (frequência).

<sup>44</sup> No original: *This phenomenon, being itself only an effect, can neither prove our show anything.*

<sup>45</sup> No original: *Since the physicist's theory could never coincide with the system as used by musicians, many compromises had to be invented. This explains the multiplicity of combinations and ratios proposed for each mode according to the inventiveness of the physicists.*

interpretação. Esclarece, também, que o próprio sistema musical grego é confuso, pois é proveniente de misturas de outros sistemas.

Quanto ao estudo da música grega, Daniélou afirma que a escola árabe escreveu sobre a música grega melhor que os ocidentais, mencionando estudiosos como Al Farabi e Avicena. Raouf Yekta Bey (1871-1935), músico e musicólogo turco, teve ocasião de comentar que os ocidentais cometeram erros terríveis (cf. DANIÉLOU, 1995, p. 96), a exemplo da forma vaga com que os modos são descritos. A definição dos modos deveria ser aproximada da concepção de *rāgas*. Ou seja, para que os modos pudessem ser definidos, seriam necessários, pelo menos, três elementos: a escala, a tônica e as notas dominantes. Definições baseadas nessas informações não são encontradas em quase nenhum escrito ocidental sobre a música grega (cf. DANIÉLOU, 1993, 1995).

Daniélou afirma que, além desses problemas encontrados na teoria grega, as escalas utilizadas também eram imprecisas. Ainda parafraseando Daniélou, apenas físicos gregos sem prática musical e instrumental, ou então teóricos ocidentais atuais acostumados a simplificar demais as escalas seriam capazes de dividir os intervalos de maneira tão desatenta e descuidada com as leis harmônicas. Vários intervalos gregos, que buscavam dividir os *tetracordes*, criaram intervalos baseados em propriedades aritméticas que não possuem expressividade correspondente, já que, em muitos casos, nunca foram utilizados por serem impraticáveis (cf. DANIÉLOU, 1995, p. 106).

É interessante mencionar que os intervalos fictícios são aproximações dos intervalos reais. Entretanto, eles também seriam capazes de gerar efeitos psicofisiológicos, já que se encontram nas regiões de expressividade, os *srutis*. Essas regiões possuem significado devido à capacidade intrínseca do som de expressar ideias.

### 2.1.1. Temperamento igual

Existem dois tipos de efeitos, um observável e o outro não. *Svaras* (notas), quando lançadas aqui e ali sem ordem, não produzem nenhum resultado. Assim, para produzir todos os resultados, observáveis e não observáveis, nós devemos definir a *grāma* (escala) primeiro<sup>46</sup> (RATNĀKARA apud DANIÉLOU, 1995, p. 19, grifos e tradução nossos).

---

<sup>46</sup> No original: *There are two effects, one seen and one unseen. Svaras [notes] when thrown here and there without order cannot produce any results. Therefore, to realize all results, seen and unseen, we shall define grāma [scale] first.*

Para que a música seja capaz de estabelecer correspondências entre sons e o universo, precisamos dividir a progressão indefinida de sons para criar uma escala. Entretanto, a definição das proporções é de suma importância no contexto sonoro. Daniélou afirma que os ouvidos podem parecer satisfeitos com as aproximações intervalares, “entretanto, um intervalo perfeito não apenas age sobre nossos ouvidos, mas também produz uma transformação em todas as células de nosso corpo-aumentando ou diminuindo a aceleração dos movimentos de cada molécula ou na matéria circundante” (DANIÉLOU, 1995, p. 8).

As modificações nos intervalos desfiguram os intervalos, o que impossibilita o contato com sua “força espiritual”. Por esse e outros motivos Daniélou critica a ampla utilização do temperamento igual.

O temperamento igual, sistema em que estamos imersos no Ocidente, é amplamente difundido no mundo inteiro, sendo considerado por muitos, músicos inclusive, como única possibilidade existente de sistematização entre as notas para os instrumentos musicais. Sobre a consolidação desse sistema, temos a seguinte afirmação de Alain Daniélou:

O sistema musical ocidental emergiu de uma mistura caótica de várias tradições que, devido a uma completa confusão nas definições teóricas, foram unidas de uma maneira completamente desleixada. O sistema resultante é cíclico, com constantes mudanças de tônicas (modulação), mas sobre cada tônica e mesmo sobre cada nota das escalas baseadas nestas tônicas, o estabelecimento de acordes (harmonia) depende do sistema modal, dado que diferentes notas de um acorde têm seu significado baseado em sua relação com a nota fundamental do acorde. Este sistema teria todas as vantagens se não tivesse sido baseado em uma confusão fundamental: as notas consonantes não são as mesmas notas necessárias para a modulação<sup>47</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 121, tradução nossa).

Daniélou explica que a utilização da série harmônica como base para a modulação é bastante contraditória. Basta perceber que os intervalos da série harmônica vão divergindo, ou seja, tornando-se cada vez menores, para entendermos que sua utilização como base para um mecanismo cíclico é infundada.

---

<sup>47</sup> No original: *the western musical system has emerged from a mixture of various traditions that, because of complete confusion in the theoretical definitions, were brought together in a rather haphazard way. The resulting system is cyclic, with constant changes of tonic (modulations), but on each tonic, and on each note of scales based on these tonics, the establishment of chords (harmony) depends upon the modal system, since the different notes of a chord take their meaning from their relation to the fundamental note of the chord. This system would have had every advantage had it not been based upon a fundamental confusion: the notes that form consonant is not the same as the notes required for modulation.*

Como já havíamos comentado, e Daniélou esclarece, essa confusão vem desde o sistema grego, que misturava o sistema cíclico pitagórico com o sistema modal, utilizado pelos músicos. Segundo o autor, os físicos ficavam orgulhosos das suas ideias e queriam impor seu uso aos músicos. Isso criou uma grande confusão no futuro na música europeia até os dias de hoje.

Sabemos que a ampla difusão do temperamento igual não só molda o nosso sentido da audição, como também nosso entendimento geral sobre música. Esse temperamento não é considerado ideal por Alain Daniélou, pois suas razões intervalares são abstratas, se distanciam muito daquelas consideradas justas ou naturais, o que geraria implicações nos efeitos intrínsecos aos sons. Assim, o atual ensino e prática da música são baseados nas possibilidades geradas pelo temperamento igual e não pelo processo de produção sonora que envolveria os aspectos físicos, acústicos e metafísicos.

O desenvolvimento histórico que culminou nessa “onipresença” do temperamento igual constituiu-se de escolhas culturais na utilização de inúmeros temperamentos em épocas e lugares distintos, o que contribuiu para o desenvolvimento de várias concepções de legitimidade musical, pois, segundo Gustavo Basso, “cada cultura instaura os conceitos de consonância, estabilidade e *pertinência* segundo critérios complexos e variados, definindo a partir dessas unidades culturais a base para seu sistema musical” (BASSO, 1998, p. 246 destaque do autor). O sistema-padrão da música ocidental de concerto, a partir de 1800, aproximadamente, é o temperamento igual, embora os afinadores não possuíssem ferramentas para torná-lo exatamente igual, o que só aconteceu por volta de 1917, segundo Duffin (cf. DUFFIN, 2007).

Notamos, então, que essa noção de construção da concepção de consonância opõe-se ao universalismo das leis sonoras entendidas por Daniélou. Vemos aí que o autor pretende esclarecer que, em sua formatação, o temperamento igual buscou abranger vários aspectos presentes nas discussões e teorias musicais de diferentes épocas, entretanto Daniélou afirma que essa mistura pode ter sido benéfica para a prática instrumental, mas não para o sentido sonoro em si, que incluiria a “pureza” dos intervalos. Em sua obra *Sémantique Musicale*, Daniélou afirma que as consonâncias são relações sonoras analisadas mais facilmente por nosso cérebro; já as relações que não são consonantes geram cansaço em nosso aparelho audiomental.

De maneira geral, no temperamento igual, todas as tonalidades podem ser utilizadas, pois todas soam exatamente iguais, não havendo diferentes nuances nas escalas executadas, pois todas as notas foram desafinadas igualmente, dividindo a oitava

em 12 semitons. Nesse tipo de afinação, as oitavas são acertadas de forma justa, e cada quinta é encurtada.

Devido à modificação dos intervalos, a própria sobreposição de notas responsável pelo aspecto harmônico, característica da música tonal, apresenta complicações estruturais. Essas complicações nos acordes decorrem das imprecisões de sua afinação. Com a distorção de todos os intervalos, tornamos vago o significado dos acordes, fazendo com que a sobreposição das notas seja um mecanismo quase estéril, do ponto de vista expressivo.

Em seu livro, Duffin apresenta a seguinte citação:

O Temperamento Igual tem uma grande vantagem sobre todos os outros – os doze tons podem ser utilizados, eles são temperados todos iguais. O ouvido, também, fica mais satisfeito quando todos os acordes estão igualmente fora do tom (POOLE apud DUFFIN, 2007, p. 104).

Se o ouvido também “fica mais satisfeito”, qual a diferença perceptiva entre essa escala temperada e a justa? Como já comentamos, a exatidão das razões, tendo como parâmetro de comparação as relações encontradas na natureza, é um ponto primordial na concepção de Daniélou.

#### 2.1.2. Mudança de paradigma

Sabemos que, quando ouvimos sobre sistematização de intervalos musicais, pouco interesse é despertado, já que muitos acreditam que o temperamento tenha resolvido esse “problema”. Daniélou afirma que, em geral, acreditamos que seja graças ao temperamento igual que Bach, Mozart, Beethoven e Chopin foram capazes de escrever suas obras-primas, o que não é historicamente correto. Para exemplificar, vejamos o que Schoenberg diz sobre a naturalidade do temperamento usada na música de concerto ocidental: “até que ponto é que nossas escalas maiores e menores coincidem com as leis naturais, visto que constituem um sistema temperado?” (FUBINI, 2008, p 56). O pensamento de naturalidade do temperamento igual é perfeitamente aceitável, tendo em vista o desconhecimento da história das afinações e dos temperamentos. Mas é necessário, para este trabalho, tomarmos consciência das restrições do temperamento igual para refletir sobre outras possibilidades.



Sabemos que nosso ouvido pode se adaptar ao temperamento da escala musical, esse é um fato utilizado muitas vezes para defender a utilização do temperamento igual, como vimos anteriormente. Entretanto, para Daniélou, isso implica que nosso cérebro, que conhece as relações naturais, tem que se esforçar para corrigir as notas inexatas executadas. Como vimos no *Capítulo 2*, se esse mecanismo, que o autor chama de *feedback*, for obrigado a funcionar constantemente, isso pode nos causar uma fadiga mental ou até um desarranjo progressivo das ferramentas de classificação dos sons.

Relembrando os comentários que fizemos acima acerca dos acordes, partiremos do pressuposto, entendido aqui como um fato por Daniélou, de que o ouvido pode reconhecer o verdadeiro intervalo. Fica claro que cada ouvido faz adaptações diferentes, baseado em tendências individuais, e que o mesmo acorde pode passar a ter significados diferentes de acordo com o humor de cada pessoa. Entretanto, Daniélou afirma que, se esse mesmo acorde for tocado de forma precisa, sua significação deve ser compreendida igualmente por todos.

Assim, desenvolvemos mecanismos de defesa, como forma de adaptação. Mesmo acostumados com a sonoridade do piano, não conseguiríamos, afirma o autor, suportar as dissonâncias de um piano monocorde, principalmente nas regiões graves, e por isso, os construtores colocam três cordas que não ficam exatamente em uníssono.

Da mesma forma que criamos nossos mecanismos de defesa, podemos nos dispor deles. Isso pode acontecer quando um instrumentista, cansado das opções de expressividades, como mudanças de andamento, de dinâmica ou timbre, opta pela expressividade proveniente das mudanças frequenciais. Para exemplificar: mesmo sendo o temperamento igual amplamente difundido, os ocidentais ainda conseguem apreciar intervalos diferentes, principalmente no canto. As diferenças que muitos músicos atribuem ao timbre, chamando-o de claro ou de escuro, correspondem, em realidade, à diferença de intervalo de *comma*  $524288/531441$  ou  $81/80$ , o que seria similar à diferença entre doze quintas e sete oitavas e entre uma terça maior justa e uma terça maior pitagórica, respectivamente.

Segundo Daniélou, instrumentos não temperados e o canto não seguem o temperamento igual de maneira estrita. Apenas a escritura tende a ser temperada, a execução segue, instintivamente, as relações percebidas por nosso aparelho audiomental. Tais instrumentistas não sabem, na maioria das vezes, que fazem essas mudanças, principalmente porque a teoria musical não oferece aparatos para tal análise.

Entretanto, o autor afirma que aparelhos de medidas de som poderiam detectar as variações entre a execução dos instrumentos temperados e a dos não temperados.

A gradual abstração na construção dos intervalos musicais tende a destituir a música de suas ligações expressivas, já que o cérebro iria se tornando cada vez mais inábil para decifrar as relações sonoras.

O único motivo para a manutenção do temperamento igual, segundo autores como Daniélou (1993) e Duffin (2007), seria decorrente do mercado de produção de instrumentos. Fora isso, o temperamento igual só produziria riscos à sensibilidade de nosso aparelho auditivo. Essa perda de sensibilidade dos órgãos dos sentidos pelo excesso de necessidade de acomodação não é percebida apenas na audição, podemos comparar a acomodação da retina, em que a grande constância na necessidade de acomodação pode levar a uma diminuição na capacidade de captação de impressões, gerando, por vezes, doenças oftalmológicas como a Miopia e a Hipermetropia.

## **2.2. Sentimento e emoção**

Neste item, iniciaremos nossa investigação sobre a importância dos sentimentos para a busca das possíveis significações musicais. Para isso, é necessário apresentar uma diferenciação entre *sentimentos* e *emoções*, estabelecendo, assim, nosso ponto de partida. Segundo Antônio Damásio (2000), a *emoção* corporal é um programa de ações que nada tem a ver com o que se passa na mente, embora sejam reações desencadeadas por ela. De forma geral, são reações inatas que ocorrem dentro do corpo e podem ser observadas ou medidas. Os *sentimentos* são, propriamente, experiências mentais que temos com base nas sensações corporais geradas pela *emoção*. Em outras palavras, uma emoção pode ser entendida como o conjunto de respostas químicas e neurais que surgem de um estímulo recebido pelo cérebro, enquanto o sentimento é uma resposta mental a essa emoção.

Em uma linha temporal, dizemos que a emoção acontece antes do sentimento e, por isso, atribuímos uma noção de causalidade a esse processo, determinando que as emoções são geradoras da definição de sentimentos. Podemos dizer, assim, que dada uma série de respostas corporais, buscamos organizar mentalmente o que as motivou, criando, com isso, conceitos que passam a significar um estado emocional análogo, generalizando nossa experiência.

Sabemos que esse é um processo representativo de nossa vida mental: atribuímos a um signo/símbolo, nossa definição das relações que possuímos com tais emoções. Quando o conceito desse signo ou símbolo é unicamente nosso, ou seja, quando ninguém mais compartilha dessas impressões, torna-se incomunicável, não permutável. Entretanto, quando um número maior de pessoas começa a compartilhar de um mesmo conceito de coisa ou de objeto, passa a considerar esse conceito o significado ou a essência daquela coisa ou daquele objeto, o que facilita enormemente o processo de comunicação, que é uma permutação de signos e símbolos.

Quando o símbolo é bem definido, há um conceito que expressa sua essência e outro que expressa o processo psicológico. Quando a essência não consegue abranger a realidade, o processo psicológico sobressai e a definição precisa ser refeita. Dissemos anteriormente que as emoções acontecem, e, por meio delas, organizamos um conceito que chamamos de sentimento X. Entretanto, após a definição desse sentimento X, ele passa a ser considerado a causa das emoções. Por isso, ao longo da história da música, deparamo-nos com essa apresentação dupla: os sentimentos apresentados como causadores das emoções ou os sentimentos como junção de emoções representadas em música.

Antes de discorrer sobre as características do símbolo e o papel que exerce no processo de significação, exemplificaremos a utilização dos termos *sentimento* e *emoção* em alguns autores lidos, para fixar o entendimento das diferenças apresentadas.

Como vimos, ao longo da história da música, atribui-se a ela uma capacidade emotiva extraordinária. Vejamos alguns outros exemplos: são atribuídas às *rāgas* na Índia e ao *makam*<sup>48</sup> na Arábia um tipo convencional de signo denotativo. Como interpretarmos essa afirmação, baseados nas distinções feitas? Levando em consideração que, dependendo do autor, podemos não saber o que ele quer dizer com os termos utilizados, precisamos pressupor alguns aspectos: em primeiro lugar, quando afirmamos haver signo com função denotativa, pensamos em literalidade, e a utilização baseia-se estritamente em sua definição; em segundo lugar, a utilização dos termos signo e denotação podem pressupor uma linguagem. Depois de analisados esses dois fatores, temos o entendimento de que tanto a *rāga* quanto o *makam* são compreendidos como linguagem, já que possuem um sentido literal definido e signos que servem de vocabulário. Nesse contexto, qual dos termos, sentimento ou emoção, se encaixaria

---

<sup>48</sup> Tipos de melodias que estruturam a composição e a execução da música na Arábia, na Pérsia e na Turquia.

melhor, se precisássemos escolher apenas um deles? Como dissemos anteriormente, enquanto significado, apenas o termo sentimento pode ser utilizado de maneira coerente. A emoção pode ser descrita no processo, mas como sintoma de algo, não como sua causa.

Nesse exemplo, vemos com clareza a inversão de temporalidade mencionada anteriormente, o que é comum após o processo de significação. Vejamos outro caso. Para Al Farabi (872-950), filósofo árabe, os intervalos musicais, quando em conformidade com as leis harmônicas, produzem efeitos salutareos. Tais efeitos, descritos na Índia, na Grécia antiga, na Pérsia e na Arábia, eram usados para curar certas doenças. Muhammad Hafiz descreve essas terapias indicando a melhor escala, ou modo, para a cura de determinada doença (cf. DANIÉLOU, 1995). Apresentações como a de Muhammad Hafiz podem ser consideradas sintomáticas, e não propriamente significantes, uma vez que atribuem efeitos à música sem especificação da causa.

Leonard B. Meyer (1989) assevera que um estímulo simples não é suficiente para gerar reações corporais; seria necessário um conjunto deles. O estímulo, quando observado no mundo do comportamento, está sempre vinculado a algo, nunca deslocado de um contexto. Desse modo, os estímulos são complexos e podem ser diferentes em contextos variados. Reiterando, o autor afirmava ser o estilo e o conhecimento musical do ouvinte os fatores responsáveis pela expressividade musical.

Podemos notar que Meyer não faz referência a sentimentos, pensando em um estado mais restrito de reações físicas. Esses comentários dizem respeito a mudanças emocionais.

Assim, a hipótese básica postulada por ele é de que o afeto ou a emoção surgem quando uma expectativa ativada por uma situação de estímulo musical é temporariamente inibida ou permanentemente bloqueada. Sobre o aspecto musical, o autor afirma que o estímulo pode agir como um catalisador, trazendo à tona experiências que não possuem, necessariamente, ligação com a experiência musical em si.

Em oposição a essa ideia, podemos mencionar a concepção de Daniélou de *srutis*, regiões expressivas existentes na escala universal. De acordo com essa concepção, o sentimento seria um ponto-chave para o entendimento, já que, além da possibilidade de expressão, tratamos também da possibilidade semântica. A música em si, com determinado conteúdo, possui de alguma forma um significado,

independentemente do ouvinte, o que se mostra como um exemplo da objetividade musical.

Sabemos que, como tratamos na *Introdução*, autores que enveredaram pela busca da objetividade musical não encontraram resultados compartilhados por grandes grupos. Mattheson (2012), convicto da capacidade emotiva, mas consciente da problemática da recepção musical, afirma:

O fato de cada tonalidade ter algo especial em si e se diferenciar de outra por provocar efeitos muito diferentes é do conhecimento de todos – se considerarmos a época, as circunstâncias e as pessoas. Há muitas contradições, entretanto, quanto aos *Affecten* que cada tonalidade desencadeia, quais e como são eles (MATTHESON, 2012, p. 12, grifo da tradutora).

Como vemos, para Mattheson, formular argumentos assertivos sobre o assunto é uma tarefa bastante complexa. Por meio de experiências musicais, podemos registrar situações em que determinada música gera respostas emocionais. Entretanto, tais evidências de mudança não explicam como isso ocorre, psicofisicamente, nem por qual motivo.

### **2.3. Impressão e expressão**

Nesse item comentaremos a noção de objetividade e subjetividade na interpretação da obra de arte, refletindo sobre a impressão e a expressão. Sabemos que os sentimentos são, propriamente, um tipo de significação, e, neste trabalho, classificamo-los como organização mental de nossa interação com as emoções. Podemos ressaltar também que os autores que trabalhavam com a noção de sentimentos em música refletiam, genericamente, dois importantes pontos: a expressão, presente na e por meio da música, ou a impressão, gerada pela música.

Exemplificando o que podemos chamar de expressão em música, podemos nos remeter à *Introdução* deste trabalho, em que mencionamos as possibilidades de a música ser usada para incitar a guerra (cf. Platão). Charles Avison (1709-1770) musicólogo e organista inglês, reconhecendo a capacidade expressiva da música, afirmava que a música possuía uma força prodigiosa em alarmar as paixões. Entretanto, os terrores e o sentimento de tristeza só podem ser sentidos simpaticamente, pois não são nossos.

Por muito tempo, a música foi entendida como uma catarse emocional, como essência da autoexpressão. Dentre os estudiosos, acreditavam nessa ideia de autoexpressão filósofos como Rousseau, Kierkegaard e Croce; críticos como Marburg, Hausegger e Riemann; e músicos como Beethoven, Schumann e Liszt (cf. LANGER, 1989).

Entretanto, posteriormente, alguns autores, como Susanne Langer (1989), perguntavam-se se a música seria, em sua essência, uma forma de autoexpressão. Segundo a autora, a expressividade não é exclusiva da obra de arte, pois a pura autoexpressão não necessita de forma artística – diz a autora, ainda, que é mais fácil dar vazão aos sentimentos de outra forma, sendo a catarse um processo natural, não artístico.

Além disso, a autora não acredita que os sentimentos de uma obra seriam sempre os mesmos, haja vista a possibilidade de uma mesma música gerar variadas experiências emocionais. De forma similar, Meyer afirma que todas as emoções geradas do estímulo musical se devem à quebra de expectativas ou inibição, não tendo relação necessária com a música, podendo ainda uma mesma ideia musical (da obra) despertar diferentes emoções. Segundo Meyer (1989), a emotividade em música depende de crenças bastante pessoais dos ouvintes. Assim, o autor acredita que o estímulo remete a algo, e esse algo, por sua vez, pode gerar mudanças emocionais.

A noção de estímulo e emoção depende do sujeito, ou seja, a música é capaz de nos afetar apenas porque fazemos algum tipo de relação com ela. A emoção, que pode ser traduzida em sentimentos, não está na música, e sim em nós. Isso fica claro quando Meyer (KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989) conclui que a emoção se deve, em grande parte, às expectativas geradas, algumas conscientes, outras inconscientemente. Segundo o autor, há o estímulo que gera incerteza e se agrava à medida que se aumentam as tensões no contexto musical. Entretanto, essas tensões e incertezas dependem, principalmente, de conhecimentos musicais. Sem o conhecimento, principalmente sobre o estilo da obra, não conseguiríamos fazer ligações de sentido, o que dificultaria nossa experiência emocional. Por isso, poderíamos dizer que a teoria de Meyer se baseia na impressão, em que a música é apenas um estímulo. A subjetividade submete-se à ideia de um discurso sentimental.

Em uma abordagem que poderíamos considerar mista, mesmo que tenda para a impressão, Langer afirma que, se a música tem qualquer significação, ela é semântica, e não sintomática, ou seja, seu significado não é uma mudança de estado físico nem sinal

para anunciá-las; não deriva dos afetos nem tende para eles, mas é a respeito deles. Para a autora, a música é uma expressão lógica dos sentimentos. Uma construção que envolve a semântica, de um lado, e a interpretação, de outro, mescla a possibilidade de expressão da música, enquanto forma lógica incapaz de enunciar algo, com possibilidade de interpretação subjetiva, onde se reconhece como conteúdo o afeto.

Vejamos outro exemplo, em que nos utilizamos do pensamento de dois autores mencionados no trabalho: enquanto a música serve como símbolo para Daniélou, representando o objeto em sua ausência, para Mersenne, podemos dizer que a música serve como a imitação dos signos do estado emocional. As duas interpretações exigem análises complexas do aparelho intelectual humano, entretanto apresentam implicações diferentes: para um, a música é, naquele momento, a tristeza, ou alegria, ou até a água; para o outro, a música representa aquele elemento. Como poderíamos classificar esses pensamentos? Sabemos que Daniélou é nosso principal expoente, neste trabalho, da expressão, tendo em vista que ele acredita que a música possui significados que independem de qualquer interação com o ser humano. Por outro lado, Mersenne, ao classificar a música como imitação do sentimento, atribui grande importância a algum tipo de processo simpático, já que o indivíduo deve ser capaz de reconhecer o sentimento e empaticamente espelhá-lo, para que possa senti-lo.

Como vimos no *Capítulo 1*, para Alain Daniélou, as mudanças emocionais ocorrem, porque a música é capaz de apresentar relações presentes no universo por meio de sua conformação sonora. Nosso cérebro, por sua vez, possui mecanismos capazes de interpretar essas relações naturais e ser afetado por elas. Em que medida, contudo, isso difere do entendimento de Mersenne?

Marin Mersenne, em suas proposições, busca entender qual música é mais efetiva para gerar emoções, como ela pode expressar os sentimentos e pensamentos do espírito com clareza. Afirmo que uma maneira simples de evocar a tristeza é utilizar sons graves e melodias lentas, pois estes são ligados à falta de movimento, e, por isso, ao fim da vida. Dessa forma, o autor acredita que os tons graves poderiam evocar tristeza por meio da relação do movimento pesado à tristeza e da permanência persistente numa mesma nota à demonstração de fraqueza.

É interessante perceber, na discussão do autor, que a capacidade emotiva da música se dá pela imitação da nossa constância de movimento e comportamento em determinado estado emocional. Sendo assim, reconhecemos na música fatores que nos remetem a esses estados de ações, emoções, que, por sua vez, remetem a um sentimento

determinado, como tristeza e alegria. A alegria ou a tristeza não estão presentes na música, e sim alguma representação de sua forma – ou de suas formas.

Para concluirmos a concepção de Mersenne (KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989) sobre o sentimento em música, podemos afirmar que o autor acredita que a forma mais eficaz de se conseguirem respostas emocionais em música dá-se pela imitação das paixões do executante, que, de alguma forma, pode transferir-se para o ouvinte e conseguiria mover suas paixões. Concepção comum entre retóricos, desde a Antiguidade, que ficou célebre por ser atribuída a Johann Sebastian Bach e abordada por Leopold Mozart, em seus escritos (cf. MEYER In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989; LANGER, 1989). Assim, o poder da música é meramente ilustrativo, já que sua capacidade emotiva não depende de sua estrutura, mas das correlações que fazemos entre nossos estados emotivos e ela.

Para Daniélou, a concepção de que os valores expressivos podem ser dados por meio de algum tipo de transfusão de sua personalidade, ou tocando-se as notas de maneira mais ou menos expressiva, é um caminho buscado por aqueles que desconhecem as leis universais.

É possível ainda que haja questionamentos, já que, aparentemente, tanto para Alain Daniélou quanto para Marin Mersenne, a música possui relações com elementos que vão além dos sons. Entretanto, como dissemos, a noção de subjetividade parece fazer diferença para Mersenne, enquanto Daniélou deixa claro que o significado musical independe do ouvinte.

Deixando de discutir os possíveis problemas dessa objetividade extrema, proposta por Daniélou – que será discutida no *Capítulo 3* – poderíamos nos perguntar: em qual situação a subjetividade do ouvinte parece não ser um fator decisivo? Vejamos, em Fubini (2003), o seguinte comentário sobre as características dos modos maior e menor:

O modo maior se adota de todos os sentimentos puros, bem caracterizados, assim como também a doçura e a tristeza, se estas se mesclam com uma impaciência terna e entusiasta;[...] não se adapta de nenhuma maneira aos sentimentos sombrios, inquietos, inexplicáveis, a expressão de estranheza, do horror, do mistério, do misticismo, coisas estas que contrastam com a beleza artística. É precisamente por isso que temos necessidade do modo menor (FUBINI, 2003, p. 360).



Embora esse excerto não represente a ideia de Enrico Fubini sobre a possibilidade de significação musical, temos a impressão de que os sentimentos mencionados são intrínsecos à música e que se constituem, mais especificamente, como características dos modos. Isso se dá porque o autor afirma, sem apresentar qualquer condicional exterior, que tais sentimentos são partes integrantes de determinada estrutura musical, o modo “se adota” deles. O mesmo se dá, por exemplo, quando Daniélou afirma que, se ouvirmos continuamente a tônica C (dó) e tentarmos cantar uma terça maior, com um sentimento de paz e de amor, obteremos a terça harmônica 5/4. Entretanto, se cantarmos com energia, admiração ou heroísmo, a terça encontrada será a 81/64, proveniente dos ciclos de quintas, conhecida como terça pitagórica.

A fim de fornecer um exemplo que sirva de intermediário entre aqueles que acreditam que o sentimento está na música e aqueles que acreditam que o sentimento está fora dela, parafrasearemos algumas ponderações de Mattheson (2012), que defende que: aqueles que acham que as terças menores são todas tristes, por si só, ou aqueles que acham que as tonalidades maiores são todas alegres, não estão de todo errados, mas não aprofundaram seus conhecimentos sobre o assunto, sendo necessário analisá-las em contexto e em épocas diferentes. Ainda comenta outro erro de interpretação, que é pensar que todas as tonalidades com sustenidos são ásperas ou duras, e que todas as tonalidades com bemol são fracas e moles. Com esses comentários de Mattheson podemos nos perguntar: até que ponto é clara essa divisão entre a objetividade e a subjetividade na análise musical?

Partindo de uma concepção absoluta da música, uma incongruência comumente encontrada nas discussões musicais é a atribuição de diferentes significados para uma mesma estrutura. Por exemplo: para Mersenne (KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989), em música, elementos contínuos dão menos prazer, pois o prazer advém da variedade; para Meyer (KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989), os elementos musicais, em contextos gerais, tendem a gerar mais resultados emotivos, quando são constantes. Autores como La Monte Young (2011) e Alain Daniélou (1995) acreditam que a utilização de notas pedais facilita o entendimento das relações existentes na música, o que desencadearia com maior facilidade os efeitos psicofisiológicos.

Ainda exemplificando as dificuldades encontradas no processo de congruência da significação, relembremos o comentário de Fubini (2003), em que ele afirma que o modo maior se utiliza de sentimentos puros e tranquilos, e o comparemos com alguns comentários de Daniélou (1995) sobre o mesmo tema: quando conhecemos o

significado das notas, de acordo com a teoria hindu, tornam-se claros os motivos pelos quais o modo maior foi rejeitado na Antiguidade, pois esses intervalos, presentes na escala maior, expressam materialismo, egoísmo, dureza e outras qualidades que não deveriam estar em um lugar dominante na arte por tanto tempo. Provavelmente essa não é a concepção que os autores ocidentais possuem do modo maior.

### 2.3.1 Problemas nas sistematizações

Segundo Fubini (2008), a linguagem verbal denota o afeto por meio de palavras, tratando-se assim de uma relação estritamente convencional. Entretanto, na música, a frase musical assemelha-se ao afeto, tendo, assim, uma relação intrínseca com o afeto que conota ou que exprime, que alude ou que suscita ao ouvinte.

Para Susanne Langer (1989), a música possui baixíssimo potencial de denotação para ser comparada a uma linguagem. Segundo ela, a música é conotativa, pois apresenta símbolos cujos significados não se esgotam. Isso se dá porque a música trata de coisas que não conseguimos definir, pelo menos não semanticamente. Por isso, a música é considerada como expressão dos sentimentos, visto que os sentimentos também possuem esse caráter concretamente “insignificável”, o que, de modo extremo, pode significar que a música não é uma linguagem, principalmente por não possuir vocabulário.

Daniélou certamente não concordaria com essas ponderações. Entretanto, autores que buscaram não relativizar a significação musical e defenderam analogias entre música e linguagem encontraram grande dificuldade na manutenção de seu ponto de vista.

Essa dificuldade de definição pode ter sido traduzida em palavras por Joseph P. Swain (1997), quando afirmou que, embora a música pareça estar plena de significados para alguns ouvintes, gera discordância com outros grupos em relação à natureza de tal significado, demonstrando uma contradição na significação musical (cf. ANTOVIC, 2009)

Como dissemos no início desse item, uma forma possível de entender o significado é compreender, estruturalmente, onde esse significado se encontra. Pensando nisso, mencionamos a obra de Lia Tomás (2011) *À procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII*, em que apresenta reflexões sobre Chabanon, traduzindo a primeira parte da obra *De la musique*

*considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, la poésie et le théâtre* (1779). Para fazer uma análise sobre a música e sua capacidade expressiva, Chabanon sente-se impelido a “decompor a música” em sua estrutura mínima para observar de que forma essa capacidade expressiva está presente. Assim, o autor assevera que a menor unidade da música é o som único, o qual, desacompanhado e sem variação, não possui nenhum valor expressivo. Logo, a música em si não carregaria esse caráter emotivo, e só ao longo do processo seríamos capazes de atribuir alguma função a ela.

Sabemos que essa é uma maneira válida de análise. Tal análise, escolhida por Chabanon, pode ser considerada uma proposta reducionista, atomística, já que o autor buscava uma forma de decompor a música até sua unidade mínima e ali encontrar respostas às suas possibilidades expressivas. Ainda hoje, essa é uma abordagem bastante utilizada entre os semióticos, que buscam esse tipo de morfema, de menor porção significativa em música. Entretanto, Lia Tomás (2013) afirma que, à época de Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792), sua intenção era questionar a noção bem-aceita de que a música era uma linguagem, mais especificamente uma linguagem dos afetos.

Lia Tomás (2013), acerca da concepção de Chabanon, afirma que podemos correlacionar ou traçar analogias entre trechos musicais e algum ser ou objeto, mas o som em si não possui significado algum. Além disso, a música instrumental também não se prestaria a apresentar tais significados. Em outras palavras, o significado ou caráter musical que exerce emoção em nós pertence apenas à memória, à imaginação e ao repertório do ouvinte.

Assim, a originalidade de Chabanon está em afirmar que a música instrumental é autônoma, seus atributos são autorreferentes, e sua expressão não é representativa. Chabanon abre caminhos para a subjetividade da escuta, de tal forma que essa liberdade subjetiva não precisa ligar emoção ou significado algum à música, basta ouvi-la (cf. TOMÁS, 2013, p. 49-50).

Para Daniélou, a afirmação de que sons puros não possuem significado faz sentido. Podemos perceber isso ao compararmos essa afirmação à sua concepção do processo de construção e transmissão da ideia. Vejamos o que os estudiosos dos *Vedas*, como Daniélou o foi, ponderam:

[...] um som simples não é capaz de manifestar sentido (*sphota*), ao contrário, se outro som não for emitido, o primeiro foi inútil... mas,

cada som deixa uma impressão (*samskara*) na mente, é por uma operação cumulativa dos sons anteriores (*dhvani*) que o último som revela uma ideia <sup>49</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 60, tradução e grifos nossos).

Assim, Daniélou defende que as características dos sons são determinadas de acordo com as relações que eles apresentam no fazer musical. Mesmo na cultura hindu, os comentários sobre a definição das características (do caráter) expressivas da música são intervalares, pois o *sruti*, que não é necessariamente um intervalo, é dotado de um aspecto espacial em que seu valor expressivo é fixado por sua relação com a tônica.

Como vimos no *Capítulo 1*, os *srutis* não são propriamente intervalos, embora eles sejam compreendidos ou representados por notas características, já que são, teoricamente, regiões da oitava. Ou seja, os *srutis* são delimitados por regiões de frequências e, enquanto as frequências se mantiverem nessas regiões, possuirão um humor característico. Quanto mais simples as razões para se chegar a essa região de oitava, mais forte será seu potencial expressivo.

As regiões, ou *srutis*, apresentadas pelo autor são as seguintes:

Tabela 2 – *Srutis*

Nota antiga		Nome	Humor	Nota moderna
Ni	0	<i>Kshobhinī</i>	irresoluto, agitado	C(Sa)
	1	<i>Tīvra</i>	intenso, agudo, pungente, terrível	D bemol (RéL-)
k-Ni	2	<i>Kumudvatī</i>	lotus branca, flor da lua/ dama da noite	D bemol + (RéL+)
	3	<i>Manda</i>	devagar, perverso, preguiçoso, apático	D- (Ré-)
Sa	4	<i>Chandovatī</i>	a base da harmonia	D (Ré)
	5	<i>Dayāvatī</i>	compassivo, tenro	E bemol (GaL)
	6	<i>Ranjanī</i>	prazeroso, colorido, lascivo	E bemol (Ga bemol)

<sup>49</sup> No original: *a single note sound not capable of manifesting a meaning (sphota), otherwise to utter another sound would be useless... but, each sound leaving an impression (samskara) in the mind, it is by the cumulative operation of the previous sounds (dhvani) that the last sound reveals the idea.*

Re	7	<i>Ratikā</i>	prazer, sexualidade	E (Ga)
	8	<i>Raudrī</i>	ardente, terrível, calamitoso	E+ (Ga+)
Ga	9	<i>Krodha</i>	raiva, ira	F(Ma)
	10	<i>Vajrikā</i>	trovejando, aço, diamante, severo, abusivo	F+ (Ma +)
a-Ga	11	<i>Prasārinī</i>	difundindo, permeando, tímido	F sustenido (MaL-)
	12	<i>Prītiḥ</i>	prazer, amor, deleite	F sustenido (MaL+)
Ma	13	<i>Mārjanī</i>	limpeza, adornando, educado	G(Pa)
	14	<i>Kshitib</i>	perdoando, destrutível, terra	A bemol (DhaL)
	15	<i>Ratka</i>	vermelho, apaixonado, colorido, brincalhão	A bemol (Dha bemol)
	16	<i>Sandīpanī</i>	estimulante, inflamável	A (Dha)
Pa	17	<i>Ālāpinī</i>	falando, conversando	A+ (Dha+)
	18	<i>Madantī</i>	luxúria, primavera, intoxicação	B bemol (NiL+)
	19	<i>Robinī</i>	garota adolescente, relâmpago, crescimento	B bemol (Ni bemol)
Dha	20	<i>Ramya</i>	noite, amor, prazer, descanso, calma	B (Ni)
	21	<i>Ugra</i>	afiado, apaixonado, cruel, formidável, poderoso	B+ (Ni+)
Ni	22	<i>Kshobhinī</i>	irresoluto, agitado	C (Sa)

Fonte: informações retiradas do livro de Daniélou (1995) *Music and the power of sound: the influence of tuning and interval on consciousness*, p.80.

Vemos nesse quadro que o autor não apresenta os *srutis* apenas como sentimentos (exemplo: luxúria), mas como estados sentimentais (exemplo: apaixonado), estados da natureza (exemplo: noite, primavera) e até como elementos naturais (diamante). Tais possibilidades nas significações dão origem à semântica dos intervalos e serão abordadas no *Capítulo 3*.

Alain Daniélou, em sua busca por constantes objetivas na percepção musical, baseada nos efeitos psicofisiológicos da música, afirma:

O trabalho do músico consiste, portanto, apenas em conhecer, tão precisamente quanto possível, as relações simbólicas de todas as coisas para reproduzir em nós, através da magia dos sons, os sentimentos, as paixões, as visões de um mundo quase real (DANIÉLOU apud CINTRA, 2013, p. 53).

Como dissemos, essas buscas eram dependentes do conhecimento de alguns pontos, como as relações de conformidade e o conhecimento dos efeitos possíveis para o mapeamento das razões numéricas que poderiam descrever o processo.

De maneira similar, Mersenne (KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989), tecendo considerações sobre acústica, perguntava-se sobre a constituição da música, se ela era ou não um puro movimento do ar. Nesse campo de estudo, ele também comenta as relações matemáticas que fazem referência ao universo, à alma, através da música, concepção bastante próxima da ideia pitagórica e platônica da música. Mais especificamente, o autor afirma que as melodias podem representar os movimentos do mundo e dos céus, e, por esse motivo, os músicos devem conhecer tudo o que podem sobre harmonia, para conseguir representar esses movimentos com mais precisão.

Assim, os dois autores, Mersenne e Daniélou, defendem o estudo das leis harmônicas para melhor compreensão de suas interrelações com o universo. Embora concordem nesse aspecto, discordam no que diz respeito à importância do receptor no processo auditivo. Mersenne afirma que o estado de humor do ouvinte interfere na interpretação da música, com o que Daniélou não concorda totalmente.

Para Fubini, mesmo que a música seja destituída de elementos figurativos, não sendo capaz de reproduzir nada de determinado, ela possui impacto emotivo. Conhecendo as concepções de Daniélou, podemos estender tal afirmação para um impacto emotivo involuntário, já que ele assevera que até os ouvintes mais desprevenidos ou sem conhecimentos específicos musicais são capazes de perceber esse efeito musical em um contexto musical bem definido.

Entretanto, essa noção de que a música nos afeta, independentemente da nossa vontade, é bastante questionada. Meyer afirma que “o ouvinte traz ao ato de percepção crenças definidas no poder do afeto da música. Mesmo antes de o primeiro som ser ouvido, essas crenças ativam disposições para responder de uma forma emocional”<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> No original: *the listener brings to the act of perception definite beliefs in the affective power of music. Even before the first sound is heard, these beliefs activate dispositions to respond in an emotional way, bringing expectant ideo-motor sets into play.*

(MEYER In: KATZ & DAHLHAUS [Org.], 1989, p. 171, tradução nossa). Esse é um pensamento bastante aceito na atualidade e oposto ao pensamento de Daniélou.

No *Capítulo 3*, refletiremos sobre as possibilidades perceptivas e psicológicas, analisando as possibilidades subjetivas e objetivas. Antes disso, apresentaremos uma discussão sobre o processo, o significado e a simbolização. O esclarecimento desses temas pode auxiliar na construção de um significado em música ou em algum tipo de efeito compartilhado.

## **2.4 Significação, significado e conteúdo**

Como dissemos na *Introdução*, a significação é um termo utilizado para designar o processo em que um signo passa a se referir a um objeto. Esse signo passa a ter, então, uma relação padrão.

Segundo Langer, para apreendermos um significado utilizamos de signos e símbolos, cada qual com sua função no processo de mediação entre a experiência e nosso processo mental. Ao longo do tempo, vamos acumulando esses símbolos, que passam a nos servir como uma linguagem determinada. Aparentemente, o processo que atribuímos à música é parecido com esse em que vamos acumulando essas mediações da realidade que nos são significativas de alguma forma.

Langer (1989), explicando o processo que ela chama de transformação simbólica, comenta Helen Keller em uma passagem autobiográfica em que explica seu processo de aquisição da linguagem. Pelos exemplos dados, podemos esclarecer, ainda mais, a utilização do signo e do símbolo: chapéu, indicando que ela deveria pegar o chapéu, pois sairia ao sol, demonstrando a função de signo; quando aprende a palavra água, isso não indica que ela irá receber água ou entrar em contato com ela situação similar, mas a faz pensar na água e em suas propriedades (cf. LANGER, 1989, p. 73). Portanto, uma diferença básica observável é que um termo usado de modo simbólico não evoca ação.

Para Langer (1989), o signo é um sinal interligado a um acontecimento, o símbolo é acoplado pelo sujeito a uma certa noção do objeto. Sendo assim, um nome, na realidade, não significa uma pessoa, denota-a.

Entretanto, segundo a autora, há, ainda alguns termos essenciais quando pensamos numa função de signo comum, são eles: sujeito, signo e objeto. Quanto ao

símbolo, ela afirma que, quando há uma denotação<sup>51</sup>, que é a espécie mais comum da função do símbolo, deve haver quatro termos envolvidos: sujeito, símbolo, concepção e objeto.

Langer afirma que, quando falamos em significado, podemos pensar em, pelo menos, três termos correlatos: significação, denotação e conotação. A significação é parte do processo esclarecido na *Introdução*, mas que pode ser resumido, de maneira breve, como a atribuição de um signo a um objeto. A denotação faz referência a um conceito preestabelecido, geralmente fixo, atribuído ao objeto, ser ou fenômeno. Já a conotação amplia o sentido do termo, possui maior abertura, caracterizando a impressão que possuímos do nome atribuído ao objeto, em outras palavras, é uma concepção individualizada respeitando a lógica do termo. Por isso, sugere Langer, dizemos que o significado possui aspecto lógico e psicológico.

O significado, não possui nenhuma qualidade: sua essência reside no reino da lógica, em que não lidamos com qualidades, mas apenas com relações. Entretanto, não é apropriado dizer que o significado é uma relação, isso seria demasiadamente simplificado (cf. LANGER, 1989, p. 65). Talvez seja melhor dizer que o significado é uma *função* do termo, uma função-padrão. Esse padrão emerge quando consideramos a relação do termo com os outros termos ao seu redor.

Para exemplificar a possibilidade de mudança de significados, a autora se utiliza da ideia de um acorde, demonstrando que a variação entre a escrita de um acorde completo, na partitura, e o baixo cifrado, por exemplo, pode levar a diferentes concepções do acorde. Assim, o significado de um termo “baseia-se em um padrão, no qual o próprio termo ocupa posição chave” (LANGER, 1989, p. 66).

Para a autora, até nas espécies mais simples de significado devem existir pelo menos dois outros termos relacionados ao termo que “significa”: um objeto que é significado e um sujeito que usa o termo; um acorde, por exemplo, precisa de pelo menos três notas para que seja compreendido.

Tendo comentado os processos de significação, precisamos evidenciar uma palavra que pode complicar esse processo de análise do significado: *conteúdo*. Vemos que, ao longo da história da música, muitos autores comentam os conteúdos do discurso musical e até asseveravam que o conteúdo da música é sentimental.

---

<sup>51</sup> Entendemos o termo como a relação entre um símbolo e um conceito associado.



Quando dizemos que a música possui conteúdo, pensamos nela como um objeto de estudo material, a menos que usemos o termo de forma simbólica. Um exemplo literal: quando estudamos o corpo humano, podemos analisar seu conteúdo, aquilo que ele possui por dentro, em sua constituição; quando fazemos um exame de sangue também analisamos seu conteúdo; quando estudamos confeitos, precisamos saber sobre seu recheio.

Entretanto, quando buscamos definir o que é o sangue até podemos nos utilizar de seu conteúdo para esse processo, mas, para o processo de atribuição de um significado – processo no qual relacionamos, primeiramente, um signo a um objeto e, então, delimitamos um tipo de significado denotativo que pretende definir a essência desse objeto –, o conteúdo não é necessariamente apresentado, já que a função daquele objeto/ser/fenômeno tem bastante importância no processo, mas a função pode não envolver a explicitação do conteúdo. Por exemplo: um objeto denominado cadeira pode ser definido como um assento individual com encosto. Podemos notar que uma determinada cadeira é feita de madeira, entretanto sua constituição física importou menos do que sua função no desenvolvimento de uma definição, já que o material necessário para que algo seja uma cadeira não é mencionado.

Entretanto, quando tentamos definir madeira, por exemplo, é importante que mencionemos, mesmo de maneira geral, sua constituição, seu conteúdo. Assim, não que o conteúdo não participe da formulação de um significado, mas a utilização dos dois termos como sinônimos pode dificultar a análise daquilo que nos propomos a estudar.

Dessa forma, quando dizemos que um determinado intervalo ou determinada música têm como significado um sentimento, por exemplo, afirmamos que eles estão agindo como signo, que, dentro de um vocabulário organizado, consegue expressar uma relação entre o “termo” apresentado com um objeto, ser ou fenômeno, nesse caso específico, o sentimento. Todavia, quando dizemos que a música tem como conteúdo um sentimento, definimos que, além das estruturas próprias, a música possui em seu “interior” o sentimento.

## **2.5 Símbolos**

Para adentrar os mistérios da significação musical, depois de termos comentado as possíveis relações entre os sentimentos e a significação musical, iremos discutir sobre

os símbolos, já que a concepção simbólica pode implicar uma concepção diferente do objeto e do ser representado, não tratando sua simbolização como um tipo de significado, e sim como um significante. Ou seja, enquanto o significado expressa o conceito, o significante delimita a forma.

Em uma série de comunicações organizadas em livro por Jean-Louis Gabin no livro *Sacred music: its origins, power, and future* (2003), Daniélou afirma que os símbolos são mediadores entre os homens e o divino. Esse divino dá o propósito e os sentidos para cada objeto e ser material. Sendo assim, todas as coisas estão envolvidas por um propósito, o que é possível perceber por meio desse descobrimento do divino.

O livro trata da música sagrada, porque Daniélou define, nesses artigos, que o sagrado se origina de um reconhecimento de consciências com base em formas aparentes, e os elementos que revelam ou simbolizam essas consciências, ou deuses, representam a verdadeira lógica por trás das formas criadas.

Susanne Langer (1989), que desconsidera ponderações metafísicas como relevantes para qualquer área do conhecimento, possui uma concepção diferente de símbolo. Ela afirma que os símbolos são muitas vezes materiais, e que a simbolização é um ato essencial do pensamento, sendo, por isso, a chave para a vida mental.

Para explicar melhor esse conceito, a autora sente a necessidade de diferenciar símbolos de signos. Os signos apresentam uma função mental inicial, surgem com o reflexo condicionado. Por exemplo: um animal, ao escutar um nome, espera uma ação vindoura, internalizando aquilo como um sinal. Portanto, o desenvolvimento da linguagem dos signos é a base das mensagens sensoriais.

O homem, entretanto, aproveita-se desses signos não apenas para indicar as coisas, mas também para representá-las. Notemos: a mente do animal transmite as mensagens diretamente para os centros motores, fazendo com que o animal espere por algo, ou isso nada significa; entretanto, a nossa mente se utiliza desses “signos” para representar coisas que não estão no ambiente. Como aplicação podemos até dialogar sobre coisas, independentemente de sua busca no ambiente. Por isso, para a autora, esses “signos” utilizados nessas condições deixam de ser sintomas, tornando-se, de certa forma, o objeto (cf. LANGER, 1989, p. 38-42), ou seja, os símbolos são veículos para a concepção do objeto.

Grande parte de nossas experiências são transformadas em ideias. Apenas uma parte de nosso comportamento é prático. Ou seja, apenas algumas expressões são signos indicativos ou mnemônicos.

Carl Gustav Jung (1875-1961) define que os símbolos como termos, nomes ou imagens que, embora possam ser familiares ou participar de nossa vida cotidiana, possuem “conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Eles implicam alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] conhecemos o objeto, mas ignoramos suas implicações simbólicas” (JUNG, 2016, p. 18). Dessa forma, o símbolo é um elemento de dupla significação, sendo um mais prático, conhecido no dia a dia, e o outro mais profundo, ligado a aspectos psicológicos da significação.

Assim, vemos que a concepção de símbolo pode ser entendida e discutida de diferentes maneiras. Entretanto, percebemos que existem noções compartilhadas entre elas e focamos a possibilidade de uma ligação mais profunda entre termos, figuras ou nomes. Essa noção de conteúdo profundo, isto é, aquele que não é necessariamente visto *a priori*, pode nos ajudar a interpretar essa discussão sobre o significado em música de outra forma, até mesmo na interpretação dos comentários dos autores.

### 2.5.1. Ciência e símbolos

A ideia de que todas as ciências são fundamentalmente experimentais é tão cara aos ocidentais que eles nem percebem que todos os elementos de seu sistema musical são simbólicos – como são quase todas as formas de medida de tempo e espaço também – e se esses elementos nos parecem *naturais*, é apenas porque existem correspondências entre os símbolos e o mundo perceptível<sup>52</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 2).

Apesar da importância atual da ciência experimental, Daniélou assevera que diversos elementos de nosso sistema musical são simbólicos. O autor deixa transparecer, nesse trecho acima, a profunda importância de suas concepções metafísicas na formulação de seu pensamento sobre a música, atribuindo às sistematizações musicais características que vão além do plano audível.

Como essas correspondências e simbolismos ocupam lugar fundamental na concepção de Alain Daniélou sobre a música, faremos comentários breves sobre as ciências e os símbolos.

Embora consideremos, por muitas vezes, esses aspectos simbólicos como não científicos – pensando na noção tradicional de ciência que talvez o leitor compartilhe:

---

<sup>52</sup> No original: The idea that all sciences are ultimately experimental is so dear to Westerners that they do not even notice that all the elements of their musical system are symbolic – as are almost all their ways of measuring time and space as well – and that if those elements appear to us as *natural*, it is only because of the correspondence between the symbols and the perceptible world.

um método bem delimitado que necessita de evidências em suas experiências empíricas e que estas sejam reproduzíveis para desenvolver seu discurso – é interessante refletir de maneira mais profunda sobre o assunto.

Fazendo um pequeno apanhado sobre o conhecimento humano, os horizontes da filosofia e da ciência, Susanne Langer (1989), em seu livro *Filosofia em nova chave*, afirma que o conhecimento humano pode ser adquirido por duas abordagens básicas: uma racional e outra empírica. A autora afirma que as ciências naturais se basearam por alguns séculos no conhecimento empírico, enquanto os filósofos contavam com uma grande tradição baseada na racionalidade.

É importante deixar claro que não estamos afirmando, deturpando a concepção da autora, de que os cientistas não utilizam métodos racionais para adquirir o conhecimento, e sim que as racionalizações dos cientistas eram baseadas em e legitimadas por eventos reais ou fenômenos, e não em/por questões abstratas. Esses fenômenos reais estudados apresentavam a possibilidade material de se testar o conhecimento de forma palpável, criando assim aquilo que chamamos de *fato*, o que é utilizado amplamente no desenvolvimento das ciências naturais. Cabe ressaltar ainda que a filosofia não se utiliza apenas de abstrações lógicas para a formulação de seus discursos, embora muitos autores considerem que os sentidos os confundem no entendimento da complexidade do mundo como ele é. Entretanto, essa necessidade de evidências materiais como critério para legitimidade do discurso não é tão condicional quanto nesse novo método de conhecimento que é a ciência.

Assim, ao longo dos séculos, a ciência foi ganhando espaço como ferramenta ou método de alto desempenho para se obter conhecimento. Com esse grande foco no princípio da falseabilidade do conhecimento, o método científico tornou-se quase uma entidade mediadora entre o ser humano e o conhecimento. Voltando aos comentários de Susanne Langer (1989), essa possibilidade de reprodução “exata” dos fenômenos para sua legitimação fez com que o método científico e a ciência fossem entendidos como a forma mais efetiva de conhecer o mundo e sucederam a filosofia. Entretanto, nem todas as áreas do conhecimento humano foram “fecundadas” pela ciência, principalmente pela falta de uma base factual, o que tornou impróprio o empirismo da até então vigorosa<sup>53</sup> ciência natural.

---

<sup>53</sup> Utilizamos tal termo fazendo referência à quantidade de conhecimento produzido pelas ciências naturais e à ampla aceitação de suas bases e seus critérios.

Essa é uma discussão que encontramos ainda nos dias de hoje, embora de forma bem mais diluída, devido a uma mudança ideológica e metodológica nas ciências naturais, que se viram sem conseguir explicar, factualmente, problemas basilares de suas áreas. Entretanto, por questões de delimitação, discorreremos sobre a importância da simbolização em nossa aquisição de conhecimento apenas.

Susanne Langer (1989) apresenta dois pontos importantes que contradizem, de certa forma, essa lógica empírica da ciência. A primeira é a utilização da matemática como ferramenta de explicação de fenômenos e sua aceitação pelos empiristas. Langer afirma que a matemática detém sua preocupação na “possibilidade de *simbolizar coisas*, e de simbolizar as relações que elas podem contrair entre si” (LANGER, 1989, p. 30, grifo da autora). Assim, suas relações não são dados de algum fenômeno predeterminado, e sim conceitos. A autora afirma que a matemática trabalha com as abstrações mais puras já vistas pela humanidade e, mesmo assim, é representante e mecanismo importante da prática empírica, pois existe alguma correspondência entre os símbolos matemáticos e a realidade, embora esses não pertençam a essa realidade.

Além dessa incoerência, gerada pela aceitação de cálculos incorpóreos em uma ciência estritamente empirista e factual, a ampla utilização da matemática somada ao desenvolvimento tecnológico fez com que os fatos da ciência se tornassem cada vez mais indiretos, caracterizando-se por experiências que não poderiam ser associadas aos fenômenos em si. Podemos mencionar, nas ciências físicas, experimentos como o de Galileu, que se utilizava de pesos para definir a lei de queda dos corpos, contrapondo com experiências que se tornam cada vez mais afastadas da realidade, passando a “agulhas indicativas, cilindros giratórios e pratos sensíveis” (LANGER, 1989, p. 31), que tentam traduzir o que é fenômeno, o fato. Assim, a interpretação de signos, ou leituras, foram tomando o lugar do testemunho genuíno. Dessa forma, o que era passível de observação não era mais o fenômeno, ou fato, em si, e sim o signo ou sinal da ocorrência desse fato.

Adicionando essas características interpretativas e, por consequência, subjetivas ao conhecimento científico, a legitimação de tais práticas tornou-se duvidosa, já que os eventos visíveis, medidos através desses signos, poderiam ser fraudados de várias maneiras, ou melhor, poderiam apresentar diversos significados para um mesmo fenômeno. Nesse momento, a autora apresenta o que seria a maior contradição da ciência empirista: o problema do significado. Segundo Langer (1989), o empirismo na ciência estava ameaçado, pois, segundo ela, “nossos *dados sensoriais são propriamente*

*símbolos*” (LANGER, 1989, p. 31, grifo da autora) e, baseada nessa conclusão, afirma que “o edifício do conhecimento humano ergue-se diante de nós, não como uma vasta coleção de registros sensoriais, mas como uma estrutura de  *fatos que são símbolos e leis que são seus significados*” (LANGER, 1989, p. 32, grifo da autora). Dessa forma, Susanne Langer intenta desconstruir a lógica do empirismo nas ciências naturais partindo do ponto básico de que a realidade que vivemos e mesmo as experiências sensoriais são baseadas em signos e símbolos, sendo os primeiros sintomas ou sinais de algo, e os segundos, a própria representação de algo, ou melhor, o objeto *in absentia*, algo que não está aqui.

Na atualidade, algumas áreas como psicologia e psiquiatria estão descobrindo o poder da simbolização explícita no desenvolvimento de teses.

Dessa maneira, salientamos que as reflexões da autora nos ajudarão a repensar as relações e o conteúdo simbólico, apresentado principalmente por Daniélou, comparando com os desenvolvimentos científicos das áreas envolvidas, o que foi por muitos séculos defendido por variados autores, que era a capacidade de se conhecerem aspectos específicos do universo por meio do estudo da música.

Para o encerramento desse item, relembremos que o selo de cientificismo é, teoricamente, um sinal de bom senso no desenvolvimento da pesquisa e na apresentação do resultado, o que é de extrema elegância, principalmente se aglutinado ao entendimento de progressão do conhecimento humano, em que a ciência desempenharia um papel basilar. Entretanto a palavra *ciência*, que tem uma das suas definições como conhecimento que pode, de alguma maneira, ser validado (cf. ABBAGNANO, 2007, p. 136) remete a processos e resultados que não são alcançados exclusivamente pelo caminho da ciência moderna<sup>54</sup>, o qual abordamos neste item.

### 2.5.2 Música como símbolo

Neste item, não iremos discutir os símbolos que dizem respeito, especificamente, à prática musical, ou seja, não comentaremos os símbolos utilizados na teoria musical para expressar determinados sons ou formas de se tocar. Nosso foco será a concepção dos autores que veem a música como o próprio símbolo, como detentora de um conteúdo profundo.

---

<sup>54</sup> Pensando no período que vai de século XVI até o início do século XX.

Como vimos, segundo Langer, os signos anunciam seus objetos, e os símbolos levam o sujeito a concebê-los. Para a autora (1989), a simbolização é um ato essencial ao pensamento, ou seja, vem antes dele. Assim, a mente acolheria mais do que aquilo que chamamos de pensamento. A mente tem um depósito de material simbólico que pode ser aproveitado ou não (LANGER, 1989, p. 51); dessa forma, as ideias são feitas de impressões; essas impressões são transformadas em símbolos, que são as ideias elementares; a junção desses símbolos forma o raciocínio.

A simbolização, esclarece a autora, é pré-raciocinativa, não pré-racional, é o ponto inicial de toda a inteligência. Assim, o processo de simbolização é um processo mental anterior a um discurso articulado, além disso parece ser algo natural e presente em todos os seres humanos.

Quando lemos as ponderações de Daniélou (2003) sobre símbolos e seus significados, vemos que a ligação simbólica musical está muito relacionada ao *sagrado*. Para o autor, a relação entre o *sagrado* e o *símbolo* acontece porque o símbolo serve de ligação entre o divino e o homem, e, por isso, o sagrado acontece através do símbolo, a que valores mágicos são atribuídos, demonstrando a possibilidade de ligação com as consciências predecessoras da forma. A ligação com o conteúdo gerado por essas consciências predecessoras proporciona o acontecimento de efeitos miraculosos, como aqueles apresentados por Daniélou no item 1.2.3 desta dissertação.

Em contrapartida a esses efeitos gerados pelos símbolos sagrados, Daniélou afirma que os símbolos que não possuem essa capacidade de ligação entre esferas diferentes deveriam ser entendidos como *falsos sagrados*, que são nomeados pelo autor, em outro momento, como *símbolos convencionais* (cf. DANIÉLOU, 2003, p. 16).

Entretanto, o estudo da música como símbolo sagrado não tem como única possibilidade a de demonstrar essa suposta relação com a mente do criador, mas também possibilita o estudo das estruturas que influenciam os estados de ser e outros aspectos da criação, ou seja, o conhecimento das leis universais que regem as coisas e os seres. Por exemplo: para Daniélou (2003), é pela música que podemos perceber diretamente as razões numéricas, nas quais sentimos os valores expressivos, ideias ou movimentos.

Nas estruturas musicais, nós podemos achar a chave para as relações que unem o qualitativo e o quantitativo, abstrações expressas por razões de um lado, e por estruturas de matéria, vida, pensamento e sensação do outro. De fato, relacionamentos, harmonias, aparecem

para ser a explicação básica da realidade de toda a matéria e de toda a aparência<sup>55</sup> (DANIÉLOU, 2003, p. 16).

Por isso, a arte, e mais especificamente a arte musical, é uma imitação da realidade, e o conteúdo é mais importante que sua forma. Assim, em seu livro *Sacred Music* (2003) Daniélou aponta que, ao discorrermos sobre significado musical, evitando as afinidades convencionais, precisamos abordar a ideia de substância musical e forma. Embora não tenhamos utilizado essa nomenclatura, como substância da música temos suas relações sonoras, que expressam algum tipo de conteúdo, e, como forma, temos sua organização ou sistematização.

Para Sufi Inayat Khan, a música pode ser entendida como essa linguagem, provinda da intuição, sendo considerada pelos estudiosos antigos como a primeira linguagem (cf. KHAN, 1978, p. 22).

E assevera, ainda, que a música oriental pode nos dar uma ideia da música original da humanidade, pela qual foi criada. Nos livros antigos, existem as definições das notas e de seus efeitos, isso era mais facilmente observável antigamente devido à sua ligação estrita com a natureza, e não com os instrumentos musicais, como é feito hoje. Portanto, para Khan, a música simboliza aspectos de leis universais que, por esse motivo, poderiam nos modificar.

É interessante mencionar a concepção de Schopenhauer sobre a música, já que, segundo autores como Langer (1989) e Fubini (2003), suas ideias foram bastante influentes nas discussões estéticas. Em seu Livro III da obra *Mundo como Vontade e Representação* (1819), Schopenhauer afirma que, diferentemente das outras artes, a música não reproduz ideias dos seres do mundo. Para o filósofo alemão, a música possui relações com a própria essência do mundo, afirmando ainda que as relações matemáticas que usamos para tentar representar seus desdobramentos não são efetivas, são apenas sinais (cf. SCHOPENHAUER, 1819, p. 87).

Schopenhauer, falando sobre a música, afirma que sua relação com o mundo deve ser muito íntima, infinitamente verdadeira, precisamente correta, porque é

---

<sup>55</sup> No original: *In musical structures, we may thus find the key to relationship that unite the qualitative and quantitative abstractions expressed by numerical ratios on one side, and by the structures of matter, life, thought and sensation on the other. Indeed, relationships, harmonies, appear to be the only basic reality of all matter and all appearance. Whether atoms or stellar systems, the formation of crystals or the development of living beings, all can be traced back to the relation of powers that can be expressed by proportional numerical facts. The mechanisms of our perceptions, or of our emotional reactions used to perceive and react to the external world, necessarily follow parallel laws. It is on such bases that Hindu philosophers have concluded that matter and thought are identical, the world being a divine dream perceived as a reality, and matter being merely appearance.*



compreendida instantaneamente por qualquer um, dando a conhecer uma certa infalibilidade, por permitir remeter sua forma a regras bem determinadas, da expressão numérica de que não se pode desviar sem deixar de ser música (SCHOPENHAUER, 1819, p. 87). Entretanto, segundo o autor, os pontos de comparação entre o mundo e a música continuam oculto.

A música é uma reprodução e uma objetivação tão imediata da vontade como o próprio mundo, como o são as ideias. Ou seja, a música não é uma reprodução das ideias, como as outras artes, mas a reprodução da própria vontade. Por isso o efeito da música é tão mais poderoso que das outras, pois essas tratam das sobras, enquanto a música trabalha com a essência.

Por isso, o autor entende a ligação entre o mundo fenomênico e a música como expressões distintas de uma mesma coisa. A música possui a generalidade do em si, sem matéria. Poderíamos denominar o mundo tanto como música corporificada quanto vontade corporificada.

Assim, os conhecimentos do mundo podem ser originados:

[...] de um conhecimento imediato da essência do mundo, inconsciente de sua razão, e não deve se constituir em reprodução, mediatizada numa intencionalidade consciente por conceitos, pois neste caso a música não expressaria a essência interna, a vontade ela mesma, mas somente copiaria de modo imperfeito, o seu fenômeno (SCHOPENHAUER, 1819, p. 94).

A música seria capaz de reproduzir todos os movimentos de nossa mais íntima essência, mas destituída de sofrimento e realidade. Entretanto, uma música perfeitamente correta não pode ser pensada e muito menos executada, por isso toda música possível se desvia da pureza perfeita.

Sobre a tradução numérica, o autor ainda comenta:

Os próprios números, pelos quais os tons permitem expressão, ostentam irracionalidades insolúveis; não é possível calcular uma escala, em cujo interior toda quinta se relaciona com o tom fundamental, na proporção de 2 para 3, toda terça maior, como 4 para 5, toda terça menor como 5 para 6 etc.(SCHOPENHAUER, 1819, p. 96).

Embora as ideias de Schopenhauer fossem bem-aceitas por muitos, alguns teóricos não compartilhavam do mesmo ponto de vista. Hanslick, por exemplo, se colocou contra a ideia de Schopenhauer e Wagner, ideia que considerava que a música representava, de alguma forma, a vida e o mundo. Para Hanslick, a noção de

representação deu origem aos maiores erros da estética musical. A música não poderia ser usada dessa maneira degradante (cf. HANSLICK, 2013; LANGER, 1989).

Posteriormente, Langer deixa de lado essa busca por significados em música e reflete sobre a *forma lógica* que um objeto pode assumir; em outras palavras, a forma lógica nos daria a capacidade de entender as interações ou o que está representando.

O primeiro ponto que a autora salienta é que a música não vem reproduzir a linguagem, pois ela possui termos com padrões diferentes; assim, ela seria um símbolo diferente do utilizado nas linguagens. Portanto, se a música é um simbolismo, ela o é de forma intraduzível. Segundo a autora, devido a essa intraduzibilidade, ocorre o intercâmbio entre a música e as formas dos sentimentos humanos, que são mais congruentes com a música do que com as palavras.

Mas a autora não foi a primeira a falar sobre isso e menciona os teóricos Vische, Rieman e Kurth, que também trataram da intraduzibilidade da linguagem musical, além de mencionar que Liszt teve a ocasião de asseverar que traduzir os poemas sinfônicos seria restringir o alcance da música (cf. LANGER, 1989, p. 234). Dessa maneira, uma imitação descritiva limitaria a imaginação musical; além disso, seria um contar interior e não um sentir.

Retomando, a música pode ser considerada triste ou feliz porque possui morfologia similar. Os símbolos musicais não são como os símbolos lógicos, pois são inesgotáveis e estão sempre mudando (cf. LANGER, 1989, p. 236-237).

A autora ainda diz que a música é claramente uma forma simbólica, mas de um símbolo não consumado. É um significante, que se pode apreender ou sentir, mas não definir. O poder da música está na incapacidade de ser traduzida, e, por isso, a atribuição do significado é um jogo cambiante.

Vimos aqui comentários de alguns autores que acreditavam na possibilidade de a música ser entendida como um símbolo. Esses não são os únicos, poderíamos mencionar, ainda, outros músicos e teóricos musicais que acreditavam nessa possibilidade. Entretanto, o objetivo deste item foi demonstrar alguns aspectos gerais da análise simbólica, além das possíveis nuances que aparecem na interpretação dos fatos daquilo que chamamos de realidade. Ou seja, buscamos mostrar aspectos gerais da utilização da música como símbolo para que possamos refletir sobre as possibilidades do símbolo musical de maneira mais ampla.

### 3. Conjecturas

Até aqui, abordamos a relação entre a música e os efeitos atribuídos a ela. Explicamos a concepção de Daniélou sobre a semântica musical, além de compararmos concepções de alguns autores sobre temas que embasam a concepção daquele autor. Indicamos também autores e pontos de vista que se colocam como obstáculo ou apresentam impossibilidades para o desenvolvimento de uma semântica musical. Assim, apresentamos autores como Langer e Meyer com o objetivo de chegar a este ponto do trabalho com uma visão mais ampla e compartilhada de temas comuns e de suas contraposições. Buscaremos doravante fazer uma reflexão sobre os conceitos apresentados, analisando sua lógica e suas possíveis implicações.

#### 3.1 Som e evocação

“Assim, o homem ama a música mais do que qualquer outra coisa. Sua natureza é música, originou-se de vibrações e ele mesmo é vibração.” (KHAN, 1978, p. 32)

Ao longo do texto, percebemos que, para Khan, a música possui uma ligação íntima com a metafísica, já que tudo teria se originado de vibrações, que eles chamam de *nāda*. Uma ligação entre a criação e o som também pode ser vista no Novo Testamento, por exemplo, quando encontramos a expressão “Verbo”, que existiu antes de tudo.

Daniélou afirma que todo som é gerado por vibrações. Afirma, também, que todo elemento é criado por uma força movente. As forças moventes, responsáveis pela criação da matéria, poderiam ser traduzidas como sequência de movimentos no tempo. Por sua vez, essas sequências regulares ou irregulares poderiam ser definidas como vibrações. Poderíamos dizer, então, que todo movimento gera sons, entretanto, definimos como sons fenômenos vibratórios audíveis, o que, para a nossa espécie, varia entre 20 Hz e 20000 Hz. Desse modo, diríamos que os movimentos geram sons nem sempre audíveis por nós. Assim, cada material teria sua assinatura sonora, e, por isso, seria possível que a música imitasse essas relações das coisas presentes no universo.

Pensando na possibilidade de a música representar fatores encontrados na natureza com base em razões presentes em sua conformação física, poderíamos dizer

que esses fatores seriam como uma sequência, ou uma música serial, em que os elementos, para a formação daquele algo, são conhecidos, mas o que determina suas características é a junção dos mesmos. É possível compará-los com o DNA, pois se misturam e então demonstram sua “assinatura genética”. Entretanto, como representar a natureza? Essas leis harmônicas são baseadas em quê?

Podemos entender que, para o som, esse é um elemento acústico. Mas e para os demais materiais?

Essa construção teórica, que chamamos aqui de sons inaudíveis, serve, nesse primeiro momento, para tornar materiais essas relações vibratórias que estamos abordando. É interessante comentar que essas relações vibratórias em oitavas inaudíveis continuam mantendo relações entre si, mais ou menos como as relações entre diferentes sons em oitavas audíveis. Dessa forma, poderíamos transpor as oitavas dessas relações de movimento até que elas se tornassem perceptíveis, não prejudicando sua proporcionalidade, ou, em outras palavras, modificando sua amplitude de espaço através do fator 2, que é a oitava.

É interessante ressaltar que a concepção de sons inaudíveis não é nova, e era recorrente entre os gregos antigos, como podemos notar na concepção de uma música das esferas ou nas relações posteriores que ligavam planetas a musas, e estas a modos musicais.

A ligação entre a música e a natureza também não é nova. O racionalismo moderno, a partir do século XV, parece fazer renascer o mito de uma música dos mundos, já não entendido como uma música literal das esferas, e sim como “uma completa matematização e racionalização do mundo musical, com base numa idêntica e correspondente matematização do mundo da natureza, de cujo primeiro [mundo musical] é espelho fiel” (FUBINI, 2008, p. 100-101). Sendo assim, haveria uma correspondência íntima entre os sons e a natureza, correspondência passível de ser explicada através da mediação matemática.

Em certa ocasião, Rameau comenta que a música é uma imitação da natureza, não necessariamente das paisagens e estéticas empiristas, e sim em quesitos que podem ser matematicamente mensuráveis e traduzíveis em leis, como o mecanicismo newtoniano (cf. FUBINI, 2008, p. 117). Poderíamos supor que, nessa afirmação, o autor quisesse demonstrar que a imitação da natureza acontece pela imitação de seus aspectos estruturantes, e não de suas características apreendidas pelos sentidos. Sendo assim, buscando fundamentações em nossas possibilidades científicas atuais, tentaremos

transpor o comentário de Rameau para os dias de hoje. Dessa forma, podemos pressupor que a matéria seria formada pela mudança de movimento da energia e, através de um movimento centrípeto, condensar-se-ia. Essa condensação seria regida por uma série de movimentos que, de certa forma, podem ser traduzidos em música.

Antes de prosseguir com o raciocínio, apresentaremos uma interessante citação de Sufi Inayat Khan, músico e filósofo místico hindu conhecido por trazer o *Sufismo* ao ocidente:

Ao explicar o processo da Criação, todos os místicos, profetas e grandes pensadores do mundo, em todos os períodos da História, deram sempre o primeiro lugar ao som. E o cientista de hoje diz o mesmo. Ele falará de raios, átomos, elétrons [sic]e, depois de falar de todos os diferentes átomos de uma substância, chegará a algo a que ele chama de movimento. Movimento é vibração. O que chamamos de som é, apenas, o efeito do movimento. O movimento fala e chamamos de discurso sonoro quando o ouvimos. Quando ele não é audível, é que não houve suficiente capacidade de sê-lo. A causa do som, no entanto, é o movimento e o movimento está sempre presente. Isto mostra que a existência do movimento não depende de capacidade (KHAN, 1978, p. 69-70).

Khan afirma que a música é o próprio retrato do “Bem Amado”, que é nossa origem e nosso fim. O autor ainda afirma que “na música, o vidente pode enxergar o retrato do universo inteiro e o sábio pode interpretar o segredo e a natureza do trabalho do universo pelo reino da música” (KHAN, 1978, p. 11).

Como podemos notar, esse comentário é bastante aproximado daquilo que trata Daniélou e de nossa teorização inicial. Entretanto, em se tratando de princípios que permeiam o entendimento sobre a música, por aqueles que estudam os *Vedas*, os vedantas, esse alinhamento entre os posicionamentos é esperado.

Segundo Susanne Langer, a noção de uma linguagem imitativa tem origem no século XIII. Para a autora, a imitação foi se desenvolvendo até o auge da música programática, quando se desenvolveu uma lista de efeitos. Por exemplo: Strauss propõe como o auge da música programática o momento em que o compositor conseguiria descrever as cenas de maneira tão detalhada, que os ouvintes poderiam diferenciar a prataria e os talheres sobre a mesa.

Como vimos, ao longo do trabalho, a ideia de imitação da natureza foi muito trabalhada, havendo algumas críticas. Assim, sabemos que, para a manutenção dessa concepção, é necessário esclarecerem-se alguns pontos. O tema provavelmente suscita

inúmeras perguntas, como: o que são essas relações naturais? É possível identificarmos essas relações? Como conseguimos reproduzi-las na música? Não possuindo a audácia de afirmar que encontraremos “as” repostas dessas perguntas, podemos assegurar, pelo menos, que iremos discuti-las.

*O que são, enfim, essas relações naturais?* Sabemos que as relações apontadas por Daniélou apresentam perfil energético e são descritas como força vibratória. Refletindo sobre o processo de criação, que, segundo o autor, é aproximado do processo de evocação, poderíamos teorizar, como fizemos, que a energia que se condensa, ou que já está condensada, mantém movimentos periódicos que possibilitam sua estruturação, de forma mais ou menos constante. Se a matéria em sua formação precisa de energia e mantém um movimento no nível atômico, podemos supor que as relações naturais existentes nesse material se baseiam nas relações energéticas que ela conserva. Surge a dúvida se essas relações energéticas são constantes, pertinentes à necessidade de definição do estado em que o objeto, elemento ou fenômeno evocado se apresenta. Para entender as possíveis variações de exatidão vibratória e seus reflexos na materialidade criativa ou semimaterialidade evocativa, precisaríamos estudar os fatores que possibilitam as mudanças de estado, associação e dissociação da matéria. Entretanto, desde que essas relações possam ser reproduzidas, o fenômeno que discutimos, a evocação, pode ocorrer, por isso essa constância energética no processo de criação cai para um segundo plano.

O que podemos nos perguntar, com base nessa primeira ponderação é: como nosso cérebro interpretaria essas mudanças na evocação como uma mesma coisa? Provavelmente interpretaria da mesma forma que observamos as mudanças de fase dos materiais, ou um decaimento radioativo, sendo necessária uma concepção de causalidade para entender essas relações.

Retornemos à segunda pergunta, que questiona a possibilidade de conseguirmos identificar as relações mencionadas. Supondo que toda a criação é regida por leis universais, é possível imaginar que seríamos criados por essas mesmas leis, ou por leis semelhantes, e, por isso, talvez dotados de mecanismos que nos tornassem aptos a reconhecer essas relações.

A organização das leis do universo é um pressuposto apoiado na concepção musical de Daniélou (a música e o sagrado). Numa análise empírica, tal pressuposto poderia ser apenas negado, devido à impossibilidade de sua comprovação sensorial. Todavia, caso não consideremos nenhum tipo de organização exterior ao homem, não

podemos sustentar o conceito de evocação de Daniélou, pelo menos não poderíamos desenvolver um pensamento de harmonia, ou encaixe das partes, sem fé no acaso.

Segundo Daniélou, estaríamos aptos a reconhecer essas relações do ponto de vista musical, se mais frequentemente expostos à música hindu. O autor assevera que até mesmo os animais poderiam reconhecer uma evocação, e poderíamos notar esse reconhecimento na mudança de seu comportamento: agiriam de igual modo tanto diante do fenômeno em si quanto daquilo que foi evocado. Cabe ressaltar que, mesmo tecendo comentários sobre as possibilidades evocativas, todas as ligações apresentadas pelo autor em sua semântica são relacionadas a sensações e emoções. Tal especificidade será mais bem analisada posteriormente.

*Conseguiríamos ter consciência de que identificamos tais relações?* Possivelmente, mas não necessariamente, pois, a partir do momento em que sentimos os efeitos psicofisiológicos, poderíamos considerá-los um efeito da música. Por exemplo, Daniélou afirma que somos capazes de identificar uma diferença entre claro e escuro na voz – que atribuímos ao timbre –, que é uma diferença de *comma* entre as frequências. Assim, segundo o autor, notamos uma diferença, mas não sabíamos se tratar dessa relação determinada entre *commas*. É claro que essa possibilidade de não se ter consciência sobre as relações é mais difícil quando tratamos de ideias do que quando tratamos de sentimentos; entretanto, vemos em muitas ocasiões o poder da sugestão, como o da hipnose ou de “mentalismos”, com que somos sugestionados sem perceber, conscientemente, o que está ocorrendo.

Surge, ainda, a questão se só identificamos algo se dele conseguimos nos conscientizar. Em outras palavras: como saber que sabemos? Essa frase parece paradoxal, porque podemos considerar que, quando sabemos, sabemos. Ao falarmos de “saber que sabemos”, estamos tratando de tomar consciência. Geralmente, ao discorrermos sobre atos subconscientes, pensamos em atos cujas causas desconhecemos e que não podemos reprimir, não sem auxílio exterior. De qualquer modo, apenas após o acontecimento dos fatos julgamos o ocorrido.

Ao analisar o processo de transformação simbólica, por exemplo, Langer (1989) define um estado anterior ao discursivo verbal, denominado pré-consciente. Antovic (2009) afirma que, Jackendoff (1989), ao tentar definir critérios para a afetação musical, afirma que isso envolve um tipo de conhecimento inconsciente. Sobre as possibilidades de conhecermos as coisas de forma inconsciente, o psiquiatra suíço Jung (2016) afirma que possuímos um *inconsciente coletivo*, por meio do qual teríamos acesso, de maneira

velada, a matérias herdadas comuns a toda a humanidade. Assim, deparamo-nos com defesas de experiências, sentimentais ou não, no subconsciente ou inconsciente que as regem. Assim, podemos ter ou não consciência dessas relações e conseguir interpretá-las. Conforme dissemos no início das reflexões, não temos a necessidade de buscar a veracidade absoluta de tais ponderações, mas de estabelecer um panorama de questionamentos que possa alterar o curso das reflexões.

Partimos da premissa de que as relações vibratórias naturais existem. Do ponto de vista empírico, indutivo, sabemos que não há concordância sobre as impressões geradas pela música. Além disso, empiristas como George Berkeley (1685-1753) e David Hume (1711-1776) concebem o próprio conhecimento da “realidade” material do mundo, além da noção de causalidade e de indução, como algo problemático (cf. ATKINSON, 2011). Do ponto de vista racional, dedutivo, podemos admitir que conseguimos ou não reconhecer essas relações naturais: para afirmar que não conseguimos reconhecer de maneira compartilhada, basta utilizarmos o conhecimento indutivo e afirmar essa impossibilidade; para afirmar que podemos, é preciso explicar como elas poderiam significar algo e, em seguida, entender qual a possibilidade de decodificarmos tais significados.

### **3.2 Significando a música?**

Abordaremos aqui as possibilidades de como relacionar objetos a um significado no processo musical. Percebemos que alguns autores (DANIÉLOU, 1995; JUNG, 2016; KHAN, 1978) acreditam na possibilidade de análises, talvez inconscientes, que produzam resultados relacionáveis e organizáveis. Como Daniélou busca conteúdos profundos do fenômeno musical, ele dá a entender que as significações em música não seriam dependentes, exclusivamente, do indivíduo, pois a evocação aconteceria mesmo que não houvesse nenhum ser vivo para escutar. Com base nesse posicionamento, poderíamos deduzir que existe uma dualidade no pensamento apresentado pelo autor entre o mundo, que é objetivo, e nossa percepção, que é subjetiva. Explicando de outra forma, o mundo “é” mesmo sem a observação do homem, ele possui suas características, mais ou menos fixas, e resta ao homem tentar entendê-lo ou descobri-lo da forma como existe.



Nesse contexto, os sentidos são ferramentas para conhecer o mundo, podendo ser mais perfeitas ou menos perfeitas. Para exemplificar os diferentes graus de perfectibilidade, podemos citar os efeitos psicofisiológicos que são gerados pela audição do elemento ou fenômeno evocados e que ocorrem com maior ou menor intensidade, de acordo com surdez<sup>56</sup> do ouvinte.

Nesse ponto, perguntamo-nos: se o significado se baseia na relação entre as partes das coisas observadas pelos homens no mundo, como pode ser objetivo? Consideremos uma árvore, por exemplo. Quando dizemos “árvore”, temos uma imagem psicológica, ou significado psicológico, que precisa seguir o sentido denotativo da palavra, ou seja, as regras para que seja considerada uma árvore. Nas palavras de Langer (1989), “aquilo que todas as concepções adequadas de um objeto devem ter em comum é o conceito do objeto” (p. 80) Essa é a forma que aparece em todas as versões do pensamento ou imagens mentais. Já as imagens mentais são conotações, visto que duas pessoas não imaginam uma árvore, por exemplo, de uma mesma maneira.

Dessa maneira, a busca por uma definição é a busca por uma base compartilhada, supondo que tenhamos ferramentas mentais e conhecimentos prévios para tal. Sabemos que, antes da ligação do termo “árvore” ao objeto, este conjunto de letras não significava nada. Logo, embora a concepção seja estruturalmente compartilhada e nos leve – aqueles que entendem esta sequência de sons em sua representação gráfica ou fonética – a pensar no objeto ou ser relacionados, esse signo/símbolo é convencional e, por isso, primariamente subjetivo, já que alguém teve de escolher tal signo/símbolo como representante do objeto. Generalizando o processo, poderíamos dizer que tudo aquilo que pode ser conhecido passaria por passos semelhantes, sendo necessário, para a significação, como já afirmavam Charles Pierce e Susanne Langer, um signo convencional. A única forma de fugir desse resultado na nomeação das coisas do mundo da vida seria pela revelação de uma divindade ou de uma inteligência extra-humana que, de preferência, houvessem criado as coisas ou conhecessem minuciosamente suas propriedades.

Aparentemente, Daniélou entende a significação musical como um processo mais próximo de uma revelação incutida em nossa consciência (ou pré-consciência). Vemos que autores como Khan (1978) e Schopenhauer (1819) compartilham de pensamentos semelhantes sobre a capacidade significativa da música. Schopenhauer,

---

<sup>56</sup> O autor utiliza esse termo como característica de um ouvido despreparado para as relações naturais da afinação ou de uma escala musical expressiva.

cujas concepções de música foram bem-aceitas, teve muita influência do pensamento estético musical. Assim, a atribuição de um significado profundo à música é bastante facilitada, quicá, pela noção de uma consciência superior que tudo controla.

Podemos deduzir que, com a música, o processo seria o mesmo da nomeação das coisas e dos seres do mundo, por um lado exclusivamente relativo, compartilhado pela institucionalização de uma linguagem, e por outro, absoluto, herdado de uma inteligência superior. Entretanto, se possuímos ferramentas comuns de análise seremos capazes de romper a primeira barreira da nomeação nas diferentes línguas e encontrar um ponto compartilhado.

Pensando na possibilidade de uma consciência que tudo sabe, perguntamos: quais seriam as características de um signo ou um símbolo absoluto? Podemos perceber que a questão, aparentemente, parte de uma suposição de que um signo ou um símbolo perfeito precisariam conter correlações específicas com o objeto de sua ligação, ou seja, precisaria de algum tipo de *forma lógica* análoga, alguma similaridade. Assim, podemos pensar em dois caminhos, pelo menos. No primeiro, o signo e o símbolo não possuem nenhuma relação com o objeto ou o ser, e a criação de um vocabulário absoluto, relacionando uma palavra para cada coisa, seria suficiente para a nomeação. No segundo, precisaríamos encontrar ou criar essas relações de grafismos precisos, que corresponderiam a alguns aspectos do objeto ou do ser.

Assim, podemos supor que nos utilizamos de símbolos que facilitam nossa lembrança do objeto em si, apresentando aspectos que nos remontam às suas características. No início de várias civilizações, a representação gráfica era uma forma de comunicação. Podemos supor que essas línguas partem do concreto, dificilmente manipulável, enquanto linguagem, e tendem a se tornar cada vez mais abstratas, mais manipuláveis e intercambiáveis.

Para Langer, a classificação simbólica, por ser tão ampla e livre, torna-se subjetiva, necessitando de um vocabulário convencionado para a comunicação eficaz entre as pessoas. Todavia, notamos que, nesse ponto, adentramos uma aparente divergência com a ideia de símbolo perfeito, que tentamos criar por meio da concepção de Daniélou, pois, como já apontado, para o autor, os fenômenos sonoros musicais são objetivos devido a suas relações ou correspondências metafísicas. Tais correspondências parecem ser bastante diferenciadas, sendo a evocação do objeto bastante aproximada da própria criação e os seres e objetos presentes na terra bastante distinguíveis. Desse modo, tal ideia de símbolo precisa ter aspectos bem diferenciados e fixados que, de

alguma forma, traduzam as relações existentes no objeto, ou, pelo menos, que não tenham significados variantes.

Então, seria a noção de signo de Langer mais apropriada para uma concepção concreta da música? Esse ainda não é um termo ideal para essa noção de nome dos objetos, já que estamos discutindo sobre proximidade entre o signo ou símbolo da materialidade do objeto/ser/fenômeno, podendo até envolver o processo de organização dessa materialidade, enquanto o conceito de signo de Susan Langer é quase um plano de ação, que, dependendo do objeto/ser/fenômeno, envolve, ainda, mais alguma ação.

Do ponto de vista de um signo ou de um símbolo convencional, não haveria necessidade de uma similaridade lógica, desde que o signo ou o símbolo cumpram sua função. A necessidade real é que existam ferramentas que nos possibilitem criar um conceito do que é significado ou simbolizado e que esse conceito possa ser compartilhado por meio de uma definição. Assim, a música poderia ser experimentada de maneiras similares, porém, no processo de nomeação das experiências, escolheríamos apresentar formatações linguísticas bastante díspares, o que não influenciaria, necessariamente, o efeito comum da música, mas tão somente sua nomeação e a transmissão da experiência (ocorrida).

Pensando, ainda, na possibilidade de um símbolo também objetivo, questionamos se a representação de algumas características, como a imagética, é suficiente para o conhecimento da “essência” do objeto/ser. Sabemos que, para Langer, um quadro não é o bastante para se conhecer o objeto representado, porque este é dinâmico e mutável. Assim, a autora afirma que as formas simbólicas podem cumprir esse papel de maneira eficiente, pois, embora possuam uma forma lógica que aponte aspectos gerais do objeto ou do ser, ela pode, por meio de conotações, representar inúmeras coisas, ou seja, ela também é dinâmica e mutável, já que se baseia em interrelações.

Um simbolismo utilizado por Daniélou na tentativa de explicar a essência das coisas, baseado em seus estudos religiosos, é o numérico. Como vimos, as relações que o autor utiliza como símbolos para evocação encontraram-se presentes no processo de criação em si e, por isso, representariam as relações necessárias para tornar o símbolo uma descrição exata do que são a matéria ou o fenômeno.

Como vimos, o que parece ser essencial no fenômeno de criação e da evocação é o movimento, já que, embora o simbolismo numérico seja uma forma bastante utilizada de descrição, a mera leitura de frações escritas no papel não gera evocações

nem os possíveis efeitos psicofisiológicos. Aparentemente, não conseguiríamos evocar os elementos naturais apenas escrevendo o “nome” de cada coisa ou escrevendo suas relações. Podemos notar isso quando Daniélou afirma que, se um motorista passar por árvores com quantidade em relação ao tempo relativo ao ritmo alfa, sofreria algum tipo de efeito mental que poderia causar um acidente. Kahn, por exemplo, afirma que o movimento é a principal expressão de beleza visível, ressaltando que, como a natureza está em constante movimento, seria incompreensível tentar imitá-la ou estudá-la com base em formas estáticas.

Dessa maneira, a matemática não pode substituir as relações naturais provindas da organização do movimento; entretanto, parece ser um meio que facilita explicar tais relações e até a criação das coisas. Para os autores, entender as leis naturais, principalmente aquelas que dizem respeito à vibração, permite explicar o contínuo entre a matéria, a vida e o pensamento. Também serve para indicar como a vida pode ser uma evolução da matéria e a sensação e o pensamento, uma evolução da vida.

Como vimos anteriormente, os diferentes aspectos do mundo perceptível são manifestações paralelas de princípios comuns indiferenciados. Seu desenvolvimento segue cursos paralelos com divisões similares. Existem, dessa forma, correspondências naturais e irresistíveis entre diferentes aspectos da manifestação, começando em um aspecto particular que pode facilmente alcançar ou evocar estágios correspondentes em outros aspectos (cf. KHAN, 1978, p. 84-87).

No livro dos ritos, *Li ji*, editado por Confúcio, lemos que a música está intimamente conectada com a relação essencial das coisas (cf. Daniélou, 1995). Dessa forma, as relações que Daniélou utiliza como símbolos para evocação deveriam ser compatíveis com as do processo de criação em si e, por isso, representariam as relações necessárias para tornar o símbolo uma descrição exata do que são a matéria ou o fenômeno.

Pensando no movimento e em toda a carga simbólica aqui discutida, o nome das coisas pode ser considerado um símbolo? Desde que o nome das coisas não esteja ligado a uma função de criação da matéria, podemos dizer que ele age como um símbolo. Não seria a música análoga ao nome das coisas? Pode ser que sim, a depender da capacidade de gerar experiências semimateriais ou mentais possibilitadas pela música.

Como vimos até aqui, discutimos a possibilidade de os simbolismos musicais serem explicados numericamente e possuírem a função de representar as relações

naturais do processo de criação, que poderíamos perceber até mesmo de maneira inconsciente. Poderíamos nos perguntar: uma música só evoca o que conhecemos? Nesse momento, deparamo-nos com um empecilho lógico, já que, segundo Kant, no tempo, nenhum conhecimento pode preceder a experiência. Dessa forma, ou conhecemos pela música, e, com isso, há a determinação de uma experiência, ou não conhecemos, já que não temos informações sobre isso.

Para tentar responder de maneira condizente com as discussões feitas, até aqui, podemos dividir o processo de evocação em um mais subjetivo e outro mais objetivo. Um processo subjetivo seria aquele no qual, através de nossas lembranças, retomássemos experiências ocorridas conosco, o que obviamente necessitaria de conhecimentos prévios.

Para mantermos nossas reflexões alinhadas à concepção de Daniélou, continuaremos refletindo sobre a possibilidade da objetividade. Seguindo a linha de experiências com análises inconscientes, poderíamos perceber a evocação de algo que não conhecemos linguisticamente, mas do qual poderíamos ter algumas impressões, intelectuais ou emotivas. De toda forma, a experiência mantém um papel fundamental na possibilidade evocativa. Cabe ressaltar, também, que as discussões sobre as reações à música, na semântica de Daniélou, parecem estar voltadas a respostas sensitivas e emocionais, não a ideias definidas de elementos naturais.

Podemos, ainda, levantar outra dúvida: essa é uma discussão sobre conteúdo ou significado? Quando tratamos de significado, buscamos encontrar uma definição, o que é parte integrante do processo significação. Entretanto, quando tratamos de um conteúdo, ele é intrínseco ao objeto mencionado ou simbolizado pelo objeto de estudo.

De maneira geral, o significado de um objeto pode ser confundido com um determinado conteúdo, quando, em sua definição, são utilizados sinônimos, já que, possivelmente, apresentam a mesma função.

Além dessas definições, é interessante pensarmos que as razões da música poderiam nos conduzir a determinado conteúdo. A noção de objetividade encontra-se nessa possibilidade de relação mais ou menos infalível entre estímulo e conteúdo ou, de alguma forma, significado. Todavia, essa concepção abrange uma visão convencional da música ou uma visão de objetividade musical em que os elementos evocados sejam bem definidos materialmente; existe um ponto de maior complicação, quando dizemos que a música pode evocar sentimentos ou que ela tem por significado determinados sentimentos. Como isso pode ocorrer? As respostas serão discutidas a seguir.

### 3.2.1. Simbolizar ou significar sentimentos?

“Se existe algum tipo de arte através do qual uma pessoa possa manifestar integralmente seus sentimentos e emoções, tal arte é a música” (Khan, 1978, p. 9)

Como vimos, a discussão entre impressão e expressão em música é bastante vasta, e, a partir do século XX, a delimitação entre esses termos torna-se cada vez mais fluida. Entretanto, como estamos ponderando sobre as possibilidades geradas pelo pensamento de Daniélou, tentaremos nos ater, primeiramente, a questões de expressão, ou uma impressão amplamente compartilhada, o que desempenharia um papel aproximado.

No campo da expressão, os primeiros problemas surgem quando tentamos pensar nos sentimentos de maneira objetiva. Como vimos, temos as emoções, que são reações corporais, e os sentimentos, que são organizações mentais baseadas em nossas experiências emocionais. Por isso, para que possamos pensar nos sentimentos de maneira objetiva, é necessário que eles existam além de nossa vivência subjetiva. Sabemos que, a partir do momento em que possuímos palavras que definem tais construções mentais, possuímos pontos de concordância, que podem ser exemplificados pela utilização de um significado para cada palavra que representa um sentimento.

A primeira dúvida que poderíamos levantar é: o sentimento existe de forma extracorpórea? Quando afirmamos, por um lado, que o sentimento é uma definição subjetiva que organiza nossa vida interior, podemos concluir que ele é apenas o significado de uma série de mudanças físicas – essas, sim, existem – e, por isso, só existiria de maneira abstrata. Esta pode ser uma conclusão coerente sobre a natureza do sentimento; entretanto, como buscamos entender a possibilidade de os sentimentos serem conteúdo da música, é bastante impeditiva, já que não nos oferece pontos de comparação que poderiam servir de metáfora ou analogia. Se o sentimento fosse possível extracorporeamente, diríamos que a música poderia ser seu veículo, e, por isso, ele estaria presente, sendo considerado, assim, conteúdo da música, ou a música seria o próprio sentimento, o que poderia remeter ao processo de significação por meio dos sinônimos.

Por outro lado, quando afirmamos que a música expressa determinado sentimento, podemos considerar, para além da concepção de conteúdo, que a música

oferece sintomas que demonstram a presença de um determinado sentimento. Tal percepção do termo expressão é dificultada quando não contamos com a presença de expressões corporais ou de uma de uma linguagem verbal, escrita ou falada, presente no momento do fazer musical. A hipótese levantada para essa problemática é a de que a música possuiria símbolos com definições relacionáveis aos sentimentos e, por meio de sinonímia, passaria a ter a função geral do sentimento ou outra bastante aproximada.

Entretanto, a possibilidade de a palavra ou a música explicarem os sentimentos é questionável. Alguns autores, comparando a possibilidade de a música tratar de sentimentos, afirmaram que, por muitas vezes, as mensagens apresentadas pelas palavras e pela música são irreconciliáveis. Vejamos exemplos: Neubauer (1992, p. 249) aponta que há uma incoerência tão grande com o sentido das palavras e com o caráter da música, que poderíamos, com uma mesma música, apresentar um texto com caráter contrário. Outros autores, como Boyé e Hanslick, discorrendo sobre a obra *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, afirmam que as palavras da melodia seriam aceitas, mesmo possuindo um significado contrário (cf. Tomás, 2013, p. 138).

Outro problema levantado diz respeito à incompatibilidade das linguagens verbais com a música. Segundo Fubini, a linguagem verbal conota o afeto por meio de palavras, tratando-se, assim, de uma relação estritamente convencional. Entretanto, a frase musical assemelha-se ao afeto, tendo uma relação intrínseca com ele (cf. FUBINI, 2008, p. 32-33). Tais afirmações ressaltam as disparidades visíveis entre a língua e a música e servem para ressaltar que, mesmo que a música seja capaz de manter relações com os sentimentos, a explicação desse processo seria complicada.

Mas, onde “está” essa incompatibilidade? O sentir pode ser considerado um tipo de apreensão mental do objeto. Por esse motivo, afirma Creighton: “os sentimentos possuem formas definidas que se tornam progressivamente articuladas” (LANGER, 1989, p. 107). Para Langer, contudo, esse processo de articulação não é suficiente para ser expressado verbalmente, já que a linguagem é uma forma pobre para apresentar as nuances das modificações sentimentais – a definição não é simples nem é suficiente para dar uma noção do sentimento, pois suas características básicas são mais mutáveis que as demais. Para a autora, a música possui uma semântica própria, puramente conotativa, o que possibilita a simbolização dos sentimentos por sua abertura significativa, como um *símbolo não consumado*.

Como vimos no item 2.5, para Susanne Langer, a música se aproximaria bastante do sentimento, por seu aspecto também intraduzível. Assim, haveria uma

compatibilidade entre suas *formas lógicas*, o que possibilitaria a ligação entre a música e os sentimentos. Dessa maneira, o processo de significação não parece ser suficiente para a concepção sentimental pelos motivos já mencionados: a dificuldade de definição dos sentimentos e as constantes mudanças em nosso mundo íntimo.

Então, como simbolizar os sentimentos? Perguntamos isso, porque, até então, tínhamos relacionado a possibilidade de evocação de algum tipo de movimento. Sabemos que muitos autores afirmam que os movimentos são nossos movimentos interiores, mas o que seriam esses movimentos? Como afirmamos, anteriormente, se a evocação acontece por meio de movimentos, tudo aquilo que se movimenta poderia proporcionar uma evocação, desde a matéria até energias mais sutis. Agora, pensando nos sentimentos, poderíamos deduzir que os movimentos evocados pela música seriam os das emoções corporais, que seriam, por sua vez, experienciados, medidos e transformados simbolicamente num contexto pré-verbal.

Quanto ao desencadeamento de emoções, a música poderia ser objetiva, se trabalhasse com base em emoções fundamentais e estas fossem respostas a uma análise instintiva. Quando propõe sua semântica, Daniélou utiliza-se daquilo que acredita serem as bases intervalares de todas as construções musicais e busca, por meio das aproximações dos sistemas, descrever as constantes de análise que permitem uma reação audiamental comum.

Reiteramos que precisamos dessas características essenciais para uma reprodução objetiva ou, pelo menos, para o reconhecimento de uma base comum que transcenda, de algum modo, o convencionalismo regional ou cultural. Para isso, perguntamos novamente: de que são feitos, essencialmente, os sentimentos? Como dissemos, as definições fazem referência a processos interiores de um ser consciente de si mesmo. Sua possível materialidade poderia, talvez, ser medida em processos emocionais, caso as emoções, para cada sentimento, respeitassem um padrão recorrente entre os seres humanos. Existem algumas emoções mais facilmente analisadas, outras são convencionalmente relacionadas a um tipo determinado de sentimento; todavia, as pessoas parecem se importar mais com os aspectos psicológicos associados a determinado sentimento que a um diagnóstico completo de todas as emoções que sentem e ao que elas significam como determinado sentimento.

Enquanto as emoções, à primeira vista, parecem aceitar essa medição objetiva, percebemos que os sentimentos, como significados das emoções, evidenciam, mais que outros processos, uma abertura denotativa irremediável, uma vez que são eles um



processo íntimo, fazendo-nos ressignificá-los a todo o momento. É nesse contexto que a autora Susanne Langer (1989) discorre sobre a abertura do significado do símbolo musical, que, para exercer sua função, necessita de uma similaridade analógica, pois possui significados inesgotáveis. Em outras palavras, a expressividade da música ocorre porque o símbolo faz referência à forma lógica de nosso mundo íntimo; entretanto, toda mudança de configuração estrutural em nossa intimidade incide sobre as características da expressão reconhecida na música.

Essa forma lógica pode dizer respeito a nossa harmonia com a vida e a como significamos as experiências de nossa vida. Poderíamos afirmar que, com base em uma diretriz específica, a pessoa interage com aquilo que chamamos de sentimento de maneira diferente, por exemplo: delimitamos o que seja o sentimento, dentro de um espaço de variação X, no qual a pessoa interage com o sentimento da maneira que lhe for possível. Em outras palavras, podemos dizer que possuímos os significados denotativo e psicológico da palavra. A interação entre essas duas possibilidades é constante e ocorre com tudo aquilo a que damos um nome; contudo, o sentimento parece relacionar-se mais ao sentido psicológico, já que o significado, decorrente das mudanças emocionais, tende a ocorrer de maneira involuntária e até mesmo inconsciente em nosso corpo, o que nos distancia da concepção puramente física dos acontecimentos. Dessa forma, o próprio significado seria o conhecimento mais objetivo que temos sobre o objeto, a definição mais compartilhada. Poderíamos arriscar dizer que essa poderia ser até a própria concepção de significado, mas, como comentamos anteriormente, isso não ocorre de maneira efetiva com os sentimentos.

Para tentar responder a essas perguntas, podemos começar pensando nas relações que Daniélou utiliza em sua semântica. Por exemplo: notamos que o fator 5<sup>57</sup> é atribuído às nossas emoções. Sabemos que a utilização de fatores parece dizer respeito às sistematizações e às suas relações com a interpretação audiomental, quer dizer, os fatores são considerados uma tentativa de tradução do conteúdo, sendo que a música em si já é um mediador simbólico entre o homem e o divino, e, por isso, tentamos traduzir as leis universais demonstradas nas músicas por meio dos números. Daniélou esforça-se para explicar as relações do cérebro com base nos elementos matemáticos com o intuito de facilitar a compreensão de como o cérebro analisa a música e quais os fatores de

---

<sup>57</sup> Na tentativa de traduzir os pensamentos ligados à audição humana, o autor se utiliza de um número com uma carga simbólica relacionada aos nossos cinco sentidos, o que permite nossa apreensão das coisas do mundo, que também são divididas em 5 elementos, segundo Daniélou.

análises determinantes. Se houver como mensurar tais movimentos, os quais ainda não determinamos, é possível quantificá-los através das razões. Quanto à pergunta sobre o que são esses movimentos, acreditamos ser melhor tentar entender o que seriam os sentimentos para entender essas possibilidades.

O processo de simbolização encontra seu diferencial em sua atividade, já que o significado busca definir as relações de padrões dos objetos, enquanto o símbolo tenta representá-las metaforicamente, o que oferece uma concepção menos limitada do objeto/ser/fenômeno discutido.

Para sabermos o que esses fatores podem significar/simbolizar, precisamos conhecer o objeto em profundidade. Ao tentarmos objetivar os sentimentos, seria necessário desvelar algum tipo de sua essência, ou seja, o sentimento em si, como fizemos acima.

Ao longo da história da música, muito se discutiu acerca dos sentimentos como conteúdo da música, mas um sentimento não individualizado, por muitas vezes considerado universal. Temos como exemplo a noção de linguagem musical, amplamente defendida por Schopenhauer, a qual se tornou, segundo Langer, um veredito aceito da música como linguagem dos sentimentos. Richard Wagner, compartilhando de tal ponto de vista, também afirmava que a música era uma linguagem universalizada. De maneira geral, havia o pensamento de que os sentimentos descreviam emoções e estados de espírito que não eram os nossos, e sim a essência deles. Assim, Langer afirma que, tendo como conteúdo a vida de sentimento, impulsos e paixões não são signos associados que expressam essa vida, mas formas simbólicas, tendo em vista o processo de representação mental que eles exercem (cf. Langer, 1989, p. 218-223). Podemos concluir que a universalidade é uma saída para aqueles que buscam colocar como conteúdo algo tão etéreo e pouco diferenciado que por muito foi caracterizado como expoente da vida subjetiva.

Esses comentários demonstram que o caminho lógico para a utilização dos sentimentos como conteúdo, pressupondo uma objetividade na compreensão, seria o do sentimento universal. Com base nesses comentários, poderíamos nos perguntar: o sentimento pode ser considerado um ser/objeto ou algo diferenciado? Quando dizemos que evocamos, trazemos a “ideia de” à tona, o que caracteriza a função simbólica, descrita por Langer. Assim, talvez seria possível buscar essa forma perfeita pela superação dos sentidos, o que não fica de todo distante da concepção promovida pelas ideias de Daniélou.

Já que a língua não possui compatibilidade total com os sentimentos, poderíamos perguntar: que característica da música, como símbolo, possibilita essa experiência emocional? Sabemos que autores como Hanslick (2007) afirmam que a música nada possui de diferente das outras artes, tendo como foco a expressão, mesmo que esse processo seja mais natural que propriamente artístico. Assim, a pergunta já começaria errada. Susanne Langer (1989), por sua vez, acredita que a intraduzibilidade da música em palavras e a característica de seus movimentos são similares aos sentimentos, o que proporciona a transformação das experiências musicais em símbolos sentimentais. Mas, como nos perguntamos, qual é o material dessa análise?

Sabemos também que Daniélou e Khan acreditam que a música tem o som como diferencial, sendo as relações entre os sons a fonte do poder da música. Como vimos, o som possibilitaria o efeito objetivo por ser capaz de reproduzir os movimentos das coisas, inclusive a organização das emoções que chamamos de sentimentos.

Focamos a possibilidade sentimental da música, pois, mesmo que estivéssemos relacionando à música determinado conteúdo, ele não poderia ser emocional, já que as emoções são respostas físicas e motoras a determinado estímulo, o que parece impossível de ser transmitido fisicamente. A possibilidade de a música desencadear emoções também não diz respeito, necessariamente, a um conteúdo musical, que, no caso, seriam os sentimentos, mas pode referir-se a um estímulo de qualquer natureza.

Tais respostas levam-nos a crer que a música não é capaz de gerar nenhum efeito por suas especificidades. Mesmo que a música fosse capaz de trazer em si algum conteúdo, a única forma de atuação possível, nas consciências, seria por meio de significados ou conceitos transmitidos no plano das abstrações.

Após termos refletido sobre essas possibilidades de significação, levantamos outra questão, observada na semântica de Daniélou: qual a possibilidade de os intervalos simples serem relacionados a humores ou a estados sentimentais? Fazemos tal pergunta pois a semântica de Daniélou foca as emoções, as sensações e os sentimentos. Para entender melhor essa relação, precisamos adentrar uma concepção simbólica dos números. Mas antes, precisamos saber se os sentimentos são evocados ou produzidos ou, ainda, se não possuem relação com o processo de evocação. Se dissermos que os sentimentos são mais facilmente evocados que os demais objetos e seres, podemos supor que os sentimentos são mais imperfeitos, e, por isso, até nós, humanos, somos capazes de criá-los. Entretanto, se, na visão do autor, buscamos um

sentimento universalizado, a facilidade de criação não deveria ser relacionada, sem maior análise, a algum tipo de imperfeição.

Tendo em vista as possibilidades simbólicas e as tentativas de universalização dos sentimentos, precisamos entender a importância do simbolismo numérico e, por conseguinte, a semântica de Daniélou. Sabemos que, por sua abstração, os números não dizem a respeito ao objeto em si, e sim a relações com o todo. Por buscarmos uma lógica de organização, o simbolismo numérico parece ser, para esse caso, efetivo. Entretanto, o aspecto quantitativo com relação ao sentimento não parece fazer tanto sentido. Seria mais acertado se, pelos simbolismos numéricos, tratássemos das emoções.

Há, ainda, uma discussão acerca da utilização dos números na música hindu, asseverando que eles não tratam apenas das quantidades dos elementos, mas também simbolizam sua qualidade, o que resolveria o problema supracitado. Mas em que as relações entre fatores ajudar-nos-iam a compreender a música e seus efeitos?

Para entender mais adequadamente quais relações são tecidas entre os sentimentos e a música, é necessário refletirmos sobre o processo de análise audiomental.

### **3.3. Análise audiomental**

Neste subcapítulo, dedicamo-nos a questionamentos acerca da capacidade do homem de conhecer e de significar a música com base na análise audiomental descrita por Alain Daniélou. Nos itens anteriores, focamos às possibilidades do objeto e na relação entre termos e significados ou conteúdos profundos. A partir do momento em que começamos a discorrer sobre os significados e os sentimentos, precisamos analisar a importância do sujeito no processo, com foco nas características analíticas do sujeito.

#### **3.3.1. Qual a importância dessa análise?**

É importante ressaltar que, embora tenhamos discorrido amplamente sobre os aspectos simbólicos e religiosos da concepção de Daniélou, quando ele se propõe a elaborar uma semântica, segue alguns procedimentos que visam à maior cientificidade em sua pesquisa. Primeiramente, o autor transforma todas as frequências em uma

relação matemática que faz referência a uma nota geradora. Podemos notar que essa já é uma tentativa de padronização, o que cria uma base de comparação entre as várias sistematizações musicais. Em seguida, ele tenta, de maneira aproximada, enquadrar os intervalos utilizados em várias sistematizações musicais e comparar suas razões com as várias possibilidades definidas.

Após o uso de escalas reconhecidas para a construção desse material de pesquisa, Daniélou analisa quais intervalos, mesmo que de maneira aproximada, são os mais recorrentes; em outras palavras, quais as razões mais utilizadas nas sistematizações musicais. Diante disso, ele constrói uma teoria de análise audiomental capaz de explicitar a preferência de algumas razões em detrimento de outras. O autor busca explicar os efeitos psicofisiológicos de acordo com as possibilidades analíticas do aparelho audiomental.

Assim, mesmo que seu trabalho seja baseado em várias concepções transcendentais, o que não o diminui, a definição de uma semântica musical é tratada, pelo autor, na parte intitulada *Essai de psycho-physiologie auditive*, pois apresenta uma lista de reações emotivas e sensações provenientes da exposição à música, o que é propriamente físico.

Ao lermos os textos de Daniélou sobre o aparelho audiomental, podemos nos perguntar: por qual motivo o autor faz uma análise dos fatores que nosso cérebro usa para classificar os sons? Genericamente, a compreensão desses fatores nos ajudaria a entender o conteúdo da música, além de nos dizer muito sobre o funcionamento de nosso aparelho mental. Vemos que o conhecimento da música nos ajudaria a entender as leis naturais que regulam o universo, nas quais Daniélou pauta as possibilidades, mantendo sua posição metafísica na discussão. De um ponto de vista mais prático, Daniélou buscava reconhecer, num primeiro momento, e explicar a existência dos três mecanismos numéricos que fundamentam nossa escuta e a prática de todos os sistemas musicais, o que, certamente, molda nossa forma de ouvir música.

Os fatores apresentados por Daniélou possuem dupla função, pois descrevem as relações audiomentais de forma objetiva e nos ajudam a entender o conteúdo do intervalo baseado em um simbolismo relacional entre a tônica e as demais notas. O encaixe da teoria acontece quando, a partir das reações emocionais mapeadas pelos estudiosos antigos, o autor relaciona um determinado intervalo, em contexto musical, a uma tônica e, depois de mapear as razões mais utilizadas em música, tece relações entre os efeitos psicofisiológicos com as razões dos intervalos.

Ao tratarmos de evocação e significado, apontamos algumas possibilidades de como compreendermos o conteúdo da música. Poderíamos nos perguntar, por exemplo, se necessitaríamos de algum conhecimento especial para compreender o conteúdo da música. Os fatores numéricos citados anteriormente servem como normalizadores dos resultados audiomentais, já que, segundo Daniélou, o mecanismo de análise seria compartilhado por todos os seres humanos. Os demais animais possuiriam mecanismos de análises compatíveis com seu desenvolvimento cerebral, percebendo a evocação à sua maneira.

Como mencionamos ao longo do trabalho, há uma dúvida na ligação dos efeitos psicofisiológicos à noção de evocação que nos leva a refletir se os sentimentos são evocados ou se resultam de um processo mental decorrente da análise musical ou, talvez, da análise da evocação. Refletimos sobre isso, porque a definição da semântica de Daniélou parece ser marcada, predominantemente, por emoções e sensações. Além disso, a exclusão das concepções sentimentais e da evocação de objetos ou fenômenos naturais, tão comentada no livro *Music and power of sound* (1995), gera ainda mais dúvidas sobre a possibilidade discursiva da música, cujos resultados são diferentes dos de uma concepção de música como estímulo. Se considerarmos a música como um estímulo, mesmo que aceitemos que a evocação primária ocorra, podemos dizer que as diferenças sentimentais geradas são plausíveis, já que cada pessoa interage com o mundo de uma maneira sentimental diferente. Entretanto, quando pensamos na evocação de sentimentos, não pode haver variação de resultados gerados de um mesmo dado.

Daniélou explica o processo de variação dos resultados atribuindo-o a classificações diferentes do nosso aparelho audiomental ou à utilização de intervalos que não representam dados objetivos para nossas ferramentas de análise. Esse processo não envolve necessariamente a evocação, já que se trata da constatação de uma análise baseada em resultados que só podem afirmar se as relações tecidas são verdadeiras (se positivas) ou falsas (se negativas) sem nenhuma explicação para o motivo da falha. Então, a semântica de Daniélou, oferecendo-nos relações entre os intervalos e as sensações, não pode ser julgada quanto à evocação, já que não comenta explicitamente a participação dela no processo.

Pensando ainda na evocação de sentimentos e observando as diferenças de resultados, poderíamos deduzir que a diferenciação das análises deve-se a fatores externos ou internos ou à junção dos dois. Assim, sabemos que a exatidão nas relações

dos sons influi no processo da evocação ou no desencadeamento de efeitos psicofisiológicos. Existem processos mentais que atrapalham a análise mental? Se sim, quais processos atrapalham o desvelamento da evocação? Daniélou afirma que, devido à ampla imersão em experiências musicais com intervalos inexatos, desenvolvemos caminhos ou mecanismos responsivos à música que trabalham com dados errôneos ou falsos, e, por isso, a música torna-se uma abstração sem significado. Ou seja: possuímos o mecanismo de análise, mas o tornamos inapropriado, porque colocamos um material incompatível para ser analisado, gerando resultados inexpressivos, se comparados com o (resultado) potencial.

Se afirmássemos que nenhum processo interior atrapalharia a evocação, colocar-nos-íamos em uma situação difícil, já que muitos autores criticam a tentativa de universalização da interpretação dos conteúdos ou dos significados da música, devido às próprias experiências musicais, que apresentam resultados divergentes.

Para Daniélou, a evocação encontra barreiras no entendimento quando as relações são todas aproximadas e não exatas. Mas podemos nos questionar: o processo metafísico da evocação acontece mesmo com relações inexatas? Eis um ponto interessante nessas reflexões, já que, se a evocação acontece de maneira exata, mesmo com as relações erradas, o problema recai sobre a análise cerebral. Entretanto, se a evocação não ocorre, o problema é propriamente físico.

Podemos notar que, caso a evocação não ocorresse, não haveria motivos para discutir sobre ela e discorrer sobre as impossibilidades geradas pelo temperamento igual. Se ela tem lugar, mesmo com as relações inexatas, a dificuldade de análise é exclusivamente audiomental, pois os efeitos não resultam de uma impossibilidade de análise eficaz. Se a evocação ocorre, mesmo com as relações inexatas do temperamento igual, por exemplo, poderíamos nos acostumar com a evocação a partir dessas relações e não as consideraríamos inexatas sem um estudo aprofundado. Se a evocação não ocorresse com relações inexatas, o autor não poderia mencionar os efeitos psicofisiológicos enfraquecidos gerados pelo temperamento igual.

Podemos imaginar a possibilidade de uma análise condizente com a evocação, em que as relações feitas de maneira inexata evocam os objetos de maneira também inexata, e, por isso, o cérebro tenha dificuldade de analisar tais relações. Entretanto, há uma grande contradição implícita nesse pensamento, pois, se as relações forem evocadas de maneira inexata e as entendermos de maneira inexata, então nossa percepção será perfeita, o que também não parece ser o ponto defendido pelo autor.

Sendo assim, parece que a ideia mais aproximada da mencionada por Daniélou é que a evocação pode ocorrer mesmo com ciclos de movimentos inexatos. É importante salientar que essa noção de evocação, apesar da exatidão, problematiza ainda mais o processo, já que séries de movimentos aproximados também seriam capazes de evocar, o que torna complexa, também, a análise cerebral. Uma forma de enquadrar essa imperfeição nessa análise seria relembrar a discussão de Daniélou sobre a imperfeição do mundo, na qual afirma que, se o nome das coisas fosse reproduzido de maneira exata, haveria criação, não evocação. Portanto, podemos supor que todas as evocações acontecem de maneira inexata.

Essa inexatidão nas razões daria respaldo para a análise audiomental ser o centro dos questionamentos de Daniélou, já que, com base nessa análise, seríamos capazes de encontrar os rumos da evocação. Entretanto, essa solução não resolve a dificuldade da evocação – se, de fato, ela acontece – dos sentimentos.

Resolvendo parcialmente os problemas na concepção desse processo, precisamos entender se há alguma relação entre os efeitos psicofisiológicos e a evocação. Pensando na evocação e em suas possibilidades, poderíamos ainda nos perguntar: a associação de emoções e sensações às relações numéricas resultam da evocação gerada pelo som? Como dissemos, até aqui tínhamos unido os fenômenos explicados por Daniélou em suas diferentes obras e, como elas se relacionavam bem, utilizamo-las como complementares. Entretanto, em nenhum momento, pelo menos em sua obra *Sémantique musicale*, Daniélou faz referência ao processo de evocação. A ideia de evocação de sentimentos parece destoar do padrão de objetividade que elegemos para o autor.

A união da ideia dos efeitos psicofisiológicos com a evocação de sensações só faria sentido se todos possuíssemos, além da análise por fatores, uma concepção relacional das emoções com algum ponto fixo ou dos objetos/seres/fenômenos em relação às emoções e sensações. Com isso, a música evoca ou sensações/emoções (o que parece ilógico, já que não há uma fonte para tais mudanças) e sentimentos (o que parece mais factível do ponto de vista causal), ou um determinado ser/fenômeno/objeto que produza as mesmas sensações em variadas pessoas, o que parece, também, bastante complexo.

Dessa maneira, parece necessário que tais evocações possuam bases comuns ou que sejam organizadas de maneira imutável, o que também soa problemático. Aparentemente seria possível, acreditando-se na existência da evocação, evocar os



sentimentos básicos, que por sua vez gerariam emoções básicas. Aqui o maior problema encontra-se na possibilidade de ocorrer uma evocação dos sentimentos, o que foi discutido no item 3.2.1. Portanto, parece ser mais provável que estejamos tratando de efeitos psicofisiológicos com objetividade em sua análise, não de evocação de ideias que gerem determinados sentimentos ou da evocação destes.

Nesse contexto, as relações numéricas organizam a análise à maneira da natureza, que não se limita aos primeiros fatores, como a interpretação humana, mas é limitada perceptivamente por ela. Ou seja, como se trata de uma análise da percepção musical, os resultados propostos precisam ser condizentes com nossos limites.

Além disso, a ideia de que possuímos mecanismos de análises que, ao longo da vida, são utilizados de maneira ineficaz, pode nos levar a crer que a vivência em determinadas culturas musicais faz com que desaprendamos a apreciar a música. Seria, então, correto dizer que, a dado esse ponto de vista, um recém-nascido seria mais capaz de ouvir uma música hindu que um músico ocidental ou sentiria os efeitos psicofisiológicos de maneira mais aguçada? E que mecanismo possibilitaria a uma criança, em fase de consolidação de suas faculdades, ter uma desenvoltura na análise de um som evocado melhor que a de um adulto com mais bagagem musical?

Não precisamos afirmar, exatamente, que um recém-nascido teria uma capacidade de interpretação melhor que um adulto, mas, seguindo a lógica dos argumentos apresentados, o mecanismo de interpretação de uma pessoa com menos experiências auditivas poderia ser mais preservado que o dos demais. Entretanto, para que tais pensamentos façam sentido, é necessário que a análise seja, de alguma forma, a única possível ou instintiva, pois esse parece ser o único contexto em que, quanto mais informações temos sobre algo, maior influência racional temos sobre o plano de ação que tende a ser desencadeado. Por exemplo: ao vermos uma aranha numa mata, uma possível reação seria a fuga, principalmente pelo risco à vida que aquela aranha poderia representar; entretanto, num aracnólogo, tal instinto poderia ser acentuado ou atenuado por seus conhecimentos, chegando à possibilidade de uma atuação oposta à instintiva, em que ele poderia querer capturar a aranha e até manuseá-la, de mãos nuas, por conhecer suas características e por reconhecê-la inofensiva, por exemplo.

O que queremos dizer é: o conhecimento muda nossa visão e nosso plano de ação sobre objetos e seres, podendo, muitas vezes, até suprimir a ação instintiva. Pela razão, deixamos de reagir e passamos a agir.

Respondendo a segunda pergunta feita sobre a agudeza da percepção do recém-nascido e sua interação com os efeitos psicofisiológicos, provavelmente os efeitos são bastante aproximados nas diferentes idades. O que pode atrapalhar esse processo é a percepção de frequências inexatas e o reforço para a normalização do caminho analítico improdutivo.

Quanto à terceira pergunta, segundo Alain Daniélou, as ferramentas analíticas que possibilitariam tais fatos seriam as relativas aos três sistemas e às suas interações, já que as organizações sonoras traduzíveis são organizadas mentalmente com base nesses fatores.

Considerando, ainda, que o caminho “instintivo” seja o mais apropriado para a concepção de Daniélou, poderíamos levantar outra dúvida: não conseguiríamos desenvolver nossos conhecimentos sobre as relações naturais e passá-las do campo de análise instintiva para a racional? A divisão entre instinto e razão é complexa. Se pensarmos que o instinto está presente em todos os animais, embora seus métodos de ação sejam diferentes, uma ação inconsciente não pode ser comparada com outra instintiva, já que chorar e correr, por exemplo, podem ser consideradas ações instintivas, mas numa *performance* musical, muitos movimentos necessários para a execução podem ser feitos automaticamente, após certo treino. Onde está a relação entre o instinto e a memória motora? Provavelmente as ações ligadas a um controle motor estão mais relacionadas ao controle das ações com base no mecanismo de *feedback* do que ao instinto. Esse mecanismo é responsável, também, pelo direcionamento de nossa análise musical.

As ações instintivas parecem ser baseadas em emoções, e, por isso, para que o processo também seja instintivo, nossas reações deveriam ser todas emocionais, já que a definição sentimental explicita um processo racional de organização da análise. Sendo assim, as respostas à música, ou efeitos psicofisiológicos, não parecem decorrer apenas de emoções, pois, caso fossem assim, seriam apenas efeitos físicos com planos de ações bem definidos. Entretanto, a concepção sentimental e o reconhecimento desse estado já refletiriam aspectos da razão, o que permite que classifiquemos esse processo também como um contínuo entre instinto e razão.

Desse modo, onde se situaria a resposta à música nessa escala instinto–razão? A maior dificuldade ao se utilizar a palavra instinto é a relação que ela traz com a sobrevivência, o que pode incidir na compreensão do caráter das relações que buscamos analisar. A análise, defendida por Daniélou, precisa ser exata em relação ao objeto e

amplamente compartilhada em relação ao sujeito. Para tal, vimos que existe a necessidade de um mecanismo comum de reconhecimento, uma base comum. A experiência sensível é analisada até certo ponto de maneira inata, porém, com os resultados primários, a razão poderia ponderar sobre a correspondência do analisado com a realidade.

Com base em Daniélou (sobre o papel do músico), aqueles que reagem à música de forma intuitiva parecem estar mais próximos de serem considerados músicos melhores que aqueles que possuem inúmeras informações sobre o assunto e buscam analisar a música com suas ferramentas adquiridas. Teoricamente, quanto mais informações possuímos, mais culturais nos tornamos. O maior número de informações tende a mostrar o objeto em sua complexidade, diferente do que ocorre com uma pessoa que, com poucas informações sobre algo, parece ter do objeto um significado mais fixo e mais arraigado psicologicamente.

Entretanto, essa análise primária não parece dar conta da realidade multifacetada da vida. Dizemos isso, pois essas conclusões tiradas do ponto de vista de Daniélou parecem ser contrárias às ponderações de uma vasta gama de renomados autores, como Meyer (1989), Langer (1989), Fubini (2007) e Sloboda (2008).

Pensando nesse inatismo dos mecanismos de análise, podemos tentar tecer analogias com o pensamento teleológico grego, já que, se todos possuem um propósito para bem servir ao equilíbrio universal, a melhor forma de contribuição seria entender seu papel, conhecer-se, numa referência a um dito bastante conhecido, inscrito no templo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o universo” – o dito também ficou conhecido por meio de Sócrates, grande defensor do autoconhecimento como um passo para aquisição do conhecimento verdadeiro. Assim, de maneira análoga, a forma mais eficaz de se conseguir apreciar a “verdadeira música” seria entender como ouvimos, quais são as características de nossa percepção e de nossa interpretação auditiva.

Seguindo essa linha de raciocínio, o músico precisaria “se estudar” para conseguir entender as relações universais que regem sua percepção e tocar as relações da maneira mais próximas daquela encontrada na natureza, enquanto os ouvintes não necessitariam de tais análises verbalizáveis, apenas sentiriam a música, também como processo de autodescobrimento.

Quando dizemos que o músico precisa controlar seus sentidos para entender as relações como estão presentes na natureza, para se tornar um instrumento afinado com o

universo, pode parecer contrário aos comentários em que afirmamos que o músico deve se conhecer para cumprir melhor seu papel. Entretanto, se considerarmos que tanto os planetas, as estrelas, a natureza e os seres vivos são regidos por leis universais, podemos dizer que ambas as afirmações são equivalentes, desde que façam referência ao reconhecimento de leis universais.

Embora estejamos discutindo uma determinada lógica, que acreditamos ser compartilhada por Daniélou, não deixamos de estranhar as conclusões a que chegamos. Por exemplo: os fatores específicos do conhecimento musical atrapalham a contemplação da música. Isso parece ser oposto ao que qualquer pessoa sensata diria, pois, se nascemos prontos, para que aprender mais? Essa pergunta reflete uma dúvida que acompanha as discussões sobre a utilização dos fatores numéricos como base exclusiva para a interpretação musical que, de alguma maneira, seria estática desde o nascimento.

Considerando-se que o sujeito, no caso aquele que experiencia a música, é fator importante na equação da análise musical pelo cérebro, uma reformulação na afirmação faz toda a diferença, nesse contexto: conhecimentos musicais específicos podem atrapalhar uma experiência musical compartilhada, no tocante à análise de um conteúdo profundo. Tendo em vista que a escuta musical pode ser modificada pelo nível de conhecimento adquirido, quanto mais informações, mais níveis de escuta são criados, o que dificultaria experiências psicofisiológicas compartilhadas. Essa posição no raciocínio sobre a experiência musical pode estar relacionada ao grupo dos relativistas, para os quais a experiência da música é impressiva, e não necessariamente expressiva.

Pelas ponderações acima, percebemos que, em alguns casos, o conhecimento aprofundado e as experiências sobre os fatos fazem com que o cérebro construa outras relações e tenha novas ideias, em vez de concentrar suas energias em suas percepções instintivas. Entretanto, até que ponto conhecer-se é meramente uma aquisição de conhecimento ou um método para se aprender mais e de maneira mais efetiva? Tal pergunta se justifica por acreditarmos ser de pouca valia concentrar as energias numa percepção íntima e não construir nada a partir daquilo que foi percebido, não realizar nenhuma análise ou teorização consciente. Além disso, pouco se fala sobre um conhecimento anterior à experiência. Assim, conhecer-se parece ser aquisição sobre seus processos interiores e método para os processos exteriores, o que é de grande valia para a estruturação e qualificação do conhecimento, mas ainda necessita das experiências com o mundo para gerar o material a ser analisado.

Pensando na análise mental proposta por Daniélou, por acaso buscamos uma percepção que captasse todos os elementos de maneira pré-verbal? Aparentemente nossa percepção não trabalha apenas com essas análises pré-conscientes, existem camadas de análises que são traduzidas em dados mais ou menos definidos, seja de ideias, passíveis de ser articuladas verbalmente, seja de sentimentos, menos definíveis verbalmente.

Ou buscamos todo o conhecimento disponível e, por consequência, verdadeiro dentro de nós? Os comentários sobre o autoconhecimento, pelo menos os atribuídos a Sócrates por Platão em alguns de seus diálogos, como *Fedro* e *Protágoras*, parecem exemplificar um processo sistemático de dúvidas, que mais ajudam a perceber o que não se sabe, o que já é um grande avanço em nosso mundo mental: saber o que não sabemos. Todavia, tal autoconhecimento não parece substituir a busca por conhecimentos das coisas do mundo, embora a inscrição no templo de Apolo, se interpretada literalmente, nos dê essa impressão. Poderíamos concluir que, para Sócrates, o autoconhecimento seria um processo de descobrimento de verdades, pois essa reflexão íntima ajudaria a alma a relembrar as verdades com que teve contato antes de ser enclausurada no corpo, o que é um processo diferente da noção de aquisição de conhecimento antes das experiências, já que não sabemos como a alma obteve tais conhecimentos.

Então, saber como nossas percepções e nosso cérebro funcionam nos ajudaria a entender as leis universais que nos criaram e que regem a natureza. Também seria possível, através da música, pesquisar a fundo tais correlações com base em sua formatação e em nossas reações. Para que isso seja possível, precisamos, ainda, investigar outros fatores.

### 3.3.2 Sentidos e pensamento

A busca pela extrema objetividade e pragmatismo é bastante funcional, mas até que ponto reflete o percurso de nosso desenvolvimento mental? Para explicar o motivo dessa dúvida, podemos citar o exemplo do uso da língua dado por Susanne Langer (1989): a vida de um gato ocorre da forma mais realista possível, e isso se dá porque ele não domina uma língua, pois a língua tende a nos levar para um campo de abstrações. A autora ainda afirma que as crianças, mesmo com a aquisição da linguagem, tendem a interpretar mal o mundo, coisa que gatos e elefantes não fariam, já que seus

“propósitos” vitais são mais bem definidos. Sendo assim, é possível afirmar que nossa linguagem é pouco realista, o que possibilita os maiores erros e interpretações equivocadas (cf. LANGER, 1989).

Assim, como relacionar a linguagem, que aparentemente serve de modelo para a formulação teórica de Daniélou, ao trabalho concreto do cérebro? A língua nos permite uma possibilidade de articulação que supera o momento presente, e conseguimos nos expressar de maneira mais diferenciada e abstrata. Quando pensamos na música como uma língua, não podemos perder de vista a função que ela possui. Se a considerarmos como portadora de símbolos convencionais, é irremediável que sua utilização seja baseada em sua funcionalidade, prezando por uma diferenciação cada vez maior e melhor das organizações discursivas. Se a entendermos como um símbolo proveniente de uma arte sagrada, cada relação existente passa a ter uma organização superior, sendo o símbolo, de certa forma, uma expressão semimaterial daquilo que busca expressar ou de uma organização superior – e é aí que se encontra a objetividade proposta pelo autor.

Seria a linguagem uma tentativa de comunicação ou a organização de um discurso verbal que nos faria perder o contato com o nosso íntimo e objetivo e, com isso, perder o contato com a verdade? O pensamento, como o imaginamos, parece ser uma organização mental das experiências sensoriais que tivemos ao longo da vida. A língua seria uma ferramenta de articulação que utilizaríamos para uma organização verbal das experiências, o que nos ajudaria a criar um tipo de memória diferente da motora (tão comentada ao falarmos sobre ações inconscientes ou pré-conscientes).

Acerca do pensamento e da linguagem, Daniélou sustenta que a formulação do pensamento se faz em quatro fases básicas bem definidas pelos semânticos sânscritos: a primeira, conhecida como *além do pensamento*, é representada por um espaço vazio, em que vagueiam elementos desconhecidos do pensamento, esse seria o local em que buscaríamos as ideias; quando encontramos uma ideia que queiramos utilizar, vamos para a segunda fase, a *visão*, em que buscamos palavras para tentar explicar essa ideia (cf. Daniélou 1993); após encontrar as palavras necessárias para expressar as ideias, precisamos mentalizar a frase interiormente, na terceira fase, denominada *intermediária*; na quarta e última fase – a *manifestação* – exteriorizamos os sons por meio de frases perceptíveis. Como um processo de construção bem organizado, percebemos que a *manifestação* depende das fases anteriores.

Traçando uma analogia entre a música e a linguagem, Daniélou afirma que algumas bases numéricas formam grupos que servem de elementos ao vocabulário

sonoro. Dessa forma, primeiro temos uma ideia. No momento da associação, relacionamo-la a determinada imagem ou sensação, traduzida por números. O princípio regente dessa associação é o próprio princípio da “natureza semântica, porque é sempre a ideia, o conteúdo, que é o princípio organizador de toda a criação e que procura as formas e os sons para se exprimir”<sup>58</sup> (DANIÉLOU, 1993, p. 77). Assim, a organização simbólica, ou significativa, pode ser entendida como uma forma de expressão do conteúdo que remonta ao princípio das coisas.

Dessa maneira, o pensamento – e, posteriormente, a linguagem – utilizar-se-ia de símbolos para exprimir os conteúdos, ou os significados profundos das coisas. Por isso, a linguagem, se considerada sagrada, não poderia ser a expressão de falsidades, pois seria baseada em uma organização divina. Cabe lembrar que, se o símbolo for convencional, essa lógica de conteúdo profundo não se aplica em toda sua extensão, já que ele não serviria como símbolo sagrado, e, por isso, seu conteúdo seria efêmero. Os conteúdos profundos estudados na psicologia não parecem fazer referência a conteúdos relacionados ao sagrado, já que não ligam o homem a uma mente divina – pelo menos, não necessariamente.

Segundo Daniélou, a ordenação do pensamento, mais especificamente do pensamento musical, não possui natureza diferente da das demais, pois se baseia na ordenação do próprio universo. Por essa razão, as relações existentes nas constantes moleculares, nos dados biológicos e nas formas sonoras são similares, podendo ser estudadas pela interpretação dos simbolismos.

Relembrando, autores como Susanne Langer questionam-se quanto à capacidade de nosso cérebro de transformar todas as informações recebidas em discursos verbais, o que poderia estar relacionado a essa primeira fase apresentada por Daniélou, na qual as palavras são procuradas em uma zona “vazia”, que pode fazer referência à falta discursiva. A autora, no desenvolvimento de seus questionamentos sobre essas ideias pré-articuladas, afirma que nas “ideias musicais”, expressam-se representações simbólicas dos aspectos que não conseguimos transformar em palavras, a saber, os sentimentos. Por isso, poderíamos dizer, como Langer teve a ocasião de asseverar, que a transformação simbólica seria o primeiro passo necessário para o desenvolvimento da linguagem, o que poderia culminar na organização de línguas variadas.

---

<sup>58</sup> No original : *est de nature sémantique, car c'est toujours l'idée, le contenu, qui est le principe organisateur de toute création et qui cherche des formes et des sons pour s'exprimer.*

Como dissemos, segundo Daniélou (1995) e Khan (1978), não existem sons desprovidos de ideias. Para Daniélou, aquilo que não tem ideias não é analisado pelo mesmo circuito que os sons. Se aliarmos as concepções dos autores com as de Langer (1989), as impressões que não podem ser expressas verbalmente formariam um conteúdo do qual ainda não lembraríamos claramente e do qual teríamos apenas impressões que tentaríamos organizar em formas pré-verbais, como os sentimentos.

Sabemos que a tendência do nosso campo sensorial é organizar as experiências por grupos, baseados em padrões reconhecíveis. Entretanto, como nenhuma experiência ocorre mais de uma vez, pelo menos não de maneira exatamente igual, criamos grupos análogos. Temos como exemplo dessa classificação as figuras-tipo, comentadas por Daniélou. Acreditamos haver correspondência entre a transformação das impressões em perfis e formas simples e o conceito de transformação simbólica de Langer, cuja exposição nos esclarece que a mente deve primeiramente trabalhar com significados, já que necessitamos dos órgãos de sentido para suprir nossa necessidade primária de formas (cf. LANGER, 1989). Por isso, a base de nossa vida mental são os dados armazenados por nossos sentidos.

Como dissemos anteriormente, para Daniélou, a tradução feita por simbolismos numéricos é uma forma de estudar a nossa organização mental com base em uma estrutura que pode ser transposta para outras experiências sensoriais, além de ser uma ferramenta importante para o estudo das formas da natureza, o que ajudaria a nos ligar, e até a compreender, a uma inteligência extra-humana organizadora, possivelmente superior a nossa.

As impressões que não podem ser verbalizadas com base nas possibilidades da apreensão sensorial de formas – o simbolismo não discursivo – podem se relacionar ao conhecimento intuitivo. Além disso, nossa própria percepção das palavras, por exemplo, é determinada por um quadro total, não por uma representação item a item, podendo conter também conhecimento não discursivo.

Quando pensamos em palavras ou em frases (como unidades de sentido), percebemos que a unidade de uma proposição é, em nossa análise mental, uma espécie de quadro que apresenta uma cena. Esse quadro é o que Langer (1989) chama de essência do símbolo, e não pode ser entendido como uma duplicata do que representa. Sendo assim, quanto mais detalhes, mais inequívoca torna-se a referência. Com um nível maior no detalhamento, há nível maior de diferenciação, o que torna os aspectos da realidade divergentes.



É interessante ressaltar que, para Langer (1989), um quadro comum estático só pode representar um momento, nunca relatar uma estória, mesmo uma série de quadros pode não ser concebida como uma história. Por isso, a autora diz que a possibilidade interativa da linguagem se deve muito à nomeação das coisas e aos quadros, processo que também facilita a fixação.

A autora afirma que nossa imaginação reveste o conceito e, assim, aprendemos os conceitos a nosso próprio modo. Poderíamos deduzir que esse olhar abstrativo dos conceitos também possibilitaria maior interação entre os símbolos e nossos sentimentos, o que acontece, também, devido à grande interatividade simbólica. Outro fato importante da linguagem verbal é que as palavras não têm significado algum, exceto como símbolos, ou seja, só significam a partir de uma relação.

Para Daniélou, o símbolo sagrado tem a capacidade de se relacionar intimamente com aquilo que evoca, podendo ser até confundido com o evocado.

Após esses esclarecimentos sobre a relação do pensamento com uma determinada linguagem, perguntamos: como nossos sentidos, mais especificamente a audição, trabalhariam para que essa evocação ocorresse?

Sabemos, por exemplo, que a análise dos objetos por nossos sentidos pode ser entendida como uma análise fragmentada do objeto em si, do qual juntamos essas características observadas e o definimos como objeto X, baseado no espectro que podemos analisar. Sabemos, também, que nossa descrição, baseada nos sentidos, pode criar a ideia de uma caracterização completa do objeto, mas poderíamos supor que o objeto em si possui muito mais características do que as que podemos observar, já que não conseguimos, em muitos casos, conhecer e recriar a matéria como ela é. Sendo assim, é possível supor que existam elementos, ou relações entre estes, que ainda não conhecemos ou dos quais não temos consciência. Para que houvesse uma significação constante e exata, seria necessário que o símbolo, ou a “representação”, fosse intrínseco à natureza do objeto representado.

De um ponto de vista transcendente, a evocação faz referência à própria materialidade do ser/objeto, que é traduzida pela música, sendo, por isso, única. Algumas relações apresentadas pela música não podem ser explicadas verbalmente devido à materialidade dos sentidos.

Entretanto, do ponto de vista material, a realidade mostra-se cada vez mais divergente. A cada padronização, um novo sistema falho é criado, e a grande quantidade de detalhes que atribuímos ao objeto ajuda a defini-lo, mas não a reencontrá-lo no

mundo. Quanto mais características atribuímos a um objeto, como definidoras de sua essência, mais fácil torna-se a negação dessas características pela realidade. Isso se deve à transitoriedade do mundo material, no qual nos situamos. Em outras palavras, não podemos atribuir uma significação imutável a coisas que são mutáveis.

Nesse momento, uma explicação transcendente seria necessária para a obtenção de um resultado diferente. Quando tentamos definir aspectos essenciais dos objetos, podemos adentrar uma discussão que transcende o empirismo, já que a busca por significado é uma busca pela essência, e a ideia de essência é metafísica. Para Platão, a cada coisa conhecida por nossos sentidos corresponde uma forma, ou ideia, que representa a realidade perfeita dessa coisa que só poderia ser compreendida pela razão. Para Kant, o *fenômeno*, que é observável, deve conter características, para que seja rotulado. Essas características são analisadas e tornam-se a base para a atribuição de uma significação ao fenômeno, o que passa pela rotulação do próprio fenômeno por meio de um mecanismo quase tautológico, em que o fenômeno define sua rotulação ou nome, que, por sua vez, define seu significado, que limita o fenômeno. Já a essência da coisa, que Kant chama de *coisa em si*, não possuiria significados, pois estaria fora da mente por não ter relação com meios de conhecer – dependentes dos sentidos, do tempo e do espaço – e, por isso, seria incognoscível.

Dessa forma, buscar um resultado imutável, para Platão, só seria conseguido por meio da supressão ou da evolução completa de nossos sentidos, o que não serve, aparentemente, para nosso contexto de estudo. Quanto à abordagem de Kant, não conseguiríamos relacionar a um fenômeno, ou a uma coisa, um significado não transitório nem conhecer a coisa em si, já que as ferramentas de análise que possuímos são próprias para os fenômenos. Então, como Kant, questionamos: o que podemos perguntar?

Sobre essa indagação, Rudolf Carnap (1891-1971) responde que “posso perguntar tudo o que a linguagem expressa e posso saber tudo o que a experiência responder” (CARNAP apud LANGER, 1989, p. 101). Vemos, então, que podemos organizar os pensamentos a partir da linguagem; entretanto, se todas as experiências são importantes para a construção de nosso conhecimento, há ainda aquelas que gerariam transformações simbólicas, mas com caráter não verbal, o que dificultaria ainda mais a organização dos resultados da experiência.

Assim, pelos sentidos, captamos as impressões, que podem ser transformadas em discursos verbais ou não. Vejamos como Daniélou (1995) compreende os sentidos.

Para ele, o mundo é composto de cinco elementos, que são percebidos separadamente por cinco sentidos distintos. A terra corresponde ao olfato, mas pode, também, ser percebida por todos os outros sentidos. A água corresponde ao paladar, mas pode ser percebido pelos outros sentidos, à exceção do olfato. O fogo corresponde à visão, mas não se pode degustá-lo ou sentir o seu cheiro. O ar corresponde ao tato, mas não pode ser visto. E o quinto elemento é o *ether* (éter), que pode ser percebido apenas pela audição.

A classificação da audição torna-se difícil, pois não podemos verificar as percepções auditivas com outros sentidos. Assim, “é impossível para nós justificarmos a divisão dos sons como o percebemos, pois não possuímos um elemento direto para comparação”<sup>59</sup> (DANIÉLOU, 1995, p. 62).

Como somos incapazes de verificar nossas percepções auditivas, buscamos uma aproximação e representamos o som como uma vibração do ar, percebida pelo tato, mas esse é um fenômeno secundário. Para o autor, o som está associado a um movimento em todas as direções, que seria o éter. O autor ainda afirma que, tendo o som a qualidade de éter, pode ser visualizado apenas através de reações sobre outros elementos, como o ar. Assim, associamos o som ao movimento do ar.

Ouvir, como senso que corresponde ao éter, é o limite da nossa percepção. Por isso, encontramos tantas dificuldades de fazer suas divisões, que são apenas experimentais.

Em consonância com Daniélou, Khan (1978) afirma o seguinte acerca dos cinco elementos:

No entanto, como as palavras são insuficientes, não se pode dar outros nomes a esses elementos, embora em sânscrito existam palavras distintas para cada um deles. O éter não é o éter no sentido científico. Significa capacidade. A água não é a água que entendemos em nossa linguagem diária. É a liquidez. O fogo é entendido de forma diversa. Significa brilho, calor, secura, radiância e tudo que é vivo. Todas estas palavras sugerem alguma coisa mais do que normalmente queremos dizer com elas. (KHAN, 1978, p. 70)

O som não articulado é a chave para o símbolo e para a comunicação com o sobrenatural, já que os sons são os elementos mais abstratos que conseguimos perceber, e os sons musicais, os mais abstratos da expressão sonora.

---

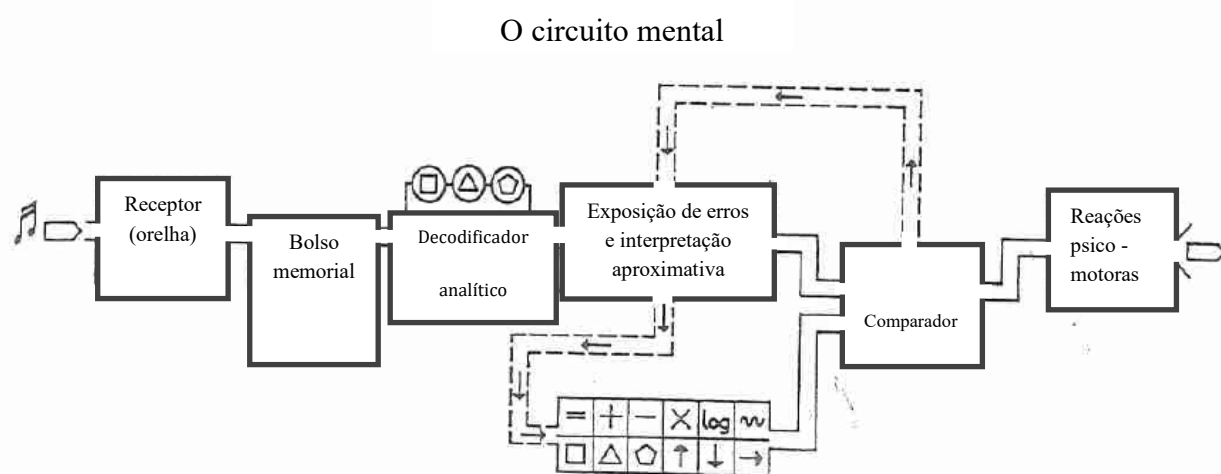
<sup>59</sup> No original: [...] it is impossible for us to justify the division of sound as we perceive them, because we can have no direct element of comparison.

Como vemos nas afirmações de Daniélou e nas cartas de Khan (1978), a música agiria em nosso sentido menos material, resultando na dificuldade de comparação e classificação. Entretanto, por essa mesma razão, a música possibilitaria a relação evocativa, pelas características do som e pelas possibilidades da audição somadas às características do éter, já que o éter parece se relacionar à criação. Talvez, por isso, Schopenhauer afirme que a música seja a forma mais próxima da vontade, já que ela faz referência a esse elemento indiferenciado que pode ser parte importante para a estruturação material.

### 3.3.2.1. Fatores na análise audiomental

Neste item, aprofundaremos nossas reflexões sobre os fatores e a análise mental para tentar entender as possibilidades propostas por Daniélou. Na Figura 4, vemos o esquema do autor para o circuito mental.

Figura 4 – O circuito mental



Fonte: Imagem retirada do livro *Sémantique musicale* p. 25, e refeita por Guilherme Almeida.

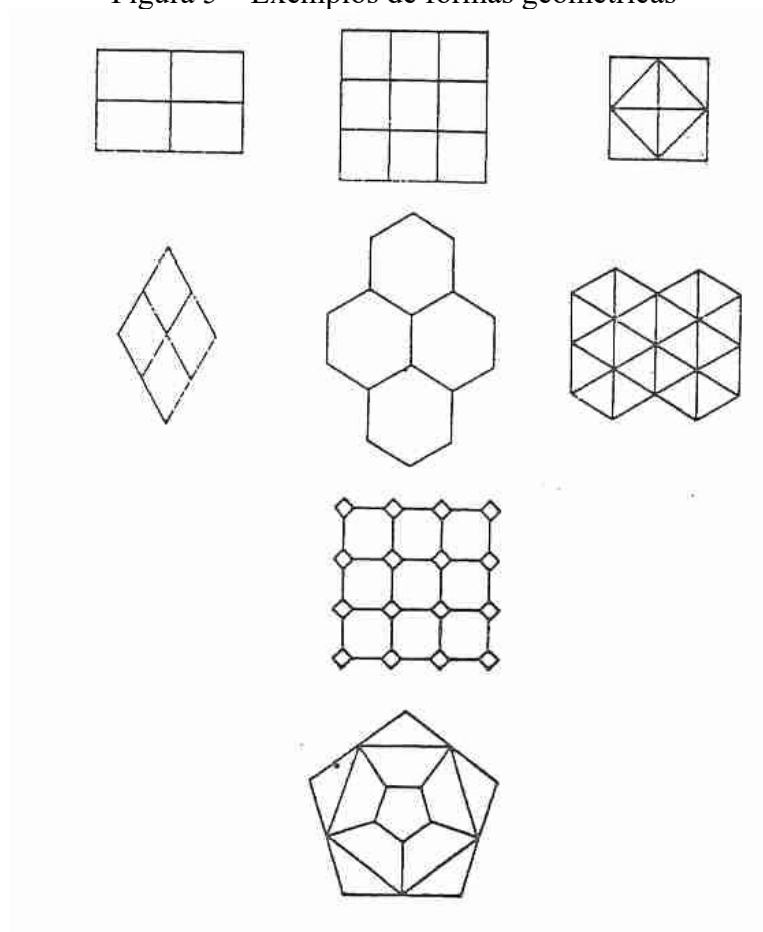
Na imagem, percebemos que o autor apresenta uma visão simplificada do processo de classificação mental relacionado à ocorrência dos efeitos psicofisiológicos. O som é percebido pelos ouvidos, de lá é encaminhado para um local onde ele é retido e fica contido. Após a sua gravação, ele é decodificado – mais especificamente, transforma-se em figura-tipo. Em seguida, é comparado e interpretado de maneira

aproximativa; se houver compatibilidade, acontecem os efeitos psicofisiológicos; se não, volta ao processo de comparação, até que se encontrem resultados satisfatórios.

De maneira bastante geral, podemos dizer que a audição trabalha com dados rítmicos primários, já que nossos tímpanos vibram com as compressões e descompressões das massas de ar. As vibrações são transmitidas para a parte interna por três ossículos até chegar à cóclea, na qual os sons são transformados em impulsos elétricos. Depois disso, os impulsos elétricos são traduzidos e classificados, e é nesse momento que atribuímos as características que conseguimos perceber.

Daniélou tenta explicar esse processo por uma análise numérica que se desdobra em formas geométricas simples, as figuras-tipo, estratégia para traduzir os sons de maneira mais objetiva, explicar as formas pelas quais os sons são classificados como perfil geral, além de possibilitar correlações lógicas entre uma organização encontrada em toda a natureza. Por exemplo:

Figura 5 – Exemplos de formas geométricas



Fonte: Imagem retirada do livro de Alain Daniélou *Sémantique musicale*, 1993 p. 97.

Dessa maneira, tentando se utilizar de padrões geométricos reconhecidos na natureza, Daniélou busca basear sua concepção de análise mental nos mesmos princípios para que entendamos que eles possuem propriedades compartilhadas. As figuras-tipo, então, poderiam ser utilizadas para classificar todos os sentidos já que encontrariam similaridades na análise.

Os fatores numéricos relacionam-se, de algum modo, com os efeitos psicofisiológicos? Embora as formas possam ser estudadas como aprofundamento nas relações do objeto simbolizado, os símbolos numéricos fazem referência aos intervalos, que, por sua vez, possuem a capacidade de evocar os efeitos psicofisiológicos. Os números, então, serviriam como mediadores para tal conhecimento relacional, mas não seria portador dos efeitos determinados. Da mesma forma, os fatores são ferramentas de análise que ajudam a desencadear as experiências psicofisiológicas, mas precisam, de maneira imprescindível, de materiais da experiência para análise.

O estudo das razões dos intervalos, aliado à concepção de uma análise baseada nos fatores numéricos, ajudar-nos-ia a compreender as diferenciações emotivas geradas pela música. Tal explicação oferece uma possibilidade de verificação prática com resultados reveladores sobre os aspectos discutidos, o que pode ser pensado para um momento de continuação desta pesquisa.

### 3.3.3 Como ocorre a relação da música com um significado?

Como ocorre, pois, a relação de um som analisado com aquilo que consideramos seu significado? Sabemos que a análise mais comum é aquela ocorrida buscando reconhecer a fonte sonora. Por isso, grande parte das informações é utilizada para sabermos de onde vêm esses sons. Após essa análise, poderíamos nos perguntar qual o motivo de o som ocorrer. Aí se encontra a análise mais subjetiva dos sons. Poderíamos imaginar que, quando interagimos com essas possibilidades de sentidos, tendemos a nos envolver emocionalmente, já que, após o reconhecimento das fontes sonoras, nosso instinto de conservação tenta analisar se estamos seguros, buscando, de alguma forma, relacionar os sons com a nossa presença, por exemplo: sons que serviriam para nos intimidar ou para festejar nossa chegada. Mesmo na música, continuamos buscando a fonte e a motivação dos sons produzidos.

Quando não entendemos as motivações baseados exclusivamente no ambiente físico, passamos a supor razões instintivas ou sentimentais. Por isso, quando não entendemos o valor da arte, baseado apenas nas relações físicas, sobrecarregamo-la de significados, para que ela não seja uma produção vazia. Isso pode ser entendido como um motivo de as obras de artes serem, para nós, plenas de significado: elas são tão pouco pragmáticas, que encontramos uma serventia para a sua feitura.

Essa não é a única explicação, mas a busca por similaridades entre a música e eventos cotidianos da vida pode ser determinante na atribuição de valor emocional. Refletimos sobre as ideias de Daniélou e buscamos respostas alinhadas à sua concepção com o intuito de compreendermos a possibilidade da objetividade na significação musical. Vimos que o autor relaciona à música emoções, sensações e até sentimentos como a base de sua tentativa de significação. Nesse momento, em que correlacionamos a música com o significado, reforçamos a dúvida: seriam os sentimentos evocados pela música? Se não fossem evocados, o processo de atribuição sentimental poderia ocorrer da forma como explicamos anteriormente; contudo, se o sentimento fosse uma resposta ao que foi evocado, ele não poderia ser descrito em forma de uma semântica, tão restritivamente, a menos que a própria definição sentimental fosse, também, simbólica.

Assim, na tentativa de compreender a possibilidade de uma atribuição objetiva, perguntamos: quando escutamos uma *rāga* que evoca o fogo, por exemplo, como reconhecermos esse conteúdo ou significado? Como dissemos, para serem considerados conteúdo de uma mensagem, em algum momento, os dados analisados precisam remeter ao objeto. Para que se considere algo um significado, é necessário haver uma série de signos ou símbolos que expressem, abstratamente, uma definição. Entretanto, seria correto considerar algo como significado da música? Quando tratamos de semântica, fazemos referência a sistemas linguísticos e à capacidade de entendermos o sentido das palavras e das sentenças. Todavia, quando tentamos apresentar essas definições para a música, mesmo acreditando que essa possa ser uma “língua”, estamos envolvidos num processo de tradução, sem conhecer, propriamente, a compatibilidade dessas duas “línguas”. A compatibilidade ocorre quando estamos conscientes de nos referirmos a coisas/seres/fenômenos comuns, ou seja, compartilhados pelas duas “línguas”.

Sabemos que o próprio objeto possui uma definição que diz respeito à sua relação com as coisas do mundo. O fogo pode ser considerado um estímulo; assim, por si só, não teria um significado exato, apenas propriedades a serem observadas.

A língua escrita e falada é convencional, ou seja, seus símbolos são acumulados de maneira convencional. Embora, e por esse motivo, a língua se torna impermanente, sujeita às modificações propostas pelo tempo. Essa impermanência também reflete a natureza material de nossos sentidos e corpo físico, por isso, de forma geral, ela faz referência apenas àquilo que podemos perceber.

Fubini (2003) afirma que a atribuição de um significado compartilhado, comum, à música – o que nos permite produzir algum tipo de traduzibilidade – é, na verdade, característica de nossa percepção auditiva, não da linguagem musical. Essa parece ser uma resposta coerente ao que constatamos aqui. Essa noção de traduzibilidade pode ser reforçada, por exemplo, pela tentativa de significar os sons, o que pode não encontrar explicação em sua própria execução, como foi dito anteriormente.

Esse caminho é, claramente, convencional, já que a significação sonora dependeria exclusivamente da análise que fazemos dela, não possuindo a música nada de definitivo.

Entretanto, se introduzirmos a concepção dos fatores numéricos como uma base fixa, talvez conseguíssemos encontrar onde se situa esse significado, ou efeito comum, porque, se é a análise o fator diferencial no acontecimento do efeito psicofisiológico e na posterior significação do fenômeno, a definição de uma base compartilhada anularia, em certa medida, a subjetividade.

A variabilidade – e, por consequência, subjetividade – aumenta quando introduzimos o fator sentimento na equação. Se o sentimento fosse traduzido numericamente, como alguns aspectos da natureza são traduzidos pela geometria, poderíamos afirmar com mais certeza a relação entre os sentimentos e a classificação mental. Reiterando: se tratamos de sentimentos, há complicação na ligação entre eles e os fatores numéricos; se tratamos de emoções e sensações, há dificuldade de classificar tal tentativa como uma semântica musical.

### **3.4. Semântica de Daniélou**

Há uma série de questões a serem abordadas em relação à sistematização proposta por Daniélou. Ao observarmos sua semântica, supomos que ele não atribui significados para os intervalos musicais, e sim estados sentimentais, que podem servir de significados, mas não o são necessariamente. Observando alguns comentários de



Daniélou, os músicos necessitariam estar em determinado “estado sentimental”, o que permitiria ou facilitaria a realização de determinado intervalo. Certamente pode haver uma relação estreita entre essas duas coisas – o estado sentimental e a realização do intervalo –, pois, teoricamente, é mais fácil para alguém que vivencie determinada experiência poder exprimi-la. Sabemos que Daniélou é a favor da afetação do músico para a expressão com maior exatidão, uma questão debatida ao longo da história da música, muitas vezes de maneira controversa. Carl Ph. E. Bach, por exemplo, defendia que o músico é capaz de comover a audiência apenas se estiver, ele próprio, comovido, ou se, ao menos, tiver a consciência de como sentir-se naquele determinado afeto (que deseja mover). Ferruccio Busoni, por outro lado, acredita que o artista que quer comover nunca pode estar comovido e, conseqüentemente, defende que a apreciação artística não pode ser degradada a uma mera simpatia humana (cf. LANGER, 1989, p. 222).

Poderíamos ainda especular que os intervalos seriam resultado de certo conteúdo evocado, não o conteúdo em si. Entretanto, surge a dúvida (recorrente no texto) se faria sentido chamar de semântica algo que trata, unicamente, de sintomas. Além disso, como nossas relações psicológicas diferem, de indivíduo para indivíduo, com cada conteúdo, seria difícil afirmar que a evocação da água, por exemplo, geraria a mesma sensação de tranquilidade em todos, e do mesmo modo.

Todavia, se o conteúdo de tais intervalos é também aquele necessário para uma execução mais adequada, podemos dizer que esse é o conteúdo simbólico que se retroalimenta negativa ou positivamente, de modo similar ao processo mental muito apreciado por Alain Daniélou, o *feedback*.

Sabemos também que, para Langer (1989), a atribuição de emoções a determinadas relações musicais é mais a criação de um estudo sintomático da música que propriamente a definição de uma semântica musical (cf. Susanne Langer 1989). Sendo assim, o que caracterizaria o estudo de Daniélou como a construção de uma semântica musical?

Neste item trataremos, mais propriamente, da semântica de Daniélou, refletindo sobre as implicações segundo sua estruturação, o que nos auxiliará no entendimento de sua estruturação. As discussões estão divididas em dois subitens.

#### 3.4.1. Língua comum?

Primeiramente, tentando responder à pergunta feita na introdução do item com base nas reflexões desenvolvidas até aqui, a estruturação de Daniélou é caracterizada como uma semântica, já que o autor compreende a música como uma língua. Como vimos, variados autores levantam a possibilidade de a música se organizar como uma linguagem – para muitos, uma língua universal. Khan, por exemplo, afirma que a música é a linguagem perfeita para unir os povos, pois ela não une o homem ao homem, e sim os homens a Deus. Seria, então, a sistematização de Daniélou uma tentativa de apresentação de uma linguagem primária comum?

Daniélou propõe uma semântica que descreve conteúdos objetivos, comunicados por meio da música. Em termos de linguagem verbal, a possibilidade de se comunicar algo de maneira objetiva é reduzida, já que o processo de interpretação é subjetivo. Entretanto, Daniélou parece acreditar nessa possibilidade, já que discorre sobre aspectos formadores comuns de uma língua falada (cf. DANIELLOU, 1993) e os compara com os formadores da música, buscando esclarecer as possibilidades objetivas na produção e percepção musical.

Mesmo que defenda a possibilidade de a música ser objetiva, ao apresentar a definição de semântica, Daniélou deixa claro que os estudiosos antigos observaram os efeitos da música nos seres humanos e instituíram, assim, significados relativos a seus efeitos. A forma de escolha, embora possa ter tido uma metodologia bem definida, parece ser bastante influenciada pela cultura, podendo ser considerada convencional. Conforme abordamos no item 2.4, *Significação, significado ou conteúdo*, o estabelecimento de um significado compartilhado e imutável seria possível apenas depois de conhecidas todas as coisas e suas interrelações: apenas assim poderíamos alcançar um significado absoluto. Outro modo de termos um significado compartilhado é por meio da relativização da cultura, o que nos permite criar um discurso institucionalizado, com aceitação da maioria de cada área específica.

Para Daniélou, um significado convencional não é próprio do símbolo sagrado, o que faz com que não seja considerado uma alternativa para a música. Entretanto, ao analisar a veracidade de afirmações universais, percebemos que elas não podem ser provadas, se levarmos em conta a necessidade de empirismo. Dessa maneira, para Popper (2013), as afirmações universais podem ser apenas falsificadas, sendo esse o único processo de verificação possível no estado de discussão em que nos encontramos. Portanto, pela impossibilidade de verificabilidade da primeira afirmação, surgiriam, num trabalho de cunho científico, apenas a negação das asserções.

Ao discutir os efeitos da música, Khan menciona que, nas civilizações antigas, existia a ideia de se adaptarem diferentes trechos musicais a diferentes estações, ou a partes do dia e da noite. Além dessas relações por similaridade, os povos antigos buscavam distinguir os diferentes aspectos da música que estimulavam os sujeitos a agir e a se expressar. O autor ainda afirma que a música ressoa no corpo humano produzindo efeitos diferenciados e que o som ressoa em cada átomo (KHAN, 1978, p. 44-45). Sabendo que Khan compartilha de fontes de estudos com Daniélou, perguntamos: Daniélou trata realmente de um universalismo no significado musical?

Ainda não podemos relacionar necessariamente o significado, mas essas afirmações nos ajudam a questionar, ainda mais, a objetividade no efeito musical, pois, além das dificuldades de comprovação dos efeitos comuns, Khan afirma que existe um efeito de átomo a átomo, que é, contudo, bastante diferenciado de pessoa para pessoa. Tal afirmação dá a entender que, embora a música possa ser considerada um estímulo igual, seus resultados podem ser bastante diferentes.

Se considerarmos a música um estímulo – o termo aqui é compreendido como algo que proporciona uma ação diferente, que incita à realização de algo –, damos a entender que grande parte da mudança é gerada por respostas íntimas. Sabemos que todas as coisas do mundo exterior são consideradas estímulos, já que nenhuma seria capaz de agir objetivamente sobre nós. Entretanto, em termos metafísicos, as interações não são concebidas dessa forma, não pelo menos nos textos utilizados neste trabalho. Estas inquietações nos conduzem a outra pergunta: como ler textos com essas características? Ou ainda: como ler a semântica de Daniélou?

#### 3.4.2. Literalidade ou simbologia?

No início do trabalho, posicionamo-nos como leigos acerca da cultura, filosofia e música hindus, certos de que, como Daniélou apresenta efeitos musicais objetivos, não precisaríamos conhecer de modo aprofundado a filosofia e cultura hindus. Continuamos leigos, pois o tempo destinado a essa etapa de formação não permitiria o aprofundamento na filosofia hindu, e surge, conseqüentemente, uma dúvida, ao observamos as definições escritas pelo autor: até que ponto as descrições do significado na música não são formas simbólicas?

Diante da semântica de Daniélou, a classificação dos intervalos apela frequentemente para a utilização de adjetivos e locuções adjetivas, definindo a categoria

dos intervalos de maneira bastante sentimental e lhes atribuindo características humanas ou inteligentes (cf. Figura 1).

Embora possamos levantar algumas dúvidas, como fizemos nos itens anteriores (relembremos, por exemplo, a discussão sobre a possibilidade de os estados emocionais serem necessários para a realização de determinados intervalos), percebemos que as definições estão em consonância com um possível propósito. Entretanto, ao lermos a tabela dos *srutis* (Tabela2), por exemplo, percebemos que as definições de significado são bastante variadas.

Primeiramente, vemos algumas palavras utilizadas como definições para cada *sruti*, o que gera certa confusão, agravada pela aparente disparidade entre alguns significados atribuídos a um mesmo *sruti*, por exemplo: afiado, apaixonado, cruel, formidável, poderoso. Não afirmamos que essas palavras não guardem relações de semelhança, de alguma forma, entre si, mas elas podem ser interpretadas de maneiras bastante diferentes.

Encontramos igualmente definições que variam de *irresoluto* à *garota adolescente*, *noite* e *vermelho*, por exemplo, quando, por definição, os *srutis* seriam regiões expressivas presentes no âmbito de uma oitava.

Além disso, vemos na **Erro! Fonte de referência não encontrada.**<sup>1</sup> palavras compartilhadas entre os intervalos, como uma característica de determinada família de intervalos, mas que dificulta ainda mais suas distinções.

No livro *Northern Indian Music*, Daniélou afirma que existem possibilidades quase infinitas de construções de *rāgas*, pelo menos teoricamente. Entretanto, a própria delimitação é confusa, pois há várias *rāgas* com nomes iguais e *rāgas* iguais com nomes diferentes, o que, segundo o autor – para quem as classificações das *rāgas* são frequentemente confusas – não tem relevância em termos práticos.

Ainda de acordo com o autor, cada nota da escala pode ser comparada a um tipo de expressão, efeito físico ou psicológico, e se relacionar também a uma cor, a um humor, a um metro, a divindades e até aos *chakras*, centros de força. O autor abstém-se de uma lista completa de relações – com a justificativa de que seria algo muito dispendioso – e lança mão de alguns exemplos utilizando apenas humores e cores.

Com esses comentários, fica claro que o emprego de determinadas palavras nas definições da semântica de Daniélou segue um padrão simbólico, tendo em vista que elas podem ser substituídas e que seus significados literais são bastante distantes.

Por essas e outras definições, ao longo dos trabalhos de Daniélou, questionamos sobre a literalidade da semântica proposta pelo autor. Faria sentido uma semântica com tais definições literais? Se ela existisse da forma como descrita pelo autor, seria mesmo objetiva?

Sabemos que é próprio de textos sagrados, e até filosóficos, a utilização de simbolismos para uma explicação mais profunda ou mais abstrata. No entanto, como discorrer sobre aspectos que deveriam ser objetivos – os efeitos musicais desencadeados pela evocação – de maneira simbólica?

Quando lemos os comentários de Schopenhauer, percebemos que ele resolve essa possível dificuldade afirmando que a música é uma objetivação da vontade, tal qual o mundo, e, por isso, não representa ideias ou seres do mundo. A música só é comparada a ideias ou seres do mundo pela necessidade que temos – como seres humanos – de atribuir significado às coisas. Podemos exemplificar esse processo de simbolização utilizando algumas ideias de Schopenhauer: tudo se forma da tônica, que seria a mesma matéria criadora, e vai se desenvolvendo a partir dos primeiros harmônicos; dissonâncias impuras são comparadas com os cruzamentos entre espécies; o movimento mais lerdo representa a massa mais bruta; as partes velozes, pertencentes às partes médias e agudas, correspondente ao mundo animal; melodias são associadas à vida, que se desenvolve ao acaso, buscando objetivar as vontades dos homens.

Como dissemos anteriormente, tais frases demonstram correlações feitas pelo homem ao tentar classificar algo tão etéreo como a música, mas isso não significa que as relações apresentadas pelo autor sejam as únicas possíveis, o que seria até incoerente.

Esta seria uma interpretação possível da semântica de Daniélou, uma aproximação de significados entre o conhecido e o desconhecido. Entretanto, tal interpretação não condiz, aparentemente, com a concepção evocativa da música apresentada pelo autor, o que nos leva a procurar outra explicação.

A busca por uma possibilidade simbólica na linguagem pode ser entendida de duas formas: primeiramente, como algo que dificulta a explicação de uma objetividade em música, já que, se a língua é formada por um conjunto de símbolos convencionais, sua abertura para um sentido psicológico deixaria as coisas ainda menos objetivas; em segundo lugar, devido à impossibilidade objetiva da língua, a utilização dos simbolismos buscaria diminuir as imprecisões existentes entre essas várias línguas, o que seria acentuado pela literalidade semântica.

Dessa maneira, as discussões podem ser atenuadas em favor do objetivo de Daniélou, se considerarmos, como mencionamos anteriormente nas reflexões, que essa semântica é apenas uma interpretação dos efeitos musicais entendidos como objetivos. Assim, os povos antigos, como afirmou Daniélou, observavam as reações à música e, de maneira empírica, traçavam as características e os aspectos gerais em concordância com as reações dos povos e até de outros seres, como os animais.

Em termos metafísicos, fica evidente que uma formatação empirista não pode ser considerada universal, já que nossos sentidos são restritivos. Assim, mesmo que a música possua conteúdo objetivo, as tentativas de sistematização por meio dos sentidos tenderiam a ser discrepantes, o que serviria apenas para desmoralizar uma teoria universalista.

Então, para que caminho aponta a semântica de Daniélou? Ela parece ser uma tentativa de retomar um conteúdo profundo da música, um conteúdo original, que era entendido no passado, mas não mais nos dias de hoje; retomar o entendimento da música como um ponto de contato com o sobre-humano e com as “leis universais”.

Como pudemos notar, foram levantadas mais dúvidas do que repostas. Ainda assim, as conclusões tiradas a partir das reflexões feitas serão apresentadas no próximo capítulo.

## 4. Resultados especulativos

Neste capítulo, apresentaremos algumas conclusões embasadas nas reflexões ao longo do trabalho. Antes dos resultados, devemos lembrar que a proposição de uma semântica demonstra uma sistematização própria do significado das línguas.

O processo de atribuição de significado ocorre apenas quando nos utilizamos de signos para explicar as relações padrões do objeto com o todo ou quando, por meio de sinônimos, atestamos relações próximas entre dois objetos, que também demonstram relações com o todo.

### 4.1. Uma língua?

Como dissemos, Daniélou faz uma análise da música considerando-a, ou melhor dizendo, colocando-a no mesmo patamar de uma *língua*, que, por sua vez, pode<sup>60</sup> ser caracterizada como um sistema que visa, por meio de signos e símbolos, a comunicar alguma ideia ou sentimento. Essa concepção de música como língua é fundamentada nos textos sagrados a que Daniélou teve acesso, nos quais, segundo ele, tanto a música quanto a língua eram áreas afins no desenvolvimento sonoro (cf. DANIELLOU, 1949, p. 16).

Mostramos, no desenvolvimento de nosso trabalho, diversas críticas ao uso dos termos linguagem musical e língua. Hanslick, por exemplo, afirma que a música não seria capaz de transmitir nenhum significado fixo, apenas padrões de sons que não funcionam como palavras. Por isso, questionado sobre a que diziam respeito as obras musicais, afirma que o tema de uma composição musical é seu conteúdo apropriado e que qualquer extrapolação estaria baseada em organizações individuais que dificultariam a sistematização da área como uma ciência.

Essa ponderação demonstra que, para autores como Hanslick, a música não precisa significar ou apresentar qualquer conteúdo. Tal concepção é sustentada por dois grandes motivos: o primeiro, e principal, diz respeito à aparente impossibilidade de a música possuir uma significação ou conteúdo próprio (além dos que já lhe são

---

<sup>60</sup> Dizemos que pode ser entendida assim, porque existem diferentes concepções sobre o desenvolvimento da linguagem e das línguas. Susanne Langer (1989), por exemplo, não acredita que a função principal de uma língua seja a comunicação, pois, como ela deixa claro em *Filosofia em nova chave*, muitos animais possuem uma comunicação bastante especializada, sem ter a necessidade de desenvolver uma língua.

atribuídos), possuindo apenas relações extramusicais; o segundo faz referência à impossibilidade de se estudarem esses conteúdos/significados da música de maneira “científica”, como mencionamos anteriormente.

Segundo Langer (1989), para autores como Hanslick, essas impossibilidades diminuiriam a dignidade exigida por uma concepção de música autônoma (cf. p. 234). Mas qual o problema do conteúdo musical para a “dignidade” da música? A definição de símbolo e da função da música como símbolo sagrado, por exemplo, direciona nossa análise para a busca por um tipo de conteúdo profundo, a busca pelo reconhecimento de organização anterior ao fazer musical. Entretanto, a utilização da música como símbolo pode trazer não apenas possibilidades, como a de ligação da música a um determinado objeto/fenômeno/ser, mas também características restritivas da utilização exclusivamente simbólica. Entre elas, podemos mencionar a necessidade de o símbolo não possuir mais valor do que o objeto a que faz referência, além do significado semântico ou conteúdo, para que sua utilização seja facilitada. O que vai contra a concepção de Hanslick, já que o autor acredita que se a música possui algum significado esse deve ser estritamente musical, o que não se encaixa com a concepção simbólica acima esboçada.

Assim, a importância da música não se deve a suas formas ou à complexidade de suas estruturas, o que é amplamente estudado hoje, e sim ao seu conteúdo. Dessa maneira, todo estudo técnico e sistemático musical só faz sentido se endossado por seu conteúdo. Para exemplificar a possibilidade de valoração, afirmamos: quando dizemos que o estudo da música tem como intuito treinar a mente e a alma ou possibilitar maior concentração – argumentos utilizados ainda hoje –, estamos atribuindo um valor que não se encontra na música, necessariamente. De forma similar, atribuir à música uma validade outorgada por seu conteúdo (re)centraliza seus critérios de valoração. O mesmo se daria com uma possível função da música: sua utilização seria, assim, mais valorosa proporcionalmente ao desempenho de seu papel preestabelecido.

Sabemos que, na atualidade, a música – assim como o estudo musical – está voltada a aspectos formais e estruturais. Isso se deve, em grande parte, à impossibilidade, constatada por estudiosos como Hanslick, de se apresentar um conteúdo extramusical ligado, infalivelmente, à música. Para Hanslick, é muito arriscado fundamentar toda uma arte num sentido inexistente, ou pelo menos, cientificamente improvável.



Da mesma forma que os defensores de uma música “autônoma e pura” encontram problemas na associação de um conteúdo ou de significado a determinadas estruturas musicais, outros autores (cf. Introdução), como Langer, consideram que o estudo da música apenas como entretenimento ou prazer para os sentidos é um desprestígio para a área, já que a torna menos valorosa.

Por isso, essas ponderações devem ser levadas em consideração em momentos de reflexão e conclusões, pois dizem muito sobre a relação dos autores com a área em que atuam, no caso, a música. Parece ser imprescindível escolher um lado no momento de apresentar conclusões sobre o assunto. Assim, podemos, por um lado, entender a música como um jogo de conteúdos em que as formas são meros instrumentos para a compreensão, ou entendê-la, por outro lado, como uma arte das formas sonoras, em que o significado, se existente de forma compartilhada, é exclusivamente musical, uma arte que tenha um fim em si mesma.

As respostas apresentadas no trabalho parecem apontar que os efeitos musicais dependem majoritariamente do sujeito; assim, a música não poderia transmitir emoções e sensações. Uma vez que tais fenômenos são propriamente corporais e físicos, a música poderia, no máximo, desencadear essas reações, o que não diz respeito exclusivamente à música, fazendo com que ela se torne uma dentre várias possibilidades.

Apoiados em nossos comentários ao longo do trabalho, poderíamos nos perguntar qual elemento a música necessariamente deveria possuir para que fosse considerada capaz de significar. Vimos, em pelo menos duas correntes, alguns pressupostos gerais, que podem ser organizados aqui da seguinte forma: prezando pela objetividade, seria necessário que se diminuíssem as possibilidades lógicas de significação, já que todas as organizações que prezam por uma organização padronizada, se lidas literalmente, tendem a ser restritivas e, muitas vezes, negam uma realidade extracultural. Para uma concepção referencialista, a obra de arte é significativa quando nela são encontrados elementos correlacionáveis à nossa capacidade de explicação, superando nossas expectativas. Isso poderia não ocorrer com uma obra completamente inovadora e desconhecida, pois não conseguiríamos formular um discurso coerente acerca daquilo que vemos, o que tornaria a experiência menos “emocionante” ou, talvez, carregada de sentimentos negativos provindos da incompreensão.

Langer (1989) também salienta outra dificuldade na definição das partes estruturantes da música, afirmando que as mensurações são feitas a partir de muitos

testes sonoros. Todavia, isso não diz respeito à música, mas aos sons. Segundo a autora, a música é composta de elementos virtuais, criados apenas para nossa percepção, sendo a essência da música esse movimento de formas audíveis: elementos existentes apenas numa ilusão puramente auditiva, o que, por si só, coloca a música num patamar de análise que tende ao subjetivo, pelo menos teoricamente. A concepção de uma música mais objetiva encontraria dificuldades superáveis, se houvesse, de fato, a possibilidade de se compreender a “linguagem musical”. Sabemos que muitos trabalhos dedicados a esse tema se basearam no sistema tonal e apresentaram engenhosas formulações lógicas que nos ajudam a compreender a música a partir dos meios em que ela “foi pensada”, mas essas estruturas de encadeamento só podem ser palidamente comparadas com uma linguagem, já que, mesmo possuindo papéis funcionais definidos, não apresentam um vocabulário diferenciado e estão sujeitas a uma baixa possibilidade de tradução para as outras línguas.

Sendo assim, é válido discutir as possibilidades interpretativas que precedem as possibilidades discursivas. Tais aspectos são bastante destacados quando Langer discorre sobre o desenvolvimento da linguagem. Utilizando-se de exemplos retirados de estudos com macacos, ela afirma que muitos símios dos quais, segundo alguns estudiosos, como Wolfgang Koehler, somos descendentes não teriam capacidade de desenvolver uma linguagem, principalmente pela dificuldade de vocalização.

A partir desses comentários, a autora afirma que, se buscarmos o desenvolvimento da linguagem como uma forma de comunicação verbal, poderemos não encontrar resultados satisfatórios. Entretanto, afirma que os símios possuem resquícios de transformações simbólicas, já que conseguem fazer, por exemplo, substituições mentais de animais ou pessoas por objetos, como a macaca que carregava uma roupa utilizada por seu protetor para se sentir protegida (cf. LANGER, 1989, p. 120-121) Assim, se o foco na busca pelas origens da linguagem fosse alterado para o processo de transformação simbólica, talvez houvesse resultados mais ricos.

Entretanto, a busca pela origem da linguagem é um ponto de discussão complicado, tendo sido até banida por um tempo dos grupos de discussões linguísticas, como a *Société Linguistique de Paris* (cf. RAMACHANDRAN, 2014 p. 211-212; SARAIVA, 2014, p. 63) Podemos dizer que essas ideias foram retomadas após as tentativas de Noam Chomsky de encontrar uma gramática universal e, dentro dela, encontrar organizações linguísticas universais que lhe permitissem compreender todas

as línguas. Entretanto, Daniélou também atribui a essa busca a possibilidade de se encontrar uma ferramenta que proporcione uma experiência musical mais completa.

A gramática universal, assim como a intenção de uma semântica musical de Daniélou, sofreu críticas severas, tais como: trata-se de uma formulação desnecessária que não encontra ressonância na prática, a não ser por meio de ajuste dos autores; verificam-se tentativas de se encontrarem similaridades organizacionais, mas que não podem ser falsificadas e, por isso, tornam-se pseudocientífica; não existe a possibilidade de ressonância genética, já que as línguas evoluem de maneira constante e muito rapidamente (cf. Gramática Universal).

Refletindo sobre essa possibilidade, Ramachandran, diretor do Center for Brain and Cognition e professor emérito do Departamento de Psicologia da Universidade da Califórnia, pondera a possibilidade de as línguas não possuírem significados completamente arbitrários. Articulando pensamentos e pesquisas anteriores, o autor ressalta a possibilidade de haver uma tradução do som em forma, sem que haja necessidade de se recorrer a onomatopeias, e sim à possibilidade de reproduzirem aspectos do objeto ou do ser, como sua forma.

Reforçando essa possibilidade, o autor utiliza-se de estudos sobre sinestesia, previamente mencionados em seu livro *O que o cérebro tem para contar: desvendando os mistérios da mente humana*. Lança mão da ideia de dados que são analisados em regiões cerebrais próximas e cujos resultados por vezes se mesclam devido a uma “fiação cruzada”, que representa uma proximidade entre uma linguagem gestual primitiva e a criação de palavras.

Assim, o autor oferece várias aproximações formais dos gestos às palavras, ressaltando que as línguas mudam com muita rapidez, o que tornaria difícil compreender nossa língua atual como uma linguagem provida de gestos, mas que esse poderia ser um caminho de evolução da linguagem.

Langer afirma que, se observarmos a linguagem como formulação e expressão de concepções, pode fazer mais sentido do que concebê-la como uma comunicação de necessidades naturais. Dessa maneira, a língua seria apenas uma atualização vocal da tendência de ver o mundo de forma simbólica, e não uma busca desesperada por comunicação. Essa observação de Langer agrega-se à sua concepção de música como símbolo, refletindo sobre a possibilidade de a música ter relação com um primeiro estágio da transformação simbólica.

Concluímos ainda que, além das dificuldades atinentes à ideia de se admitir uma linguagem musical, quando tentamos dizer que determinado intervalo musical significa algo e apresentamos um termo de uma língua determinada, não estamos apresentando propriamente um significado, mas uma tradução.

Ao longo de nossas reflexões, ressaltamos as possibilidades de a música possuir ou evocar determinado conteúdo, de maneira mais material, a partir da simbolização, ou de possuir significados. Como vimos, também, a utilização do termo significado parece evidenciar mais problemas na ligação com a música que propriamente as relações que procuramos, tendo em vista que a utilização do termo é mais comum em contextos linguísticos.

Além disso, foi levantada hipótese de a linguagem, que tentamos comparar com a música, não ser o caminho de maior realidade possível. Langer até acredita que as questões transcendentais seriam apenas confusões linguísticas, o que demonstra que o aumento no nível de abstração linguístico gera confusões de raciocínio.

Todavia, a utilização da palavra significado como uma função-padrão do objeto/ser/fenômeno pode resolver uma parte dessa dificuldade, a saber, aquela que diz respeito ao entendimento do texto num contexto musical. Por exemplo: Daniélou propõe uma semântica em que determinados intervalos são responsáveis por gerar determinados estados de espírito. Assim, ao considerarmos que o significado é uma função-padrão, as duas partes se encaixariam, pois a função de cada intervalo é restrita a aspectos humorais e emocionais ou mesmo sentimentais.

Se a música mantiver alguma relação com a linguagem, tal relação deve ser uma capacidade abstrata da linguagem, já que essa parece ser a tendência das línguas. Entretanto, a música parece não poder ser uma língua, principalmente por falta de ressonância entre os vários povos, pela falta de um sentido compartilhado. Daniélou busca organizar uma semântica baseada em intervalos utilizados por todas as sistematizações conhecidas e nas análises cerebrais dos três sistemas. Tais sistematizações poderiam ser compreendidas como o decodificador e unificador de uma linguagem, como queria Daniélou, se obtivéssemos delas os mesmos resultados práticos, porém isso parece não acontecer. Mesmo que o autor tenha explicação para o motivo dessa disparidade apresentada na prática, uma teoria que apresenta resultados divergentes com a realidade e consegue explicar todas as coisas de um campo – as variações das regras, inclusive, que muitas vezes se confundem com as exceções –, sem a possibilidade de verificação e negação, torna-se pouco científica.

## 4.2. Termos e relações

O vocabulário é um forte intermediário entre a realidade e o conhecimento, pois precisamos dos signos para dar as significações. Essa relação entre a possibilidade de conhecer o mundo e a linguagem parece tão intrincada, que Ludwig Wittgenstein (1889-1951) teve ocasião de asseverar que “os limites da minha linguagem significam os limites do mundo” (WITTGENSTEIN apud Vários colaboradores, 2011, p. 246).

Neste tópico reiteramos as dificuldades encontradas na utilização de um termo para apresentar as relações da música com o mundo, falando sobre significado, conteúdo evocação etc. Buscamos mapear, de maneira geral, e então, mostrar possibilidades de confusões na apresentação das relações devidas às expressões “linguísticas” utilizadas neste trabalho.

Como vimos, a falta de conhecimento sobre o processo de que a música participa para se tornar significante e evocar ou aflorar algum sentimento torna complexa a atribuição de termos e confusa sua identificação.

Cabe lembrar que o processo de atribuímos símbolos a objetos é elementar em nossa vida mental, sendo considerado por Langer um dos primeiros passos para o desenvolvimento intelectual.

Além disso, a autora afirma que um dos processos primordiais da transformação simbólica utilizada pela linguagem é atribuir a objetos inanimados sentimentos ou misturar sinestesticamente as coisas, encontrando correlações entre uns e outros. Isto nos faz entender que a memória real depende, talvez, da transformação que resume simbolicamente nossos sentimentos.

Quando relacionamos a música a alguma cena, ideia, objeto ou sentimento, estamos considerando similares alguns pontos. Se conseguirmos entender do que essa análise trata, poderemos, talvez, construir um discurso acerca do processo.

Já que, apesar das reflexões, não chegamos a um termo que melhor se encaixe nesse processo, ponderaremos alguns termos utilizados neste trabalho. Se considerarmos a música uma *imitação* da natureza, por exemplo, temos que levar em conta que existe algo a ser imitado, algum ponto comum. Por se tratar de sons, poderíamos imitar os próprios sons da natureza, porém, como aponta Chabanon (apud

TOMÁS, 2015), esse tipo de imitação não é amplamente apreciado em música, pelo menos não na música ocidental dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Sabemos que, em algumas culturais orientais, como a do norte da Índia, da Mongólia ou da Rússia (Tuvanos), a imitação dos animais constituiu uma base importante para alguns estilos de canto e criação de instrumentos. Mas, no contexto ocidental, em que ocorre a maioria das análises das possibilidades de significação da música neste trabalho, tais tentativas são consideradas pueris.

Como dissemos no início do item 3.1, *Som e evocação*, essa imitação poderia fazer referência a aspectos estruturais da natureza – em outras palavras, ser a imitação da estrutura geradora de algo na natureza. Essa força geradora parece ser traduzida como movimento, segundo Daniélou, e a matéria ou substância que é atribuída a essa propriedade é o éter.

Assim, a música seria capaz de reproduzir imperfeitamente essas relações de movimentos presentes no momento da criação, e a essa reprodução imperfeita damos o nome de imitação. Podemos concluir que, quando o termo imitação for utilizado literalmente, estamos fazendo referência a um processo com certo grau de “materialidade”, sendo essa matéria condensada ou em forma de energia.

Quando utilizamos o termo *evocação*, por exemplo, podemos fazer referência a uma evocação subjetiva, muito utilizada em ideias de coisas e objetos, ou a um processo metafísico em que há uma evocação de matéria quintessenciada, a qual podemos perceber de maneira mais ou menos regular, de acordo com nossos sentidos.

Quando dizemos que a música *desperta*, termo frequentemente utilizado para se referir a sentimentos, percebemos uma relação com a evocação subjetiva, um processo primariamente mental, mas que pode tornar-se físico também. Esse termo é geralmente utilizado quando há uma concepção de música como estímulo, não sendo possível que ela faça todo o processo sem a ajuda do sujeito ao qual se direciona.

Ao tratar do *conteúdo* da música, referimo-nos a algo material, que ocupa determinado espaço no objeto. Mesmo que esse termo seja utilizado de maneira figurada, a impressão de que o objeto divide o espaço com algo, provavelmente em seu interior, é bastante presente. Nesse sentido, a música agiria como um meio, um envoltório capaz de carregar uma outra coisa.

Acerca do *efeito* musical, termo que mais nos agrada, afirmarmos que a música, analisada como causa, gera algum tipo de resultado. Quanto à sua materialidade, esse termo é neutro, já que os efeitos indicam mais causalidade que materialidade, podendo,

assim, dizer respeito tanto a efeitos físicos, como emoções, quanto a efeitos mentais, como sentimentos. Sabemos que a noção de causalidade depende de fenômenos com conteúdo materiais, para que esses possam ser transformados em experiência; entretanto, se acreditamos que existem causas psicológicas, julgamos que as organizações mentais possam ser geradoras de algo, o que não caracteriza uma fonte propriamente material.

Ao dizermos que uma música instrumental *versa*, *fala* ou *trata* sobre os sentimentos, fenômenos, objetos, estamos nos utilizando de um termo que desvela uma concepção linguística da música, atribuindo a ela a possibilidade de apontar fenômenos exteriores ou de substituí-los na mente, como um tipo de atalho. Esse processo parece ser propriamente mental, não envolvendo a necessidade de qualquer materialidade.

A asserção de que a música *significa* algo nos leva a considerar um signo que pode ser relacionado a um objeto e, por isso, faria referência a uma função-padrão do objeto para uma dada sociedade. Esse termo remete a uma materialidade quase nula, pois, mesmo se referindo a um objeto material, o processo por meio do qual ocorre é mental.

A afirmação de que a música *simboliza* algo significa que ela diz respeito a uma coisa para além de seu sentido comum, que ela relaciona duas coisas distintas a partir de uma lógica pré-estabelecida. Esse termo liga mentalmente dois objetos materiais.

Os termos sobre os quais discorreremos aparecem com frequência nos trabalhos que versam sobre as possíveis relações da música, e compreendê-los contribui para que definamos, mais facilmente, a concepção de um autor em relação aos demais. Certamente, cada autor pode utilizá-los de maneira diferente, deixando claro ou não, como é o caso de Langer, que utiliza signo e símbolo com um significado diferente daquele concebido por linguistas como Saussure, Pierce e o filósofo Wittgenstein. Um caso célebre de modificação do significado sem a devida explicação ao público leitor é aquele feito por Nietzsche, ao utilizar o termo *niilismo*, apresentado por ele em seus escritos com sentido contrário ao utilizado na história da filosofia. Por isso, para a comparação de autores que tratam de um mesmo tema, é importante conhecer a concepção dos termos mais utilizados, além de reconhecer a quebra de padrões.

À guisa de exemplo, tomemos o termo simbolizar, utilizado neste trabalho com diferentes possibilidades de significação, desde a que enfatiza a união de seres e coisas, como a de Daniélou – defensor da concepção de que a música une seres e coisas – até a de Langer, que compreende o símbolo como mediador entre realidade prática e vida

mental, em que o símbolo serve como o objeto *in absentia* e possibilita uma série de operações mentais que não eram possíveis apenas com a nomeação das coisas.

Mesmo a concepção do efeito da música sendo a parte mais importante da análise, o entendimento de fatores relacionais e linguísticos foi também decisivo para este trabalho, podendo esta pequena sistematização de termos até servir de análise primária de palavras utilizadas em trabalhos nessa temática, para que futuros pesquisadores se atentem a tais informações com mais facilidade.

### **4.3. Objetividade para o sujeito ou para objeto?**

Ao longo deste trabalho, discutimos e questionamos as possibilidades de conhecermos objetivamente as coisas, pensando, para isso, no sujeito, ou observador, e no objeto, ou observado. A partir dessa divisão, refletimos sobre a dificuldade de se encontrar a linha tênue que separa esses dois elementos, sujeito e objeto. Notamos as tentativas de distanciamento que evidenciam a busca pela objetividade, já que a supressão da subjetividade aponta para esse caminho. E refletimos, sobretudo, sobre a música.

Em música, essas tentativas tornam-se mais complexas, já que a música é entendida, por muitos, como uma atividade exclusivamente humana. Entretanto, existem, na área, tentativas de se alcançar tal grau de distinção entre sujeito e objeto. Por exemplo, quando refletimos sobre a música pensada como ciência, como filosofia, e delimitamos que essa não é a música que ouvimos, admitimos haver uma música puramente pensada, existindo, conseqüentemente, a música que se ouve e a que não se ouve. Essa é uma ideia presente no trabalho, já que está no imaginário dos teóricos desde a Antiguidade e evidencia uma separação conceitual entre duas músicas, a audível e a não audível, sendo que uma está de tal maneira separada do sujeito, que podemos apenas pensar nela, sem possuir nenhuma experiência sensorial de fato.

Nesse contexto, essa música teórica diz respeito a uma harmonia, que se encontra no universo, mas também no homem, já que todos desempenham seu papel no cosmos. Tal concepção de música acarreta uma dificuldade, a de encontrar os critérios para definir aquela mais harmônica, a música ideal. Sabemos que, quando dizemos que uma música não audível é essa música ideal, facilitamos esse processo de gradação;



entretanto, os critérios pelos quais essa música seria melhor que outra podem ser controversos.

Além disso, mesmo entre a música audível, menos válida ou menos harmônica, haveria a necessidade de elencar as características que a tornam mais desagradáveis. Se isso fosse possível, ainda seria necessário explicar em relação a que elas são desagradáveis, ou não harmônicas, e a explicação para isso exigiria a existência de uma constante ou de organização universal.

Assim, chegamos a uma dificuldade similar àquela encontrada quando refletimos sobre a possibilidade de evocação. De certo modo, a evocação e o entendimento da música como um expoente da harmonia universal possuem pontos compartilhados, principalmente no distanciamento da possibilidade de o sujeito influir na realidade. Sendo assim, a individualidade pouco influiria nos resultados das coisas do mundo. Talvez seus sentimentos fossem a expressão da sua incapacidade de mudar a realidade.

Além disso, ao discorrermos sobre a possibilidade de evocação dos sentimentos, há ainda mais dificuldade, tendo em vista que faltam elementos materiais perceptíveis para a possibilidade da evocação e que os resultados semelhantes são ainda mais complexos. Como ressaltamos, a evocação de sentimentos não parece ser consonante com a evocação, e sim com a semântica, já que o sentimento também pode ser um símbolo que faz referência ao que é evocado ou a quem evoca.

O efeito da música seria então, em alguma medida, compartilhado, já que as individualidades pouco influiriam na concepção do processo. A possibilidade de uma experiência compartilhada não acontece apenas excluindo-se o sujeito do processo. Existe a possibilidade de uma definição ligada à apresentação de uma relação-padrão convencionalizada, em outras palavras, de uma definição comum amplamente aceita, ou contextualizada. Nesse processo, o sujeito influiria no resultado, pois agiria como participante na decisão da apreciação musical. Entretanto, quanto maior a influência do sujeito sobre a realidade, maior a disparidade das percepções dos eventos.

Sendo assim, percebemos a possibilidade de uma música objetiva adquirida pela concepção de uma música estruturada por uma mente extra-humana, em que a objetividade existiria sem a necessidade de uma estruturação humana; ou de uma música mais objetiva, voltada diretamente ao objeto de referência, caso haja uma forte relação de denotação na concepção de seu significado.

Podemos ressaltar que o processo de revelação também pode conter empecilhos lógicos em sua aprovação e disseminação, sendo, por isso, uma prova de fé. O que queremos dizer com isso é o que se entende por revelação, no sentido religioso, quando se dá ao homem a possibilidade de conhecer, por intermédio de uma inteligência superior, um conteúdo que seria inacessível à experiência e à razão de determinada época. Portanto, a revelação necessita da submissão do mensageiro e daqueles a quem a mensagem é direcionada, já que, se não existe a possibilidade de verificação, haveria exclusivamente a possibilidade de negação, que é, por sua vez, rejeitada pela fé.

Por isso, mesmo que a ideia de um vocabulário de sons com significados bem definidos seja aceita pelas pessoas, para a sua divulgação é necessário que alguém aponte que aquele é o significado real das interações musicais, o que dificulta a credibilidade, já que não pode ser verificado pela razão e não poderia ser negado pela fé.

Se a resposta à música for exclusivamente subjetiva, as discussões dos efeitos musicais passam a ser sobre o estímulo musical, como é bem explicado e desenvolvido por Leonard B. Meyer (1989).

Mesmo assim, refletimos sobre a possibilidade de um mecanismo de análise cerebral que possibilite a objetividade. Essa abordagem enfatiza a possibilidade de o sujeito possuir algum mecanismo que padronize suas escolhas, o que se aproxima bastante do que é proposto por Daniélou. Por esse motivo, é interessante esclarecer alguns pontos dessa análise.

Quando tratamos os aspectos físicos da análise musical, apontamos o processo de “aquisição de formas-padrão” ou “figuras-tipo”, que podem, por sua vez, ser relacionadas a outro processo:

A especialização morfo-químico-funcional permite a formação de conexões entre neurônios ou entre neurônios e estruturas efetuatoras (musculatura estriada, por exemplo). Estas conexões ou contatos por contiguidade (proximidade) denominam-se sinapses e permitem a passagem do impulso nervoso entre células. As sinapses podem ser classificadas como elétricas, químicas, ou gasosas (que utilizam gases, como o NO [ Íon de Nitroso] ), como transmissor (ANNUNCIATO apud PINHEIRO, 2007, p. 9).

Ainda sobre a capacidade de conexão entre os neurônios, podemos dizer:

A expressão: a aprendizagem depende de sinapses (ROSE, 1984, p. 87) é muito significativa para os educadores – ela busca destacar o fato de que não basta ter neurônios; por mais especializado que o neurônio seja enquanto célula [...], isoladamente ele não é nada. É fundamental que os neurônios estabeleçam conexões entre si, pois somente a partir da formação das redes neurais torna-se possível o aprendizado (ROSE apud PINHEIRO, 2007, p. 9).

Assim, as diferenças nas distinções das informações dar-se-iam de acordo com as ligações neurais específicas, mesmo que a informação primária fosse a mesma. Desse modo, criamos um atalho mental que possui determinado sentido para nós. Cada informação ligada a outra modificaria o caminho das sinapses, o que, por sua vez, modificaria o resultado desse atalho.

Como vimos, para Daniélou nosso cérebro analisa os dados e os armazena como “figuras-tipo”, ou figuras-padrão, as quais são utilizadas na fixação dos dados e disparados no processo de comparação. Além disso, a comparação entre os novos dados e os padrões armazenados pela memória torna possível fazer previsões sobre eventos futuros.

Daniélou concebe a ideia de um sistema regulador em nosso cérebro, que possui a função de reconhecer essas constantes mentais com as quais as variáveis perceptivas – os sons que ouvimos – seriam comparadas. Entendemos que essas constantes existem e podem ser estudadas de maneira mais aprofundada, com base no que diz Daniélou:

Muitos elementos entram aqui em jogo: 1º a memória e a natureza das formas-tipo registradas e classificadas por ela, 2º a estrutura dos mecanismos cerebrais e nervosos e as formas das figuras que lhes são adaptadas e que são de natureza a provocar reações emocionais ou intelectuais, 3º as correspondências entre as sucessões de “entradas”, os mecanismos mentais e os sinais de prazer correspondentes. (DANIÉLOU apud CINTRA, 2013, p. 82).

Na citação, vemos que nem todas as formas captadas pelo cérebro têm a capacidade de provocar reações emocionais; ademais, o aparelho mental, possivelmente, precisa de reforços das formas-tipo para que os efeitos psicofisiológicos aconteçam ou sejam mantidos. O autor também assevera que esses dados são analisados até que o

cérebro nos apresente um resultado utilizável, o que implica grande número de aproximações entre as figuras-tipo e gera resultados dúbios.

Embora todas as considerações sejam feitas sobre os sons e suas relações intervalares, o contexto musical ou não musical em que aparecem influencia consideravelmente. Em seu *Maximum clarity and other writings on music* (2006), Ben Johnston comenta que, embora não consigamos perceber as vibrações dos sons, o evento em si, podemos detectar facilmente os padrões que apresentam. Assim, distinguimos mudanças bem pequenas em contextos musicais por meio do reconhecimento de padrões.

Daniélou discorre ainda sobre a capacidade perceptiva intimamente relacionada a um contexto musical:

Nosso mecanismo cerebral é feito para analisar e comparar as informações úteis, as sensações, as emoções, as ideias, e delas derivar diretivas de ação. Nosso cérebro não é um aparelho de medida para elementos vazios de conteúdo. Isto é bastante aparente em nosso mecanismo de audição. [...] Nós diferenciamos mal os sons isolados. As pequenas diferenças entre os intervalos executados fora de todo contexto musical, nos parecem insignificantes e mesmo imperceptíveis, enquanto essas mesmas diferenças em um contexto melódico expressivo mudam completamente o sentido da melodia ou do acorde (DANIÉLOU, 1993, p. 26).

Observando essa linha de pensamento, concluímos que os circuitos numéricos seriam responsáveis pela ativação de diferentes circuitos mentais, desencadeando determinadas reações psicofisiológicas, o que ocorre de maneira mais precisa em contexto musical, principalmente num contexto escalar expressivo. Dessa forma, se analisada em determinado contexto, a música adquire novas propriedades, possibilidades dadas pelo caminho ou pela região do cérebro analisada.

Sabemos que a análise de objetos, pela visão, acontece em regiões do cérebro e caminhos diferentes daqueles em que ocorre a visão de rostos, por exemplo, o que determina grande parte de nosso processo de reconhecimento do ser humano e de empatia. De modo similar, a música, em determinado contexto musical, é analisada por outras regiões, já que sua relação com a realidade expressa motivos diferentes. Além disso, por ser reconhecida por muitos estudiosos como uma atividade exclusivamente humana, a busca por expressões sentimentais pode ser mais criteriosa que em outros sons, como de meios de transportes, de objetos considerados não musicais etc.

A explicação das regiões comuns de análise, como buscava Daniélou, traria um ponto de objetividade analítica na subjetividade mental humana. Entretanto, a possibilidade de se compreender melhor os resultados dessa análise pareciam depender, também, da interrelação com ou do conhecimento da constituição dos sentimentos, quer dizer, de quais regiões do cérebro são ativadas para que um impulso seja mandado ao corpo, os hormônios e neuro-hormônios sejam secretados, e ocorram as sensações e emoções.

O mapeamento das regiões cerebrais e dos hormônios já é possível; entretanto, nossa relação mental com as emoções permanece divergente. Mesmo assim, podemos perceber que, num primeiro plano, um estudo dos sintomas compartilhados é possível. Alguns autores, como Meyer, percebendo essa possibilidade, estuda, profundamente, como a música geraria emoções, utilizando-se para isso da concepção de inibição como a principal geradora de sentimento.

Meyer não ofereceu um quadro de sensações possíveis geradas pela música, mas ofereceu explicações sobre os possíveis processos e suas explicações, atestando, como dissemos na *Introdução*, que o conhecimento do estilo musical seria a base principal para que criássemos expectativas que fossem suspensas ou completamente negadas, o que nos geraria emoções que poderiam ser traduzidas em sentimentos.

Desde a Antiguidade, há uma ligação das artes com os sentimentos, pois sua função seria a de crescimento espiritual. Isso se dá porque, sem os resultados e as funções aparentes, as artes tornaram-se desnecessárias, pelo menos do ponto de vista material. Então, as características contemplativas nas experiências artísticas “passivas”, somadas aos desenvolvimentos técnicos e mentais necessários para sua feitura ou execução, tornam as artes atividades de desenvolvimento “espiritual”, ou psicológico, por excelência (cf. LAWLOR, 1996).

Poderíamos afirmar, então, que as características emocionais aparecem quando tentamos significar, prever seus acontecimentos, ou quando tentamos decifrar sua relação com o todo. De certo modo, as repostas sobre o sentimento em música parecem ocupar um campo comum, discutido por aqueles autores considerados relativistas. Como, neste trabalho, propusemo-nos a investigar as possibilidades da objetividade significativa ou de um efeito musical em música, não tratamos das possíveis dificuldades encontradas nos pensamentos relativistas, que, por ora, atendem bem a algumas respostas a que chegamos.

Entretanto, baseados nas reflexões feitas, podemos tecer alguns comentários sobre o sentimento e a experiência musical “expressiva” ou “significativa”. Com base nas reflexões, chegamos à conclusão de que a criação de um estado sentimental parece depender, primariamente, de reações instintivas. Consideramos esse ponto por haver uma base que não pode ser racionalizada em um discurso verbal. Quando temos inteligência, os instintos tendem a ser “purificados” pela razão, o que cria diferentes estados de sentimento.

Em conformidade com essa objetividade possível na análise do sujeito, o objeto também poderia ser tão mais real, de acordo como seu grau de independência do sujeito. Assim, o som idealizado nos escritos de Daniélou faria mais sentido, ou melhor, possuiria um sentido completo, enquanto não o ouvimos, retomando a concepção dos sons inaudíveis como aqueles mais puros ou mais próprios.

Considerando tal pensamento, a música tenderia a ser objetiva, se relacionada a instintos ou a inatismos, portanto, quanto menos informações tivermos, maior será sua objetividade. De maneira equivalente, quanto mais conhecimentos possuímos sobre as práticas musicais, mais divergentes serão nossas análises, ao menos do ponto de vista sentimental. Isso se dá porque cada escuta nos ofereceria mais informações musicais e, por isso, o entendimento da música se tornaria mais relativo, a menos que reforçássemos, convencionalmente, o que aquilo deveria significar.

Portanto, o que pareceu ser ressaltado nos resultados é que, quanto mais próxima do inato ou do inconsciente, mais chance tem a música de ser considerada objetiva para um ouvinte ou grupo de ouvintes. Assim, o treino pode reforçar tendências e tornar a obra mais impressiva, mas não torna o sentimento daquela obra mais objetivo, já que ele é capaz de traçar mais relações. Nosso potencial de associação tende a abstrair cada vez mais as relações. Em outras palavras, a música é tão mais objetiva, quanto menos informações tivermos sobre ela, e tão mais relativa, quanto mais informações detivermos sobre as práticas musicais. Isso não quer dizer que ela possa se tornar mais expressiva com o aumento de informações. A normalização dos acontecimentos decorrentes da “repetição” do entendimento faz com que a obra aparente tornar-se mais expressiva, quando ela tenha se tornado, provavelmente, mais impressiva. A repetição na execução musical também parece deixar o trabalho mais próximo do instinto do que da razão, pois a memória motora se traduz em hábitos sensoriais que, por algumas vezes, não são controlados totalmente pelo pensamento, já que isso dificultaria o trabalho motor e o tornaria mais lento que o habitual.

Entretanto, ainda existem disparidades. Meyer (1989) assevera que o afeto ocorre quando há uma quebra de expectativa. Podemos considerar que o autor se refere ao momento em que nossas informações sobre o objeto não conseguem responder ao que ocorreu. Portanto, as informações são de suma importância para o processo, mas a falta delas, quer dizer, a falta de uma predição completa, geraria as emoções e sensações.

De toda forma, o surgimento do sentimento parece necessitar de um estado pré-raciocinativo, um descanso do raciocínio verbalizado, o que possibilita automatismos para contemplar a situação, ainda que por milésimos de segundo, de maneira instintiva. O sentimento é, nesse contexto teórico, uma tentativa de racionalização do instinto, uma explicação racional do propósito daquilo que fazemos.

De maneira arriscada, poderíamos afirmar, ainda, que, quanto menos controle racional temos sobre o todo, mais afetos são gerados.

Assim, existiriam dois pontos em que a objetividade para os sentidos seria possível: um é quando não sabemos nada, e uma informação ou um signo passam a representar o evento em si; o outro é quando sabemos de todas as variáveis existentes, o que nos permite elencar o acontecimento com precisão. Existiria um meio-termo, não necessariamente objetivo: mediante um convencionalismo possuiríamos referências desse significado compartilhado, como ocorre com as diferentes línguas.

Se, de alguma forma, a música for capaz de trazer à tona algum sentimento sem a utilização de um objeto, talvez a disparidade se resolva, já que, além de não ter nenhum conteúdo ou significado extramusical, a música conseguiria gerar emoções. Entretanto, a falta de necessidade de um objeto faz com que o surgimento ou a expressão das emoções independam dos meios. Assim, a presença ou não da música, nesse processo, seria irrelevante, já que, se isso fosse possível, os mesmos resultados seriam alcançados de diferentes formas.

#### **4.4. Concepção simbólica?**

Como nos itens anteriores de nossos resultados, limitamo-nos a apresentar as conclusões que, de certa forma, contradisseram algumas ideias de Daniélou. Neste e no próximo item, propomos uma tentativa de análise e reformulação da concepção de

Daniélou, comentando, ao fim do item 4.5, as possibilidades da reestruturação teórica, baseado nas reflexões feitas no capítulo anterior.

Vimos que a música, para Daniélou, possui uma função de símbolo, como arte sagrada. Em nossas reflexões, levantamos a possibilidade de as definições de Daniélou, em sua semântica, serem também simbólicas. Isso se deve, principalmente, pela grande utilização de simbolismos em suas discussões, como as explicações simbólicas oferecidas na obra *Music and power of sound* sobre a representação simbólica da escala pentatônica (cf. DANIELLOU, 1995, p. 34), por exemplo, e as contradições lógicas observadas. Nas reflexões, chegamos à conclusão de que a semântica de Daniélou precisa ser uma tradução simbólica ou uma significação por meio de sinônimos, também simbólica, para que alcance todo o potencial estabelecido pelo autor. Essa concepção pode ser relacionada, por exemplo, ao entendimento de Leonard Bernstein sobre a metáfora, em que ele salienta que dois objetos precisam ser relacionados a um terceiro elemento para que sua concepção seja minimamente lógica.

Antes de comentar propriamente os simbolismos da linguagem, podemos salientar, ainda, que o autor liga aos sentidos concepções que são também simbólicas, para que a música possa ser considerada objetiva. Essa concepção diferenciada dos sentidos nos ajudaria a entender os motivos de a música possuir tais características e qualidades (cf. Item 3.3.2).

Daniélou acredita que nosso aparelho mental possui mecanismos para a interpretação dos sons. Esses mecanismos podem nos oferecer resultados objetivos. Entretanto, a partir dos diferentes níveis de escuta, obtemos resultados variados, além de definir o que seria o vocabulário musical, já que ele mapeou as utilizações intervalares preponderantes em várias sistematizações. Os resultados diferentes são organizados com base em um sistema de retroalimentação, que, neste trabalho, chamamos de *feedback*, em que há ajustes positivos, quando o processo ocorre com êxito, ou negativos, quando não ocorre. Os caminhos reforçados pelo *feedback* são responsáveis pelos resultados da classificação da escuta e de seus efeitos posteriores.

Sendo assim, a evocação só poderia ocorrer de maneira inata, ou por meio de uma análise dos símbolos da experiência, símbolos que podemos ou não transformar em discurso verbal, sendo esse, talvez, o princípio da linguagem. Portanto, refletimos sobre as possibilidades inatas e aprendidas da evocação e encontramos resultados contraditórios, como dissemos.



Duvidamos da interpretação literal da semântica de Daniélou, porque as definições do caráter intervalar, por exemplo, ficam em aberto, devido às palavras utilizadas para significá-los, já que, de certa forma, essa era a representação verbal de uma representação numérica que significaria um som, que, por sua vez, significaria a palavra utilizada em sua definição. As características dos fatores, trabalhadas por Daniélou, são bem desenvolvidas, tornando-se um material de interessante leitura, além de estimular uma visão de profundidade, movimento e emotividade, fatores frequentemente associados às discussões sobre música. Todavia, a relação do símbolo numérico – ainda que como ferramenta de análise – com um efeito emocional ou sentimental é obscura.

Os símbolos numéricos contêm cargas simbólicas que apresentam o caráter daquilo que é representado. Como estamos tratando de uma organização das coisas do universo, essa mediação numérica das formas é de suma importância na caracterização de uma arte sagrada. Titus Buckhardt (2004) afirma:

Para que uma obra de arte possa ser propriamente qualificada de “sagrada” não basta que seus temas derivem de uma de uma verdade espiritual. É necessário, também, que sua linguagem formal testemunhe e manifeste essa origem (p 17).

Sendo assim, ressaltamos que a associação de sentido aos números utilizados para definir as relações frequenciais é simbólica, já que, embora nos aproveitemos de seu caráter quantificador, os números não estão presentes materialmente na natureza, constituindo-se apenas como ferramentas para entendê-la. Exemplificando a concepção simbólica: o número 1, como Daniélou afirma, pode ser associado a Deus em sua unidade, e todos os demais números são provenientes da divisão desse número; 2 representa o céu e a terra e as dualidades percebidas a partir das criações de Deus, sendo caracterizado como espaço em música; 3 serve como movimento, remetendo ao movimento das quintas ascendentes e descendentes.

Cabe ainda salientar que os números, por muitos séculos e para muitas culturas, eram entendidos como realidades independentes, responsáveis pelas leis harmônicas, que governariam a estrutura do mundo, simbolizavam as qualidades morais e outras abstrações. Assim, os números não seriam meros representantes de quantidades. Como deixa evidente Lia Tomás (2005) no primeiro capítulo do seu livro *Música e filosofia: estética musical*, para Pitágoras, não havia diferença entre a natureza dos números e a dos seres, a realidade sensível e a conexão abstrata dos números. Dessa forma, os

números eram mais do que quantificadores da realidade, eram mediadores e, ao mesmo tempo, participantes metafísicos. Lia Tomás (2005) complementa que, nessa concepção, o entendimento dos fenômenos que nos cercam e são percebidos por nós não deveria ser diferente dos números.

As reflexões sobre os simbolismos na semântica continuam nas próprias definições dos intervalos. Relembrando o quadro dos *srutis* (cf. Tabela 2Tabela) – retirado da obra *Music and the power of sound*, que tem uma abordagem mais comparativa que a de *Sémantique musicale* – Daniélou apresenta o humor irresoluto e agitado, para a nota que é possivelmente a geradora da escala, como sugere a numeração. Essas são características bastante apropriadas, já que o abandono da inércia gera, teoricamente, várias outras notas, e essas características passam a ser alinhadas àquelas necessárias para a criação.

Além disso, uma única nota não poderia, aparentemente, possuir humor ou significação, já que não fixa relação com outras notas. Sendo assim, essa definição de humor ou é posterior à organização da escala e, por isso, é utilizada de maneira simbólica, para demonstrar a função-padrão da nota em contexto, ou faz referência a um som físico contendo seus vários parciais harmônicos. Em todo o caso, o caráter simbólico parece prevalecer.

No quadro da categoria dos intervalos (cf. Figura 1), deparamo-nos com intervalos agrupados em categorias que dizem respeito a seu caráter e nele temos uma relação simbólica que pode expressar a função de tais intervalos, principalmente com relação a alguns intervalos da escala natural e aos intervalos do temperamento igual. Dizemos isso, pois ali se utilizam adjetivos, tais como ativo, solar e viril para fazer referência a intervalos que movimentam as melodias, como *si* 243/128, que, num contexto modal e tonal, pediria resolução em *dó* 2/1 pela proximidade frequencial; o *mi* 81/64, mais alto que no temperamento igual e que, na escala natural, que melodicamente pediria resolução no *fá* 4/3 por sua proximidade frequencial; o *sol* 3/2, bastante utilizado nos movimentos cadenciais, que oferecem aparente direcionalidade.

Além dos aspectos das funções melódicas, percebemos uma tendência a acentuar ou atenuar o caráter dos intervalos por meio da utilização de bemóis e sustenidos, além dos sinais + e – utilizados na figura para fazer referência ao aumento ou à diminuição da frequência das notas mais comumente encontradas nas escalas naturais. Assim, a partir de um intervalo mais utilizado com um caráter previamente definido, o autor classifica paulatinamente a obra musical.

Dessa forma, concluímos que a tentativa de uma leitura literal da semântica de Daniélou gera muitas incompreensões quanto à sua possibilidade prática. Entretanto, quando a lemos de forma simbólica ou metafórica, quer dizer, compreendendo a característica do que é evocado em relação às demais possibilidades sistematizadas, percebemos que esse é um mapeamento de relações que podem nos oferecer uma concepção bastante profunda da construção analítica.

#### **4.5. Releitura da semântica: música como um expoente da harmonia universal**

A harmonia universal é a fonte e origem de toda natureza em si (KHAN, 1978, p. 5).

Utilizaremos aqui algumas ideias dos autores mencionados com o intuito de uma “releitura” da semântica proposta por Daniélou, bem como de algumas concepções espiritualistas, buscando, assim, embasar e transformar as ponderações metafísicas em caminhos lógicos para a investigação.

Salientamos aqui que, como vimos nas reflexões sobre a evocação, existe a possibilidade de relações entre a criação e a organização da matéria com os sons, os quais podem, por sua vez, ser organizados musicalmente. Essa é uma afirmação passível de verificação e negação, podendo ser até estudada de modo mais aprofundado para se verificar até que ponto tais interações são possíveis.

Dessa possibilidade poderíamos concluir que, se existem leis universais responsáveis pela criação das coisas, elas também seriam responsáveis pela criação e regência da música. Além disso, nossa relação com a música é possível graças à organização de nosso ser, principalmente os aspectos materiais, que possuem princípios compartilhados em sua estruturação. Entretanto, essa afirmação é uma construção teórica que não pode ser verificada, mesmo com a descoberta/criação de uma compatibilidade física no processo de estruturação da matéria em que a vibração seja a fonte.

Percebemos que, para que pudéssemos discorrer sobre a possibilidade de a música ser um expoente da harmonia universal, além de uma organização extra-humana, precisaríamos estabelecer uma ferramenta de análise que permitisse o reconhecimento de algumas leis imutáveis. Isto, todavia, não parece possível, se

conferirmos todo o processo ao corpo, pois o corpo não possui uma constituição imutável. Assim, uma forma de possibilitar uma análise mais transcendente seria atribuir ferramentas não só ao corpo, mas também à alma, preferencialmente a uma alma eterna capaz de perceber leis também eternas.

Transcendendo a transitoriedade do corpo, poderíamos entender melhor as ponderações que os autores fizeram e que são consideradas improdutivas por sua imaterialidade. Por exemplo, quando Daniélou discorre sobre a correspondência da audição com o éter, ficamos sem compreender as possíveis relações entre um sentido provindo de um órgão material com algo pré-material, como parece ser o éter. Desse modo, quando Daniélou afirma que os quatro elementos que formam a terra provêm de um único elemento celestial, o éter, poderíamos concebê-lo como fonte energética de toda matéria, responsável pela organização e diferenciação dos demais materiais, em suma, compreenderíamos o éter como a fonte da materialidade que conhecemos. Como princípio organizador a alma, ou espírito, poderia ser o vetor de convergência dessas teorizações.

Portanto, a utilização da audição como meio aproximativo ao éter deve ser simbólica, já que a audição pode ser menos comumente ligada a um mundo de formas das experiências físicas, e, por isso, pode ser relacionada a um primeiro passo rumo a um mundo de essências, mas não é um sentido imaterial, o que não faria sentido. É evidente, também, que essa explicação, apresentada acima, é uma interpretação, podendo ser questionada quanto às formas sonoras, por exemplo, mesmo com as afirmações de Daniélou quanto à aparente necessidade de utilização de outros sentidos para que se desenvolva algum tipo de forma auditiva palpável em nossa mente.

Além disso, afirmamos que a audição é utilizada como metáfora<sup>61</sup>, pois, se for possível a existência de sentidos que transcendam a materialidade, não parece ser lógica a afirmação de que apenas a audição seria utilizada num plano de matéria quintessenciada ou imaterial. Também não haveria motivos para refletirmos sobre sentidos que transcendessem a matéria se nossa própria essência fosse a matéria.

Apoiados também na possibilidade de uma organização extramaterial que pudesse ser evocada, poderíamos tratar das possibilidades de entender a música como um expoente da harmonia universal, o que ajudaria a interpretar a semântica de Daniélou de uma maneira menos problemática que a discutida até aqui. Ela está

---

<sup>61</sup> Utilizamos o termo como um processo capaz de ligar duas ideias, seres ou objetos à uma terceira ideia, ser ou objeto.

assentada na ideia de que o simbolismo numérico é um importante meio para conhecermos e explicarmos todas as estruturas do mundo natural, que parecem ser organizadas com base nas propriedades numéricas e geométricas e, graças à observação das reações produzidas por essas combinações numéricas, poderíamos diferenciar os efeitos de cada som de maneira sistematizada. Assim, sendo a música um expoente dessa harmonia universal e tendo como referência o sujeito da experiência musical, desenvolveríamos a possibilidade de uma sistematização das nossas reações perante a organização e conformação física do evento sonoro e sua compatibilidade com as coisas do mundo.

Como vimos, Daniélou tentou organizar essas ideias por meio dos números. Mesmo com essa concepção, não há uma definição clara se essa relação possui uma ferramenta de análise constante para diferentes aspectos da realidade. Como vimos, a ideia de tentar traduzir o universo em números é um assunto constantemente associado a Pitágoras, que, segundo Fubini (2008), considerava que o universo organizado numericamente, tendo como consequência o fato de tanto a harmonia universal quanto a harmonia individual poderem ser medidas numericamente. Afirma ainda que a natureza mais profunda da harmonia e dos números é revelada pela música (cf. FUBINI, 2008, p. 71).

Entretanto, a organização dessas ideias não é baseada exclusivamente na concepção matemática. Inayat Khan (1978) afirma que cada pessoa exprime sua música por meio de atos e falas, e, por isso, podemos sentir, por uma faculdade intuitiva, se vamos ou não gostar dessa pessoa. A harmonia pessoal é uma construção em escala menor do que aquela que a harmonia musical consegue expressar, já que a música harmônica nos possibilita uma unidade com Deus, uma sintonia com o infinito. Assim, a música ofereceria duas possibilidades: afinar com as pessoas e unir os corações, processo em que nos tornaríamos parte de uma mesma música, ou música de caráter próximo; buscar, através da música das esferas, a sintonia com o absoluto (cf. KHAN, 1978, p. 16-17).

De forma similar, além da concepção de que a harmonia individual nos situa perante o mundo, Daniélou acredita que o limite da materialidade é decorrente de nossas possibilidades perceptivas. Por esse motivo, o entendimento de nossos sentidos nos ajudaria a conhecer as estruturas do mundo, em especial a audição, pois, para os antigos filósofos hindus, esse seria o sentido fundamental, já que, por meio dele, seria possível

perceber aspectos interiores da estrutura do mundo em seu estado mais simples, a vibração.

Daniélou afirma que essas relações simbólicas entre vida e música podem ser claramente observadas, quando, por exemplo, definimos combinações fundamentais para a vida. Para o autor, dimensão, movimento e sensação – elementos presentes na vida – podem ser traduzidos em fatores numéricos que nos ajudam a entender a prática musical.

Além disso, como já ressaltamos, o estudo das figuras-tipo musicais poderia ser generalizado, devido à sua possível compatibilidade com as leis universais, e servir de base para o entendimento de todas as figuras-tipo correspondentes às diversas formas de percepção. Assim, essas bases numéricas explicariam as possibilidades dos universos dos seres vivos, suas características e limites, o que possibilitaria uma tentativa lógica de explicar a criação e a evolução.

Ao longo deste trabalho, refletimos sobre essas possibilidades e suas implicações, opondo a elas várias ideias. Mas o que pode mudar nossa análise é, como dissemos, uma visão relacional das explicações dadas por Daniélou ou, pelo menos, analisadas por ele. Isso significa que as correlações existentes entre a música e os elementos da natureza, entre ideias e fenômenos, também seriam simbólicas, e o entendimento desses simbolismos nos ajudaria a compreender os estados sentimentais correlatos. Em outras palavras, a música, nesse contexto reflexivo, serve de símbolo a uma organização universal, e, quando tentamos explicá-la, seus significados e conteúdos também são apresentados de forma simbólica, podendo até mesmo representar aspectos fixos de uma conformação universal, que, devido à abertura significativa do símbolo, faz que este, entretanto, tenha um sentido mais flutuante que em outras explicações.

É importante salientar que, para a definição de uma semântica, Daniélou utilizou-se de uma fórmula linguística simbólica denominada *Maheshvara Sutra* – considerada união de língua falada, melodia e gestos, para a formação de uma língua completa – que trata, de modo mais específico, do desenvolvimento da música e da língua falada. Dentre as concepções de tal fórmula, temos que as articulações de cada monossílabo transmitem ideias definidas como um som gutural, ideia de base ou suporte; um som nasal, ideia de elevação; um som forte, ideia de ação, por exemplo. Aos gestos caberiam ideias paralelas às propostas pela linguagem falada e unidas à linguagem musical, passíveis de complementação.

Primeiramente, seria necessário relativizar a concepção de linguagem musical, atribuindo a ela uma relação com a língua falada e com os gestos, o que a deixaria com funções compartilhadas e exclusivas: no caso da linguagem musical, ao comunicar ideias, a correspondência parece ser compartilhada, já que a língua falada e os gestos também abordam essa possibilidade. Daniélou define a possibilidade de a música corresponder a conteúdos expressivos e sensações como sua função exclusiva.

Como vimos ao longo do trabalho, o fato de a música fazer referência a expressões sentimentais tem sido bastante questionado, desde o final da Modernidade e, principalmente, na Pós-Modernidade, o que faz com que a concepção de uma expressão musical independente do sujeito torne-se problemática. Entretanto, uma concepção das experiências do autor, ou dos antigos estudiosos que a elencaram, faz com que a organização apresente um quadro de relações sintomáticas que podem ser compartilhadas, o que, de acordo com nossas reflexões e comentários de autores como Langer, não poderia ser considerada uma semântica. Entretanto, como vimos, a concepção de semântica de Daniélou diz respeito à construção de um vocabulário de partículas mínimas de significado, baseadas em concepções relacionais com as demais.

Vimos também que Daniélou, ao traçar um paralelo entre a linguagem falada e a linguagem musical, apresenta a necessidade de definir um vocabulário capaz de nos instrumentalizar em favor do processo de manifestação do pensamento. A busca por uma linguagem total, que conseguisse expressar as ideias mentais em sua completude, seria baseada em uma linguagem articulada, na linguagem musical e no gesto, sendo que cada uma executaria um papel diferenciado, e estaria a cargo da música evocar ideias e sensações.

Assim, o fenômeno da evocação de ideias e do surgimento de sensações seria possível, principalmente de uma maneira mais subjetiva, sendo necessária uma ressonância da música com a organização da natureza percebida por nossos mecanismos mentais. Seria necessária, ainda, a existência de uma inteligência organizadora, já que o acaso não seria compatível, filosoficamente, com uma noção de harmonia como efeito.

A música precisaria de afinidade para poder “agir”, da mesma forma que as moléculas e os elementos precisam dessa afinidade para se unir ou se decompor. Quando acrescentamos esse fator – a necessidade de ressonância –, os resultados da construção teórica tornam-se outros, já que a ideia de objetividade é enfraquecida, o que diminui a concepção *mágica* da música. A música tem seu efeito relativizado pela necessidade de ressonância, mas não tem sua possibilidade objetiva negada, pelo menos

não teoricamente, pois há a necessidade de uma base comum para a concepção do fenômeno de ressonância.

Quando dizemos que a música é capaz de surtir determinados efeitos, referimo-nos a uma situação ideal, similar à quando nos referimos às condições ideais de temperatura e pressão para que algumas reações químicas ocorreram. A música, não estando separada da natureza, não teria efeitos diferentes, desatrelados das possibilidades naturais, que dependem, por exemplo, de compatibilidade vibratória.

Khan afirma que, quando essas relações entre a música e o universo são percebidas pelo homem, ele pode entrar num estado de êxtase. Segundo o autor, existe uma festa anual na Índia onde certos instrumentos são tocados acompanhados de tambores. Das pessoas presentes, algumas entram em êxtase, sendo capazes de se cortar com espadas e logo se curar, de andar no fogo e até comer fogo sem se queimar. O mais interessante ainda para o autor é que os ouvintes não precisam ser educados para entrar nesse estado de êxtase. Khan reitera que essas propriedades milagrosas da harmonização podem ser observadas até por médicos que, vendo as curas instantâneas dos cortes de espada, afirmavam que esse era o poder da vibração, sugerindo o estudo da cura por meio de vibração.

No entanto, como dissemos, para que haja cura, é necessário que as vibrações trabalhem em certo índice vibratório. Ainda segundo Khan, o verdadeiro poder da música é aumentar o poder do espírito sobre a matéria. Por isso, o processo de cura pela música é apenas um processo inicial do desenvolvimento da arte musical. A vibração necessária impõe determinado ritmo ao corpo, pois a saúde é uma condição de ritmo e tom perfeitos, concepção que remonta ao misticismo das escolas médicas da Pérsia e da Grécia, onde se buscavam curas a partir da lei da vibração.

Mesmo assim, não chegamos a uma interpretação mais conclusiva de como as descrições semânticas proposta por Daniélou poderiam nos ajudar a compreender melhor esses possíveis efeitos musicais, já que os efeitos apresentados não pareciam ser constantes, além de entrar em conflito aparente com algumas ideias do próprio autor. Por isso resolvemos utilizar-nos de alguns conceitos dos variados autores estudados para propor uma nova organização dessas ideias.

Para entender essa releitura, é importante destacar alguns pontos aos quais chegamos a partir das reflexões. Primeiramente, tal concepção de música implica um entendimento dela como expoente de forças organizacionais do universo. Tais forças



podem ser geradores de organizações denominadas *leis*, se essas expressarem aspectos gerais das organizações de um determinado fenômeno ou ser.

Em segundo lugar, essa concepção de música como expoente da harmonia pode ser questionada pela falta de efeitos compartilhados. Por isso, é necessário organizar o entendimento desses possíveis efeitos musicais de acordo com as *camadas* de escuta, o que definiremos posteriormente. Em terceiro lugar, a música não evoca (no sentido utilizado por Daniélou) sentimentos ou emoções.

Assim, precisamos definir quais os níveis de relação entre a música e os conteúdos extramusicais. Depois dessas reflexões e alguns resultados possíveis, percebemos que a música parece fazer referência a processos organizacionais que aqui chamamos, de maneira genérica, de formas lógicas. Essas formas lógicas remetem à organização dos seres e dos materiais. Entretanto, essa referência é tripartida, pois se relaciona à harmonia das organizações (ou materialização), às funções padrões, e ao encaixe, ou alinhamento, entre a provável função e a vida.

Em outras palavras, a partir do entendimento da música como um expoente da harmonia universal, temos a possibilidade de relacioná-la à organização dos seres e objetos, fazendo referência a um processo de conformação material. Em outro nível, ou camada, temos a comparação de funções-padrão, onde tentamos rotular e/ou comparar a música com nossas experiências e conhecimentos, o que, geralmente, nos faz refletir sobre os possíveis aspectos semântico e/ou organizacionais das próprias estruturas musicais. Em outra camada, ainda, temos uma correspondência da música com as emoções, sendo que os últimos podem ser relacionados com nosso encaixe às coisas e às situações da vida, o que seria responsável por gerar um extrato emocional e talvez sentimental.

O primeiro nível é o mais próximo de uma construção material, que é a organização dos movimentos como força geradora. Para outra camada, a do entendimento da música como expoente de leis universais, a música se relaciona à possibilidade de fazer referência à forma lógica das organizações mentais das emoções, que, por sua vez, ajudariam a organizar nossa vida subjetiva. Em outro nível, temos uma organização de função relacional, em que apresentamos funções-padrão para a estrutura baseada em um referencial.

Podemos concluir que cada aspecto dessa interpretação em camadas contém diferenças progressivas quanto ao conteúdo correlacionado à música, o que influencia a concepção de um efeito musical. Se levarmos em conta a materialidade, por exemplo,

podemos considerar que o primeiro nível, ou camada, relacionado à organização da matéria, possibilita um efeito objetivo, já que a organização material parece seguir parâmetros rígidos equiparados à organização sonora. Esse tipo de organização pode ser considerada o nível mais profundo da escuta musical, sendo sobreposto pelas interpretações relacionais, interpretações emotivas e, posteriormente, sentimentais.

A organização dos sentimentos, como já discutimos, não depende exclusivamente da experiência musical, mas também de várias outras características e aspectos do dia a dia, que são organizadores ou classificadores de nossas experiências afetivas. Por isso, os aspectos extramusicais são tão comentados nas discussões sobre os efeitos musicais. Sendo assim, na segunda camada, relativa às emoções e à tomada posterior de consciência – a que chamamos de sentimentos – os efeitos não são considerados objetivos, já que nossa vida subjetiva está sujeita a flutuações constantes. Notamos, contudo, possibilidades de compartilhamento dos efeitos quando os participantes se encontram em estados aproximados de alinhamento com os acontecimentos da vida – em outras palavras, quando possuem perfis emotivos semelhantes.

Sendo assim, a segunda camada possui conteúdos correlacionáveis menos materiais, já que tratamos de emoções e, posteriormente, de sentimentos. A última camada seria a menos material, já que trata, principalmente, de abstrações que servem de ferramentas à comunicação articulada, seja verbal, como a língua portuguesa, seja não verbal, como a língua brasileira de sinais (Libras).

Pensando no critério de uma especialização do discurso, podemos supor que o primeiro nível, ou camada, aquele relacionado aos aspectos estruturais da matéria, não é facilmente percebido ou discutido nas organizações musicais. Segue-se a interpretação sentimental da música, que trata de coisas pré-discursivas e pode fazer referência, de forma mais ou menos direta, a uma sensação de encaixe com as coisas da vida. O terceiro nível seria, então, aquele responsável por interpretar a música a partir de funções-padrão, utilizando-se de objetos/seres/fenômenos nomeáveis.

Assim, como é possível conceber efeitos musicais com base nessa concepção de experiência musical em camadas? Os efeitos fariam referência a cada grão de diferenciação. Na primeira camada, a música possuiria o efeito de evocar a ideia do objeto/ser/fenômeno. Tal análise é feita num contexto pré-verbal. Esse campo de análise é tão “essencial” ou quintessenciado, que, na maioria das vezes, passa despercebido. Em outra esfera, a música ainda faria referência à organização, a partir de uma análise feita,

também, num contexto pré-verbal. Entretanto, tem como substratos os sentimentos. Sendo assim, a ligação entre a música e os sentimentos utiliza-se, como forma simbólica de explicação ou de expressão, dessa camada de análise. A última camada de análise utiliza-se de expressões das duas camadas anteriores, além de palavras, para organizar os pensamentos acerca de sua experiência musical.

A organização desse discurso passará pelo vocabulário instrumental do sujeito, o que organizará sua expressão baseada nas funções-padrão das palavras. Desse modo, os efeitos dessa camada só podem ser expressos de maneira simbólica, quando relacionam dois objetos, ou metafórica, quando correlacionam características de dois objetos, mas indicam, ainda, uma terceira definição presente no processo.

O efeito do reconhecimento da primeira camada poderia ser notado por um estado de contemplação, em que o indivíduo tem a concepção de que tudo se encaixaria, de uma maneira conhecida e agradável para o sujeito, ou vice-versa, porém sem reconhecer os motivos.

A segunda camada de interpretação possível geraria efeitos emotivos e psicofisiológicos, que posteriormente poderiam ser organizados em uma concepção sentimental.

A terceira camada de análise geraria efeitos abstratos, em que essas experiências tentariam ser explicadas de alguma maneira.

Mas por que os resultados e efeitos não são os mesmos, se há pelo menos uma camada comum na análise musical? Aparentemente, cada um experiencia a música de acordo com suas capacidades sensoriais e analíticas. É interessante salientar que estamos considerando música a análise das organizações e desorganizações sonoras. A partir desses dados primários, que pretendemos decifrar, utilizamos ferramentas que perpassam essas três camadas de escuta.

Já que a camada mais externa utilizada para a organização da experiência musical, que é a camada que se emprega de uma organização discursiva articulada, se apropria de elementos aprendidos culturalmente, a interpretação das músicas expressadas pelos discursos também são divergentes, tendo em vista que seriam necessárias as mesmas ferramentas de análises e correlações para que os resultados fossem compartilhados como um efeito. Entretanto, isso não exclui a possibilidade de que haja uma organização fundamental da música que seja analisada de maneira compartilhada, mas que vai se estratificando de acordo com o nível de especialidade da organização das ideias.

Como, então, compreender e organizar o possível efeito musical? O efeito musical obedece às camadas de análise e tem resultados de acordo como a predominância do entendimento do sujeito sobre cada camada. Da mesma forma que duas pessoas podem observar a mesma flor e obter respostas completamente diferentes a essa experiência, assim é a música, embora haja uma tendência de que a experiência musical seja considerada menos material que as demais.

A experiência musical é absoluta ou relativa? Ela é relativa no que tange às divergências de experiências e de especializações existentes na utilização de um discurso articulado, entretanto compartilha bases de análises comuns. É absoluta no que se refere a uma base comum, tanto na música, quanto nos instrumentos de análises mentais, capazes de relacionar, talvez, a música a formas de organizações energéticas e materiais.

Como saber se realmente existe um grau de compartilhamento comum, já que não conseguimos expressar as experiências musicais de maneira convergente? Para esse contexto poderíamos utilizar a tentativa de sistematização de Daniélou, que tinha como base a utilização de intervalos preponderantes nas várias práticas musicais. Refletindo sobre a utilização de algumas notas em detrimento de outras, podemos levantar duas hipóteses básicas: a primeira se refere à construção dos instrumentos, relacionando os padrões frequenciais utilizados à facilidade de reproduzi-los em um instrumento musical (pensando nas construções manuais, manufaturas); a segunda hipótese é consonante com a hipótese de Daniélou de que, no momento da análise mental, preferimos alguns sons a outros, e, por isso, eles são recorrentes em variados contextos musicais.

A segunda hipótese é bastante próxima das tentativas de se proporem ferramentas de aquisição gramatical compartilhada entre os seres humanos, ou até nas tentativas de se propor uma psicologia cognitiva com ferramentas compartilhadas. Então, se a produção dos instrumentos não for uma oferta satisfatória para a utilização de determinados intervalos em detrimento a outros, poderemos encontrar um forte indicativo dessas “ferramentas básicas” compartilhadas.

A música é uma língua? O termo língua parece trazer mais objeções que oferecer respostas nesse campo de discussão. Entretanto, se a música fosse uma língua, o que não afirmamos, seria relativa às organizações e desorganizações, harmonizações ou desarmonizações das matérias e das energias. Depois, naquilo que chamamos de segunda camada, seria bastante utilizada como símbolo e/ou metáfora de nossa vida mental, em seu estado mais subjetivo. Por último, tornar-se-ia uma organização abstrata

de funções-padrão que, embora tenha mais articulação, não possuiria ligações evidentes e sustentáveis como língua.

Quanto à ampla relação entre música, emoções e sensações – apontada na *Introdução* e discutida ao longo deste trabalho –, podemos dizer que, de maneira geral, a música passaria a representar uma lógica formal da organização harmônica, comparável à nossa organização vibratória, em que interagiríamos com a música a partir da concepção de ressonância, não podendo, assim, afirmar que a música significaria algo além da expressão simbólica em relação a determinado padrão. Assim, chegaríamos a um ponto comum, que seria a simbolização da música e do sentimento, tendo como ponto de apoio comum a necessidade de uma referência que, no caso, seria dada pela organização dos seres e das leis universais.

Temos aqui o ponto de união entre a harmonia e as diferenças físicas e perceptivas, encontradas entre os sons, que podem ser representadas matematicamente por meios de razões, formato amplamente utilizado ao longo da história da música. Daniélou afirma que nosso cérebro trabalha com relações matemáticas que facilitam nossa compreensão auditiva, o que gera emoções, traduzidas em sentimentos. Esses sentimentos, por sua vez, seriam, primeiramente, a interpretação das emoções que poderiam evidenciar características de nosso alinhamento conceitual ou não com a vida e com a inteligência criadora, o que impediria ou ajudaria nossa interação com a música e com uma superestrutura harmônica.

## 5. Considerações finais

Quanto mais ampla for a nossa compreensão do mundo e das coisas, mais músicas ouviremos (KHAN, 1978, p. 19).

Este trabalho teve como objetivo principal demonstrar as repostas processuais relativas a assunto tão vasto, que é a possibilidade de a música produzir um efeito e de esse efeito poder ser compartilhado. Para isso, abordamos diversos assuntos, incluindo a concepção da música como símbolo que nos liga a possíveis experiências. Uma imensidão de possibilidades fora já percebida por Fubini (2008), quando afirmou que “não há dúvida de que se a música suscitou interesse e atraiu atenção de categorias tão diferentes de pensadores, significa que ela própria é uma realidade polimorfa e multifacetada que pode ser legitimamente analisada a partir de diversos ângulos” (p. 17).

Ainda assim, chegamos a algumas conclusões, como as apresentadas no capítulo anterior. Primeiramente, reconhecemos que, considerando-se a percepção de sentimento uma transformação mental dependente de um estímulo, torna-se muito difícil conceber uma relação entre música e sentimento de maneira objetiva. Identificamos também a possibilidade de a música estimular ou desencadear as emoções, sem considerar esse processo uma significação que pode proporcionar a construção de uma semântica, tendo em vista as implicações práticas e teóricas desse termo.

Também notamos que a comparação da música com uma língua impõe determinado funcionamento lógico à primeira, o que parece impossibilitar uma concepção de compartilhamento independente das convenções, como percebemos nas diversas línguas naturais. Entretanto, ressaltamos a possibilidade de haver algum tipo de mecanismo cerebral, ou “ferramenta”, que oportuniza uma base de ação compartilhada, salientando a importância de se estudar uma possível transformação simbólica primária, fundamental em nossa construção da realidade, mas que não seja, necessariamente, transformada em algum tipo de discurso articulado.

Tendo em vista as impossibilidades geradas pela comparação da música com o funcionamento das línguas que resultaram de nossos questionamentos, tentamos desenvolver uma concepção diferente dos sentimentos, enquanto medidores e mediadores de nosso alinhamento com os fatos da vida, para tentar explorar uma possibilidade objetiva da música como expoente simbólico. Assim, nós a classificamos

como um representante da harmonia universal que poderia também nos ajudar a traduzir nossas experiências emotivas, já que a concepção de encaixe, tanto harmônico quanto sentimental, pode conter fatores organizadores similares, para não dizermos iguais. Ainda levantamos a possibilidade de a música ser compreendida em três camadas, o que ofereceria possibilidades comparativas relacionadas aos princípios organizadores do cosmos e às palavras ou gestos, aqui entendidos como discursos articulados.

Essas camadas de análise nos ajudariam a classificar os efeitos e as correlações feitas por diversos autores sobre a música, sendo, portanto, um auxílio teórico para a compreensão do assunto. Pensando na camada sentimental, por exemplo, as correlações e tentativas de traduções não ocorreriam de maneira articulada, e sim em uma vivência da experiência musical de maneira emotiva e, talvez, organizada. Entretanto, tal encaixe depende de se reconhecer em torno de qual coisa se organizam os objetos e os fenômenos. Dessa maneira, a noção de encaixe, ou de harmonia, precisa ser apresentada de maneira relacional, de modo que a utilização de símbolos e metáforas nos ajude a explicitar essas relações, ou formas-lógicas, que organizam as funções-padrão do objeto/fenômeno/ser em relação a um referencial. Em outras palavras, a concepção de encaixe depende de uma perspectiva para a qual nos utilizamos de uma visão teleológica aliada a uma noção de constante evolução da natureza.

Os efeitos musicais estariam relacionados à sua camada de análise representante, sendo o efeito da primeira camada possuidor de grande potencial objetivo, já que faria referência a organizações mais ou menos constantes. O processo de acontecimentos de efeitos psicofisiológicos provindos de uma efetividade compartilhada, a segunda camada, não é absoluto, já que, em nosso dia a dia, estamos ressignificando formas com as quais nosso cérebro trabalha, o que nos oferece uma vasta gama de significados possíveis. Entretanto, por meio de bases de análises comuns e de um princípio similar ao de ressonância, poderíamos ampliar os efeitos decorrentes da experiência musical, tornando-a passível de ser compartilhada, mas não de maneira objetiva.

Essa potencialização decorreria de alguns fatores externos e internos, porém, basicamente, decorre de nossa evolução, ressaltando o pressuposto teleológico, e da compatibilidade sentimental com a vida, já que os fatores mentais responsáveis pela interpretação auditiva seriam aproximados daqueles utilizados para a interpretação de outras formas reconhecidas no mundo. Essas formas seriam responsáveis também pela definição dos padrões de “encaixe”. Entretanto, as possibilidades geradas pelo

compartilhamento de fatores analíticos precisariam de dados mais práticos para que houvesse uma compilação que asseverasse a certeza da causalidade.

A terceira camada, aquela que faz referência a aspectos discursivos, seria responsável pela tentativa de especialização, expressão e compartilhamento dessas experiências musicais, possuindo os discursos mais bem articulados, mas com as experiências analíticas, teoricamente, mais divergentes e, talvez, superficiais.

A concepção de música como expoente de uma harmonia universal não responde todas as perguntas e críticas às ideias de Daniélou, mas introduz outros elementos à discussão proposta pelo autor. Desse modo, percebemos que os resultados apresentados na pesquisa, como uma revisão crítica das ideias do autor, foram pontuais quanto às suas afirmações, apresentando ponderações e contra-argumentos, quando necessário.

Também é importante salientar que a reflexão sobre um processo cognitivo musical objetivo não nega as afirmações relativistas, mas apura a possibilidade de uma concepção objetiva da análise musical, fugindo de uma concepção de psicologia cognitiva extremamente individualizada, em que não haveria bases ou ferramentas de análises compartilhadas que possibilitassem correlacionar processos.

Sendo assim, percebemos que, na concepção de Daniélou, em que simbolismos numéricos são responsáveis por codificar os dados das experiências, existe a possibilidade de os números não apresentarem características absolutas de um objeto ou ser, e sim aspectos relacionais, o que é compatível com a geração dos sons e com aspectos simbólicos da concepção de harmonia que permeia o cosmos, incluindo os seres, fenômenos e objetos nele existentes.

Portanto, a partir das informações, questionamentos e limites oferecidos por este trabalho, podemos refletir de maneira geral sobre a relação entre a música e seus possíveis efeitos, além de esclarecer alguns pontos e levantar algumas dúvidas sobre a abordagem de Alain Daniélou, gerando até mesmo uma organização hipotética das correlações-padrão da música e de seus possíveis efeitos.



## 6. REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Revisão da tradução e tradução dos novos textos IVONE CASTILHO BENEDETTI.
- ANTOVIC, M. Towards a Semantics of Music – the 20th Century, **Language and History**, 2009, 52(1): 119-129. <https://doi.org/10.1179/175975309X452003>
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina.
- ARAKAWA, Hidetoshi. **Afinação e temperamento: teoria e prática**. Campinas: Edição do Autor, 1995.
- ARISTÓTELES. **Política**. Edição Bilíngue. (Trad. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- BARBOUR, James M. **Tuning and temperament: a historical survey**. Boston: Michigan Estate College Press, 1951.
- BASSO, Gustavo. La equivalencia mayor/menor: justificaciones acústicas y legitimación. Música. In: **Actas de las IX Jornadas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.** 1998, 344 p., pautaciones
- BARTEL, Dietrich. **Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music**. Lincoln: University of Nebraska Press, c1997. xv, 471 p., il., música, 24 cm. Inclui índice. ISBN 0803212763 (enc.).
- BOOTH, Wayne C; COLOMB, Gregory G; WILLIAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. Tradução: Henrique A. Rego Monteiro. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. Tradução: Sergio Miceli.
- BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada no oriente e ocidente: Princípios e Métodos**. São Paulo: Attar Editorial, 2004. Tradução: Eliana Catarina Alves e Sergio Rizek.
- CARTER, Rita. **O livro do Cérebro: Um Guia Ilustrado de Sua Estrutura, Funcionamento e Transtornos**. 1.ed. São Paulo: Editora Agir, 2013
- CINTRA, Celso. **A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical**. 2013. 207p. Tese (Doutorado)– ECA/USP. São Paulo, 2013.
- ATKINSON, Sam (Ed.). **O livro da Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2011. (GLOBOLIVROS). Tradução: Douglas Kim.

DANIÉLOU, Alain. **Music and the power of sound: the influence of tuning and interval on consciousness**. Rochester, Vermont: Inner traditions International, 1995.

\_\_\_\_\_. **Northern Indian Music: Theory and Technique**. Grã Bretanha: The Alcuin Press, 1949. Volume 1

\_\_\_\_\_. **Sacred Music: Its Origins, Power, and Future**. New Delhi: Indica, 2003. (Traditional Music in Today's World). Artigos selecionados e apresentados por Jean-Louis Gabin.

\_\_\_\_\_. **Sémantique Musicale: essai de psycho-physiologie auditive**. 2. ed. Paris: Hermann, 1993 (nouveau tirage).

DAMÁSIO, António R. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, s.d. (Coleção Grandes obras do pensamento universal, 10)

DUFFIN, Ross W. **How equal temperament ruined the harmony (and why you should care)**. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

FUBINI, E. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estética Musical Desde Antigüedad Hasta Siglo XX**. Madrid: Alianza, 2003.

GAÍNZA, Javier G. **Afinación y temperamento en la música occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

GRIMSHAW, Jeremy. **Draw a Straight Line and Follow It: The music and mysticism of La Monte Young**. New York: Oxford University Press, 2011. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199740208.001.0001>

GROUT, Donald J.; PALISKA, Claude. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. Tradução: Ana Luisa Faria; Revisão de Texto: José Soares de Almeida; Revisão Técnica de Adriana Latina.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical: Um contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons**. Trad. Arthur Morão. Covilhã: Lusosofia, 2011. (Textos Clássicos de Filosofia).

HOOPER, Giles. **The Discourse of Musicology**. England: Ashgate, 2006.

ILARI, B. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 9, 7-16, set. 2003.

JOHNSTON, Ben. **“Maximum Clarity” and other writings on music**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.

- JUNG, Carl G. et al. **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollinsBrasil, 2016. Tradução: Mário Lúcia Pinho.
- KHAN, Sufi Inayat. **Música**. Porto Alegre: Fundação Educacional e Editorial Universalista, 1978. Tradução: Rômulo Durand Motta.
- LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates). Janete Meiches e J. Guinsburg.
- LAWLOR, Robert. **Geometria Sagrada**. Rio de Janeiro: Delprado, 1996.
- MARIN MERSENNE. Harmonie Universelle: The theory and Praxis of Music. In: Katz, Ruth; Dahlhaus, Carl (Org). **Contemplating Music: Source Reading in the Aesthetics of Music**, No. 5. New York: Pendragon Press v. 2, p.77-112, 1989. Com introdução de Ruth Katz e Carl Dahlhaus. (v.2)
- MEYER, Leonard. Emotion and meaning in music. In: Katz, Ruth; Dahlhaus, Carl (Org). **Contemplating Music: Source Reading in the Aesthetics of Music**, No. 5. New York: Pendragon Press. v. 2, p.159-203, 1989. Com introdução de Ruth Katz e Carl Dahlhaus. (v.2)
- MENEZES, Flo. **Acústica musical em palavras e sons**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2003.
- PASCHOAL, Stéfano. **Leonard B. Mayer: emotion and meaning in music**. 2017. Comentário feito em aula ministrada na disciplina Tópicos Especiais em Filosofia da Música e Estética Musical, do curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2017.
- PINHEIRO, Marta. Fundamentos de Neuropsicologia: o desenvolvimento cerebral da criança. **Vita et Sanitas**, Trindade, v. 1, n. 1, 2007.
- PINTO, Tiago de O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n.1. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007)> Acesso em: 23 fev. 2017. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>
- POPPER, Karl. **Os dois problemas fundamentais da Teoria do Conhecimento**. São Paulo: Unesp, 2013.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian. **O que o cérebro tem para contar: desvendando os mistérios da natureza humana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges.
- SARAIVA, Paulo Espírito Santo. **Cérebro, evolução e linguagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como Vontade e Representação: Livro III**. 1819. Versão eletrônica do livro três (3) da obra “O Mundo como Vontade e Representação”. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Créditos da digitalização: Membros do

grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível em:  
<<http://br.egroups.com/group/acropolis/>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

SEEGER, Anthony. Ethnography of music. In: MYERS, Helen. Ethnomusicology: An Introduction. New York/London: W.W. Norton & Company, 1992. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008. (Tradução: Giovanni Cirino). (Revisão técnica: André-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira).

SLOBODA, John A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música**. Tradução de: Ilari, B. & Ilari, R. Londrina: EDUEL, 2008.

TOMÁS, Lia. **A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte** (1988-2013). Porto Alegre: ANPPOM, 2015. (Série Pesquisa em Música no Brasil, 4)

\_\_\_\_\_. **À procura da Música sem Sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Inclui bibliografia.

TOMÁS, Lia. **Música e Filosofia: estética musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

MATTHESON, Johann. SOBRE A QUALIDADE DAS TONALIDADES E SEU EFEITO NA EXPRESSÃO DOS *AFFECTEN*. **Revista Música**, Rio Grande do Sul, v. 13, p.219-241, ago. 2012. Tradução e breve introdução de Lúcia Becker Carpena.

TINCTORIS, JOHANNES. Complexus effectuum musices. In: Katz, Ruth; Dahlhaus, Carl (Org). **Contemplating Music: Source Reading in the Aesthetics of Music**, No. 5. New York: Pendragon Press, v. 2, p.35-50, 1989. Com introdução de Ruth Katz e Carl Dahlhaus. ISBN 0-918728-68-1(v.2)

WISNIK, José M. **O Som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.