

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação de Mestrado

**UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O USO DE METÁFORAS NA CONSTRUÇÃO DA
PERFORMANCE DE PIANISTAS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

MURILLO MASSON GUAPO

**Porto Alegre
2022**

MURILLO MASSON GUAPO

**UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O USO DE METÁFORAS NA CONSTRUÇÃO DA
PERFORMANCE DE PIANISTAS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Orientação: Prof. Dr. Ney Fialkow.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração em Práticas Interpretativas, Piano.

**Porto Alegre
2022**

CIP - Catalogação na Publicação

Guapo, Murillo Masson

Uma investigação sobre o uso de Metáforas na construção da performance de Pianistas do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Murillo Masson Guapo. -- 2022.

123 f.

Orientador: Ney Fialkow.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Metáfora. 2. Metáfora Conceitual. 3. Música. 4. Piano. 5. Prokofiev. I. Fialkow, Ney, orient. II. Título.

“O tempo constituído, a série das relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é seu registro final, é o resultado de sua passagem que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender. Ele é espaço, já que seus momentos coexistem diante do pensamento, é presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos. Ele é um ambiente distinto de mim e imóvel em que nada passa e nada se passa”.

Maurice Merleau-Ponty

AGRADECIMENTOS

À Graça Aparecida Masson, Júlio Cesar Guapo e Manuelle Masson Guapo, agradeço o suporte ao longo de todos esses anos. Obrigado pelo amor, apoio, compreensão e incentivo.

Ao Dr. Ney Fialkow, agradeço a orientação artística e científica. Cresci muito enquanto músico, pesquisador e pessoa ao longo desses últimos 8 anos e parte desse crescimento atribuo à sua participação. Sua pedagogia, sempre rica em elucidações e metáforas, me influenciou diretamente na escolha desse tema e, principalmente e o que levo para a vida, na construção das minhas ideias e da minha retórica.

Aos demais professores do programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, agradeço por todo conhecimento teórico, científico e artístico compartilhado ao longo da minha formação discente.

À Daniela Pierri, Gabriela Baroni, Giovanna Sguarezi, Jéssica Costa, Bárbara Teles, Andressa Vicentin, Henrique Gama, agradeço a amizade de mais de década e o apoio, mesmo que remoto, em todos os momentos mais importantes da minha vida.

À Pâmela Costa, agradeço o companheirismo, as conversas, os desabafos e o apoio durante todos esses anos em que moramos juntos. Ademais, agradeço a colaboração, muito da perspectiva que contextualizou essa pesquisa veio do seu olhar social e antropológico.

Aos participantes dessa pesquisa, agradeço por gentilmente cederam seu tempo e compartilharam suas vidas e experiências com comprometimento.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço a concessão da bolsa de estudos.

Por fim, também de grande importância, gostaria de agradecer às seguintes pessoas, que foram facilitadoras na realização dessa pesquisa, seja por meio de apoio emocional, seja pelas trocas de conversas que iluminaram algumas tomadas de decisões quanto à escrita, todos vocês foram, de algum modo, importantes: Daniel Cândido de Bem, Nayara Fiorucci, Fernanda Gomes de Amorim, Bruno Muck, Amanda Patron, Daniele Alana, Samuel dos Santos, Patrícia Gabriela Riedel, Raquel Caroline Carreira Costa, João Carlos Dias Filho, Vera Lúcia Duarte, Tracy Evelyn Silva de Abreu, Janaína Figueiredo da Silva, Indara Carmanim Saccilotto, Rafael Dias Torres, Diego Lazzaretti, Roberto Maurício Bokowski Sobrinho.

RESUMO

Esta pesquisa consiste numa investigação sobre o uso de metáforas como recurso na construção da performance musical da segunda peça da obra *Tales of an Old Grandmother*, de Sergei Prokofiev. O escopo do trabalho se deu entre quatro participantes pianistas do curso de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem seu aporte filosófico em Ricœur (1975), Johnson e Lakoff (1980; 1999; 2003; 2013), Larson (2012), Cox (2016), entre outros. Teve, como procedimento, a gravação de duas execuções de cada participante da peça escolhida e uma entrevista subsequente, que buscava inferir maneiras as quais eles compreendiam a música e suas performances, a partir de seus relatos. As análises posteriores traçaram possíveis paralelos entre o emprego de metáforas nas descrições e execuções dos participantes e possibilitaram comentários a respeito do processo de construção de suas interpretações. Por fim, as particularidades dos relatos forneceram perspectivas diversas no que concerne ao modo em que exprimem sua compreensão a respeito da peça, bem como variedades no emprego de esquematismos metafóricos em suas descrições. Houve algumas recorrências nos tipos de metáforas utilizadas, principalmente no que tange àquelas utilizadas para exprimir o movimento da música e a passagem do tempo. Houve, também, possíveis recorrências entre estruturas da música e a utilização de metáforas, por parte dos participantes, que são possivelmente correlacionáveis entre si.

Palavras-chave: Música. Metáfora. Piano. Prokofiev.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the use of metaphors as means of understanding the making of the musical performance of Sergei Prokofiev's second tale in "Tales of an Old Grandmother". The object of the study concerned four graduate pianists from Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul). The research was based on Ricœur (1975), Johnson and Lakoff (1980; 1999; 2003; 2013), Larson (2012), Cox (2016) and others. Each participant had two recorded performances and an interview which investigated how they interpreted the tale and their performances based on their remarks. The following analyses drew possible parallels between the use of metaphors in both their speeches and performances. It was possible to elucidate the construction of the process of their interpretations. The singularities of their interviews provided different perspectives concerning the way they interpreted the tale, as well as the use of several metaphorical schemas in their descriptions, especially the ones related to movement of the tale and the passage of time. There were possible recurrences between musical structures and the use of metaphors made by the participants, possibly relatable to each other.

Key-words: Music. Metaphor. Piano. Prokofiev.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fragmento de “Lamento de Dido”	29
Figura 2 – Padrões de inércia musical.....	30
Figura 3 – Padrões de inércia	32
Figura 4 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 1-8.	44
Figura 5 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 17-24.	45
Figura 6 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 9-23	45
Figura 7 – Redução harmônica: Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 13-16 e 9-12.	46
Figura 8 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 1-4.	69
Figura 9 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 11-16.	71
Figura 10 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 8-16.	82
Figura 11 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 17-24.	86

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Metáforas de mudança de tempo.....	34
Quadro 2 – Metáforas de mudança do observador.....	35
Quadro 3 – Metáforas de paisagem.....	37
Quadro 4 – Observador estacionário e movimento das entidades metafórica e literalmente e observador em movimento metafórica e literalmente	38
Quadro 5 – Mapeamentos de estados e relações espaciais em estados e relações temporais .	39
Quadro 6 – Passos da metodologia	49
Quadro 7 – Guia de perguntas das entrevistas	51
Quadro 8 – Mapeamentos da voz humana em música instrumental	92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
DC	Depois de Cristo
PIM	Procedimento de Identificação de Metáforas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	18
2.1 Metáfora: definições e Conceitos	18
2.1.1 <i>A metáfora conceitual</i>	19
2.1.2 <i>Metonímia</i>	23
2.1.3 <i>A questão da universalização da metáfora</i>	24
2.2 Metáfora e Música	26
2.2.1 <i>Perspectivas em melodia, tom e afinação</i>	28
2.2.2 <i>Perspectivas em ritmo, tempo e métrica</i>	32
2.2.3 <i>Movimento da música</i>	33
2.2.4 <i>Metáfora e o ensino da Música</i>	40
2.3 Análise da obra	43
3. METODOLOGIA	47
3.1 Método de Identificação de Metáforas (grupo PRAGGLEJAZ)	51
3.2 Procedimentos de análise das entrevistas e das performances	55
4. ANÁLISES DAS ENTREVISTAS E DAS GRAVAÇÕES DA OBRA	59
4.1. Participante 1	59
4.1.1 <i>Recortes da entrevista</i>	59
4.1.1.1 “O caráter [da música] não é uma coisa melancólica”. “[O caráter da música] é uma coisa mais perturbadora”	59
4.1.1.2 “O caráter é como uma insônia”. “Como se [alguém] ficasse remoendo alguma coisa”.	60
4.1.1.3 “A atmosfera da música é algo incomodando alguém”	61
4.1.1.4 “As figurações em colcheias ficam martelando na cabeça”	61
4.1.1.5 “A música começa mais tranquila, depois vai crescendo e se desenvolvendo”	62

4.1.1.6 “A música começa distante”. “[A música começa como se] a preocupação estivesse distante”	63
4.1.1.7 “A música fica mais pesada quando vem os acordes tensos”	63
4.1.1.8 “A música volta para uma atmosfera mais tranquila”	64
4.1.1.9 “A música é uma construção.”	64
4.1.1.10 “Soa uma coisa que fica remoendo, uma coisa circular.”	65
4.1.1.11 “A música cai aos poucos.”	65
4.1.1.12 “A atmosfera [mais perturbadora/insone] vai sendo esquecida.”	66
4.1.1.13 “A atmosfera da parte final é um eco.”	66
4.1.1.14 “Agora penso a música mais fluída.”	66
4.1.1.15 “A música começa a ficar ansiosa [a partir da sessão B]”. “O início da música não é ansioso”. “Os cromatismos na música causam a atmosfera ansiosa e nervosa.”	67
4.1.2 <i>Comentários a respeito das execuções da obra</i>	68
4.2 Participante 2	73
4.2.1 <i>Recortes das entrevistas</i>	73
4.2.1.1 “A sessão A é calma”	73
4.2.1.2 “A música não passa por coisas muito tensas”	74
4.2.1.3 “A música se move por causa do andar contínuo das colcheias”	74
4.2.1.4 “A textura da sessão B é mais densa”	75
4.2.1.5 “As inflexões não são fortes a ponto de criar uma ruptura com o todo”	75
4.2.1.6 “A música é um sentimento que passa por diferentes estágios”. “Os estágios do sentimento da música são relacionados à estrutura”	76
4.2.1.7 “A sessão A é singela. O movimento que a música traz é singelo”	77
4.2.1.8 “A sessão B é esperançosa e emotiva. A sessão A’ é resignada”	77
4.2.1.9 “A sessão A’ é uma reminiscência”	78
4.2.1.10 “A sessão A’ é a sessão A em outra atmosfera”	78
4.2.1.11 “A sessão B tem uma carga emotiva maior”	79
4.2.2 <i>Comentários a respeito das execuções da obra</i>	79

4.3 Participante 3	86
4.3.1 Recortes das entrevistas	86
4.3.1.1 “A música é como um mar no frio na tarde.” “A música é como um pôr-do-sol.” ...	86
4.3.1.2 “A música é alguém com saudade de alguma coisa”	88
4.3.1.3 “A música parece que chega num lugar...”	88
4.3.1.4 “A música não é poderosa”	88
4.3.1.5 “A sessão B tem um conflito”. “A sessão A’ resolve o conflito”. “O compositor leva a música para uma parte de tensão.”	89
4.3.1.6 “A música é como um corpo de água”. “A música é como o frio no Guaíba.”	90
4.3.1.7 “A música é como um desejo inalcançado.”	91
4.3.1.8 “As vozes não caem no tempo forte.”	91
4.3.2 Comentários a respeito das execuções da obra	92
4.4 Participante 4	94
4.4.1 Recortes das entrevistas	94
4.4.1.1 “O compositor caminha com os acordes. Será que ele vai por esse caminho?”	94
4.4.1.2 “Me dá uma ideia de uma coisa introspectiva.”	96
4.4.1.3 “Insistência em manter a sonoridade suave”	96
4.4.1.4 “Música para ser ouvida com, de repente, uma cena de tristeza, melancolia ou nostalgia.”	97
4.4.1.5 “A música é como alguém andando sozinho, lento, num local desértico, quase um campo, no meio do outono.”	97
4.4.1.6 “A cena que me veio é de folhas de outono caídas em momentos de desilusão.”	98
4.4.1.7 “Alguém indo para algum lugar, envolto em seus pensamentos.”	100
4.4.1.8 “Quando o autor relembra aspectos musicais, é como se a pessoa estivesse fazendo um <i>looping</i> ”. “A pessoa está caminhando e vem uma cena, depois ela relembra.”	101
4.4.2 Comentários a respeito das execuções da obra	101
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
6. REFERÊNCIAS	111

7. ANEXO	116
ANEXO A – <i>TALES OF AN OLD GRANDMOTHER</i>, PROKOFIEV	117
8. APÊNDICES.....	118
APÊNDICE A – CARTA-CONVITE.....	119
APÊNDICE B – CARTA-CONVITE:ETAPA FINAL DA PESQUISA.....	121
APÊNDICE C – CARTA DE CESSÃO	123

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste num crescente interesse que tenho tido, ao longo de minha formação superior em música, acerca de processos imaginativos e sua correlação com a performance musical. A imaginação se mostra como inerente na existência do ser humano. Nas palavras de Johnson (1987), “sem imaginação, nada no mundo teria significado, [...] não poderíamos entender nossas experiências, [...] nunca poderíamos raciocinar em direção ao conhecimento da razão”. A imaginação tem seu escopo de estudo e reflexão desde os primórdios da filosofia e até hoje fomenta discussões. Também tem sido objeto de estudo em diversas áreas, como cognitivismo, existencialismo, humanismo, neurociências, linguística, semiótica etc. a partir de uma variedade de abordagens, como científica, hermenêutica, analítica, entre outras.

Alvo também de investigações desde os retóricos gregos, a metáfora tem sido empregada na ciência cognitiva como central na imaginação, em pesquisas de Johnson (1987; 1993), Lakoff e Johnson (2003), Lakoff (2003), Gibbs (1999); na filosofia, em Ricœur (1975, 1996) e, na musicologia, em Larson (2012), Spitzer (2015), entre outros. Johnson (1993) pontua que metáfora, muito além de apenas uma figura da linguagem, como era definida até recentemente, assume um papel principal na estruturação da imaginação, concebendo-a como um modo de compreensão e entendimento os quais projetamos padrões de um domínio de experiências a fim de estruturar outro padrão, menos sensível.

A metáfora tem e mostrado como uma ferramenta válida na compreensão de processos imaginativos; a partir das assunções de Johnson (1993), toma papel principal em sua estruturação. Em consideração à imaginação e, assim, às metáforas como parte significativa da expressão humana, tem-se, então, sua importância também tomada na performance musical. Esta investigação busca refletir sobre o papel que as metáforas assumem na construção da performance entre pianistas e são aportadas em referenciais que dialogam com sua conceituação em diversos domínios, inclusive na musicologia.

Tendo em vista o aporte de autores que defendem a importância da metáfora na estruturação da imaginação e tal ato imaginativo ter papel essencial na expressão humana, a performance de músicos como atividade expressiva apresenta, então, uma gama de possibilidades de investigação. Este tema de investigação tem sua relevância, na medida em que a imaginação se mostra essencial ao ser humano.

Uma pesquisa que gere saberes localizados a respeito do papel que a metáfora emprega na construção da performance de pianistas auxilia, a partir de suas perspectivas diversas, na composição do conhecimento acerca do tema; compreender a vivência que um grupo de pianistas tem a respeito de metáforas e o papel que atribuem a ela formaliza informações valiosas a respeito de como imaginam e abstraem, neste contexto específico, e como projetam suas experiências extramusicais para a música. Estudos localizados e formalizados, como este, contribuem, a partir de reflexões, análises e interpretações de informações, para o desenvolvimento de uma rede de conhecimento científico. Além disso, a importância da pesquisa se dá na temática que, também pertinente à atividade expressiva musical, mostra-se aberta a investigações de cunho musicológico. Essas justificativas subsidiam e se somam ao meu interesse de compreender como nossas experiências influem nossa abstração musical, como podemos imaginar música, como expressamos essas projeções metafóricas de domínios das nossas vivências para domínios do entendimento musical, de que modo expressamos essas projeções metafóricas no fazer musical.

Na busca de uma obra musical que pudesse subsidiar a presente pesquisa, encontrei um ciclo de quatro composições de Sergei Prokofiev, denominadas *Skazki o Staroy Babushki (Tales of an Old Grandmother)*¹. O compêndio abrange quatro peças curtas para Piano, catalogadas como op.31 e compostas em setembro de 1918, logo após a chegada do compositor à cidade de Nova Iorque. Prokofiev escreveu o ciclo em uma semana, após receber um conselho de compor peças que fossem curtas e num estilo acessível, a fim de gerarem vendas (MORRISON, 2008).

Robinson (1987) traça alguns comentários sobre a obra e o contexto de sua composição. Para o autor, *Tales of an Old Grandmother*:

[...] mostra Prokofiev em um humor incomumente reflexivo, suave e nostálgico; talvez estivesse apenas começando a sentir toda a força de sua separação da Rússia e a perceber como seria difícil voltar. As quatro peças curtas trazem uma epígrafe em russo comentando o título do ciclo: “Algumas memórias foram meio apagadas na mente dela, mas outras nunca desaparecerão”. Parece improvável que haja uma referência específica aqui; os avós paternos de Prokofiev morreram muito antes de ele nascer e, embora a mãe de sua mãe tenha morado com a família em Sontsovka durante os primeiros nove anos de vida de Prokofiev, em sua autobiografia ele não descreve nem mesmo a morte dela como um evento emocional importante. Em vez disso, o título dessas peças tranquilas parece refletir um anseio geral por um passado infantil idílico e descomplicado. Todos os quatro são marcadamente menos dissonantes, menos cromáticos e menos rítmicos do que a maioria de suas músicas anteriores para piano. Os andamentos são lentos e as melodias apelativas são melancólicas, simples e sustentadas (ROBINSON, 1987, p. 171, tradução minha).

¹ “Contos para uma Velha Vó” (PROKOFIEV, 1918, tradução minha).

Esta pesquisa está estruturada em quatro partes principais: a primeira, corresponde a uma revisão de literatura, que busca abarcar o estado da arte a respeito de metáforas e suas relações com música. Inicialmente, busquei elucidar perspectivas sobre o assunto a partir de uma ótica cognitivista, que fomenta toda a pesquisa, e definições e conceituações sobre metáfora e seu escopo. Após, trouxe autores que traçam um diálogo entre metáforas e aspectos na música. A fins de estruturação, segmentei a sessão em 4 partes, em que reúno teorizações sobre metáforas no que tange a (1) melodias, tom e afinação e (2) ritmo, tempo e métrica. Então, objeto de bastante investigação entre os teóricos do assunto, (3) perspectivas de metáfora na movimentação da música. Por fim, revisei alguma literatura que traz discussões pertinentes ao (4) uso da metáfora e o ensino da música.

O segundo momento constitui-se da metodologia e é separado em duas partes: a primeira, que corresponde à elucidação do (1) Procedimento de Identificação de Metáforas, desenvolvido pelo grupo PRAGGLEJAZ e base para os procedimentos de análise da pesquisa e, subsequentemente, os (2) procedimentos de análise propriamente tomados para a realização das análises desta pesquisa.

Uma terceira parte é estruturada, então, a partir das perspectivas de cada participante sobre suas concepções a respeito da obra e suas performances. Busquei, inicialmente, fazer uma análise a partir dos fragmentos das entrevistas coletadas dos 4 participantes. Após, teci comentários acerca de suas performances, subsidiados por análises de gráficos gerados com o *software Sonic Visualiser*®. Os gráficos apontavam variações de andamentos tomadas pelos participantes no decorrer de suas execuções.

Nas considerações finais, trouxe alguns apontamentos que relacionam as narrativas dos participantes, seja por semelhanças, seja por diferenças. Observamos que, no que diz respeito às semelhanças, os participantes usaram correntemente expressões que metaforizam suas descrições da peça a domínios dos sentimentos ou emoções. Ou seja, houve uma recorrência maior no emprego de metáforas que exprimem suas impressões, acerca da obra, com termos que expressam possíveis sentimentos evocados. No entanto, apesar disso, tais emoções ou sentimentos não necessariamente se mostraram semelhantes; enquanto, por um lado, um participante descreveu a música enquanto melancólica, outro participante, por outro lado, descreveu expressamente como “não-melancólica”.

Por fim, no que diz respeito aos contrastes entre as narrativas, observamos algumas particularidades entre as descrições dos participantes. Houve algumas descrições mais concentradas entre metaforizações dos elementos da obra enquanto elementos da natureza,

como rios, pôr-do-sol, entre outros, elementos da obra enquanto elementos de cenas de filmes e elementos da obra enquanto elementos da mente, como pensamentos ou ideias.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 Metáfora: definições e Conceitos

Metáfora, originada do grego antigo, literalmente significa transporte de um *lugar* a outro. O sentido original, sendo uma própria metáfora da metáfora, induz, então, a uma “transferência de uma imagem ou conceito de um lugar para outro” (SWANWICK, 2003, p. 14), como se houvesse a execução de uma ação física. Desde os retóricos gregos, metáfora foi definida como uma figura de discurso que desvia um sentido literal para uma extensão de sentidos que são semelhantes, ou seja, as proposições se traduzem, pois não apresentam inovações semânticas (NOGUEIRA, 2011). A tal desvio, que não apresentaria novas informações acerca da realidade, era-lhe atribuído uma função emocional.

Ricœur (1996) refuta a teoria clássica com a afirmação de que a metáfora só tem sentido enquanto resultado de dois termos numa enunciação e que, o que a sustenta, é justamente o conflito entre duas interpretações opostas. Como ilustra Nogueira (2011), não há a simples substituição de termos e, sim, a produção de um novo sentido, a partir da tensão entre as interpretações metafórica e literal; ou seja, essas metáforas são intraduzíveis, pois criam sentido próprio. Para Ricœur (1975), a metáfora é um organismo vivo; ela possibilita ampliar os sentidos dados às coisas, porque *cria*, no esforço de encontrar semelhanças entre proposições que a princípio se dão como diferentes ou contraditas.

Partindo de uma ótica cognitivista, que fomentará o embasamento desta pesquisa, de acordo com Johnson (1993, p. 12): “até recentemente, metáforas eram consideradas expressões linguísticas desviantes, cujo significado, se houver, é reduzível a algum conjunto de proposições literais”. O autor contrasta tal pensamento reducionista com evidências de que a metáfora tem se mostrado uma estrutura difusa, irreduzível e imaginativa e que influencia diretamente a natureza do significado.

Como aponta Nogueira (2011), há contextos em que a metáfora se torna indispensável; quando, por exemplo, empregamo-las para descrever coisas que não pertencem ao mundo sensível, como objetos da arte, religião, metafísica. Essas metáforas não alçam a descrição pura e factual da realidade, ao passo que buscam a compreensão do mundo de uma ótica aparente e imaginativa. De modo paralelo, Spitzer (2015, p. 4) define metáfora como “a relação entre o físico, aproximado e familiar e o abstrato, distal e não-familiar”.

2.1.1 *A metáfora conceitual*

Alinhado a evidências empíricas de Johnson, Larson (2012) refuta a descrição clássica de metáfora com as proposições:

1. A metáfora é conceitual. Não é apenas uma questão de palavras.
2. A metáfora é um dos dispositivos básicos e comuns que temos para conceituação e raciocínio abstratos. Isso nos permite usar nosso conhecimento de um domínio da experiência para construir uma compreensão de algum outro domínio.
3. A transferência metafórica de um termo de um domínio para um domínio de um tipo diferente é baseada em correlações experientes entre domínios sensório-motores e domínios envolvendo julgamento subjetivo e pensamento abstrato. Metáforas não necessariamente chamam nossa atenção para essas correlações, mas elas sempre adicionam novas relações e implicações lógicas à nossa experiência e compreensão de pelo menos um dos domínios envolvidos.
4. Consequentemente, as metáforas conceituais são constitutivas do nosso entendimento, conceituação e raciocínio. (LARSON, 2012, p. 47, tradução minha).

Por um viés cognitivista, Johnson (1987; 1993) e Johnson e Lakoff (2003) concebe metáfora como sendo um modo generalizado de compreensão, o qual projeta certos padrões de um domínio das experiências para estruturar um outro domínio. Os autores afirmam que a compreensão metafórica, do concreto ao abstrato, dá-se a partir de uma estruturação dessas experiências, que surgem através de nossas várias interações com o domínio físico e, então, projeta-as em domínios abstratos. Como experiência, entendem “...no sentido mais rico e amplo, incluindo as percepções básicas, dimensões emocionais, históricas, sociais e culturais” (*ibid.*, p.16).

Com intuito de explicar sobre a metáfora, Larson (2012) cita a definição como sendo:

[...] o processo conceitual descrito por George Lakoff e Mark Johnson (1980) em que entendemos uma (normalmente menos familiar ou mais abstrata) coisa (de um domínio de destino) em termos de algum outro tipo (geralmente mais familiar ou mais concreta) de coisa (o domínio de origem). Metáforas são mapeamentos entre domínios (LARSON, 2012, p. 75).

Johnson (1993) põe sua teoria como não-Objetivista, pois na medida em que busca romper com a dicotomia cartesiana de que as experiências corporais são dissociadas da racionalidade, propõe que, para que tenhamos experiências significativas e conectadas que possamos compreender, é necessário haver um padrão em nossas ações, percepções e concepções. Dessa forma, a teoria de Johnson (1993) embasa-se em Kant por meio do *esquematismo*. Assim, o autor associa as metáforas como projeções de esquemas imaginativos: “um esquema de imagem é um padrão dinâmico e recorrente de interações perceptivas e programas motores que dão coerência e estrutura às experiências” (JOHNSON, 1993, p. 14,

tradução elaborada pelo autor). Salienta ainda que Kant entendia *esquemas* como estruturas da imaginação que conectam conceitos aos objetos percebidos.

O autor exemplifica o uso desses esquemas com o que chama de *esquema da verticalidade*, que emerge de uma tendência de empregarmos uma orientação “cima-baixo” na escolha de estruturas significativas de nossas experiências; apreendemos tal estrutura abstrata da verticalidade em diversas situações perceptuais cotidianas, como, comparando altura de objetos, o crescimento de uma criança etc. e as aplicamos em compreensões metafóricas. Para ilustrar, Johnson (1993) nomeia uma rede complexa de conexões subjacentes do esquema da verticalidade com a expressão “mais é para cima”. Diz que tal expressão verticaliza a qualidade de alguns termos, criando expressões como “o preço subiu”, “o número de publicações continua aumentando”, “abaixa o volume”, “houve queda do lucro”, entre outros.

Johnson (1993) propõe, então, que nossas experiências corporais nos fornecem padrões significativos, como no exemplo acima, em que nossas experiências com orientações espaciais “cima-baixo”, atreladas a “mais-menos”, criam esquema de metáforas que influenciam nosso raciocínio.

O autor afirma que tais esquemas imaginativos possuem alguns elementos básicos; tipicamente, terão partes e suas relações:

As partes podem consistir em um conjunto de entidades (como pessoas, adereços, eventos, estados, fontes, metas). As relações podem incluir relações causais, sequências temporais, padrões parte-todo, localizações relativas, estruturas agente-paciente, ou relações instrumentais. Normalmente, no entanto, um determinado esquema terá um pequeno número de partes em relações simples (JOHNSON, 1993, p. 28, tradução minha).

Cox (2016) coloca como metáfora a expressão que se apresenta na forma básica “A é B”. Reafirma as teorias de Lakoff e Johnson (2003), em que a experiência a ser compreendida metaforicamente é chamada de alvo [*target*] e as expressões usadas para compreender tais alvos é a fonte [*source*]. O autor exemplifica com o esquema HUMANOS SÃO ANIMAIS, que gera várias expressões a partir de características dos animais, como cães, gatos, vacas etc. assimiladas às pessoas e explica que, neste caso, humanos são dados como o *alvo*, enquanto animais tomam a posição de *fonte*. Por incluírem inúmeros exemplos, as categorias que incluem as fontes e os alvos são denominados domínios. De modo genérico, afirmar que A é B significa que o *domínio do alvo* é metaforicamente o *domínio da origem*.

Lakoff e Johnson (2003) apontam ainda a importância que a metáfora toma, ao afirmarem que nosso sistema conceitual, tanto o que pensamos, como como agimos, são

fundamentalmente metafóricos na natureza. Johnson (1987) exemplifica a magnitude de tal esquematismo metafórico, na política, ao colocar países tidos de “terceiro-mundo” como “no caminho para democracia” que, eliminados de quaisquer obstáculos (por meio de intervenções políticas, econômicas, militares), tornam-se capazes de seguir em seu caminho rumo à democracia. O autor discursa que milhões de dólares são gastos e, muitas vezes, vidas são sacrificadas, para garantir a moção de alguma entidade metafórica, através de um caminho metafórico para um destino metaforicamente definido.

Comumente relacionados, os autores apontam a correlação conceitual entre *tempo* e *dinheiro*, em que TEMPO É DINHEIRO. Tal esquema possibilita a elaboração de ideias como “perder e poupar tempo”, “administrar o tempo” etc. Para Lakoff e Johnson (1980), nesse caso, em que um conceito geralmente mais abstrato é metaforicamente estruturado em outro mais concreto, é denominado de *Metáfora Estrutural*. Essas metáforas “...são internamente consistentes e impõem uma estrutura consistente na conceituação de suas estruturas” (*ibid.*, 1980, p. 219, tradução minha).

Metáforas Estruturais permitem compreender situações em termos estruturados e bem definidos objetivamente: em suma, estruturar experiências complexas em termos bem consistentes é criar relações entre os domínios por meio de um modelo Objetivista. O que não fica dado, “...são as bases experienciais da metáfora e o que elas escondem” (*ibid.*, 1980, p. 220, tradução minha). Os autores justificam que a aplicação de um modelo Objetivista às nossas experiências possibilita inferir situações de modo que não conflitem. Afirmam que “[...] é extremamente confortável – ter uma visão consistente do mundo, um conjunto de expectativas claro e sem conflitos sobre o que devemos fazer [e como devemos nos comportar]” (*ibid.*, 1980, p. 220. Tradução elaborada pelo autor). Salientam que não menosprezam esse recurso, pois é ele que dá coerência para nossa vida e é importante para a sobrevivência.

Para Johnson e Lakoff (1980), apesar de o modelo Objetivista, nas Ciências Humanas, possibilitar o entendimento e, em parte, a racionalização, em termos de um conjunto consistente de metáforas, limita-se ao não possibilitar a inclusão de uma base de experiências para as metáforas. “Portanto, não fornecem nenhum meio de explicar o modo como os conceitos metafóricos nos permitem compreender nossa experiência” (*ibid.*, 1980, p. 221, tradução minha).

Ao organizar objetivamente a compreensão das nossas experiências, por meio de conceitos bem-delineados, as *Metáforas Estruturais* tecem um vasto conjunto de relações entre esses conceitos. Os autores exemplificam com o esquema ARGUMENTO É GUERRA: “essa

metáfora nos permite conceituar o que um argumento racional é em termos de algo que entendemos mais prontamente, a saber, o conflito físico” (*ibid.*, 1980, p. 62).

Os autores apontam ainda que os seres humanos buscaram técnicas mais sofisticadas para conquistarem seu espaço; uma das maneiras foi institucionalizando o conflito físico com a guerra; comparadas com brigas entre animais, cientistas observaram as mesmas práticas: ataque, defesa, contra-ataque, recua e rendição. O que muda, é que parte do que engloba os seres humanos enquanto dotados de racionalidade, é a possibilidade de conseguir o que quer sem envolver-se necessariamente num conflito físico. Como resultado, surge a argumentação. (*ibid.*, 1980).

O exemplo acima serve para ilustrar a dimensão das *Metáforas Estruturais* na conceituação de uma situação: mesmo quem nunca se envolveu num conflito físico ou numa guerra, pode conceber e executar a argumentação de acordo com o esquema de que ARGUMENTO É GUERRA e ele estabelece um conjunto de expressões que modificam a forma de compreender a argumentação: “minha opinião é diferente da sua” [cria territórios defensáveis], “conflito de ideias”, “manter a posição”, “convencer” etc.

Para os autores, as metáforas podem ainda ser dinâmicas; os esquemas são estruturas de uma atividade a qual organizamos de uma maneira compreensível, assumindo quaisquer números de instâncias em contextos variados e são maleáveis, pois podem ser modificados para caber em situações similares, mas diferentes (*ibid.*, 1980). Para elucidar, o autor explica o esquema DENTRO-FORA, em que, em algumas situações, o esquema abrange situações literais que ocorrem no espaço, como “entrar na casa”, “sair das cobertas”, “colocar a comida dentro do armário” etc., mas há situações em que tal esquema abrange situações abstratas, como “sair de um pesadelo”, “entrar em transe”, “sair de uma conversa”, “dentro do texto” etc. (JOHNSON, 1993). A esses esquemas, que ao invés de apenas um, mas vários conceitos serem metaforicamente estruturados em outros, dá-se o nome de *Metáforas de Orientação* (LAKOFF e JOHNSON, 2003).

Justificam que o nome provém de a maior parte dessas metáforas concernir à orientação espacial, que são baseadas na estrutura do nosso corpo e como ele interage fisicamente com o ambiente ou cultura. Há também outros esquemas de orientação espacial que assumem características também abstratas, como CIMA-BAIXO, PERTO-DISTANTE, DIREITA-ESQUERDA, FRENTE-TRÁS, FUNDO-RASO, CENTRAL-PERIFÉRICO (*ibid.*, 2003, p. 15). Enfim, esquemas para a orientação espacial e temporal são tão difundidos e constitutivos

de nossas experiências cotidianas que “...são tidos como certos (e, portanto, esquecidos) no quesito de significado e compreensão” (JOHNSON, 1990, p. 31).

Ainda relativo às categorizações metafóricas, os autores citam as *Metáforas Ontológicas*; às vezes, as experiências humanas se dão em termos de objetos e substâncias, que providenciam modos diversos de observar eventos, atividades, emoções, entidades e substâncias. Um dos exemplos citados pelos autores, coloca a *Mente* enquanto entidade, que possibilitam sua compreensão por meio do funcionalismo de uma *máquina* ou mesmo a referência como um *objeto frágil*, permitindo também a quantificação, identificação de aspectos e causas, traçar objetivos e motivar ações de tal experiência. Tais esquematizações geram entendimentos de que, por exemplo, o “ego pode ser frágil” ou que a mente pode “estar enferrujada” etc. (*ibid.*, 1990).

2.1.2 Metonímia

Enquanto proveniente das *Metáforas Ontológicas*, os autores citam a *personificação*; este recurso nos permite compreender entidades não humanas através de motivações humanas, como se fossem humanas (COX, 2016; JOHNSON e LAKOFF, 2013). Neste ponto, diferenciam-se das *Metonímias*, que possuem uma função referencial (COX, 2016). Os autores incluem a *Sinédoque* como um tipo especial de *Metonímia*.

Exemplificando a distinção entre os conceitos *Metáforas Ontológicas* e *Metonímias*, na expressão “a inflação roubou minhas economias”, atribuímos à inflação qualidades humanas, como se a entidade fosse passível de cometer um ato de roubo; não utilizamos “a inflação” para nos referirmos a alguém. Diferente da expressão “os ônibus estão em greve”; neste caso, não atribuímos características humanas ao ônibus a fim de compreendê-lo enquanto entidade, apenas usamos o objeto ônibus para referenciar os motoristas (COX, 2016, p. 38).

Para os autores, como no caso das metáforas, as metonímias não acontecem arbitrariamente. Os autores sistematizam, assim, alguns casos como sendo:

PARTE PELO TODO: “traga sua bunda para cá” (corpo referenciado por parte dele).

PRODUTOR PELO PRODUTO: “ele comprou um Ford” (um carro da marca Ford referenciado pelo produtor).

OBJETO USADO PELO USUÁRIO: “os ônibus estão em greve” (os motoristas dos ônibus referenciados pelo objeto).

QUEM CONTROLA PELO CONTROLADO: “Nixon bombardeou Hanói” (os soldados americanos incumbidos da missão durante o governo de Nixon referenciados por quem controla).

INSTITUIÇÃO PELOS RESPONSÁVEIS: “A universidade aprovou os projetos” (os responsáveis pela aprovação dos projetos na universidade referenciados como a instituição).

Esses e outros exemplos ilustram, definem e diferenciam a metáfora e a metonímia de modo geral, sob os vieses de Johnson, Johnson e Lakoff, Cox, Larson e outros. Após a conceituação e definição da Metáfora e da teoria da Metáfora Conceitual, contextualizaremos à música no item 2.2, embasados também nesses autores.

2.1.3 A questão da universalização da metáfora

Como salientam Johnson e Lakoff (1980) e Cox (2016), é importante pontuar que considerando um fenômeno natural, as metáforas conceituais e seus significados dependem da natureza do corpo, as interações com o ambiente, as práticas sociais e culturais. Posterior à primeira publicação de Lakoff e Johnson (1980), investigou-se muito sobre a universalidade das metáforas. Kövecses (2005) pontua a função fundamental da cultura na formação das metáforas. O autor, contudo, levanta a hipótese de que, se alguns tipos de metáforas conceituais são baseados na experiência do corpo que é universal, então, essas metáforas, as *metáforas primárias*, deveriam ocorrer, ou teriam potencial para tal, em muitas culturas e línguas no mundo. O autor enfatiza que não busca afirmar que tais metáforas são encontradas em todas elas.

Um dos estudos realizados pelo autor encontra várias línguas não-relacionadas que compartilham muitas metáforas conceituais sobre conceitos emocionais. O autor cita ao menos 3 esquemas de metáfora na língua inglesa para a *felicidade*, em que FELICIDADE É PARA CIMA², como em “sentir-se para cima”; FELICIDADE É BRILHANTE³, como em “estar radiante” e FELICIDADE É UM FLUÍDO NUM RECIPIENTE⁴, como em “transbordar de alegria”. Em colaboração com Yu (1995, 1998 apud KÖVECSES, 2005), observaram que os três esquemas metafóricos se encontram tanto no inglês, como no chinês e no húngaro. Os autores concluem, então, que existem motivações universalizadas para as metáforas emergirem nas três culturas.

² “*Happiness is up*” (KÖVECSES, 2005, tradução minha).

³ “*Happiness is Bright*” (KÖVECSES, 2005, tradução minha).

⁴ “*Happiness is a fluid in a container*” (KÖVECSES, 2005, tradução minha).

Entre diversos outros estudos, destaca-se também a realização sob o esquema metafórico A PESSOA ENRAIVECIDA É UM RECIPIENTE PRESSURIZADO ⁵em Inglês, conforme Kövecses, Lakoff e Lakoff & Kövecses (1986; 1987; 1987 apud KÖVECSES, 2005); no idioma Chinês, como realizado por King e Yu (1989; 1995, 1998 apud KÖVECSES, 2005); também em Japonês, consoante Matsuki (1995 apud KÖVECSES, 2005); em Húngaro, por Bokor (1997 apud KÖVECSES, 2005), em Uólofe, segundo Munro (1991 apud KÖVECSES, 2005), na língua Zulu por Taylor e Mbense (1998 apud KÖVECSES, 2005) e, por fim, em Polonês por Micholajczuk (1998 apud KÖVECSES, 2005). Como exemplo, o autor cita a expressão “você faz meu sangue ferver”, entre outros. Os resultados encontrados sugerem que em todos os idiomas supracitados há a presença de um “recipiente pressurizado”, mesmo sem ou com a presença do calor.

Paul Ekman, R. W. Levenson e seus colegas fornecem uma ampla evidência de que a raiva está de fato associada com mensuráveis mudanças corporais mensuráveis objetivamente, como aumento da temperatura da pele, pressão arterial, taxa de pulso e respiração [...] (EKMAN, LEVENSON & FRIESEN, 1983; LEVENSON, CARSTENSEN, FRIESEN & EKMAN, 1991; LEVENSON, EKMAN & FRIESEN, 1990 apud KÖVECSES, 2005, p. 41, tradução minha).

O autor aponta que tais processos fisiológicos talvez sejam universais, a partir de um estudo que conclui que a atividade do Sistema Nervoso Autônomo da Emoção age de maneira semelhante entre sujeitos norte-americanos e de Minangkabau, oeste da Sumatra, Indonésia (LEVENSON, EKMAN, HEIDER & FRIESEN, 1992 apud KÖVECSES, 2005). Os estudos concluem que, por exemplo, numa situação de raiva, a temperatura da pele e a taxa de pulso aumentam em ambos os grupos de sujeitos. Assim, a universalidade dos mecanismos fisiológicos pode ser o fio condutor das similaridades, embora não equivalências, nos conceitos metafóricos de raiva [na metáfora do recipiente pressurizado] (KÖVECSES, 2005).

De modo paralelo, Kövecses (2005) coloca que em muitas culturas, o *tempo* é conceituado como algo estático e algo dinâmico.

A conceituação estática do tempo muitas vezes envolve a categorização do tempo no passado, presente e futuro. E quando pensamos no tempo em termos dinâmicos, concebemos disso como “passagem”; ou seja, falamos sobre a passagem do tempo. Ambas essas conceituações são inevitavelmente e inerentemente metafóricas. (Kövecses, 2005, p. 47, tradução minha).

⁵ “*The angry person is a pressurized container*” (KÖVECSES, 2005, tradução minha).

O autor concorda com Lakoff e Johnson (1999) quando afirma que tempo e movimento num espaço são correlacionados. Coloca-se o sujeito do presente como a atual localização do observador; o que se encontra à frente é o futuro e, atrás, o passado. Tal esquema é facilmente inferido em expressões como “deixe o passado para trás”, “ele tem um ótimo futuro à sua frente” etc. Já a conceituação do *tempo* enquanto algo dinâmico, coloca a passagem do tempo como a movimentação dos objetos através do observador e os tempos como objetos. É verificável em expressões como “o tempo voa”, “o prazo está próximo”, “a hora de agir chegou” etc.

Com esses e outros exemplos, Kövecses (2005) infere que há metáforas conceituais que possam assumir uma universalização (ou próximo disto), mas é enfático ao afirmar que mesmo com esta possibilidade, de níveis mais genéricos de metáforas, há níveis mais específicos. O autor observa que os esquemas mais genéricos são preenchidos de modo específico em cada cultura. Como exemplo, cita um estudo de Yu (1998) sobre a metáfora do *recipiente pressurizado* e constata que, no chinês, o excesso de energia que corre no corpo [*qi*] correspondente à raiva assume uma característica de gás, diferente do inglês, que assume uma característica líquida. Tal variação é percebida pelo fato de o conceito de *qi* ser amplamente imbuído na história da filosofia e medicina chinesas, por exemplo.

Por fim, o autor faz alguns apontamentos sobre a questão da metáfora e as diferentes culturas: metáforas conceituais são expressas na linguagem, ou seja, a compreensão da linguagem influencia o modo como se abstrai inclusive conceitos como o tempo. As metáforas têm sua existência física-material numa dada cultura; a cultura pode variar as metáforas assimiladas ou o grau que uma metáfora particular é percebida. Para o autor, a especificidade das experiências, em cada contexto sociocultural, produz metáforas e esquemas de metáforas criados por tais experiências. A história, tanto do indivíduo quanto de seu contexto, sociedade, linguagem e cultura, também influencia em como as metáforas são produzidas (KÖVECSES, 2005, p. 283).

2.2 Metáfora e Música

Como aponta Cox (2016), o autor aplica as teorias de Metáfora Conceitual de Johnson (1987) e Johnson e Lakoff (1980, 1999) para sua conceitualização das metáforas em música. Ao aplicar as teorias, o autor ratifica algumas premissas:

Enquanto termo, metáfora é similar a imitação, pois se assume envolver o ato deliberado. A racionalização metafórica é mais facilmente entendida quando compreendemos

que sua conexão com as experiências corporais são um processo biológico: uma atividade realizada pelo sistema nervoso afim de categorizar estímulos de acordo com seus possíveis efeitos sobre o corpo. O autor aponta que esta é a motivação do raciocínio metafórico: solucionar o problema de como entender uma experiência e responder apropriadamente; de modo adaptativo, conectado à sobrevivência.

Desta forma, a metáfora ocorre como conceitualização de uma experiência relativamente abstrata em termos de uma mais concreta. Por abstrata, o autor entende como aquela que não pode ser *vista* ou *tocada*, como o *tempo* e a *música*. Assim, a invisibilidade, intangibilidade e a efemeridade da música a torna particularmente suscetível a conceitualizações metafóricas.

Como Spitzer (2015) coloca, o modo como Schenker (1979) propõe elucidar música coloca (a) música enquanto movimento e (b) música enquanto organismo:

- a. Na arte da música, como na vida, o movimento em direção ao objetivo encontra obstáculos, reversões, decepções e envolve grandes distâncias, desvios, expansões, interpolações, e, em resumo, retardos de todos os tipos.
- b. As mãos, pernas e orelhas do corpo humano não começam a crescer depois do nascimento; eles estão presentes no momento do nascimento. Da mesma forma, em uma composição, um membro que não nasceu de alguma forma com o meio e o fundo não pode crescer para ser uma diminuição (SCHENKER, 1979, p. 5 apud SPITZER, 2015, p. 37, tradução minha).

Spitzer (2015) aponta que Meyer (1956) também busca ilustrar sua conceitualização de música a partir de esquemas metafóricos, os quais colocam (a) música enquanto um processo natural e (b) música enquanto linguagem.

- a. O suspense musical parece ter analogias diretas na experiência em geral; isso nos faz sentir algo da insignificância e impotência do homem na face do funcionamento inescrutável do destino. O estrondo baixo e agourento de distante trovão em uma opressiva tarde de verão, sua intensidade crescente à medida que se aproxima, o crescendo do vento que aumenta gradualmente, o escurecimento sinistro de o céu, todos dão origem a uma experiência emocional em que a expectativa é carregada com uma poderosa incerteza - a incerteza primordial e pungente do ser humano existência em face das forças inexoráveis da natureza. (MEYER, 1956, p. 28 apud SPITZER, 2015, p. 37, tradução minha).
- b. Por mais paradoxal que pareça, as expectativas baseadas na aprendizagem são, em certo sentido, anteriores aos modos naturais de pensamento. Pois percebemos e pensamos em termos de uma linguagem musical específica, assim como pensamos em termos de um vocabulário específico e gramática; e as possibilidades que nos são apresentadas por um determinado musical vocabulário e gramática condicionam o funcionamento de nossos processos mentais e, portanto, das expectativas que são mantidas com base nesses processos. (MEYER, 1956, p. 43-44 apud SPITZER, 2015, p. 37, tradução minha).

Em Schenker (1979), o movimento da música é imaginado como a moção de um organismo vivo em direção a um destino, enquanto a forma é comparada à estrutura orgânica do corpo humano. Já Meyer (1956) coloca a experiência musical como um processo da natureza [como a aproximação do trovão] e forma é comparada ao sistema de regras que regulam a linguagem. Em ambos, conforme citados por Spitzer (2015), comparar a estrutura musical com organismo, linguagem ou natureza implica o ato de um mapeamento metafórico.

2.2.1 *Perspectivas em melodia, tom e afinação*

Cox (2016) conceitua um tipo de esquema pertinente à música que coloca os sons vocais enquanto fonte de domínio em um esquema com sons instrumentais, de modo a criar o esquema SONS VOCAIS SÃO SONS INSTRUMENTAIS. Como o autor afirma, para descrever sons instrumentais encontra-se uma gama de termos que primariamente descrevem os sons vocais, como *cantabile*, *sotto voce*, *mezza voce*, recitativo etc.

Para o autor, a “altura da nota” não se refere, na maioria das vezes, às propriedades específicas do som e, sim, no sentido de melodias ascendentes e descendentes. Faz um adendo que, em sua visão, a origem de tal conceitualização metafórica provém da notação musical e dos maiores ou menores esforços despendidos no canto. Pontua que tal conceituação, portanto, é ocidental; como notou Zbikowski (1997, 2002 apud COX, 2016), algumas culturas usam termos como *jovem* e *velho* ou *pequeno* e *grande* para descrever a afinação. Duchez (1979) e Barker (1989) também observam que, para os Gregos Antigos, os termos correntes eram *oxys* e *barys* (*sharp* e *heavy* [agudo, afiado e grave, pesado]), embora também usassem termos que definissem notas “mais para cima” ou “para baixo” (apud COX, 2016).

Para Cox (2016), o fato de percebermos uma frequência de 440hz mais alta que uma de 415hz é uma metáfora de que MAIOR, em quantidade, É MAIS ALTO, agudo⁶. Como afirma, organizar os números vertical, horizontalmente ou em círculo são espacializações das relações abstratas entre quantidades. Já a notação musical apresenta literalmente notas mais altas como mais agudas, mas também é fruto do esquema MAIOR É MAIS ALTO. Assim, o autor pontua a recorrência do esquema que coloca que AS RELAÇÕES DA AFINAÇÃO SÃO RELAÇÕES VERTICAIS.

Em paralelo, Larson (2012) discorre sobre as relações entre melodia e forças físicas como gravidade, magnetismo e inércia. O autor aponta que nossas experiências básicas

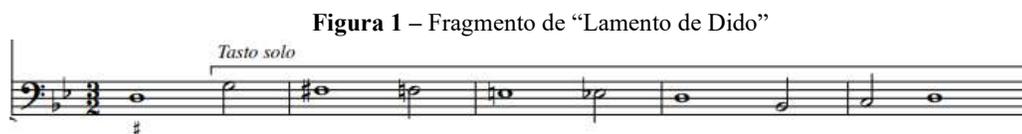
⁶ “*Greater is higher*” (COX, 2016, tradução minha).

incorporadas das forças físicas “[...] dão origem, via metáfora, às principais maneiras pelas quais nós conceituamos o movimento musical” (*ibid.*, p. 21. Tradução minha). Assim, para o autor, a “gravidade melódica” é a tendência de uma nota “cair” de uma posição “estável”:

Músicos da cultura musical ocidental há muito descrevem a melodia em termos de alto e baixo, subida e descida. A gravidade melódica é refletida nas regras de composição (por exemplo, o contraponto da quarta espécie requer resolução descendente de suspensões). E alguns teóricos relacionaram explicitamente esta tendência à gravidade física⁷(*ibid.*, p. 85. Tradução minha).

O autor exemplifica a “gravidade melódica” a partir de um excerto do Lamento de Dido de Purcell (1688), em que a linha melódica do baixo faz um movimento descendente e pode refletir a tristeza pela morte a partir do esquema metafórico de que TRISTEZA É PRA BAIXO (como em “sentir-se para baixo”, “deprimido”, “abatido”). A velocidade lenta atrelada ao baixo descendente pode provocar uma experiência de sentir-se puxado para baixo.

Larson (2012) afirma que não objetiva fazer um relato do significado expressivo da passagem, apenas sugerir que se os ouvintes apreendem os movimentos musicais mapeando-os a partir de suas experiências físicas, então a gravidade musical terá lugar na maneira como interpretam o movimento da melodia.



Fonte: PURCELL, 1688, apud LARSON, 2012. Grifo meu.

Larson (2012) discorre sobre o padrão de frase melódico popular na música ocidental tonal conhecido como “arco melódico”, um movimento de ascender-descender a melodia, tal como uma bola lançada ao ar. Cita um estudo de Huron (1996, 2006), em que o autor coletou mais de 6 mil canções populares europeias a fim de estudar o contorno das frases. O computador classificava as frases em 9 tipos: ascendente, descendente, arco, arco invertido, horizontal, horizontal-ascendente, horizontal-descendente, ascendente-horizontal e descendente-horizontal. O resultado foi que, de aproximadamente 10 mil frases analisadas, quase 40% foram classificadas como “arco”. Outras análises sugerem que frases “ascendentes” e “descendentes” tendem a formar pares, no entanto o comum é nessa ordem [ascendentes e descendentes] e, não,

⁷ HINDEMITH 1945; ROTH 1926; SCHACHTER 1995; TOCH 1948).

que um ponto de relativa estabilidade tonal-rítmica seja alcançado” (*apud* LARSON, 2012, p. 131. Tradução minha); para Larson (2012), a inércia justamente começa a acontecer após esse ponto de estabilidade ser alcançado.

Exemplificando a inércia musical, (a) se as notas mi e lá são ouvidas como quintas descendentes, então induzirão a expectativa de outra quinta descendente; (b) Se mi e lá são ouvidas como parte de um acorde de lá maior, que se movimenta por meio das forças musicais explicadas, então isso induzirá à expectativa de que o movimento seja contínuo dentro do acorde; (c) Já, se são ouvidas como parte de um padrão maior (em que a nota mi prepara a nota lá, que pertence a uma escala de lá menor), então elas induzirão à expectativa de que o padrão continue (LARSON, 2012, p. 99).

Como se observa no exemplo acima, a teoria das forças musicais afirma que as expectativas inerciais são baseadas em representações que não se aplicam de forma diferente a pequenos e grandes intervalos e que eles não estão limitados apenas ao tamanho e direção de intervalos.

Segundo Larson (2012), as *forças musicais* interagem e, em alguns momentos, elas concordam: no seguinte contexto, em que esperamos que a melodia se mova dentro da escala maior e experienciamos a tríade da tônica com tons estáveis, a gravidade melódica sugere que a passagem “5-4-?” continuará descendo (5-4-3); o magnetismo melódico sugere que a mesma passagem seguirá a partir da nota estável mais próxima (5-4-3); e a inércia musical sugere que a passagem continuará na mesma direção (5-4-3). Há casos, no entanto, que as *forças musicais* discordam: no mesmo contexto, de melodias que se movem dentro da escala maior, onde há a experiência da tríade da tônica com tons estáveis: a gravidade e o magnetismo musical sugerem que a passagem “5-6-?” siga através da nota mais próxima e para baixo (5-6-5), mas a *inércia musical* sugere que tal passagem siga com as notas sucedidas na mesma direção (5-6-7-8).

Por fim, o autor oferece uma série de evidências quantitativas que subsidiam as forças musicais (gravidade, magnetismo e inércia musical) na melodia e tece também apontamentos sobre as forças musicais que agem no ritmo e na métrica.

2.2.2 Perspectivas em ritmo, tempo e métrica

Figura 3 – Padrões de inércia



Fonte: LARSON (2012).

De modo semelhante, Larson (2012, p. 22) argumenta que experiências corporais básicas das forças físicas tendem a criar metaforicamente a compreensão dos sons que ouvimos. Por *experiências corporais*, o autor explica que a compreensão que temos na mente não é totalmente separada do corpo, assim, o que apreendemos com o corpo, apreendemos com a mente.

No que tange ao ritmo, o autor observa que não se trata de um fenômeno estritamente musical e afirma que quando nos referimos ao ritmo da música, fazemos alusão à qualidade do movimento que experienciamos que apenas em parte é referente à cronometragem da música e inclui também qualidades de agrupamentos e métricas. Para Larson (2012), os ritmos musicais nos conduzem a criar significados expressivos ao mapear o movimento musical nas nossas experiências de vida. Como aponta, “se o ritmo é a maneira como as notas fluem umas para as outras, então o tom e as forças musicais também moldam ritmo” (*ibid.*, p. 143, tradução minha). O autor define que a inércia no ritmo nos conduz a esperar que um determinado padrão rítmico continue ou então que um próximo padrão tenha a mesma duração.

Como no exemplo acima (3a), se ouvíssemos o padrão de duração “semicolcheia pontuada, colcheia, semicolcheia”, independentemente da afinação das notas, a expectativa inercial seria de que os padrões de duração continuassem (como no exemplo 3b), sendo assim, também aceitaríamos o exemplo 3c cedendo à inércia. Contudo, se experienciaríamos o exemplo 3a como repetindo o padrão de afinação de uma terça descendente gradativa (independente da duração das notas), então nossa expectativa inercial se limitará a esperar que o padrão de terças descendentes continue (como no exemplo 3d). Agora, se ouvirmos o exemplo 3a como repetição tanto do padrão de afinação como do padrão de duração, nossa expectativa inercial aceitaria o exemplo 3f, mas não os exemplos 3d e 3e como cedendo à inércia (LARSON, 2012, p. 144).

Neste ponto, o autor define dois tipos de forças rítmicas; o magnetismo métrico, como sendo “a atração de uma nota em um ponto de ataque instável para um ponto de ataque subsequente e mais estável, uma atração que fica mais forte à medida que o ponto de ataque de atração fica mais perto” (*ibid.*, p. 22, tradução minha). Há também a gravidade rítmica, sugerida como sendo “...a qualidade que atribuímos ao ritmo (quando mapeamos seu fluxo em um gesto físico) que reflete o impacto da gravidade física no gesto físico no qual mapeamos esse ritmo” (*ibid.*, p. 149, tradução minha).

O autor aponta algumas situações em que a nossas experiências corporais do ritmo musical sugere a “gravidade rítmica”. Na regência, por exemplo, é comum que os gestos dos tempos fortes sejam para baixo, a favor da gravidade, enquanto os tempos fracos tendem a movimentar contra a gravidade. Para Larson (2012), se ouvimos um gesto musical que “cai no tempo forte”, então experienciamos a gravidade rítmica como uma força que puxa o gesto musical para baixo. Como explica, nos domínios da afinação, “para baixo” se refere a notas de frequências menores, nos domínios da métrica, “para baixo” se refere a momentos de maior estabilidade métrica. No que concerne ao magnetismo métrico, o autor aponta que a estabilidade métrica é comparativa. Em alguns momentos, experienciamos maior ou menor estabilidade rítmica em detrimento uma da outra.

2.2.3 *Movimento da música*

Cox (2016) reafirma o conceito do esquematismo e *esquemas imagéticos* [imagéticos referindo-se às imagens mentais] supracitado e emprestado por Johnson (1987) de Kant. Um dos esquemas importantes aqui é o *esquema do caminho*, uma abstração dos atos de alguém

relacionados ao movimento por um caminho, incluindo os esforços despendidos, a manutenção do equilíbrio e a motivação para se mover. O *esquema do caminho* é inferido ainda na infância, das experiências primárias de ações tomadas para locomoção por um caminho, com um ponto temporal e espacial de início e fim, um sentido de ir em direção à chegada, incluindo o sentimento de esforço para sair do ponto de início e atingir o objetivo.

O autor discorre também sobre o tempo na música e como a conceituação de movimento no tempo, através do *esquema do caminho*, é importante para sua compreensão do “movimento da música”. Cox (2016, p. 62) aponta que tal esquema elucida o movimento aparente da melodia [como a melodia caminha], ou tema, ou como o tema se move para as diferentes vozes numa fuga, por exemplo.

Também alinhado às teorias de Johnson e Lakoff (1980), Larson (2012) propõe que esquemas são recorrentemente usados na forma como descrevemos e pensamos música e esboça alguns que relacionam a influência da música tonal e os significados atribuídos a ela com movimentos e forças físicas. Ressalta que sua teoria concerne a experiências específicas, como as de ouvintes que internalizaram a prática musical tonal ao nível de permitir experimentar as expectativas geradas por essa música.

Para analisar tais esquemas de conceitos metafóricos do movimento da música, o autor parte da correlação dos conceitos de mudança de tempo e movimentos no espaço. Afirma que projetamos o tempo no espaço, de modo a expressar duração em termos de extensão e que a sucessão de eventos toma a forma de uma linha contínua, a qual os eventos são interpostos (Larson, 2012, p. 65). Assim, ilustra a *metáfora de mudança do tempo* com o seguinte esquema:

Quadro 1 – Metáforas de mudança de tempo

Domínio da origem (espaço):	Domínio do alvo (tempo):
Objetos	Momentos/tempos
Movimento dos objetos que passam pelo observador	Passagem do tempo
Localização do observador	Presente
Espaço em frente ao observador	Futuro
Espaço atrás do observador	Passado

Fonte: LARSON (2012, p. 65, tradução minha).

Por causa do movimento metafórico de momentos particulares serem em direção a um observador, pode-se dizer, então, que um “momento B” sucede um “momento A” e antecede um “momento C”, como nas expressões “na semana anterior”, “depois de amanhã” etc. Esta é

uma perspectiva a qual o observador é estacionário, ou seja, o que se move são os objetos (o tempo); assim, o espaço atrás do observador (passado) se alinha aos objetos que já passaram por ele (passagem do tempo) e o espaço à frente (futuro) faz menção a objetos que ainda estão a passar. [Tal perspectiva se alinha ao Quadro 1, no esquema em que há a mudança do tempo]. Além deste esquema, em que o tempo se desloca por um observador fixo, o autor propõe, alinhado a Cox (2016), um segundo grande esquema, que denomina de *metáfora de mudança do observador (paisagem temporal)*. Relaciona o tempo a regiões ou pontos de uma paisagem ou espaço o qual o observador passa:

Quadro 2 – Metáforas de mudança do observador

Domínio da origem (espaço):	Domínio do alvo (tempo):
Locais no caminho do observador	Momentos/tempos
Movimento do observador	Passagem do tempo
Distância percorrida pelo observador	Quantidade de tempo passado
Localização do observador	Presente
Espaço em frente ao observador	Futuro
Espaço atrás do observador	Passado

Fonte: LARSON (2012, p. 66, tradução minha).

Larson (2012) explicita o uso de tal esquema em expressões como “estamos chegando no Natal”, “ele vai se aposentar daqui dois anos” etc. O autor ratifica que, no primeiro esquema, o tempo é a figura que se move para o observador estacionário, enquanto no segundo esquema, o observador é a figura que se move em relação ao tempo; esse, por sua vez, assume as características da paisagem.

A título de elucidação, explica que o esquema do observador em primeira pessoa – o participante, se dá quando esse observador participante está percorrendo o caminho que é a música; acontece principalmente a partir do ponto de vista dos performers (embora possa ocorrer em situações de ouvintes). Essa perspectiva do observador em primeira pessoa possibilita, então, o participante a “se aproximar do refrão”, “chegar na resolução”, “chegar ao compasso 21 a frente”, “passar a parte dissonante”, e “ver onde a melodia para” (Ibid., p. 71, tradução minha); ou seja, o observador participante faz sua jornada ao longo da peça, perpassando pelos cenários que constituem a obra musical. Tal perspectiva se alinha ao esquema do quadro 2, em que o observador participante se desloca numa trajetória.

Ambos os esquemas espaciais para o tempo desempenham papel central na compreensão do movimento da música. Expressões corriqueiras no âmbito musical, como “aqui

vem a recapitulação”, “a música vai mais rápido aqui”, entre outras, exemplificam um processo metafórico do movimento da música; um evento musical futuro que “está vindo” ou um evento musical que “passou”, situa a música como um espaço físico, o qual o ouvinte está percorrendo (LARSON, 2012, p. 67, tradução minha).

A fim de complementar, Cox (2016) traz uma perspectiva alternativa no que concerne a localização do futuro [como estando na frente]; para explicar, o autor aponta que Nuñez e Sweetser (2006) trazem uma nova motivação para a metáfora SABER É VER (JOHNSON e LAKOFF, 1980); como apontam, a predominância da visão como metáfora para o conhecimento é dada em termos como “evidência (informação visual)”, “aviso”, “elucidar”, “esclarecer”, “descobrir” etc. (*ibid.*, p. 92). Nessa metáfora, como SABER É VER, se somos capazes de *ver* onde alguém quer chegar (entender), então saberemos o que querem dizer, se não está *claro*, então terão que fazer uma *elucidação* para compreendermos. Tal situação motiva que o que é sabido será, então, visto – neste esquema, o passado, então, ficará na frente do observador e, não, atrás, como no esquema de metáforas anterior.

Apesar desta possibilidade, em termos de compreensão do movimento da música, Cox (2016) discorre sobre o futuro como localizado à frente do observador (congruentemente a LARSON, 2012) e complementa que, em consonância com os esquemas anteriores, além do esquema de mudança do observador (Quadro 2), em que há o movimento do observador em primeira pessoa (participante), e o esquema do movimento do tempo, em que o observador se põe como segunda pessoa (estacionário) (Quadro 1), há o esquema de movimento em que o observador está na terceira pessoa: o movimento de outros através de outras localizações (COX, 2016, p. 70).

Larson (2012) coloca que esta perspectiva é mais natural ao ouvinte e coloca o observador num ponto de vista distante, que o possibilita observar todo o caminho através do trajeto que define a música propriamente dita. O autor coloca que esta perspectiva é a metáfora mais corrente nas análises musicais, “[...] porque permite tratar toda a obra musical como objeto abstrato e estudar suas características. Esses recursos podem supostamente ser medidos, analisados e examinados de várias perspectivas” (*ibid.*, p. 72, tradução minha). Larson (2012) completa afirmando que: “artistas, ouvintes e analistas, no entanto, podem todos usar perspectivas diferentes em momentos diferentes” (*ibid.*, p. 72, tradução minha).

O autor sugere, então, um esquema em que a “paisagem”, percorrida por um “viajante”, se correlaciona à música, que é escutada por um ouvinte. Nesse esquema, o percurso do caminho se refere à obra musical, os elementos deste caminho são os elementos da peça, o caminho atrás do viajante faz menção à música já ouvida, o caminho em frente, à música a ser escutada e a velocidade do movimento do viajante, ao “tempo”:

Quadro 3 – Metáforas de paisagem

Domínio da origem (espaço físico):	Domínio do alvo (espaço musical):
Viajante	Ouvinte
Percurso do caminho	Obra musical
Localização presente do viajante	Evento musical presente
Caminho atrás do viajante	Evento musical passado
Caminho em frente ao viajante	Evento musical futuro
Segmentos do caminho	Elementos da forma musical
Velocidade do movimento do viajante	Tempo

Fonte: LARSON (2012, p. 70, tradução minha).

Cox (2016) afirma que em todos os cenários, tanto do observador estacionário, quanto do observador que se move, ambos produzem as seguintes correlações:

- Antecipação: relaciona-se à “localização à frente”, aproximação de eventos.
- Presença: relaciona-se à “localização aqui”, chegada de eventos que estão ocorrendo.
- Memória: relaciona-se à “localização atrás”, partida de eventos que ocorreram.

Quando experimentamos *antecipação*, *presença* e *memória* em domínios não espaciais como a música, as correlações antigas criam um senso de *aproximação*, *chegada* e *partida* [respectivamente], que por sua vez motiva um senso de "locais" musicais que estão metaforicamente à frente, aqui e atrás (COX, 2016, p. 69, tradução minha).

Observa-se no Quadro 3, as correspondências entre os domínios espaciais e não-espaciais; no domínio físico, o observador estacionário sujeito ao movimento das entidades, no domínio concreto, o observador que se move através das coisas físicas, ambos correlacionados com as metáforas de domínios gerais e de domínios de eventos musicais.

Quadro 4 – Observador estacionário e movimento das entidades metafórica e literalmente e observador em movimento metafórica e literalmente

Domínio físico (observador estacionário)	Localização de entidades que já passaram	Localização de entidades enquanto passam	Localização de entidades que estão se aproximando
Domínio concreto (observador em movimento)	Localização de coisas que fisicamente passaram	Localização de coisas fisicamente fisicamente presentes	Localização de coisas que estão se aproximando
Domínio de eventos gerais	PASSADO	PRESENTE	FUTURO
	Localização de eventos Lembrados	Localização de eventos Presentes	Localização de eventos antecipados
Domínio de eventos musicais	Localização de eventos musicais Lembrados	Localização de eventos musicais Presentes	Localização de eventos musicais antecipados

Fonte: Cox (2016, p. 70, tradução minha).

Para Cox (2016), evento inclui qualquer coisa que possa ser antecipada, presenciada e, então, lembrada, desde um acorde até um concerto inteiro. Pontua que, por uma obra musical comportar muitos eventos, o autor faz uso do sentido das relações entre o ouvinte e os eventos individuais e das relações entre os eventos enquanto observados pelo ouvinte. O autor afirma ainda que as experiências de antecipação, presença e memória no domínio da música são fundamentalmente as mesmas no domínio do movimento físico, o que resulta que “[...] o movimento musical [pareça] o movimento real, porque a fenomenologia da antecipação-presença-memória é compartilhada por ambos os domínios” (*ibid.*, 2016, p. 70, tradução minha).

Em congruência, o autor completa os esquemas para tempo e espaço, mencionando alguns mapeamentos de domínios cruzados: se TEMPO É ESPAÇO, então as RELAÇÕES TEMPORAIS SÃO AS RELAÇÕES ESPACIAIS. Como TEMPO É ESPAÇO, TEMPO É LOCALIZAÇÃO. TEMPO também É MOVIMENTO, então TEMPO É ENTIDADE EM MOVIMENTO. TEMPO SÃO EVENTOS ORDENADOS, TEMPO É UMA PLURALIDADE DE CONDIÇÕES, TEMPO É DURAÇÃO, TEMPO É EVENTO E CONDIÇÃO DE CERTA DURAÇÃO (*ibid.*, p. 72, tradução minha).

Quadro 5 – Mapeamentos de estados e relações espaciais em estados e relações temporais

Domínio da origem (temporalidade):	Domínio do alvo (espacialidade):
Quando (tempo, tempos)	Onde (locais)
A ocorrer (antecipação)	Local à frente
Ocorrendo (presente)	Local aqui
Ocorrido (lembança)	Local atrás
Em breve	Aproximação
Agora	Chegada
Recém	Saída
Estado (condição)	Localização
Mudança de estado	Movimentação (mudança de localização)
Diferença de estado	Distância
Mudança contínua de estado	movimento contínuo (fluxo, passagem)
Taxa de mudança de estado	Velocidade (tempo)
Características das mudanças de estado	Tipos de movimentos
Duração	Comprimento (e distância)
Sem mudança	Sem movimento
Começo e término de um estado	Limites/Bordas de uma localização

Fonte: COX (2016, p. 72, tradução minha).

Cox (2016) explica que os domínios do alvo são aqueles compreendidos metaforicamente; no caso, o tempo e suas relações, que são compreendidas a partir do espaço (no domínio de origem). O mapeamento no Quadro 5 condensa tanto o observador que se move no espaço, quanto o observador estacionário pelo qual o espaço perpassa. Na música, o mapeamento se aplica tanto para a música conceitualizada enquanto paisagem fixa, como proposto acima por Larson (2016), quanto para a música enquanto entidade que se move.

O autor aponta que, além das noções genéricas de tempos rápidos e lentos (metafóricos das taxas e velocidades dos movimentos no espaço, como explicitado no Quadro 5), há alguns mapeamentos específicos sobre maneiras ou modos como a música pode se mover e, se há um modo o qual a música se move, então existe o movimento de uma entidade, dotada de qualidade. Ocasionalmente, atribui-se características antropomórficas à música, como se sua moção fosse dada por algum tipo de agente que tem vontades, desejos e capacidade de satisfação. Por exemplo, “se a música parece estar se movendo em um ritmo de caminhada, é em parte porque nós, como ouvintes, empregamos vicariamente em um padrão que é congruente com o caminhar, e isso se aplica a quase todos os tipos de ‘movimento’” (COX, 2016, p. 77).

Alguns mapeamentos sobre maneiras específicas as quais a moção da música pode ocorrer são:

como se procurasse: *ricercare*
 como se fugisse: *fuga*
 como se estivesse correndo: *corrente, courante*
 como se estivesse caminhando: *andante*
 como se estivesse se movendo à vontade: *adágio*
 como se estivesse se movendo levemente: *leggiero*
 como se estivesse florindo: *fioritura*
 como se estivesse se movendo graciosamente: *grazioso*
 como se estivesse se movendo pesadamente: *pesante*
 como se fosse jogado: *precipitato*
 como se estivesse balançando: *swing*
 [...] COX (2016, p. 77, tradução minha).

Por fim, Larson (2012) conclui que os *esquemas metafóricos de caminho* não intencionam a generalização de possibilidades de metáforas para a música, explicita que são recortes específicos de possibilidades em uma cultura ocidental da música tonal e discorre sobre outras possibilidades de esquemas, tais como “música como linguagem ou história, música como jogo, música como sexo ou reprodução, música como arquitetura ou outra estrutura física, música como emoção e música como comida ou nutrição” (*ibid.*, p. 320, tradução minha).

2.2.4 Metáfora e o ensino da Música

Como coloca Swanwick (2003), metáfora, sendo criação de relações com a junção de coisas dissimilares, torna, então, metafóricos os processos de transformação de notas isoladas em melodias dotadas de formas expressivas e gestos, que, por sua vez, incorporadas destas experiências, agregam valores estéticos e emocionais. O autor defende quatro camadas de

processos psicológicos que constituem essas transformações metafóricas: materiais, expressão, forma e valor. Como pontua:

A menor unidade musical significativa é a frase ou o gesto, não um intervalo, tempo ou compasso [análogos ao material]. No trabalho de educadores eficazes, incluindo figuras históricas muito conhecidas e influentes tais como Kodály, Orff e Jacques-Dalcroze, não há nunca um momento em que a frase (definida de forma ampla) não seja concebida, modelada ou esperada. (SWANWICK, 2003, p. 5, tradução minha).

Swanwick (2003) salienta que a expressão musical não é posta como uma reflexão posterior, já que o caráter da expressividade é implícito “nas decisões de performance, na escolha do andamento, nos níveis de acentuação, nas mudanças de dinâmica e na articulação” (*ibid.*, p. 62, tradução minha). Pelo contrário, é a partir da presunção de um enfoque que parta para além dos materiais sonoros, como valores rítmicos, intervalos e nomes de notas, que a expressão musical é vivenciada.

No entanto, como aponta Freitas (2018), há uma tradição, herdeira de conservatórios musicais europeus do século 19, que enfoca no desenvolvimento de habilidades técnicas e na decodificação dos códigos musicais, em detrimento do gesto criativo. Essa tradição promove competência em música, no entanto, “a qualidade que distingue músicos competentes de músicos com excelência parece residir em grande parte além da cognição e da técnica, no reino intangível da expressão” (SCHIPPERS, 2006, p. 210, tradução minha). O ensino acaba por compartimentar essas dimensões, que não se dão, necessariamente, como partes a serem superadas.

Embora possamos, por razões didáticas, estipular etapas, elas nada mais são que abstrações para conformação de algo que é, desde o princípio, matéria artística. Não se trata tampouco de uma recusa de regras e códigos, necessariamente, mas de reconhecer tais regras e códigos como instrumentos e não como fins em si mesmos. (FREITAS, 2018, p. 6, tradução minha).

Lindström et al. (2003) aponta em seu estudo que, para estudantes de música, a expressividade é o aspecto mais importante na performance musical e sugere que o uso de metáfora é a estratégia de ensino mais popular na busca de aprender expressividade entre esses alunos. Apesar de contrastar com outras pesquisas (JUSLIN e LAUKKA, 2004), que não necessariamente colocam metáforas como método principal no ensino da expressividade, outros estudos indicam até que ponto as instruções verbais dos professores indicam presença de metáforas. Além disso, Wolfe (2019) cita autores que consideram que a principal utilidade da

metáfora no ensino da música é justamente conectar seu conteúdo emocional (JUSLIN et al., 2004).

As metáforas também se mostram presentes ao expressar instruções técnicas e intenções estéticas, como no excerto chinês do terceiro século DC: “os dedos do músico evocam o movimento das ondas. Levemente, eles flutuam sobre as cordas, com traços elegantes e precisos” (GOORMAGHTIGH, 1990, p. 30 apud SCHIPPERS, 2016, p. 211, tradução minha). Schippers (2016, p. 4) explana que esse tipo de linguagem é bem comum no treinamento de músicos profissionais na música clássica ocidental. Spitzer (2004, p. 67), por sua vez, salienta que essas metáforas auxiliam na aquisição de conhecimentos, a partir da relação que cria entre conceitos novos e conceitos já familiarizados.

Em seu estudo, Wolfe (2019) observou o emprego de metáforas em 80 horas de instrução de música erudita, na busca de compreender como metáforas elucidam aspectos do som musical e suas motivações. A autora observou que a comunicação no ensino de música não dependia de interações verbais e as respostas eram físicas; na maioria das vezes, os curtos comentários dos professores eram respondidos com o aluno tocando. Wolfe (2019) constatou que o uso deliberado da metáfora ocorria com mais frequência após assimilação de aspectos técnicos. A autora conclui que “a metáfora no contexto do ensino da música é amplamente monóloga, intercalada de música, muitas vezes imperativa, implorante e, embora prosaica, pode ser às vezes poética” (*ibid.*, p. 290, tradução minha).

Para Wolfe (2019), o modo como experimentamos e percebemos a música através de todos os sentidos exerce grande motivação no aprendizado e ensinamento das características expressivas do som. O processo metafórico, então, se mostra importante no compartilhamento de conhecimento, compreensão e apreciação estética e “enriquece nossa compreensão do desempenho musical, uma vez que requer não apenas um instrumento e habilidades técnicas, mas um corpo e mente que estão totalmente engajados em fazer música, imaginando, sentindo e representando o mundo ao nosso redor” (*ibid.*, p. 290).

Swanwick (2003, p. 67) enfatiza a importância do “diálogo musical” entre estudante e professor, de modo que o discurso musical não seja nunca unidirecional. Salienta que a música não é “introduzida” aos alunos, eles já a detêm, “embora não a tenham submetido aos vários métodos de análise que pensamos ser importantes para seu desenvolvimento futuro”. O autor reforça a necessidade de atenção ao desenvolvimento e autonomia do aluno; “é preciso que haja algum espaço para escolha, tomada de decisões, para a exploração pessoal” (*ibid.*, p. 67).

Dada a relevância da metáfora como ferramenta no ensino musical, cabe apontar que em algumas situações elas são malsucedidas. Como sintetizado por Low et al. (2008) e Cox (2016), as metáforas geralmente assumem a forma básica de “A é B”, em que A faz referência a domínios mais abstratos e B a domínios mais concretos. Então, se o domínio mais concreto não existe na compreensão do receptor, então talvez a metáfora não comunique nada (SCHIPPERS, 2006). Alinhado a isto, um estudo exposto por Low et al. (2008) sugere que crianças não podem compreender analogias e metáforas, a não ser que (a) as metáforas sejam explícitas [A é B]; (b) os dois domínios da metáfora [A e B] sejam dados e (c) as crianças tenham compreensão adequada dos domínios mais concretos antes da metáfora ser dada (CAMERON, 2003A; GENTNER e TOUPIN, 1986 apud LOW, 2008, p. 216, tradução minha).

Schippers (2006) também coloca no rol de metáforas malsucedidas as “muito simplistas” ou que não sejam inspiradoras. O autor chama de *cliché* metáforas que já são tão familiares que não há lugar para novo aprendizado; por exemplo, como em “toque essa frase ascendente”⁹. Para o autor, o outro lado das metáforas *cliché* são as que possuem referências muito obscuras ou desconhecidas, como, por exemplo, “toque esta frase emulando o caminhar de um vombate” [animal quadrúpede originário da Austrália].

2.3 Análise da obra

A peça utilizada nesta pesquisa pertence ao compositor Sergei Prokofiev e foi composta em 1918, quando o compositor havia recém-chegado a Nova Iorque¹⁰. Pertencente ao ciclo de peças denominado *Tales of an Old Grandmother*, a peça de número dois, cuja única inscrição é referente ao andamento *andantino*, pode fragmentada em 3 sessões. Sendo a última, similar à primeira, numa espécie de ABA’, as 3 sessões apresentam duração semelhante: 8 compassos cada, totalizando 24 compassos.

⁹ Apesar de corriqueiras, frases e escalas ascendentes e descendentes são geralmente metafóricas (COX, 2016; LARSON, 2012), afinal, salvo em alguns contextos em que realmente acontecem tais movimentos atrelados à mudança das notas (como a grafia das notas na partitura, por exemplo), quase nada em uma frase realmente sobe ou desce. Sonoramente, subir torna-se metáfora para notas com frequência de onda cada vez maior em número.

¹⁰ Para mais informações, cf.: ROBINSON, 1987, p. 162-174.

Figura 4 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 1-8.

Fonte: PROKOFIEV (1918, grifo meu).

A primeira sessão, representada na Figura 4, pode ser seccionada em duas partes simétricas metricamente entre si. Se fragmentarmos cada parte como constituintes de dois incisos cada, então temos 2 frases. À título de uma melhor elucidação, incisos foram enquadrados em vermelho e enumerados de acordo com sua ocorrência, sendo a abreviação *s* para incisos da pauta superior e *i* para incisos da pauta inferior. Os quadros em azul, por fim, representam as frases.

A sessão A', por sua vez, representada pela Figura 6, apresenta constituição semelhante, exceto por: (a) a primeira frase, constituída pelos incisos *i6* e *i7*, agora executada na pauta inferior; (b) as duas colcheias do ostinato no quarto tempo do compasso 19 e as colcheias do compasso 20; (c) inscrição de *dolcissimo* no início da segunda frase da sessão A'; (d) adição de duas notas executadas simultaneamente numa região mais grave, no início da segunda frase da sessão A'. A segunda frase, como observada, tem seu retorno à pauta superior.

Figura 5 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 17-24.

Fonte: PROKOFIEV (1918, grifo meu).

Outra diferença pertinente entre as sessões A e A' é apontada por Harley (2014, p. 113), se dá no acorde de dó sustenido menor, do compasso 18. Para o autor, a melodia aparecer no baixo resulta na tríade do quinto grau menor assumindo “[...] um papel poderoso dentro do tema principal que retorna, [ao sobrepor] a tríade da tônica [fá sustenido menor] na inversão sem fundamental”¹¹.

Figura 6 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 9-23

Fonte: PROKOFIEV (1918, grifo meu).

¹¹ “The C#minor goal of the sequence (m. 18) assumes a powerful role within the returning main theme, outweighing the non-root-position tonic triad” (HARLEY, 2014, tradução minha).

No que diz respeito à sessão central, podemos observar uma progressão harmônica diferente das sessões A e A', na Figura 6. Ademais, podemos seccionar a sessão B em duas partes: a primeira parte, constituinte de s5 e s6 na pauta superior e proveniente do tema principal, e a segunda parte, composta dos incisos s7, s8, s9 e s10, fragmentos do material subsequente.

Por fim, concernente ainda à sessão B, Harley (2014) elabora uma redução harmônica que ilustra a progressão utilizada na obra pelo compositor, nas figuras abaixo:

Figura 7 – Redução harmônica: Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 13-16 e 9-12.

The image shows a harmonic reduction of a musical fragment. The top system is a grand staff with treble and bass clefs, showing a sequence of chords and notes. The bottom system is a single staff with a treble clef, showing a sequence of chords and notes. Below the grand staff are two rows of figured bass notation.

Figured bass notation for the grand staff:

9	-	8	9	-	8
7			7		
6	-	5	6	-	5
c# V					

Figured bass notation for the single staff:

F	a	C	e	G	b	D	#	
a(6	-	5)	e(6	-	5)	b(6	-	5)
						#(6	-	5)

Fonte: HARLEY (2014).

3. METODOLOGIA

Nosso objetivo é investigar o uso e o papel da metáfora no constructo musical entre um grupo de estudantes do curso de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de concentração: Práticas Interpretativas em Piano. Propomos uma pesquisa de natureza quanti-qualitativa, cujas técnicas de coleta de dados se deram por meio de gravações audiovisuais e entrevista que subsidiaram uma posterior análise dos relatos e áudios.

A natureza de escolha do objeto foi um estudo de caso múltiplo; foram escolhidos 4 participantes e o estudo seguiu em duas etapas principais. O convite foi direcionado a estudantes de piano a partir de seus orientadores, buscando a diversificação entre os docentes de Pós-Graduação. A chamada primeira foi indicada como sendo um estudo acerca de aspectos gerais de performance, a fim de evitar induzir os participantes, seus relatos e gravações a respeito do tema “metáforas”; houve apenas a informação de que a pesquisa consistiria em duas performances e entrevistas em momentos distintos.

Após a seleção e seus expressos consentimentos, dados em termos de autorização da presente pesquisa, foi fornecida uma obra musical do compositor Prokofiev, intitulada “*Tales of The Old Grandmother*” (op.31 n.º.2), com título e compositor omitidos, para estudo e familiarização. A obra escolhida para a pesquisa não teve como objetivo pontuar dificuldades técnicas ou virtuosismos. A peça teve sua escolha justificada por Potencial conotação metafórica em seu título e pela relativa acessibilidade em sua preparação e estudo.

Após período que durou de uma a duas semanas de estudo e familiarização com a obra, cada participante foi convidado individualmente a uma sessão de performance da música, com ou sem o uso da partitura, que foi executada em piano e filmada por uma câmera de vídeo. O Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS conta com alguns desses pianos, possibilitando a gravação detalhada de parâmetros sonoros que possam ser analisados posteriormente.

Os áudios serão analisados através do *software Sonic Visualiser*, desenvolvido por Cannam que, como cita Soares (2018):

[...] possibilita diferentes formas de visualização de arquivos de áudio, o que implica em várias opções de extração de dados. O software também apresenta uma gama de plug-ins ou módulos de extensão para fins diversos como detecção automática dos ataques das notas, estimativa de alturas e dados de intensidades (*ibid.*, p. 51).

Como aponta a autora, “podemos pensar a análise de áudio como uma ferramenta de expansão da escuta que, por sua vez, retroalimenta a atividade analítica para compreensão de uma determinada obra [ou execução]” (SOARES, 2018, p. 20).

Após a primeira execução da peça, o pesquisador realizou uma entrevista semiestruturada com foco predominante na atribuição de metáforas na obra pelo participante. As indagações foram sobre possíveis metáforas empregadas na obra, a fim de identificar quais elementos metafóricos o participante associaria à obra ou à performance. Outras perguntas surgiram à medida em que se fez necessário para o pesquisador esclarecer o ponto de vista do participante acerca das metáforas e de suas correlações com a obra. É importante salientar que o objetivo da entrevista foi o de investigar as metáforas que pudessem espontaneamente surgir, a partir de uma proposta de reflexão sobre tais recursos como motivadores na construção de suas performances.

As análises da entrevista foram feitas a partir dos termos em contexto utilizados pelos participantes para descrever a obra, de acordo as ferramentas apresentadas no referencial teórico. Tais ferramentas predizem a recorrência do uso de esquemas metafóricos de domínios da experiência na descrição e entendimento de domínios da música.

Após a primeira parte da pesquisa, foi proposta ao participante uma segunda parte, a partir de um novo termo de consentimento, que agora esclarecia a temática da pesquisa como sendo o uso de metáforas na construção de sua performance musical. A partir do consentimento, pediu-se para que o participante considerasse as reflexões que obteve ao longo da primeira entrevista e, se possível, abrir-se a outras que pudessem surgir, ao longo da preparação para a segunda parte da pesquisa.

Neste ponto, o objetivo foi indagar se as metáforas se expressaram na música para o participante e de que modo motivaram sua execução e, por fim, qual o eventual papel na construção de sua performance em seu cotidiano.

Quadro 6 – Passos da metodologia

Sugestão da obra	Estudo livre, familiarização da obra
Gravação audiovisual de controle	Execução primeira da obra
Entrevista	Descrição da obra Reflexão sobre possível emprego de metáfora na obra
Gravação audiovisual comparativa	Execução segunda da obra
Entrevista	Descrição sobre emprego de metáfora na execução da obra Reflexão sobre papel da metáfora na construção da interpretação musical do participante

Fonte: elaborado pelo autor.

De acordo com Manzini (2004), a entrevista apresenta como uma de suas características a utilização de um roteiro previamente elaborado. Tratando-se de entrevista semiestruturada, a atenção se dá a perguntas que seriam básicas para o tema investigado. O autor afirma que:

[...] a entrevista semiestruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. Para o autor, esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas (MANZINI, 2004, p. 154).

Em relação aos tipos de pergunta, Triviños (1987) distingue quatro categorias, que auxiliam na análise e interpretação das informações; (1) perguntas que buscam indagar a consequência de eventos, (2) perguntas avaliativas, que busca o posicionamento ou julgamento do entrevistado acerca do evento, (3) perguntas hipotéticas e (4) perguntas categoriais, que propõem inferir a criação de categorias e classificações por parte do entrevistado.

Manzini (2004) pontua o erro comum de considerar as informações da entrevista como fatos, sendo que, na verdade, seriam relatos dos fatos. O autor diz que não há como “verificar” ou “ver” algum fato por meio da entrevista, que seriam possíveis através da observação, por exemplo. Expõe a necessidade do cuidado na hora de interpretar as informações, para que não sejam tomadas como fatos absolutos e, sim, relatos pessoais.

Sobre o roteiro, o autor propõe que as questões sejam elaboradas por meio de perguntas, ao invés de itens ou tópicos, visto que esses não garantem que haja uma formulação adequada por parte do pesquisador no momento da entrevista. O autor reitera a importância de formular antes as perguntas para que essas possam ser prévia e cuidadosamente analisadas. Segundo

Manzini (2004), as perguntas formuladas têm como objetivo tentar compreender e, neste sentido, na entrevista semiestruturada, há a possibilidade de formulação de outras perguntas durante a entrevista para que auxiliem no esclarecimento das informações relatadas.

Manzini (2004) salienta a necessidade de adequação das perguntas, de modo que haja:

1) adequação da linguagem (vocabulário, jargão, clareza e precisão, uso de palavra não específica ou vaga); 2) adequação da forma das perguntas (tamanho das perguntas, averiguação da dificuldade de elaboração mental por parte do entrevistado, impacto emocional de determinadas palavras, frases manipulativas, perguntas com múltipla finalidade) e 3) sequência de apresentação das perguntas no roteiro (das mais fáceis de serem respondidas para as mais difíceis e utilização de blocos temáticos). (MANZINI, 2004, p. 6).

Seguindo as diretrizes propostas anteriormente, a primeira entrevista contou com as seguintes perguntas: (1) Como você descreve essa música? (2) Como você descreveria essa música sem o uso de termos musicais? Outras perguntas pertinentes ao tema ocorreram na medida em que o pesquisador buscou compreender os relatos dos participantes. Em seguida, foi proposto que o participante considerasse essas e outras descrições que pudessem surgir durante o período de preparação da segunda performance.

Após a segunda performance, a entrevista iniciou com uma recordação do relato feito pelo participante a respeito da pergunta 2, que descreve a música sem o uso de termos musicais e lhe foi perguntado: (3) Você gostaria de acrescentar alguma ideia ou mudar a descrição que deu da música? Em caso afirmativo, qual? Como você associa essa nova descrição com a música? (4) Você acha que essa descrição que deu sem o uso de termos musicais influenciou sua segunda performance? Em caso afirmativo, como influenciou?

Por fim, o entrevistador buscou compreender a vivência que o participante tem acerca do uso de metáforas na preparação de suas performances musicais. Assim, a entrevista contou com as perguntas: (5) Qual sua experiência com o uso de termos não-musicais ao longo de seus estudos no piano? De que modo ocorrem?

De modo a elucidar como a entrevista ocorreu, segue uma tabela que foi guia na formulação das perguntas do entrevistador.

Quadro 7 – Guia de perguntas das entrevistas

Perguntas estruturadas	Primeira entrevista	Como você descreve esta música?	
		Como você descreveria esta música sem o uso de termos musicais?	
	Segunda entrevista	Dadas as descrições fornecidas na entrevista anterior: você gostaria de acrescentar alguma informação ou alterar alguma descrição que deu da música?	
		<i>Em caso afirmativo</i>	Qual ou quais?
			Como você associaria essas novas descrições à música?
		<i>Em caso afirmativo</i>	Você acha que essa descrição que deu sem o uso de termos musicais influenciou sua segunda performance?
Qual sua experiência com o uso desses termos não-musicais ao longo de seus estudos no piano? De que modo ocorrem?			

Fonte: elaborado pelo autor.

Dadas as possíveis variáveis entre a primeira e a segunda performance, que foram documentadas, as gravações audiovisuais fornecerão substratos para uma análise mais detalhada sobre as possíveis variações sonoras descritas pelo participante. Dentre os diversos aspectos possíveis de análise, foram escolhidos aqueles que dizem respeito a inflexões do tempo¹².

3.1 Método de Identificação de Metáforas (grupo PRAGGLEJAZ¹³)

No que diz respeito à identificação e compreensão de termos metafóricos em discursos, aparecem diferentes tipos de desafios. Talvez o principal se dê na divergência entre a compreensão e interpretação que diferentes pesquisadores possam vir a ter dos mesmos termos. Especialistas em metáforas não costumam apontar critérios pré-estabelecidos na identificação de metáforas (CAMERON; CRISP; CIEKI; DEIGNAN; GRADY; GIBBS; LOW; SEMINO; KÖVECSES, 2001/2001).

Sendo assim, um grupo de especialistas, de diferentes áreas acadêmicas, propuseram a elaboração de um método para identificar palavras usadas metaforicamente na linguagem falada

¹² Optou-se, aqui, pela denominação de “inflexões do tempo” uma tradução livre de *timing*. O aspecto *timing* foi escolhido pelo pesquisador por dois principais motivos: primeiramente, observou-se, ao longo das entrevistas, que havia uma recorrência significativa de menções a aspectos referentes à movimentação do tempo da música. Em segundo lugar, dadas as dimensões da pesquisa e seu escopo ser os relatos dos participantes, optou-se por analisar apenas o aspecto referente ao tempo.

¹³ O Grupo PRAGGLEJAZ é um coletivo internacional de pesquisadores em metáforas que se uniram na busca de conceber um método capaz de metáforas em discursos.

ou escrita. O procedimento buscaria estabelecer, para cada unidade lexical, se o contexto pode ser descrito ou não como metafórico. O objetivo é apenas oferecer uma ferramenta que possibilite, de modo simples e eficaz, que pesquisadores possam identificar metáforas no discurso. O método, assim, denominado Procedimento de Identificação de Metáforas (PIM) (GRUPO PRAGGLEJAZ, 2001, tradução de HUBERT, 2007)¹⁴, discorre de alguns passos-a-passos, descritos a seguir.

1. Leitura dos termos, definições e observações do dicionário;
2. Identificação dos itens lexicais potencialmente metafóricos;
3. (a) Determinação do seu significado no contexto (significado contextual);
(b) Busca por um significado mais básico do item lexical;
(c) Comparação dos significados contextual e mais básico desses itens e decisão quanto a sua eventual oposição;
4. No caso de oposição, marcação do item lexical como metafórico.¹⁵

A título de ilustração, exemplificaremos o procedimento proposto pelo grupo PRAGGLEJAZ com um trecho de recorte de uma das entrevistas de um dos participantes:

1. Recorte: “A música fica mais pesada [...]”.
2. Unidades lexicais demarcadas: \ A \ música \ fica \ mais \ pesada \.

A seguir, os autores propõem a utilização de um ou mais dicionários, a fim de estabelecer significados já consagrados por outros autores e podê-los, assim, justapor ou contrapor a expressão ao contexto da frase.

3. Análise de cada unidade lexical previamente delimitada.

“A”

(a) Significado contextual: neste contexto, o artigo feminino no singular “a” introduz um substantivo [música] e, sendo artigo definido, especifica que não se trata de outras possibilidades senão àquela que já estaria subentendida [a música e, não, uma música].

(b) Significado básico: Artigo definido feminino de o: a bola, a casa (MICHAËLIS, 2018)

Usado metaforicamente: não.

¹⁴ Seu nome é derivado dos autores, que são: Peter Crisp, Ray Gibbs, Alan Cienki, Graham Low, Gerard Steen, Lynne Cameron, Elena Semino, Joe Grady, Alice Deignan, Zoltán Kövecses (STEEN, 2007).

¹⁵ Retirado de artigo integrante do projeto “Metáfora em Obras de Direito Ambiental” (SIQUEIRA et al., 2007).

“música”

- (a) Significado contextual: apesar de, neste contexto, tratar-se de uma obra específica, utilizada como ferramenta de pesquisa, aqui, música é semelhante à definição de uma obra musical.
- (b) Significado básico: “[...] obra musical [...]” (MICHAËLIS, 2018).
Usado metaforicamente: não.

“fica”

- (a) Significado contextual: opera enquanto conector entre o sujeito [música] e seu objeto [pesada]. Poderia ser substituída por “torna-se”. Há, em seu sentido, a premissa de que algo passa de um estado a outro.
- (b) Significado básico: há várias definições para o verbo “ficar”, a mais apropriada, talvez, remeta à “Transformar-se em; mudar para...” (MICHAËLIS, 2018). Sendo, então, um verbo de ligação no presente do indicativo na terceira pessoa do singular.
Usado metaforicamente: não.

“mais”

- (a) Significado contextual: o termo é utilizado para indicar aumento de intensidade relativa a um momento anterior, se considerarmos o termo “fica”. Ou seja, algo passa a ser dotado de intensidade maior [a música fica mais pesada].
- (b) Significado básico: advérbio que indica “em maior quantidade ou número; com maior intensidade” (MICHAËLIS, 2018).
Usado metaforicamente: não.

“pesada”

- (a) Significado contextual: inferimos que ao apontar a música enquanto “pesada”, o participante tenha se referido a aspectos estruturais da obra que possam vir a causar tal sensação¹⁶.

¹⁶Possíveis aspectos que possam se referir à sensação de “pesado” na música:

- Mudanças na harmonia, que passam a contar com mais dissonâncias.
- Novas funções harmônicas, que mudam de tônica e dominante para dominante da dominante com inversões e notas que não pertencem à tonalidade de origem, acontecendo de modo súbito, sem uma preparação convencionalizada.
- Velocidade harmônica alterada. Acordes distribuídos de modo diferente em relação à sessão anterior, no que diz respeito aos tempos dos compassos.

(b) Significado básico: “que tem muito peso; que exige muito esforço físico” (MICHAËLIS, 2018).

Usado metaforicamente: sim.

Em suma, das 5 unidades lexicais analisadas, apontamos que apenas uma tenha seu uso dado de modo metafórico. Os autores apontam que, naturalmente, decisões podem divergir entre os pesquisadores; entre as explicações de cada termo e a justificativa sobre determinar se um termo deve ou não ser classificado como metafórico.

A seguir, os autores propõem uma apresentação sobre a utilização do Procedimento para a análise do texto e das decisões tomadas. Seguindo, aos moldes do PIM:

(1) Detalhes do texto:

Nome: não aplicável.

Fonte: participante 1.

Forma: transcrição de discurso.

Gênero, estilo: relato de entrevista.

Extensão do texto: 1516 palavras.

Extensão do contexto lido pelo pesquisador (além da parte analisada): 1516 palavras.

(2) Público-alvo da análise:

Público atual.

(3) Os significados contemporâneos foram mantidos?

Todas as unidades lexicais foram identificadas com o uso do dicionário MICHAËLIS¹⁷. No que diz respeito às decisões sobre possíveis significados básicos tomados a partir da consulta ao dicionário, foram considerados aqueles que mais condiriam com o significado contextual. Dado que algumas unidades lexicais como “a” ou “ficar” apresenta uma gama de possibilidades de significados, pareceu-nos adequado nos manter àqueles que mais se relacionam com a expressão.

(4) Recursos utilizados:

Michaelis, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Há inúmeros fatores que motivaram a escolha de tal dicionário na pesquisa dos significados das unidades lexicais. Em sua versão online, o Dicionário Michaelis passou por 15 anos de revisões,

- Mudanças na sonoridade e textura, notas em regiões mais graves; textura relativamente mais polifônica, em contraposição à monódica

- Mudanças de dinâmica, uso de crescendo

Entre outras possibilidades intuídas pelo pesquisador.

¹⁷Em sua versão online, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>.

atualizações e ampliações. Elaborado por mais de 60 profissionais, o Dicionário conta com aproximadamente 67 mil verbetes, 350 mil acepções, 27 mil expressões e 47 mil exemplos e abonações. Vale acrescentar que o Dicionário Michaelis conta com explicitação de classes gramaticais, gêneros, transitividades verbais, entre outros.

- (5) Decisões acerca das unidades lexicais: no que tange às classificações gramaticais: verbos e suas conjugações, preposições e suas flexões em gênero. No que tange ao significado contextual relacionado ao significado básico e o significado contextual propriamente dito, ficaram tidos como tomados de maneira intuitiva pelo pesquisador.
[...]

3.2 Procedimentos de análise das entrevistas e das performances

A exemplificação do Método de Identificação de Metáforas (MIP), elaborado pelo grupo PRAGGLEJAZ, possibilita a compreensão de quais procedimentos foram tomados ao longo da pesquisa, na busca por expressões que pudessem vir a ser metafóricas. Dado o escopo e extensão, seja em detalhes ou dimensão textual da análise do pequeno recorte escolhido, decidiu-se que não conviria realizá-lo ao longo de todas as aproximadamente 5 mil unidades lexicais das 8 entrevistas realizadas entre os quatro participantes.

O procedimento adotado, então, ainda baseado em premissas do MIP, consistiu nas seguintes etapas, após a realização de cada uma das entrevistas e todas gravadas em áudio e vídeo:

- (a) Transcrição das entrevistas *ipsis litteris* e readequação de termos não-compreendidos.
- (b) Leitura dos textos na íntegra, com grafos em palavras, orações ou frases que pudessem remeter ao uso de metáforas nas descrições da obra musical por parte dos participantes.
- (c) Releitura dos textos na íntegra, com ênfase nos trechos não-grafados, a fim de confirmar ou alterar aqueles que pudessem remeter ao uso de metáforas.
- (d) Reescrita dos trechos em frases, ordenadas cronologicamente, de acordo com os relatos dos participantes.
- (e) Análise dos trechos, com base no método MIP, exceto na realização das descrições pormenorizadas e expressas textualmente de cada unidade lexical; a critério do

pesquisador, foram selecionadas àquelas que, à primeira vista, poderiam remeter a metáforas.

- (f) Releitura dos trechos selecionados, com ênfase na observação dos trechos não selecionados, a fim de confirmar ou alterar quais poderiam ser passíveis de análise.

Como objetivamos observar de modo qualitativo expressões que possam indicar processos de metaforização da música, ficou estabelecido que, independentemente da quantidade de termos selecionados, os que aqui constam presente podem fornecer um panorama sobre o uso das metáforas na construção da performance musical dos participantes.

Os trechos selecionados foram, então, expressos em forma de itens, de acordo com cada participante, seguidos de uma análise em pormenores e atrelada às bibliografias que constam no trabalho presente. Quando julgamos necessário, fizemos o uso de outros recursos de pesquisa, como dicionários ou outras referências bibliográficas, devidamente referenciadas, a fim de elucidar a compreensão dos significados básicos (de acordo com o método MIP) e podê-los contrapor a um possível contextual.

Cabe salientar que todo o processo de análise dos trechos, bem como seu significado contextual e as interpretações a partir das análises, são tomadas a partir dos processos intuitivos por parte do pesquisador, como prevê o MIP e baseadas na literatura aportada para a pesquisa. Cabe ressaltar, também, que poderia haver diferentes análises e diferentes conclusões e interpretações por parte de outros pesquisadores.

No que diz respeito às análises das performances, essa se deu (1) a partir de uma audição e observação por parte do pesquisador das gravações e seu julgamento de aspectos que concernem ao som e ao gesto e (2) pela escolha do aspecto *timing* para ser analisado pormenorizadamente a partir do *software Sonic Visualizer* [descrito no item 3.1]. Os seguintes procedimentos foram adotados:

- a) Audição das gravações e vídeos.
- b) Recortes das gravações a fim de estabelecer que seu início e fim se dariam acordados ao início e fim da música.
- c) Análise dos áudios no *software Sonic Visualizer*.
- d) Marcação dos quatro tempos dos 24 compassos da obra manualmente nas 8 execuções (2 de cada participante).
- e) Geração de oito gráficos quanto ao *timing*, que expõem as variações de aceleração do tempo no eixo y, versus o decorrer da música, no eixo x. Optou-se pela confecção de

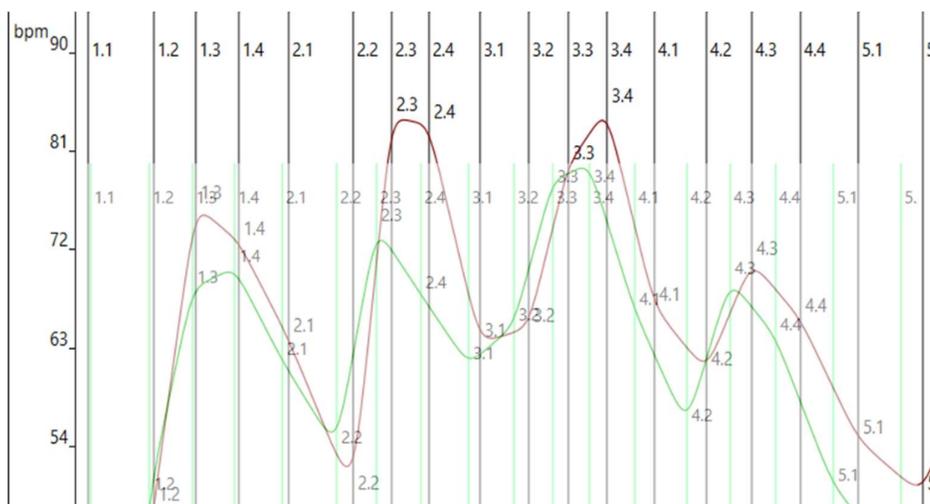
um gráfico que põe o tempo (em bpm) baseado desde a duração do item anterior, ou seja, linhas ascendentes remeteriam a acelerações na execução, linhas descendentes remeteriam a desacelerações na execução.

- f) Análise dos gráficos e interpretação de possíveis correlações que os gráficos de *timing* podem ter com as descrições fornecidas pelos participantes.
- g) Sobreposição das gravações 1 e 2 de cada participante, a fim de observar semelhanças e diferenças entre execuções antes e depois.
- h) Análise das sobreposições dos gráficos e interpretação de possíveis correlações entre variações de *timing* entre as execuções e as descrições fornecidas pelos participantes que diverjam ou convirjam entre a entrevista 1 e a entrevista 2.

Por fim, a peça foi previamente analisada e agrupada em três sessões. As menções por parte dos participantes acerca das sessões A, B e C não se deram necessariamente nesses termos, mas em apontamentos gestuais na partitura, a respeito do número do compasso, nota, harmonia ou frase correspondente ao início/término dessas sessões. Convencionou-se essa denominação, quando se davam estritamente nessas partes da música, a fim de facilitar a compreensão do leitor a respeito de a qual momento o participante se referia.

A título de ilustração, segue um exemplo de um fragmento de um dos gráficos e da partitura grafada, a fim explicar as demarcações tomadas pelo pesquisador:

Gráfico 1 – Exemplo gráfico das execuções dos participantes



Fonte: elaborado pelo autor.

No que diz respeito aos números inscritos nos cabeçalhos dos gráficos e nas curvas de variação: números à esquerda do ponto referem-se ao número do compasso; números à direita,

ao tempo relativo àquele compasso. Ou seja, 3.4 refere-se, por exemplo, ao quarto tempo do terceiro compasso. Dessa forma, o eixo x faz menção ao tempo da música, em segundos.

No eixo y, temos o andamento, dado em bpm (batidas por minuto). Assim, as variações das curvas fazem menção a acelerações e desacelerações na velocidade da música ao decorrer dos tempos dos compassos.

As barras verticais em preto e a curva vermelha sempre serão referências à primeira gravação de cada participante, enquanto a sobreposição das barras verdes e a curva verde referenciarão a segunda gravação.

4. ANÁLISES DAS ENTREVISTAS E DAS GRAVAÇÕES DA OBRA

4.1. Participante 1

Após a primeira execução gravada da obra, iniciou-se a entrevista e, após o participante 1 ser indagado se conhecia a obra, ele afirmou que não. Ao indagar sobre como poderia descrevê-la, ele faz alguns apontamentos que, após alguns recortes e seleções de expressões que possam ser significativas para a presente pesquisa, ficam exprimidos subsequentemente. Não necessariamente as expressões encontram-se em ordem progressiva de descrição; em alguns casos, foram reagrupadas de acordo com sua similaridade.

4.1.1 *Recortes da entrevista.*

4.1.1.1 “O caráter [da música] não é uma coisa melancólica”. “[O caráter da música] é uma coisa mais perturbadora”.

Lakoff e Johnson (2003) e Cox (2016) são alguns dos autores que citam o processo de antropomorfização ou personificação, no que diz respeito a um tipo de metáfora ontológica: para os autores, sendo uma das mais óbvias e perceptíveis, essas metáforas são aquelas em que objetos físicos são postos como sendo uma pessoa. Esse processo nos permite compreender uma gama de experiências com entidades inanimadas em termos de motivações humanas, atividades, características etc. (LAKOFF e JOHNSON, 2003). De modo mais específico à música, Cox (2016) aponta que é possível também pensar em personificação como um exemplo de “sentindo como”, “experienciando como” ou até “ouvindo como”.

Conceituar personificação ou antropomorfização, segundo esses autores, permite-nos inferir e agrupar algumas expressões utilizadas pelos participantes na descrição da música e de seus processos de prática. Levandauskaitė e Šeškauskienė (2013) concluem, a partir da análise de um banco de dados, que os caracteres são “expressos principalmente através de palavras relacionadas a emoções; eles parecem ser particularmente característicos de muitas peças de música. Assim, uma grande variedade de tais palavras é empregada na realização da metáfora da personificação” (p. 84, tradução minha).

Primeiramente, “caráter” é usado correntemente para descrever “qualidade inerente a uma pessoa, animal ou coisa. Os traços psicológicos, as qualidades, o modo de ser, sentir e agir

de um indivíduo, um grupo, um povo” (CARÁTER, 2004). Apesar de o termo ser empregado correntemente para descrever seres humanos, não supomos que necessariamente “caráter” seja cotidianamente de uso estrito a pessoas; enquanto aparentado a termos como “característica” e “caractere”, “caráter” pode sugerir “marca gravada, sulcada”, sendo já metaforicamente então empregada a entidades, animadas ou não.

No que diz respeito à expressão “[...] não é uma coisa melancólica”: apesar da negativa, fica implícito que o domínio escolhido pelo participante para se referir ao caráter da música engloba elementos que incluem “melancolia”, mesmo que a partir da recusa da expressão. Sendo assim, ao constatar que a expressão se enquadra enquanto característica humana, segundo os autores supracitados, podemos observar novamente um processo de antropomorfização da música. Infere-se, assim, que o domínio mais abstrato, ao qual o participante faz menção, é o sentimento, ou emoção, independente de qual seja, embora não a melancolia. É através do “não é” que as margens dos domínios parecem se estabelecer.

4.1.1.2 “O caráter é como uma insônia”. “Como se [alguém] ficasse remoendo alguma coisa”.

Podemos inferir que “insônia” seja caracterizada pela não-recuperação da fadiga. Enquadramos, assim, a palavra num domínio que poderia referir-se a “estado mental/sensorial”. Sugere-se observar estas expressões como negativas de “sono”, dado que o participante não simplesmente compara “música” a um “estado de vigília”.

Esta conclusão vai ao encontro da expressão usada logo após pelo participante “[...] remoendo alguma coisa”. “Remoer” já é uma metáfora que imprime um sentido literal de “tornar a moer” (REMOER, 2004), enquanto “moer” tem sua definição dada como “[...] reduzir a pó [...]”, “triturar” (MOER, 2022). Como sentido metafórico, mesmo que já consagrado, “remoer” é tido como: “causar ou sentir incômodo ou aborrecimento”, “afligir-se”. Neste contexto, uma expressão cujo significado parece colocar a música ou seu caráter como um pensamento aflitivo, por sua necessidade de ser processado e reprocessado [ou triturado, reduzido]. Por fim, em “remoendo alguma coisa”, supomos que “alguma coisa” seja referência a um pensamento ou tipo de pensamento.

4.1.1.3 “A atmosfera da música é algo incomodando alguém”

Podemos fragmentar esta frase em dois segmentos. No que tange à “atmosfera da música”: “atmosfera” se define como “processo natural e geofísico” e “ambiente mental, social ou moral em que se vive; clima” (ATMOSFERA, 2014). Ou seja, o termo utilizado em contextos que não envolvem processos naturais ou geofísicos já são, em tese, metafóricos.

Podemos inferir uma outra camada de metáforas ao observarmos que, mesmo levando em consideração o uso já metafórico do termo enquanto ambiente mental, social ou moral, o participante recorre a “atmosfera” para designar quaisquer sejam os aspectos musicais a que se refere. Desse modo, domínios referentes a qualidades inerentes à música são metaforizados em termos que definem um domínio de lugar, seja a nível físico *ipsis litteris* como camada gasosa ou a nível mental e social.

No que diz respeito ao fragmento “[a música] é algo incomodando alguém”: podemos inferir que o verbo “incomodar” é o termo central em questão de significado e que o termo “incomodar” está relacionado a “incômodo”. A metáfora surge a partir do momento em que qualidades referentes ao domínio musical [atmosfera da música] são justapostas a uma ação realizada por alguma coisa [algo] sobre uma pessoa [alguém]. Na expressão posterior, teremos alguns aferimentos, no que concerne a tais elementos que podem, metaforicamente, “incomodar” alguém.

4.1.1.4 “As figurações em colcheias ficam martelando na cabeça”

“Martelar” já surge empregado metaforicamente, cujo significado primeiro é “bater com martelo em” ou “dar vários golpes com qualquer objeto como se fosse martelo” (MARTELO, 2004). Mesmo que já consagrado, o significado de “martelar” enquanto “insistir numa ideia; repisar” se dá de forma metafórica. A segunda inferência que podemos fazer, coloca elementos musicais da obra [figurações em colcheias] hábeis de alguma ação [martelar a cabeça]. Assim, as “figurações em colcheias” estão diretamente relacionadas à “ideia insistente”.

Observando contextualmente a expressão “como se ficasse remoendo alguma coisa” em conjunto com “figurações de colcheias martelando na cabeça”: se considerarmos que o sujeito que “remói” o objeto [pensamento] é o mesmo que possui “sua cabeça” “martelada” por “figurações em colcheias”, podemos criar um elo entre as duas expressões. Supomos, então,

que “figurações em colcheias” seja o modo pelo qual o sujeito, que “remói” “alguma coisa”, possui sua “cabeça martelada”. De modo analógico, o sujeito “remói” “alguma coisa” em “sua cabeça” por meio de “figurações em colcheias” que ficam “martelando”. Como mencionado anteriormente, a expressão também pode dialogar com “a atmosfera da música é algo incomodando alguém”.

4.1.1.5 “A música começa mais tranquila, depois vai crescendo e se desenvolvendo”

Aqui, as metáforas já se apresentam implícitas; sem relações de domínios muito bem definidos, não temos a clássica preposição metafórica “A é B”. Ao menos, não de maneira explícita. A expressão “a música começa mais tranquila” se apresenta como uma sequência à expressão anterior [“o caráter da música não é uma coisa melancólica”], em que podemos inferir que pertençam a um domínio similar ou parecido, como “Estado de Espírito”. Seja “melancolia” talvez mais pertencente a um domínio que engloba emoções e “tranquilidade” remeta mais a um estado psíquico, ambas criam novamente um domínio de sensações experimentadas *a priori* por seres humanos.

“[...] vai crescendo e se desenvolvendo”: inferimos um esquema metafórico que remete a música a um processo natural. Como aponta Cox (2016), música pode ser comumente relacionada ao crescimento de plantas ou animais. Por meio do esquema metafórico de que MAIS [em quantidade] É MAIOR, inferimos que, ao crescer, desenvolver-se (tornar-se maior), a entidade passa a ser dotada de mais atributos, quaisquer sejam eles. De acordo com o participante, podemos inferir que tais atributos remetem a elementos musicais que a tornam diferente de tranquila, contraposto a como referia ser em seu começo.

Em ambas as sentenças, conferirmos que as frases não estabelecem relações explícitas metafóricamente. No caso anterior, em “as figurações em colcheias ficam martelando na cabeça”, há a prerrogativa de que “figurações em colcheias” possam assumir forma de algum objeto capaz de “martelar na cabeça”. Já no segundo caso, a música é posta como um ente o qual detém a capacidade de passar por um “crescimento” e “desenvolvimento”. Dessa forma, o participante 01, ao fazer uso destas expressões para descrever a música, lança mão de determinar em pormenores um contexto que definiria claramente os domínios das metáforas usadas. Supomos, no entanto, que esse recurso possa ser usado por quem emite e compreendido por quem o recebe, porque talvez este contexto possa já ser pressuposto ou inferido por ambos; são expressões que, embora metafóricas, podem já ser consagradas.

4.1.1.6 “A música começa distante”. “[A música começa como se] a preocupação estivesse distante”

O “esquema do caminho” é uma relação importante criada entre momentos e passagens do tempo na música e objetos físicos que se deslocam num dado espaço (COX, 2016; SPITZER, 2015), A primeira inferência que poderíamos fazer é que o participante coloca a música como uma entidade “distante” espacialmente de si “no começo”. A segunda inferência a que remete à distância coloca a preocupação evocada pela música como distante fisicamente.

Cox (2016) infere ainda que, em paralelo ao “domínio do alvo [espacialidade]”, na categoria “localização”, encontramos, no “domínio da origem [temporalidade]”, a categoria “estado ou condição”. Seja a “música” ou a “preocupação” evocada pela música algo distante, então esta localização espacial remete a um estado, passível de mutação; quando há movimento e mudança da localização. Neste caso, a distância espacial entre diferentes localizações é metaforizada em estados ou condições da música e suas mudanças ou diferenças.

4.1.1.7 “A música fica mais pesada quando vem os acordes tensos”

Larson (2012) discorre sobre esquemas metafóricos relacionando o movimento musical a forças físicas, como supracitado na revisão bibliográfica. No entanto, inferimos que esse não é um caso similar ao esquema proposto pelo autor. Ele esquematiza sobre a metáfora com a gravidade, a partir da tendência de uma nota [mais pesada, grave] “cair de uma posição estável”. Inferimos, no entanto, que “pesado” faz aqui alusão à dissonância de alguns acordes mais “tensos”, na medida em que eles surgem na obra, partindo de um pressuposto de acordes menos “tensos” e, talvez, mais consonantes.

Podemos observar que, se neste ponto, os “acordes [ou a harmonia] tensos” se referem à música ficar mais “pesada”, então, talvez, um dos aspectos o qual o autor atribui “tranquilidade” à obra em seu início também seja referente ao aspecto harmônico. Essa conclusão vai ao encontro das harmonias empregadas pelo autor, que são mais dissonantes na sessão central.

4.1.1.8 “A música volta para uma atmosfera mais tranquila”

Essa metáfora pode corroborar a aferição de que o participante põe em polos opostos “tranquilo” com “mais pesado”. Apesar de não apontar exatamente em que ponto “a música volta para uma atmosfera mais tranquila”, podemos atribuir o retorno do caráter atrelado ao retorno do tema inicial e dinâmicas menos fortes.

Se relacionarmos as características postas pelo participante à música em seu início, podemos inferir correlações entre “distante”, “preocupação distante”, “menos tenso” e “tranquilo”. Tais colocações talvez sejam colocadas justamente por contraporem à sessão central, que é posta como “mais pesada”, “mais tensa”, após ter passado por um “crescimento” e “desenvolvimento” e, então, a um retorno “mais tranquilo” novamente.

4.1.1.9 “A música é uma construção.”

Jandausch (2012) retoma a tese de Johnson e Larson (2003) de que o esquema metafórico “música é arquitetura” é essencial, tanto na criação, quanto na audição da música. Aqui, falamos de uma metáfora que, por assim dizer, pode já ter seu uso consagrado no idiomatismo de musicistas. O esquema propõe que experiências e conhecimento sobre estruturas arquitetônicas são Domínio de Origem. Segundo os autores, no Domínio de Origem, teríamos a “estrutura”, em contrapartida com a “música” em si, no domínio alvo. O “processo de construção” estaria para a “criação do clímax/cadência” da obra.

Desta forma, a expressão do participante pode remeter música ao esquematismo metafórico “arquitetura”. Se o participante tece essa relação em consonância com o esquema metafórico proposto por Johnson e Larson (2003), então, talvez o aspecto ao qual o participante tenha se referido na música pode remeter ao “processo de construção” da música, a criação do clímax ou das cadências.

Pode ser aferido também que o participante tenha se expressado de forma a aludir esta música, especificamente, como uma obra de estrutura constitutiva única, sem grandes contrastes. Ambas as aferições não contradizem seus sentidos metafóricos, visto que, mesmo o participante talvez tendo pontuado a obra musical como constituinte de apenas uma construção, e não duas, ou três, podemos observar que ainda assim há relação metafórica que se estabelece a partir do uso de um esquema metafórico que põe a música, de qualquer modo, atrelada metaforicamente à construção.

4.1.1.10 “Soa uma coisa que fica remoendo, uma coisa circular.”

Supomos aqui que “uma coisa circular” coloque as propriedades do círculo enquanto forma, cujo fim da trajetória ou linha retorna ao início. Em associação à sentença anterior, podemos inferir que esse “incômodo”, causado por algo [ou alguém] “que fica remoendo”, seja posto enquanto sem fim, como em um moto perpetuo.

Uma das inferências que poderíamos fazer, à primeira análise, é a de que aqui, a música é posta como forma, porém não cremos ser o caso. “Coisa circular”, por si, já se distancia da forma “círculo” em seu sentido objetivo e se aproxima de características e qualidades [adjetivo] que um círculo possui. Dessa forma, a metáfora parece ser estabelecida aí, justamente entre características metafóricas do formato geométrico e seu sentido de movimento repetido, fim da trajetória reestabelecido com o início etc. Se considerarmos isso, então a expressão “coisa circular” poderia estar diretamente atrelada ao *modus operandi* de “algo que remói alguém”; a repetição da ação, em “remoer”, como algo que se segue “moendo” [processando] vai ao encontro de algo se move de modo circular por meio de um fim que já é atrelado a um início.

4.1.1.11 “A música cai aos poucos.”

Novamente poderíamos inferir a correlação entre domínios de música e forças físicas (LARSON, 2012); segundo o autor, *gravidade melódica* é a tendência que as notas têm de descer. Não cremos ser o caso, novamente, do uso da metáfora. O participante relaciona essa expressão com a retomada da música, em que associa com metáforas como “mais tranquila”. O participante também a coloca enquanto “circular”, em que inferimos que seu caráter inicial se conecta ao caráter final. Se partirmos do pressuposto que, se a música fica “mais tensa” na sessão central e, ambas as sessões iniciais e finais, são, então, “mais tranquilas”, então “cair” se relaciona ao movimento que ocorre entre dois pontos [da sessão central para a sessão final]: o “mais tenso” e o “mais tranquilo”.

“Cair” poderia se relacionar a uma “queda de intensidade” de tensão, seja essa tensão causada pela harmonia, dinâmica, melodias ou todos esses e/ou outros aspectos. Talvez possamos inferir um esquema metafórico em que “cair” se relaciona à “diminuição” na quantidade de alguma coisa, como em CAIR é DIMINUIR EM QUANTIDADE [p. ex., como em “a queda da bolsa de valores”]. “A música cai aos poucos” poderia exprimir aspectos como

“tensão” que diminui [em quantidade] enquanto correlacionado à dinâmicas mais sonoras que também têm suas frequências diminuídas.

4.1.1.12 “A atmosfera [mais perturbadora/insone] vai sendo esquecida.”

Podemos inferir que aqui temos um domínio metafórico diferente dos anteriores; o participante relaciona “atmosfera”, ou “ambiente/caráter” a seu esquecimento paulatino. “Esquecer” pode ser definido por expressões como “apagar da memória”, “deixar de lembrar” (ESQUECER, 2015). Talvez o termo em questão diga respeito à maneira a qual características que o participante implica à música vão sendo modificadas aos poucos; a “atmosfera” anterior vai dando lugar a uma nova “atmosfera”.

Se colocamos “esquecer” no grupo de outros termos como seus antônimos, p. ex. “lembrar”, podemos inferir, então, que este termo [e seu significado e antônimos] possa pertencer a um domínio de “processos cognitivos da memória” [p. ex., “esquecer”, “perder da memória”, “lembrar”]. Neste caso, poderíamos correlacionar “mudanças de caráter da música” à “processos cognitivos da memória”, em que “esquecer” seja, em alguma instância, a música “perder” características primeiras no que tange a seu caráter.

4.1.1.13 “A atmosfera da parte final é um eco.”

Podemos inferir aqui um sentido já metafórico no emprego do termo “eco” na expressão. Podendo ser definido como “repetição de um som devido à reflexão das ondas sonoras” (ECO, 2015), aqui, talvez tenha sido usado justamente com o intuito de exprimir o sentido de um trecho já executado, agora executado novamente. Desse modo, o esquema metafórico relacionaria “eco” à “sessão final” da música a partir da “repetição” [talvez com intensidade inferior]; em “eco”, a repetição do som e, na música, repetição, na sessão final, de algum caráter já exprimido anteriormente.

4.1.1.14 “Agora penso a música mais fluída.”

Podemos deduzir que “fluído”, enquanto adjetivo, seja amplamente utilizado já num sentido metafórico em diversos contextos. Embora “fluidos” possam estar atrelados a líquidos ou substâncias gasosas, não é estranho observarmos situações em que o emprego do termo se

dê metaforicamente, como em “pensamentos fluidos”. “Fluido” também pode significar “aquilo que desliza facilmente, fluente” (FLUENTE, 2015).

Talvez essa expressão, usada pelo participante, se dê num contexto em que “agora”, momento presente de maior contato do participante com a obra, o modo o qual ele “pense a música” seja de maneira mais “fluída”, pois talvez tenha adquirido alguma “fluência” no entendimento da “atmosfera” da música. No entanto, cremos que seu uso remeta mais à possibilidade de que “agora” o participante tenha uma nova compreensão a respeito do caráter da música; ele pensa que é mais fluída.

Os casos em si não se contradizem no que diz respeito ao emprego do termo como metafórico, já que, em ambos, o sentido que poderíamos exprimir de “fluído”, nesse contexto, é parecido. As aferições remetem à música “agora” como sendo algo que “desliza facilmente” pela maior fluência adquirida pelo participante ou a compreensão do participante de que, “agora” a música parece-lhe ser mais como algo que “desliza facilmente”.

4.1.1.15 “A música começa a ficar ansiosa [a partir da sessão B]”. “O início da música não é ansioso”. “Os cromatismos na música causam a atmosfera ansiosa e nervosa.”

Aqui, temos três expressões agrupadas que novamente exprimem algum sentido metafórico cujo domínio de origem poderia remeter a “Estado Mental”. Podemos inferir que o participante possa ter querido se referir à mudança da música de um estado mais tranquilo, como citado anteriormente, para um estado mais inquieto, talvez angustiado. O próprio participante atribui uma possível causa na “atmosfera”, na sessão B, que é o uso de cromatismos.

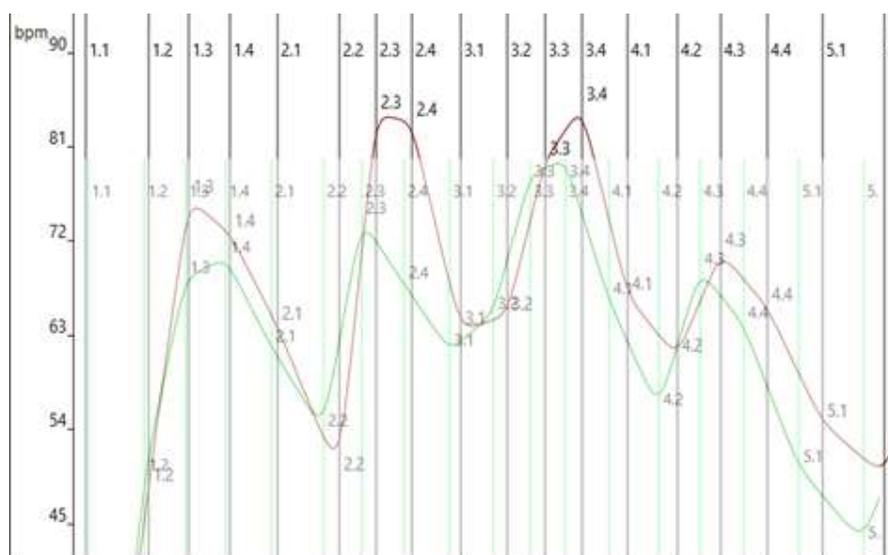
Se sintetizarmos as expressões do participante, além de a música “começar a ficar ansiosa”, o participante descreve a sessão central com uma atmosfera mais “pesada”, por conta de acordes tensos. Se o participante coloca que a música “começa como se a preocupação estivesse distante”, talvez possamos aferir que essa “preocupação” chega na sessão central e essa expressão se alinha à “música começando a ficar ansiosa”. Todas essas expressões dialogam com a descrição que o participante deu de a música ser como “algo incomodando alguém”.

Por outro lado, as sessões inicial e final são postas como “tranquilas”, como num movimento “circular”, em que a “atmosfera” retorna, em forma de “eco”, e vai sendo “esquecida” e “cai aos poucos”.

4.1.2 Comentários a respeito das execuções da obra¹⁸

Um dos primeiros comentários do participante 1 na segunda gravação diz respeito a sua tentativa de diminuir a variação do *timing* no início e fim da peça, pois, segundo sua concepção, após reflexão, era que a peça assumia uma forma circular; como se o fim fosse atrelado ao começo. Ou seja, o participante afirmou que buscou reduzir acelerações e desacelerações no começo e no final da música. Talvez o *ostinato* ininterrupto, presente ao longo de toda a peça, pudesse sugerir isso.

Gráfico 2 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 1. C. 1-5.



Fonte: elaborado pelo autor.

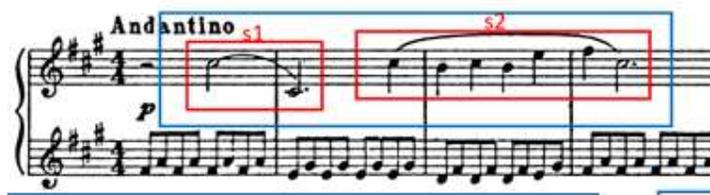
Apesar de a variação entre os primeiros tempos do compasso 1 serem poucas, elas são visíveis, o que talvez vá ao encontro da tentativa de o participante buscar não atrasar tanto as primeiras notas da música, simulando, metaforicamente, a ideia de o movimento da música ser circular e seu começo estaria atrelado ao final. Fica visível que aos poucos, os dois primeiros compassos na execução 2, em verde, ficam ligeiramente adiantados em relação à execução 1. A menor variação no *timing* da segunda execução em relação à primeira também pode indicar uma intenção, por parte do participante 1, de buscar manter as variações de velocidade mais

¹⁸ Para melhor compreensão a respeito dos gráficos e recortes de partitura e suas análises, observar item 3.3.

sutis e isso também pode fazer alusão à sua expressão de que “agora pensar a música mais fluida” (4.1.1.14).

Ademais, observamos que os primeiros cinco compassos da obra são executados ligeiramente mais rápidos na segunda execução e há uma desaceleração sutil no fim da primeira frase (segundo tempo do compasso 4), maior na gravação 2 que na gravação 1 (*s2*).

Figura 8 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 1-4.

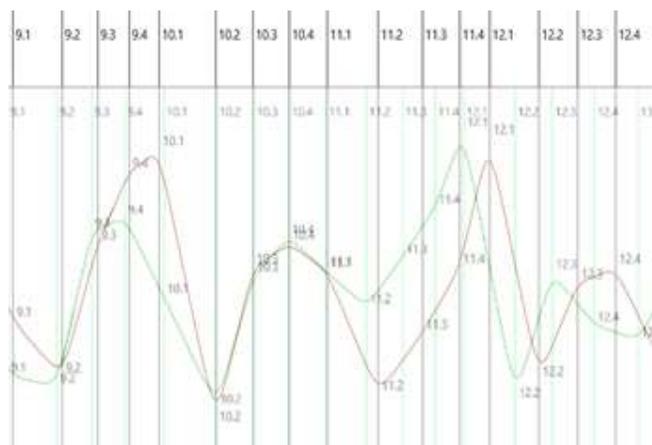


Fonte: PROKOFIEV (1918, grifo meu).

Acerca da afirmação do participante de que a música começa mais tranquila e depois vai se desenvolvendo [4.1.1.5], podemos fazer alguns aferimentos, no que diz respeito ao *timing*:

Aferimos que sua indicação de se desenvolver e crescer está intimamente correlacionada a indicações de crescendo e diminuendo, como expresso na figura acima. Os movimentos de arco se refletem nas variações de andamento das execuções, como podemos observar no Gráfico 3:

Gráfico 3 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 1. C. 9-12.



Fonte: elaborado pelo autor.

O *crescendo* presente no início do compasso 9 culmina com uma aceleração, entre 9.2 e 10.1; da mesma forma, no compasso 11 [11.2 a 12.1]. Em contrapartida, pela estrutura de arco que *s5* [na partitura, no gráfico: azul] e *s6* [na partitura, no gráfico: alaranjado] apresenta, o *diminuendo* também causa retardamento no tempo. No que diz respeito à comparação entre as gravações, podemos observar [em verde] que há uma aceleração no todo que coloca a segunda gravação quase um bpm à frente da primeira gravação.

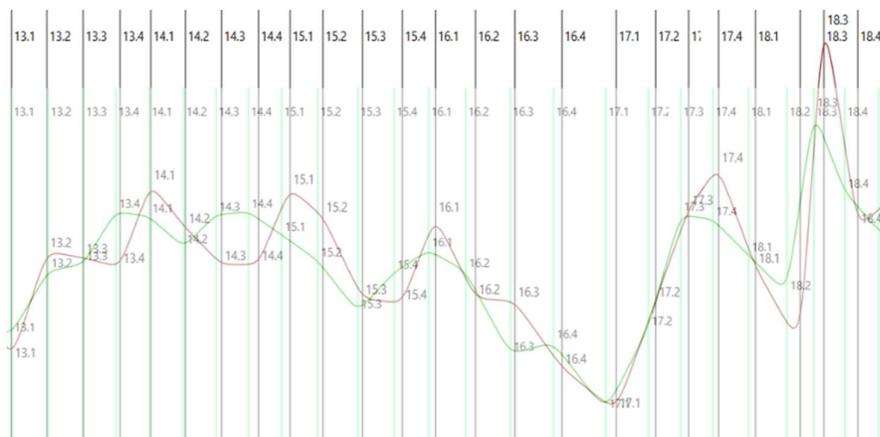
Referente ao item 4.1.1.7, em que o participante cita que a música fica mais pesada quando vem acordes tensos: se considerarmos que tais acordes são os que aparecem na sessão B [entre os compassos 9-12], na região da dominante da dominante, com sétimas e notas de passagem de grau 6 e grau 9 [para grau 5 e grau 8 consecutivamente da dominante da dominante], podemos relacionar com o declínio repentino no *timing* da música.

A redução harmônica da sessão ilustra o movimento harmônico que a música faz¹⁹. Os pontos de maior desaceleração da peça acontecem justamente com os “acordes tensos”, quando a música fica mais “pesada”. Talvez aqui, “pesado” esteja relacionado a uma espécie de desaceleração no *timing* da peça [compassos 9 a 12]. Não podemos deixar de mencionar que o andamento também parece ter decaído em função do emprego de tercinas de semicolcheias pela primeira vez, por parte do compositor. cremos, no entanto, que tanto as dissonâncias quanto as figurações mais rápidas podem sugerir uma necessidade, por parte do intérprete, de reduzir a velocidade para executar a sessão.

A respeito do item 4.1.1.11, em que o participante afirma que “a música cai aos poucos”, dado o contexto, talvez tenha feito menção à transição da sessão B para a sessão C. Neste caso, podemos observar que o decaimento acontece também em termos de bpm, como observamos no gráfico. Também é o momento de maior variação de *timing* até então entre as gravações 1 e 2 [13.1 a 17.1]. É quase como se o participante acelerasse na gravação 1 onde desacelera na gravação 2 e vice-versa. Outra observação que podemos fazer diz respeito ao fato de, na segunda gravação, o participante conter ligeiramente a desaceleração que fazia na gravação 1 e, novamente, talvez isso esteja correlacionado ao item 4.1.1.14, em que aponta que ele “agora pensa a música mais fluida”.

¹⁹ Cf. Figura 7.

Gráfico 4 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 1. C. 13-18.



Fonte: elaborado pelo autor.

Se observarmos na partitura, o compasso 13 se refere à *s7* e assim por diante até *s10*, onde há a inscrição “rit.”, no compasso 16. No gráfico 4, observamos que é o ponto de menor bpm de toda a obra e, apesar das disparidades no *timing* de todo o compasso 13 até o 16 entre as gravações 1 e 2, o compasso 17 inicia com um bpm muito similar em ambas.

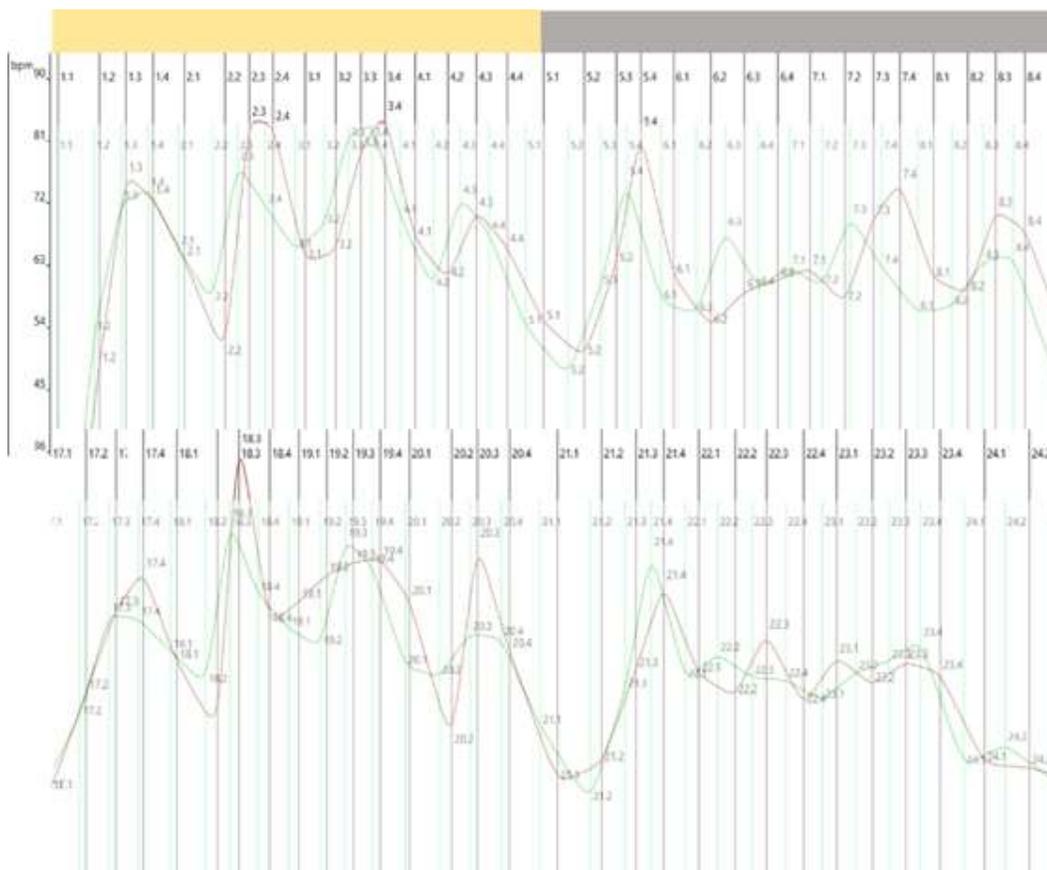
Figura 9 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 11-16.

Fonte: PROKOFIEV (1918, grifo meu).

Por fim, no que concerne aos itens 4.1.1.12 e 4.1.1.13, podemos fazer alguns aferimentos que relacionam a sessão A e a sessão A'. Como pode-se observar no gráfico 5, ambas as sessões têm similaridades; na sessão A, o tema é apresentado na região aguda, na linha da soprano, enquanto na sessão A' o tema é apresentado na região grave, na linha do tenor. Ao afirmar, na segunda entrevista e após a segunda gravação, que “a parte A' é a parte A em outra atmosfera” [4.1.1.12], talvez possamos atrelar a afirmação aos dados que o gráfico aponta; a linha em verde do gráfico 5, referente à segunda gravação, apresenta contornos mais similares. Inferimos que, após a reflexão de que as sessões são parecidas [exceto em sua “atmosfera”], a execução de ambas passa a adotar contornos de timing mais similares.

Em contrapartida, há uma disparidade maior em relação às sessões A e A' na gravação 1, tanto no que diz respeito à quantidade de aceleração e desaceleração quanto aos picos em que elas ocorrem [especialmente no compasso 6 em relação ao compasso 22, que apresenta o mesmo motivo melódico, mas são executados com timing diferente].

Gráfico 5 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 1. C. 1-8 justaposto aos c. 17-24.



Fonte: elaborado pelo autor.

Em suma, ao explicitar, na segunda entrevista, as similitudes entre as sessões A e C, o que não havia sido apontado antes pelo participante, o aspecto *timing* vai de encontro aos apontamentos de que a parte final é “eco” da parte inicial e ambas são parecidas, mas em atmosferas diferentes. Talvez a “atmosfera” diferente diga respeito a outros aspectos, como o próprio fato de o tema ser executado agora na região grave, mas não há indicações de que tais mudanças de “atmosfera” repercutam de maneira significativa no *timing*.

4.2 Participante 2

Após a primeira execução gravada da obra, iniciou-se a entrevista e, após ser indagado se conhecia a obra, o participante 2 afirmou que não. Ao indagar sobre como poderia descrevê-la, ele faz alguns apontamentos que, após alguns recortes e seleções de expressões que possam ser significativas para a presente pesquisa, ficam exprimidos subsequentemente. Não necessariamente as expressões encontram-se em ordem progressiva de descrição; em alguns casos, foram reagrupadas de acordo com sua possível similaridade. As sessões foram convencionadas em A, B e A' e não necessariamente eram referidas assim pelo participante.

4.2.1 Recortes das entrevistas

4.2.1.1 “A sessão A é calma”

“Calma” poderia ser definido como “período tranquilo, geralmente após um tempo conturbado” (CALMARIA, 2004). Se assemelharia, assim, a termos como “bonança”. Inferimos que, aqui, o participante tenha querido se referir à sessão final enquanto calma e, não a sessão final e inicial, que são muito parecidas, justamente por a “calma” poder se relacionar a algum “evento conturbado” sucedido.

Poderia ser inferida, também, como uma expressão remetente à eventos naturais, no entanto, derivada do termo “calmo” ou “calma”, também poderia evocar a ideia de algum “estado de espírito”. Em ambos os casos, a metáfora coloca a qualidade ou caráter da sessão final da música em relação com algum domínio, seja relacionado a “eventos naturais”, seja “sentimento” ou “estado de espírito”.

4.2.1.2 “A música não passa por coisas muito tensas”

Krumhansl (1997) comenta sobre os conceitos de “tensão” empregados comumente na descrição e conceituação da música. O autor comenta sobre três aspectos diferentes, ao se referir à “tensão” e pontua que a maneira de descrever música enquanto “tensão” e “relaxamento” remete ao século 20, com a influência da Teoria da Gestalt. Para o autor, “tensão” também é:

[...] associada à altura do tom, dinâmica, modo, negação de padrões esperados dentro da peça, interrupção de processos harmônicos em andamento e outros atributos da música. Assim, julgamentos dinâmicos de tensão musical podem ser atribuídos com bastante precisão a análises teóricas da estrutura musical e relacionadas a atributos que têm recebido considerável atenção na literatura sobre cognição musical (KRUMHANSL, 1997, p. 4, tradução minha).

A exemplo da teoria de Johnson (1980, p. 83), música é posta, nesta expressão, como um ente que se desloca numa trajetória. Enquanto se desloca, a música teria, em seu caminho metafórico, elementos do caminho (metaforizados em quaisquer elementos da estrutura da música; neste caso, “[...] tom, dinâmica, modo, negação de padrões esperados dentro da peça, interrupção de processos harmônicos em andamento [ou] outros atributos da música)”. O participante coloca justamente que “coisas muito tensas” não tomam lugar nesses elementos do caminho pelo qual o ente, metaforizado em música, passa. Talvez, segundo o participante, não haja efetivamente grandes interrupções de processos harmônicos, ou os padrões, dentro da peça, se mantêm como esperados.

4.2.1.3 “A música se move por causa do andar contínuo das colcheias”

Novamente, um participante cita o *ostinato* de colcheias que percorre a peça de seu começo ao fim. Aqui, o Participante 2 mantém a referência aos esquemas metafóricos de “caminho”, citado anteriormente. Agora, supomos que temos uma música que passa por elementos, os quais “não são muito tensos” e que essa música percorreria esses elementos “por se mover com o andar contínuo das colcheias”. O *modus operandi* do deslocamento do ente se dá, então, por meio do “andar” das colcheias.

Além desse esquema, que coloca a “música” como um ente físico passível de percorrer um caminho, temos também a metaforização de uma sequência de colcheias seguidas “que andam”. É como se esse *ostinato* de colcheias fosse as pernas do ente, que, em seu caminho, “não passa por muitas coisas tensas”.

3.2.1.4 “A textura da sessão B é mais densa”

Podemos aferir que o termo “denso” já possui um sentido metafórico talvez consagrado. O termo pode significar algo “de estrutura espessa; grosso, compacto” (DENSO, 2005). Enquanto termo figurado, “denso” também poderia representar “emocionalmente profundo”. Observamos que a sessão B é composta de mais notas por compasso, o que talvez implique no “adensamento” o qual o participante tenha se referido. Há também um aumento na velocidade do ritmo harmônico e o uso de figurações inéditas, como tercinas de semicolcheias nos compassos 10 e 12. Talvez esses aspectos também influenciem na descrição da sessão enquanto “mais densa”.

4.2.1.5 “As inflexões não são fortes a ponto de criar uma ruptura com o todo”

“Inflexão” pode ter um rol de significados. Desde o ato de “inflectir”, que seria “formar curva”, até “mudança de entonação na pronúncia ao dizer alguma coisa” (INFLEXÃO, 2015). Por um lado, o uso do termo pode estar relacionado a algo que remeta à variação de “entonação”. Talvez, em um sentido metafórico, de “modo”, o qual a música soa. Neste caso, estabeleceríamos relação entre domínios da “música” propriamente ditos, sendo metaforizados a partir de domínios de “pronúncia” ou “fonética”. Então, “frase” poderia estar relacionado à “trecho musical” e o “modo de pronunciar ou entonar a frase” ao “modo de execução do trecho musical”.

Spitzer (2015) expressa relações entre “Música” e “Linguagem”. No que diz respeito à entonação, a autor comenta sobre o caráter mimético que a música assume: “o músico imita os tons, acentos, suspiros e inflexões da voz” (DUBOS, 1993, p. 133 apud SPITZER, 2015). A relação metafórica “Música é Linguagem” remonta há séculos. Como aponta Bonds (1991, p. 68 apud ROSSEAU, 1979), por meio deste esquematismo, teóricos e musicistas do século XVIII já reconheciam que a “linguagem da música possui sua própria gramática:

A melodia, ao imitar as inflexões da voz, expressa lamentos, gritos de dor ou alegria, ameaças ou gemidos; todas as significações vocais das paixões estão dentro de seu domínio. Imita as inflexões de diferentes línguas e a ascensão e queda causadas em cada idioma por certos movimentos da alma. Ele não apenas imita, ele fala; e sua linguagem - inarticulada, mas vívida, ardente, apaixonada - tem cem vezes mais energia do que a própria fala (ROUSSEAU, 1979, p. 229, tradução minha).

Há, também, o emprego de um esquema metafórico que coloca as “inflexões” enquanto dotadas de alguma força, ao definir que “não são fortes a ponto de criar uma ruptura com o todo”. Partindo dessa perspectiva, talvez, ao usar “inflexão”, o participante tenha querido se referir justamente a alguma “mudança de entonação” na música que talvez, para ele, tenha sido sutil o suficiente para manter a integridade da obra. Por fim, agregado ao modus operandi das inflexões, que “não são fortes”, o participante utiliza o termo “ruptura”, que talvez já denote alguma ação (de abrir, partir) realizada à força.

4.2.1.6 “A música é um sentimento que passa por diferentes estágios”. “Os estágios do sentimento da música são relacionados à estrutura”

Aqui, temos a metáfora em sua construção “A é B”. Como já citado anteriormente, “Música e Sentimento” já é um esquema posto como recorrente na conceituação e descrição da música. Ao atribuir “música” a “sentimento”, podemos inferir que “sentimento” assume características da “música” propriamente dita. Ou seja, elementos do domínio da “música”, agora também estabelecem um esquematismo com o domínio do “sentimento”.

O participante já tece possíveis relações entre os domínios “música” e “sentimento” ao referir que “a música” não é apenas um “sentimento”, mas “um sentimento que passa por diferentes estágios”. Neste caso, “sentimento” age como “ente” que metaforicamente “passa” por alguma coisa/algum lugar, neste caso, por “estágios”, “fases”. Talvez essa ênfase remeta à mutabilidade que um sentimento causado pela música possa ter.

Por fim, supomos que a música possa ser metaforizada em uma unidade de “sentimento”, mas que muda, em sua qualidade, e o participante exprime que tais mudanças se dão de acordo com a estrutura da música. Aqui, elementos musicais da obra podem ser definidores e responsáveis pela conceituação do modo como os estágios pelos quais o “sentimento” passa é inferido.

Ao expressar, anteriormente, que “a sessão A é calma”, podemos inferir que, talvez, “calma” seja algum estágio pelo qual a música passe (relacionando à estrutura da “parte A”). E, se a música “não passa por muitas coisas tensas”, então talvez o “sentimento” que o participante atribui à “música como sendo”, diz respeito a algo não muito distante de “calma”. Se ela “não passa por muitas coisas”, então talvez o “sentimento” da música, de maneira geral, não esteja longe de “calmo”.

4.2.1.7 “A sessão A é singela. O movimento que a música traz é singelo”

O participante coloca tanto a sessão A, em si, como singela, como o movimento que a música, de modo geral, traz. Singelo pode ser definido tanto como “simples”, quanto algo “puro”, ou que “não foi corrompido”, “sem malícia”, “sem complicação”. Talvez a “singeleza” na sessão A seja em relação à simplicidade em algum aspecto da música. Se considerarmos que essa sessão também assume um caráter de “calmaria”, então pode ser que a “singeleza” esteja relacionada a uma “não complicação” que a sessão apresenta. Podemos considerar, também, que o participante tenha se referido ao aspecto de “pureza”, principalmente no que diz respeito à sessão A, porque contrasta das sessões subsequentes, em especial da sessão B, que é posta como uma sessão “mais densa”.

Concernente ao trecho da expressão que aponta que “o movimento que a música traz é singelo”, aqui, em primeira instância, verificamos novamente “música” enquanto um ente que age e “traz algum movimento”. Se considerarmos o Esquema Metafórico “Evento-Estrutura de localização” (JOHNSON, 1987), “eventos” estariam para “localizações no espaço”, dessa forma, “mudanças de estado”, estariam para “movimentos de uma localização para outra”. Inferimos, aqui, que o “movimento singelo” possa fazer alusão a “mudanças de estado” e que talvez sejam sutis, não trazendo grande contraste entre as partes da música.

4.2.1.8 “A sessão B é esperançosa e emotiva. A sessão A’ é resignada”

Ao tomar a sessão B como “esperançosa e emotiva”, o participante faz uso do esquema MÚSICA É SENTIMENTO. Talvez o caráter “emotivo” se contraponha às sessões anteriores e posteriores no quesito intensidade e a expressão se alinhe à definição dada anteriormente, pelo participante, que coloca a sessão também como sendo “densa”.

No que diz respeito à sessão B ser “esperançosa”, inferimos que questões estruturais, que também causam “adensamento” e maior “emoção”, como pontua o participante, são responsáveis por uma possível sensação de “expectativa”. A novidade no quesito estrutura, mudanças harmônicas, emprego de acordes mais dissonantes, entre outras coisas, remete a um lugar diferente e incerto. Como aponta Meyer (1961), o que tange à tendência e expectativa na música:

Quanto mais a dúvida e a incerteza persistirem, maior tenderá ser a sensação de suspense. A situação de estímulo que cria dúvidas e incertezas deve, é claro, ser progressivamente intensificada para que o suspense seja mantido ou aumentado [...]. Além disso, sem uma mudança na situação de estímulo na direção da complicação e incerteza, esses sentimentos antecipatórios vitais de que uma ruptura deve vir, que a dúvida e a perplexidade devem dar lugar ao conhecimento, o que nos faz esperar tanto com apreensão quanto com esperança, estaria perdido (MEYER, 1961, p. 28, tradução minha).

Indo de encontro à expressão anterior, que coloca a sessão que antecede enquanto “esperançosa”, aqui temos uma colocação da sessão que sucede enquanto “resignada”. “Resignação” poderia ser definida como algum tipo de “submissão à vontade de alguém ou a algum destino”.

4.2.1.9 “A sessão A’ é uma reminiscência”

O termo poderia se referir a “memória” ou “recordação do passado”. Seu emprego poderia estar alinhado à ideia de alguma espécie de “recapitulação” que a obra apresente em termos de estrutura; semelhante à sessão inicial, com apenas algumas alterações referentes ao registro de oitavas das notas. Cabe apontar que “reminiscência” tem algum uso por parte de compositores, como Liszt, na titulação de algumas de suas obras (Reminiscências de Norma, Reminiscências de D. Juan).

Aqui, talvez a “música”, em si, seja metaforizada em termos de “processos psíquicos”, em que algum trecho, já executado e agora repetido, esteja diretamente ligado à “recordação” em si, ou à “reminiscência”.

4.2.1.10 “A sessão A’ é a sessão A em outra atmosfera”

Novamente, o emprego da expressão “atmosfera”, mas agora por parte do participante 2, evocaria a relação entre “música” e “ambiente”. Estando “atmosfera” relacionada à “caráter”, talvez, para o participante, a semelhança entre as partes A e A’ se dê em outros aspectos, quaisquer sejam (talvez estruturais), mas que não dizem respeito ao caráter.

Sendo a sessão A’ uma “reminiscência” ou “recordação”, de alguma forma, diverge da “atmosfera” da sessão A, definida pelo participante como “calmaria”. Em termos de “atmosfera”, é como se a sessão A’ então, não fosse uma simples repetição. O apontamento das diferenças entre os caracteres, mas semelhanças noutros aspectos, salienta o aspecto “resignado”, em divergência à “calmaria” apontada pelo participante. Talvez o contraste se dê no fato de

“reminiscência”, enquanto memória, divergir da simples lembrança de “calmaria”. É como se, apesar de ser uma espécie de “recordação” de uma sessão “calma”, houvesse, agora, a ciência “resignada” de que a sessão é apenas uma “reminiscência”.

4.2.1.11 “A sessão B tem uma carga emotiva maior”

Primeiramente, como já apontado anteriormente, há uma correlação entre a estrutura da música, que faz parte de um esquema mais objetivo, em sua constituição de notas e sons e uma outra estrutura mais subjetiva, que concerne, aqui, às emoções. Ambos os domínios são atrelados por meio de metáforas. Uma sessão da música, em sua estrutura, passa a assumir qualidades que dizem respeito a processos psíquicos de emoção e sentimento.

Ademais, como aponta Kövecses (2005), a intensidade a qual as emoções podem comumente ser esquematizadas, dão-se por meio de diversos tipos de esquemas metafóricos. Neste caso, temos a “emoção” tida pela parte B em termos de “carga”. Poderíamos enquadrar essa expressão num esquema em que “intensidade de emoção é força”. Neste caso, a intensidade emocional da sessão é medida em termos de “carga” e é “maior” (*ibid.*, p. 41). Dado que o participante cita que, em si, a música não demonstra grandes variações a ponto de criar rupturas, talvez sua maneira de expressar os contrastes que aparecem esteja relacionada ao emprego de expressões que vão de encontro à intensidade de maneira quantitativa e, não necessariamente, a mudanças de qualidade em tais emoções.

4.2.2 *Comentários a respeito das execuções da obra*²⁰

Ao exprimir, no item 4.2.1.2, que “a música não passa por coisas muito tensas”, podemos aferir que talvez o participante se refira a um rol de aspectos que poderiam dizer respeito à estrutura da música. Se atrelarmos ao item 4.2.1.6, ratificamos que, para o participante, os sentimentos que a música poderia evocar estão correlacionados à estrutura. Por afirmar que “a música é um sentimento que passa por diferentes estágios” e, em sequência, que “os estágios [...] são relacionados à estrutura”, tomamos uma análise a respeito de suas execuções pautada nas sessões²¹ e em aspectos estruturais que poderiam defini-las.

²⁰ Para melhor compreensão a respeito dos gráficos e trechos da partitura utilizados na análise: cf. item 3.3.

²¹ Cabe lembrar que as sessões não foram necessariamente definidas da forma que apresentamos na pesquisa; muitas vezes, eram referidas por apontamentos na partitura, descrição de elementos da partitura, como notas e dinâmicas, descrição de acordes ou, então, executadas no piano ou solfejadas.

Gráfico 6 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 2. C. 1-8.



Fonte: elaborado pelo autor.

No que diz respeito ao *timing*, podemos observar que a sessão A possui certa estabilidade em sua curva de aceleração, principalmente na segunda gravação, o que vai de encontro ao item 4.2.1.1, em que o participante relata perceber a sessão A enquanto “calmaria”.

Como observamos no gráfico, a velocidade em bpm se mantém relativamente constante nos primeiros quatro compassos. Decai levemente a partir do compasso 5, mas logo é retomada e, apesar de seguir com certa flutuação na aceleração, elas parecem ser distribuídas de maneira constante ao longo dos compassos da sessão A, até seu fim, que se dá ao fim do compasso 8.

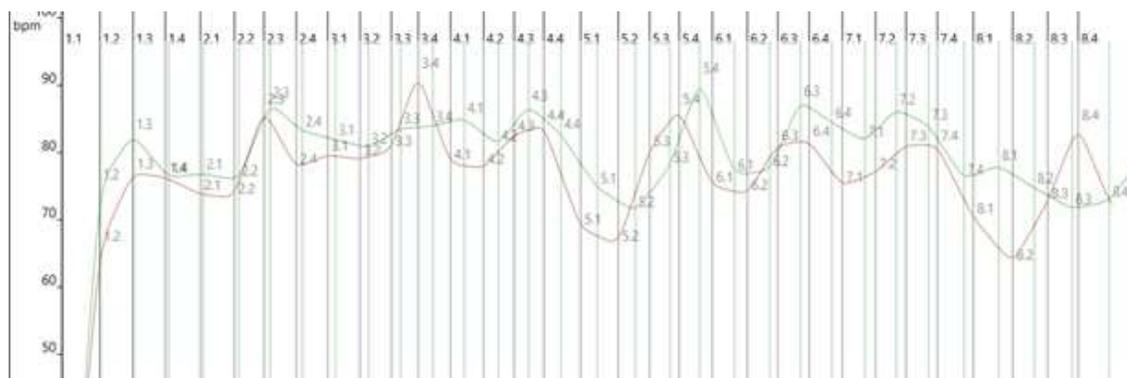
Cabe apontar que a observação do participante de que a sessão A é “calmaria” se deu na primeira entrevista, porém, na segunda gravação, percebemos maior estabilidade no que diz respeito a flutuações de aceleração, especialmente no início da sessão. Talvez conclusões tomadas pelo participante, durante a primeira entrevista, no que diz respeito à sessão A ser “calmaria”, tenham fornecido aferimentos que possam ter refletido em sua segunda gravação.

Outro ponto relevante diz respeito à sessão A ter duração ligeiramente maior na segunda gravação, em relação à primeira. Percebemos que, ao longo de toda a segunda execução, a velocidade média é ligeiramente superior à velocidade média da primeira execução e, movimentos de aceleração e desaceleração são mais “sutis”, por assim dizer, do que na execução um. Apesar de uma velocidade média superior, na execução dois da sessão A, os picos de aceleração não apresentam bpm muito superior aos picos de aceleração da gravação um. A sessão A também não soa mais rápido na segunda gravação. Parece que reflexões do participante que culminam na manipulação da velocidade da música se refletem na segunda gravação por meio de uma execução com um *timing* mais estável.

No que tange ao item 4.2.1.6, em que o participante aponta que “a parte A é singela” e “o movimento que a música traz é singelo”, podemos fazer algumas considerações. Levando em conta que esse relato se deu na segunda entrevista, talvez possamos atrelar a menor variação de acelerações da sessão A, em especial na segunda gravação, com a “singeleza” a qual o participante se refere. Talvez, entre outros aspectos, a velocidade se manter mais constante parece estar em concordância com sua ideia de “singelo”. Outro ponto pertinente faz menção ao fato de o participante ter explicitado algum aspecto da música que considere “singelo”: o “movimento”. Ou seja, o movimento da música ser singelo, segundo o participante, parece estar em concordância com o gráfico de suas execuções, principalmente se comparadas.

Ao observamos o trecho do Gráfico 7, referente às duas gravações justapostas, podemos inferir que momentos de maior variação de aceleração acontecem ao fim da sessão A e início da sessão B, no compasso 8. O pico de desaceleração, em ambas as gravações, acontecem no segundo tempo do compasso 10.

Gráfico 7 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 2. C. 1-8.



Fonte: elaborado pelo autor

No que diz respeito à sessão B e às conclusões do participante, expressas principalmente nos itens 4.2.1.7 e 4.2.1.10, a sessão da música é posta como sendo “esperançosa e emotiva” e tendo uma “carga emotiva maior”.

Figura 10 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 8-16.

The image shows a musical score for 'Tales of an Old Grandmother' (fragmento), measures 8-16. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features piano (pp) dynamics and includes annotations for phrases s5, s6, s7, s8, s9, s10, and i4. Red boxes highlight specific musical phrases, and blue lines connect related elements across staves.

Fonte: PROKOFIEV (1918, grifo meu).

Se observamos o trecho da partitura que compreende os compassos 9 a 16, referentes à sessão B, e atrelarmos ao gráfico 7, observamos que, no que concerne às variações de velocidade, o momento de maior desaceleração na música de ambas as execuções se dá entre o primeiro e o segundo tempo do compasso 10 e são referentes à frase *s5*. Outro momento de grande desaceleração diz respeito ao compasso 12, nos mesmos tempos, e são referentes à frase *s6*. As frases *s5* e *s6* podem ser atreladas e encerram uma espécie de variação, pela similaridade em suas construções. As frases *s5* e *s6* em conjunto podem ser analisadas como formando a primeira parte da sessão B e as frases *s7*, *s8*, *s9* e *s10*, a segunda parte da sessão B.

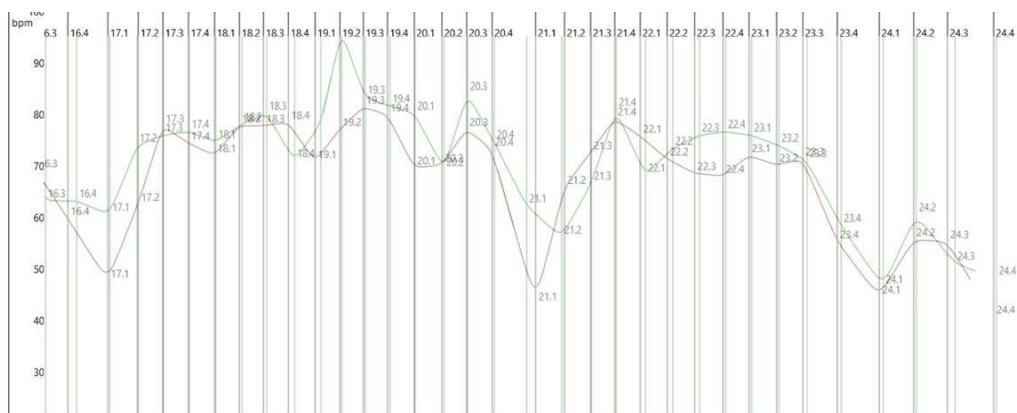
Esta análise se fundamenta para o participante 2, porque, além dos aspectos sonoros nas execuções e a partir da escrita, observamos que o trecho no gráfico referente à sessão B (gráfico 7) apresenta uma curva que se comporta de duas maneiras distintas: a primeira parte da sessão parece apresentar maiores variações de aceleração e desaceleração, mas são mais dispersas ao longo dos compassos e possuem bpm com mais extremidade; a segunda parte da sessão parece sugerir uma execução com menores variações de aceleração e também com menor dispersão,

ao longo dos compassos. Os compassos de 13 a 15 formam uma espécie de onda, no gráfico, e indicam pequenas e breves acelerações logo desaceleradas.

Embora possamos seccionar em mais duas partes a sessão B, ambas as sessões podem sugerir uma instabilidade maior no *timing*, em relação às outras sessões. No que diz respeito às entrevistas; na primeira, o participante sugere que a sessão B é “mais densa” (4.2.1.3). Após um período maior de contato com a obra e, talvez, mais reflexões sobre como a compreende, o participante sugeriu, então, que a sessão remete à uma “carga emotiva maior” (4.2.1.7) e mais “esperançosa” (4.2.1.10). Dentre outros aspectos possíveis de manipulação, por parte do participante, talvez maior variação no tempo possa estar atrelada à sua compreensão de que a sessão B é “mais densa”, de “carga emotiva maior” e mais “esperançosa”. Por aparentemente não ter havido um grande contraste entre as duas execuções do participante 2 na sessão B, talvez suas conclusões tomadas na segunda gravação dessa sessão sejam ratificação do que o participante já havia exprimido na primeira entrevista.

Já a sessão A’ é definida pelo participante 2 como uma “reminiscência”. O participante também aponta que “a sessão A’ é a sessão A”, porém, “em outra atmosfera” e coloca a sessão A’ enquanto “resignada”. Parece haver poucos aspectos na partitura que poderia sugerir diferentes “atmosferas” de uma mesma coisa entre as sessões A e A’; talvez, o mais notável seja referente ao fato de serem similares, exceto na primeira parte de ambas. A sessão A’ apresenta o tema que antes aparecia na voz aguda, agora na voz grave. Da mesma forma, o termo “reminiscência” pode ter sido empregado pelo participante por se tratar de um ritornelo do tema, com uma mudança de registro.

Gráfico 8 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 2. C. 8-16.



Fonte: elaborado pelo autor.

No que diz respeito à “resignação” da sessão A’: talvez o fato de a melodia do tema aparecer em uma região mais grave possa estar relacionado à teoria de Larson (2012)²². Ao discorrer sobre gravidade melódica, o autor aponta que melodias descendentes podem evocar sentimentos relacionados à tristeza, segundo o esquema de que TRISTE É PARA BAIXO. O autor fala de situações em que notas de uma melodia se tornam cada vez mais grave e a correlação das notas descendentes com a possível sensação de tristeza. Aqui, no entanto, referimo-nos a uma situação em que toda a melodia já executada uma vez aparece repetida em um registro mais grave.

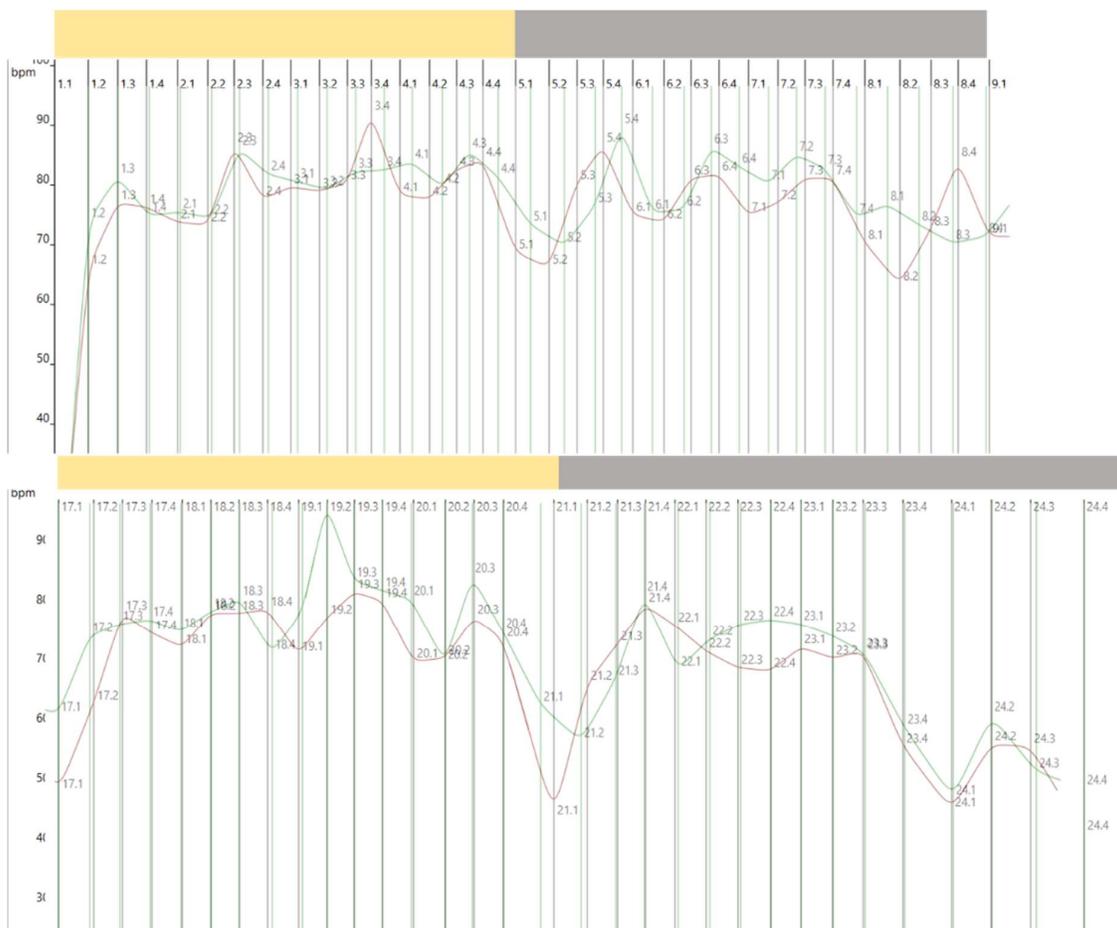
Seja somente por conta de a sessão A’ soar parecida, com apenas alguma variação, da sessão A, seja só e justamente por conta da variação, os motivadores da sensação de “resignação”: se considerarmos que o termo possa sugerir uma espécie de submissão a alguém ou destino, talvez a sessão A’ soe “resignada” para o participante 2 pelos dois motivos juntos. Após passagem da sessão B, descrita como “esperançosa” e de “carga emotiva maior”, talvez o retorno do material da sessão A na sessão A’, agora em região mais grave, soe com alguma tristeza maior o que antes era apenas “calmo”. A sessão A, tomada como “calmaria”, agora retornaria “resignada”, na região mais grave, numa espécie de “conformismo”.

No que diz respeito às acelerações e desacelerações, observamos uma certa similaridade na manipulação do *timing* entre as sessões A e A’ em ambas as gravações. A segunda gravação, no entanto, aponta para uma execução com uma velocidade mais estável e de modo geral, as variações na velocidade da execução dois são ligeiramente mais sutis.

Cabe apontar a diferença entre as execuções do compasso 19, que parece ter sido motivada por escolhas interpretativas. Análogo ao compasso 3, o compasso 19 (figura 11) que apresenta o tema inicial na região mais grave, é executado de maneira mais acelerada. O primeiro tempo do compasso 19 é executado com o maior pico de aceleração de toda a execução.

²² Observar item 2.2.1 que menciona aspectos metafóricos de compreensão da música relacionados a melodia, tom e afinação. Larson (2012) teoriza sobre “gravidade melódica” e sugere o esquema TRISTEZA É PARA BAIXO.

Gráfico 9 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 2. C. 1-8 justapostos aos c. 17-24.



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 11 – Tales of an Old Grandmother (fragmento). C. 17-24.

The image shows a musical score for 'Tales of an Old Grandmother' (fragmento), C. 17-24. The score is in G major and 3/4 time, marked 'a tempo'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'pp', 'p', 'pp dolcissimo', and 'm. d.'. Red boxes highlight specific intervals: i6, i7, i8, i9, i10, i11, and i12. Blue boxes highlight specific phrases: s11 and s12. The score is annotated with 'rit.' and 'pp'.

Fonte: PROKOFIEV (1918, grifo meu).

4.3 Participante 3

Após a primeira execução gravada da obra, iniciou-se a entrevista e, após ser indagado se conhecia a obra, o participante 3 afirmou que não. Ao indagar sobre como poderia descrevê-la, ele faz alguns apontamentos que, após alguns recortes e seleções de expressões que possam ser significativas para a presente pesquisa, ficam exprimidos subsequentemente. Não necessariamente as expressões encontram-se em ordem progressiva de descrição; em alguns casos, foram reagrupadas de acordo com sua possível similaridade. As sessões foram convencionadas em A, B e A' e não necessariamente eram referidas assim pelo participante.

4.3.1 Recortes das entrevistas

4.3.1.1 “A música é como um mar no frio na tarde.” “A música é como um pôr-do-sol.”

Se considerarmos as proposições de Larson (2012) e Cox (2016) no que diz respeito à projeção do tempo da música no espaço, poderíamos traçar perspectivas que liguem a música, em si, com elementos de um espaço. Como propõe Larson (2012), música é, por vezes, posta metaforicamente atrelada ao espaço de modo a possibilitar sua metaforização em termos de paisagem. Se temos o ouvinte ou executante metaforizados em termos de alguém que viaja ou percorre algum caminho, então, o percurso do caminho seria a obra musical. Analogamente, os

segmentos no caminho, tais quais “o mar frio na tarde”, qualificam e traduzem elementos da própria forma musical.

No que diz respeito às expressões de que a música é “como um *pôr-do-sol*” ou “um mar frio *a tarde*”, talvez possamos traçar relações sobre o que o período que antecede a noite possa representar figurativamente: é comum nos referirmos a esse momento do dia como “melancólico”, “triste”, assim como é comum nos referirmos à “tristeza” como “escuridão” e “breu”. Talvez a “falta de luz” ou a “falta de brilho” do sol causada por seu ocaso, que então representaria a chegada da noite, ou “escuridão”, poderia expressar “tristeza”. “Pôr-do-sol” poderia exprimir também o declínio, “morte” do sol, como no significado do próprio termo “ocaso”. Tal declínio ou “morte” talvez tenha, também, algo de lúgubre.

O termo “frio”, por sua vez, está intimamente relacionado à “frígido”. Enquanto sensação produzida pela falta de calor, “frio” é metaforizado em domínios de “caráter”, “humor”. O termo exprimiria, desse modo, algo “distante”, “apático”, como em “frígido”. Associado ao “declínio” do sol, que poderia representar não só o afastamento da “luz”, mas também do “calor”, então “frio” poderia expressar e ratificar “melancolia”, “tristeza”.

Por outro lado, Grimley (2016) traz a perspectiva de que a representação da música enquanto paisagem não remete apenas a aspectos espaciais. Segundo o autor, é na fusão entre os elementos do espaço, o movimento que esses elementos tomam no tempo e a perspectiva do observador da paisagem propriamente dita tanto no espaço quanto no tempo que elucida e qualifica a metáfora da paisagem. Como o autor aponta, o conceito de paisagem, no ocidente, não é posto como a natureza intocável pelo ser-humano e, sim, como uma série de ambientes, características (sentimentos, humores) e perspectivas que são artificialmente criadas e percebidas enquanto fenômeno. Como o autor afirma:

A paisagem pressupõe, portanto, tanto um processo de composição (a criação de quadros de referência ou formas de organização espacial), quanto a presença e participação ativa de um espectador (seu senso de perspectiva). Além disso, como Casey (2012) sugere que a paisagem não se preocupa apenas com a percepção espacial, mas também possui uma dimensão temporal. Como outros campos visuais estáticos, a paisagem é vivenciada através do tempo, assim como é vivenciada no espaço. Em ambos os casos, porém, tal percepção depende do estabelecimento de fronteiras ou pontos de referência, dentro dos quais a paisagem é representada e percebida, mas, em última análise, não pode ser contido. (GRIMLEY, 2016, p. 47, tradução minha).

Talvez o objeto aqui seja as percepções que o participante poderia inferir da “paisagem”, sua presença enquanto espectador e, não, o processo de composição ou as formas de organização espacial em si. É o que a imagem de “um mar frio numa tarde” evocaria no

participante, no que diz respeito às sensações, que estaria intimamente relacionado ao que a música talvez evoque.

4.3.1.2 “A música é alguém com saudade de alguma coisa”

A partir da expressão “A música é alguém [...]”, já podemos aferir que o próprio participante já explicita a metáfora em sua forma “A é B”, tecendo os prováveis domínios de que “música” é uma “pessoa”. Aqui, podemos inferir novamente a personificação da música enquanto entidade passível de sentir. Neste caso, temos a expressão “saudade de alguma coisa”.

“Saudade”, em sua etimologia, pode estar intimamente correlacionada à “solidão”. No entanto, há estudiosos que indiquem uma possível origem árabe, podendo significar, do idioma, “sangue pisado e preto dentro do coração”, sendo uma metáfora para “profunda tristeza”. Independentemente de divergências sobre a origem da palavra, Freitas, Lourenço e Pitta (2014) propõem a observação de em quais pontos ambas as origens poderiam convergir.

Se partirmos desse pressuposto, talvez possamos traçar paralelos em que, do latim, significando “solidão”, este “alguém” se sente só, portanto “sentindo falta de algo, ou alguém” e a tristeza que tal falta pode acarretar.

4.3.1.3 “A música parece que chega num lugar...”

Novamente pode-se observar um possível emprego do esquematismo metafórico que relaciona o tempo ao espaço; ao afirmar que a “música parece que chega num lugar”, o participante lança mão do esquema de “Metáforas da Mudança do tempo”. Esse esquema metafórico, segundo Larson (2012), pode estabelecer compreensões que pautam os momentos da música como objetos que perpassam o observador, como no presente caso. Se a música “chega num lugar”, então ela talvez seja aferida como entidade que se locomove num espaço e é observável aos olhos do participante, que relata sua atividade.

4.3.1.4 “A música não é poderosa”

Aferimos que a proposição “A não é B” assume similarmente à expressão tradicional “A é B” características de metáfora. De modo análogo à primeira expressão do primeiro participante, ao assumir que “A não é B”, o participante talvez exprima relações intrínsecas

entre A e B, a partir da negativa. Apesar de “A não ser B”, A talvez possa ser compreendido como algo cujo domínio seja o mesmo ou similar ao domínio de B.

4.3.1.5 “A sessão B tem um conflito”. “A sessão A’ resolve o conflito”. “O compositor leva a música para uma parte de tensão.”

Supomos que “conflito” possa se referir metaforicamente a uma situação de desentendimento entre partes. Pode-se referir, também, a oposição de ideias ou sentimentos. Aqui, inferimos que ao ser denominada como um momento da música que “tem um conflito”, a sessão B empresta características de divergência e, talvez, contraste, com o restante da obra. Poderíamos inferir que algo relacionado à música em si cause essa sensação, visto que o participante não simplesmente equivale a sessão a um conflito, mas parece apontar que dentro da sessão “tem” algo que causa um conflito.

Johnson e Lakoff (2003) apontam que há esquemas metafóricos que estruturam compreensões mais abstratas em termos de situações mais concretas, a partir de nossas experiências físicas. Esses esquemas formam uma espécie de camada de fundo e nos permite entender conceitos, como o ato de “argumentar”, por exemplo, em termos mais objetivos, como “lutar”: a partir do esquema metafórico ARGUMENTO É GUERRA, traçamos paralelos que coloca o ato de discutir conceitualmente similar ao ato de envolver-se em conflitos físicos. De modo semelhante a criar territórios defensáveis e vencer uma disputa física, na discussão, “defendemos” pontos de vista, “debateamos” e “ganhamos” uma discussão.

O ponto aqui é que não apenas nossa concepção de um argumento, mas a maneira como o executamos estão fundamentados em nosso conhecimento e experiência de combate físico. Mesmo que você nunca tenha lutado uma briga na vida, muito menos uma guerra, mas tem argumentado desde o momento em que começou a falar, você ainda concebe argumentos e os executa, de acordo com o esquema metafórico ARGUMENTO É GUERRA, porque a metáfora é construída dentro do sistema conceitual da cultura em que você vive. (JOHNSON e LAKOFF, 2003, p. 62, tradução minha).

Essa perspectiva talvez dê luz a expressão do participante a respeito do conflito criado e, após, resolvido. Inferimos que, neste caso, elementos da obra sejam compreendidos em termos de “guerra/luta”. Talvez, um desses elementos remetam à harmonia: se levarmos em consideração termos empregados na compreensão harmônica, como “dominante”, por exemplo, para se referir ao quinto grau de uma escala a partir da nota fundamental, observamos que as relações aparentam se dar a partir de expressões que definem e resolvem “conflitos”.

É comum uma relação entre dissonâncias harmônicas e conflitos ou tensões. Schoenberg (1978), ao sintetizar regras fundamentais em sua Teoria da Harmonia, lança mão de várias expressões que podem ratificar a presença de esquematismos metafóricos entre as relações harmônicas e “conflitos”. Ao falar sobre inversão de acordes, por exemplo, Schoenberg (1978) elucida uma possível relação entre aspectos harmônicos e conflitos: “esse *conflito* pode, de fato, ter certa semelhança com o que se pensa residir na dissonância, já que essa também *luta* por uma mudança do fundamental” (*ibid.*, p. 77).

Mesmo supondo que há uma inclinação por parte de teóricos e músicos a referirem-se a aspectos harmônicos a partir de tais esquemas, observamos que, independentemente de quais sejam os aspectos referidos pelo participante, a música, em si, é expressida a partir de tais esquemas. Ao apontar que “o compositor leva a música para uma parte de tensão”, ou que “há conflitos” que são “resolvidos”, podemos inferir uma possível compreensão da peça a partir de experiências e conhecimentos sobre “combates físicos” (JOHNSON e LAKOFF, 2003), mesmo que tais conhecimentos sejam adquiridos e imbuídos culturalmente.

4.3.1.6 “A música é como um corpo de água”. “A música é como o frio no Guaíba.”

Novamente, poderíamos inferir a associação da música a expressões que remetam paisagem. No entanto, “Corpo de água” talvez faça menção a algum acumulado de água de maneira geral e, neste caso, poderíamos traçar outras relações entre os domínios do emprego da metáfora. Neste caso, talvez a referência do participante faça alusão a aspectos que caracterizem o ‘corpo de água’. Se partirmos de pressupostos de que a metáfora se dá a partir da textura que a água tem, por exemplo, podemos inferir características como ‘fluido’.

No que diz respeito à menção ao lago Guaíba, talvez possamos novamente traçar paralelos com conceitos a respeito de paisagem, na perspectiva mais fenomenológica, que coloca paisagem como aquilo apreendido pelo sujeito através dos sentidos. Como aponta Santos e Elias (2012, p. 68), se a realidade [da existência do lago Guaíba] é única, cada pessoa a vê de um jeito. O lago, por si só, não constituiria a noção da paisagem, mas a partir dos elementos que o constituem, atrelados às experiências do sujeito.

Partindo desse pressuposto, como no caso similar ao participante 2, os aspectos pertinentes à música não estariam objetivamente comparados aos elementos que constituem o espaço físico do “Guaíba”, mas a série de experiências, conjuntos de percepções e suas interpretações, por parte do participante, a respeito do “Guaíba”. Ou seja, a partir das

percepções do participante acerca da música e do lago, as relações metafóricas talvez se deem no que ambas possam causar no campo das sensações.

4.3.1.7 “A música é como um desejo inalcançado.”

Talvez aqui a música, metaforizada enquanto um “desejo inalcançado”, se correlacione, na verdade, a um possível sentimento que tal “desejo inalcançado” possa exprimir. Uma possível ruptura de expectativas, relacionadas ao desejo, pode causar sensação de frustração. Neste caso, novamente, os esquemas que são metaforizados à música corresponderiam a sentimentos ou sensações; MÚSICA É SENSACÃO.

4.3.1.8 “As vozes não caem no tempo forte.”

Poderíamos fragmentar a análise da expressão em três partes. A primeira remete a uma metáfora já estabelecida entre músicos e teóricos da música e diz respeito à conceituação de “voz”. Cox (2016) discorre sobre o caráter mimético que linhas melódicas podem assumir ao serem correlacionadas à vocalização; o autor hipotetiza que SONS INSTRUMENTAIS são SONS VOCAIS e traz argumentos que sustentam sua proposta de esquematismo metafórico:

Se a voz humana foi o primeiro meio musical afinado na história humana, então ela estaria disponível como base de comparação à medida que outros meios (instrumentos) foram inventados. A outra forma de entender essa assimetria envolve reconhecer a importância global da voz na produção e percepção diária dos sons comunicativos (COX, 2016, p. 46, tradução minha).

O autor traça um esquema que aponta que, se por um lado, temos melodias instrumentais, por outro, poderíamos ter *cantabile*. Tal correlação segue nas expressões *sotto voce* (metaforizado em executar com pouca intensidade, como em “voz de sussurro”), *mezza voce* (metaforizado em executar com “voz média”), *recitativo* (metaforizado em executar como se estivesse falando), entre outros. Por fim, o autor correlaciona, então, uma melodia numa textura polifônica a “voz”.

Quadro 8 – Mapeamentos da voz humana em música instrumental

Domínio fonte: Sons instrumentais	Domínio alvo: Sons vocais
Música instrumental	← Melodia
Melodias instrumentais	← Como uma canção (<i>cantabile</i> , <i>cantinel</i>)
Tocando muito silenciosamente	← Voz de sussurro (<i>sotto voce</i>)
Tocando silenciosamente	← Voz média (<i>mezza voce</i>)
[...]	[...]
Instrumentos mecanicamente aquietados	← <i>con sordino</i>
Tocar como falado	← <i>recitativo</i>
Uma única parte polifônica	← Voz

Fonte: Cox (2016, p. 46, tradução minha).

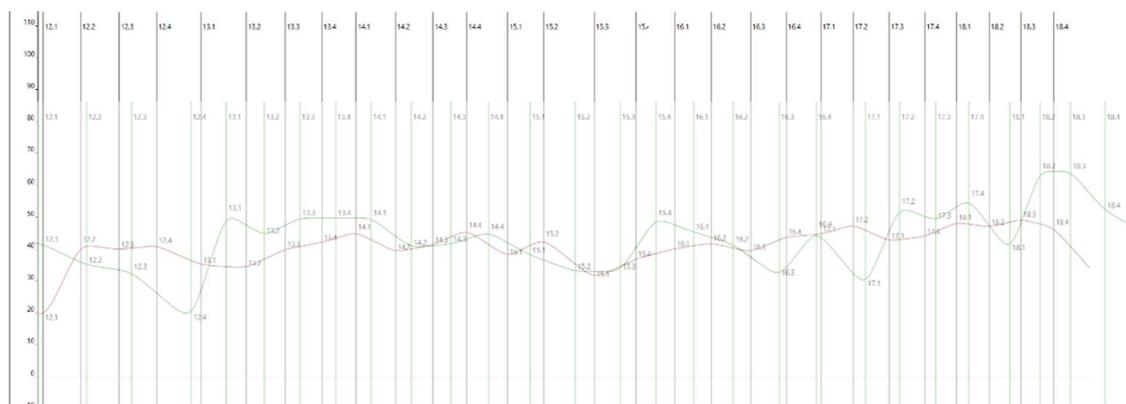
Nossa segunda observação diz respeito à expressão “cair no tempo forte”. Comumente referidos como *downbeat/upbeat* em inglês, os tempos fracos e tempos fortes, referidos ao último e ao primeiro tempo de um compasso, consecutivamente, poderiam ser compreendidos a partir do conceito de *gravidade melódica* (LARSON, 2012). Como o autor defende, se ouvimos um gesto musical que “cai no tempo forte”, então experienciamos a gravidade rítmica como uma força que puxa o gesto musical para baixo. Como explica, nos domínios da afinação, “para baixo” se refere a notas de frequências menores, nos domínios da métrica, “para baixo” se refere a momentos de maior estabilidade métrica.

4.3.2 Comentários a respeito das execuções da obra²³

Antes de traçarmos aferimentos a respeito das execuções por parte do participante 3 e relacionarmos à sua entrevista, vale fazermos alguns apontamentos: a julgamento do pesquisador, alguns trechos talvez apresentem variações súbitas no que diz respeito à aceleração que podem estar relacionadas a possíveis equívocos de execução por parte do participante. Manipulações no *timing* que, por algum motivo, não parecem ser intencionais, não foram consideradas nessa análise. Os principais motivos na decisão de desconsiderar algum fragmento são: (a) execução interrompida e repetição de algum trecho já executado como retomada da execução; (b) interrupção na fluência da execução causada por um aparente erro de nota;

²³ Para melhor compreensão a respeito dos gráficos e trechos da partitura utilizados na análise, ver item 3.3.

Gráfico 10 – Execuções 1 e 2 sobrepostas do participante 2. C. 12-18.



Fonte: elaborado pelo autor.

Talvez possamos traçar algum paralelo entre as entrevistas e manipulações da velocidade da peça; dentre outras características, o participante 3 exprime na primeira entrevista que, para ele, a peça “não é poderosa” (item 4.3.1.4). Inferimos que o participante aponte a música, então, como algo contrário a “poderoso”, algo que seja desprovido de muito poder; talvez, mais frágil. Na segunda entrevista, por sua vez, o participante 3 faz menção a partes conflitantes (4.3.1.5), ao referir que “a sessão B tem um conflito”, o qual é resolvido na sessão A’. Cabe apontar que ambas as expressões do participante a respeito da peça não são necessariamente contrárias, já que não pareceu haver nenhuma retificação de seu relato, por parte do participante.

Ao observarmos os gráficos gerados a partir dos recortes das execuções da sessão B, no entanto, percebemos que a gravação 1 (em curva vermelha) apresenta maior linearidade em sua curva, portanto, menor variação de andamento. Na segunda gravação (em curva verde), por sua vez, a curva apresenta ligeiramente menor estabilidade, o que indica maior variação no andamento. Dentre os possíveis motivadores para esse contraste, poderíamos tecer duas suposições:

- a) a constatação do participante 3 de que a sessão central da peça apresenta conflito, que é resolvido na sessão final, talvez vá de encontro a seu relato primeiro, que colocava a música, de modo geral, como não sendo “poderosa”. Sendo assim, os contrastes esboçados pelos gráficos poderiam ser decorrentes de novas reflexões: o que antes era posto no todo como algo “menos poderoso”, agora pode ser observado como constituinte de sessões que apresentam conflitos. Sendo essa suposição assertiva, então

uma música “não-poderosa” possa dialogar com uma menor variação de andamento. Já os “conflitos” possam estar relacionados a uma maior variação nos andamentos.

- b) a curva com maior estabilidade (em vermelho) referente à gravação 1 talvez aponte simplesmente uma execução em que o participante ainda não tenha tomado tais decisões interpretativas relacionadas às manipulações do tempo da sessão, por ainda estar numa fase inicial de preparação da performance.

As hipóteses não são necessariamente anuláveis, posto que um contato mais inicial com a peça possa sugerir também que suas reflexões da primeira entrevista talvez tendessem a uma metaforização mais global da obra, de modo a sintetizá-la em sua totalidade. Sendo assim, uma compreensão mais inicial pode estar relacionada a um entendimento mais geral da peça, em que o emprego de esquemas metafóricos poderia remeter a descrições da obra como um todo. É possível, por sua vez, que reflexões oriundas de um maior contato com a peça pudessem proporcionar metaforizações mais seccionadas, a partir de um processo mais analítico da música.

4.4 Participante 4

Após a primeira execução gravada da obra, iniciou-se a entrevista e, após ser indagado se conhecia a obra, o participante 4 afirmou que acreditava já ter ouvido, mas não se recordava com certeza. Ao indagar sobre como poderia descrevê-la, ele faz alguns apontamentos que, após alguns recortes e seleções de expressões que possam ser significativas para a presente pesquisa, ficam exprimidos subseqüentemente. Não necessariamente as expressões encontram-se em ordem progressiva de descrição; em alguns casos, foram reagrupadas de acordo com sua possível similaridade. As sessões foram convencionadas em A, B e A' e não necessariamente eram referidas assim pelo participante.

4.4.1 Recortes das entrevistas

4.4.1.1 “O compositor caminha com os acordes. Será que ele vai por esse caminho?”

Podemos observar que, aqui, a ação não é atribuída à música propriamente dita, mas a seu compositor. O Participante parece se colocar enquanto uma terceira pessoa que observa “o caminho” que o compositor percorre na composição da peça. Como aponta Larson (2012), é

corriqueiro que o observador [participante] se coloque a partir de um ponto de vista distante, pois o possibilita observar todo o caminho através do trajeto que define a música. O autor afirma ainda que essa perspectiva é mais corrente ainda numa análise musical, pois possibilita supostamente medir, analisar e examinar as características da música.

Larson (2012) sugere um esquema em que um “viajante” [neste caso, poderíamos atribuir ao compositor], percorre um “caminho” ou “paisagem”, que se relaciona à música e o ouvinte [participante] toma posto de observador desta “caminhada”. Neste caso, o percurso do caminho estaria relacionado à obra musical e segmentos do caminho a elementos que constituem a peça [neste caso, os acordes].

Ao indagar o “caminho” que o compositor segue, o participante indaga sobre eventos musicais futuros a partir de algum ponto de referência; seguir por este ou aquele caminho à frente metaforiza possibilidades dos eventos musicais futuros. Tais eventos futuros se correlacionam, como cita Cox (2016) à experimentação da “antecipação”. Ao experimentarmos a “antecipação” [do evento musical futuro], “presença” [do evento musical presente] ou “memória” [do evento musical passado] em domínios que não sejam espaciais, como no caso da música, criamos, a partir de uma correlação metafórica entre espaço e tempo, um senso de “aproximação” [de algo físico que está por vir], “chegada” [de algo físico que agora se faz presente] ou “partida” [de algo físico que já foi]. Todas essas exprimem um senso de “local” musical metafórico à frente, aqui ou atrás.

No que diz respeito ao movimento que as notas musicais fazem, até mesmo notas pertencentes à harmonia, não são apenas uma maneira de falar. Para Cox (2016), a habilidade de conceitualizar música dessa forma é produto de um processo psicológico: há um estado [um contexto harmônico, ou, ainda, um elemento, acorde, com o qual o compositor caminha] e, então, um novo estado [referente ao evento musical futuro] e o acesso a esses estados envolve antecipação e conceitualizações metafóricas. Para um ouvinte familiarizado com as dinâmicas normativas da harmonia tonal, essa experiência inclui, entre outras coisas, sensação de desejo e satisfação.

Outra análise pertinente diz respeito ao andamento da música que, grafado na partitura, indica *andantino*. Inferimos que possa haver uma influência na escolha do termo “caminhar” por parte do participante, posto que *andantino* possa ser traduzido como “andar” ou “caminhar” um pouco ligeiramente.

4.4.1.2 “Me dá uma ideia de uma coisa introspectiva.”

Ao colocar que a música dá ao participante “uma ideia de uma coisa introspectiva”, talvez possamos reescrever a expressão como “a música é uma coisa introspectiva”. Observamos que, de modo similar a expressões de outros participantes, inferimos aqui que música é associada a uma espécie de atividade ou ação mental. De acordo com Smithies e Stoljar (2012), “introspecção” pode ser baseada “[...] na ideia de que temos distintas maneiras de tomarmos conhecimento a respeito de nós mesmos e, em particular, sobre nosso próprio estado de consciência mental” (p. 4, tradução minha).

4.4.1.3 “Insistência em manter a sonoridade suave”.

Aqui, inferimos tratar-se de um tipo de metáfora já consagrada entre musicistas e teóricos da música. Ao apontar que há “insistência [talvez por parte do compositor] em manter a sonoridade [da música] suave”, podemos relacionar a palavra “suave” a aspectos relacionados à dinâmica. Dentre vários significados, *piano* pode referir-se à “leve”, “suave”, como é corriqueiramente utilizado no espectro de dinâmicas que passa de *pianississimo* a *fortississimo*. Ao contrapor à dinâmica *forte*, *piano* estaria, então, relacionado por contraste a forte.

Cox (2016) enquadra como esquematismo metafórico mais corriqueiro na música, dentre outros, a “força” e “esforço” (p. 18). No contexto da execução do participante 4, que ocorre no piano, poderíamos atrelar, de um lado, o esquema referente ao “esforço” [no caso, “suave”] a um outro esquema que abrange um conjunto de elementos físicos e referentes à anatomia ou fisiologia, como movimentos específicos do dedo, braço, torço, velocidade de ataque, entre outros. Cabe apontar que não necessariamente *forte* está atrelado ao uso de mais força por parte do executante. Analogicamente, “suave”, enquanto sonoridade, poderia estar correlacionado mais com tal conjunto de movimentos específicos dos membros e velocidades de ataque que produzam essa sonoridade do que, necessariamente, o uso de menos força física.

Por fim, o termo “insistência” vai a favor dos grafos referentes às dinâmicas na partitura, que não variam mais que *piano* ou *pianissimo* e estariam, então, correlacionados ao mantimento da “sonoridade suave”.

4.4.1.4 “Música para ser ouvida com, de repente, uma cena de tristeza, melancolia ou nostalgia.”

Como no item 4.3.1.2, em que o participante 3 se refere à música como “alguém com saudade de alguma coisa”, “nostalgia” também poderia estar atrelada a tal sensação que a música poderia evocar. De modo semelhante, “tristeza” e “melancolia” poderiam ser agrupadas em esquemas que dizem respeito a sentimentos e esses, por meio do processo de metaforização, estariam atrelados, então, à música.²⁴

O que, talvez, apareça de modo inédito aqui, é o modo o qual o participante constrói sua observação a respeito de uma sensação possível produzida nele pela música. Diferentemente das situações anteriores, em que eram mais corriqueiras expressões como “música é...”, aqui, o participante 4 apenas atrela o som a uma cena. O participante tampouco afirma que a música é como uma cena, por isso, não inferimos que exista aqui um esquematismo que coloque necessariamente música com cena. A cena, em si, poderia causar tais sensações de “tristeza, melancolia e nostalgia” por outros vieses que não necessariamente o sonoro [como o visual ou o da própria narrativa da cena], o que, a rigor, fugiria do escopo de nossa análise, que busca compreender aspectos metafóricos referentes à música.

Independentemente do que motivaria a possível cena em questão remeter às sensações descritas, talvez possamos manter a correlação entre a música e tais sensações. Seria, então, um caso em paralelo aos casos anteriores, em que a música era esquematizada metaforicamente a sensações ou sentimentos; exceto, que aqui, há outra espécie de “meio” que tal sensação poderia ser expressa. Não apenas o som da música pode ser “triste, melancólico e nostálgico”; ele também é atrelado a alguma cena que, por algum motivo, causaria a mesma sensação.

4.4.1.5 “A música é como alguém andando sozinho, lento, num local desértico, quase um campo, no meio do outono.”

A fins de análise, poderíamos desmembrar esse trecho em algumas partes; “alguém andando sozinho”, “lento”, “local desértico, quase um campo”, “meio do outono”. É como se o participante caracterizasse *quem* [alguém sozinho], *o quê* [andando], *como* [lento], *onde* [local desértico] e *quando* [meio do outono]. Se atrelarmos à ideia anterior, de que a peça poderia ser atrelada a uma cena, podemos aferir, aqui, que talvez essa seja uma possibilidade de cena.

²⁴ Cf. item 4.1.1.1, no que diz respeito ao processo de antropomorfização da música.

Haveria uma correlação, então, da descrição de uma paisagem [a partir do ponto de vista do sujeito que interage com o ambiente] à sensação que percorrer o caminho em tal paisagem poderia causar [“tristeza, melancolia e nostalgia”].

Primeiramente, no que diz respeito a “alguém só”, é intrínseco a correlação de “só” com “solidão”. Apesar de não necessariamente solidão estar atrelada à “tristeza” ou “melancolia”, inferimos que, aqui, que ambas convergem. Independentemente dessa possível correlação externa ao contexto do relato do participante entre “tristeza” e “solidão” ser válida, fato é que ambas foram usadas para descrever a música.

No que diz respeito ao modo [andando], podemos inferir uma correlação com o andamento da peça, *andantino* [observar item 4.2.1.1]. A ênfase em como “alguém sozinho” caminha ser de maneira “lenta” estaria intimamente correlacionada à emoção de tristeza. Dentre vários autores, Gabrielsson e Lindström (2010) sintetiza diversos estudos realizados que apontam a íntima relação que o tempo lento pode ter com “tristeza”, entre outros sentimentos (GAGNON & PERETZ, 2003; GUNDLACH, 1935; HEVNER, 1937; JUSLIN, 1997; RIGG, 1964; SCHERER & OSHINSKY, 1977 apud GABRIELSSON E LINDSTRÖM, 2010). Como apontam: “o andamento lento pode estar associado a várias expressões de calma/serenidade, paz, tristeza, dignidade/solenidade, ternura, saudade, tédio e desgosto (GABRIELSSON e LINDSTRÖM, 2010, p. 402, tradução minha).

Referente ao “local”, que seria “desértico” ou “campo”: se buscarmos intersecções entre os dois termos, que foram usados conjuntamente, podemos fazer alguns aferimentos. Campo, sendo definido como “terreno extenso [...] caracterizado pela ausência de árvores ou arbustos”, “região fora dos limites urbanos” (MICHAELIS, 2015) talvez se assemelhe ao deserto justamente na ausência de elementos. Além do contexto geográfico e ecológico de “deserto”, podemos inferir a “deserto” um significado metafórico já consagrado que diz respeito a “local despovoado”, “desabitado”; portanto, “solitário”. Assim, “alguém sozinho” e “local desértico” seriam, em algum nível, elementos no relato do participante que podem se conectar.

4.4.1.6 “A cena que me veio é de folhas de outono caídas em momentos de desilusão.”

Novamente, inferimos que o participante faz uso de uma linha de raciocínio que diverge, em algum grau, dos recortes das entrevistas dos outros participantes. Não há aparentemente uma conexão direta entre os domínios referentes à característica da música em si aos domínios que exprimiriam diretamente as relações metafóricas sem passar por um “modo”. Ao afirmar

que “uma cena veio à cabeça”, o participante deixa claro que a conexão entre suas sensações sobre a música, se dão, ao menos aqui, por meio de uma visualização mental de uma cena.

Poderíamos, em síntese, propor dois domínios; o que tange à música e o que tange à cena que veio à cabeça do participante. Assim, um domínio estaria estruturado em características da música e o outro metaforizado em uma cena e, o que talvez interesse, seja aspectos qualitativos dessa cena, os quais propomos serem fragmentados em “folhas de outono caídas” e “momentos de desilusão”.

A princípio, “folhas de outono caídas” poderiam fazer parte de um domínio mais visual relacionado à paisagem e elementos naturais e é coerente com a maneira a qual o participante 4 tem descrito a música [observar item 4.4.1.5]. No que diz respeito à “momentos de desilusão”, talvez, dentro do “domínio cena”, haja uma espécie de outro domínio, que inferimos ser mais correlacionado a “processos mentais”.

A metáfora aqui poderia ser “música é cena” e, adentrando no domínio “cena”, observaríamos uma relação do sujeito com o ambiente, que percebe “folhas caídas no outono” e uma relação do sujeito com sua própria consciência, numa espécie de autorreflexão, em que ele sente um “momento de desilusão”. Essa análise estaria em conformidade com o item 4.1.1.2, em que o participante aponta que a música é como “uma coisa introspectiva”. Inferimos, inclusive, que essa nova observação por parte do participante 4, do sujeito que passa por “momentos de desilusão”, talvez possa ser algum desenvolvimento da ideia referente ao item 4.1.1.2; agora, a música não é correlacionada apenas à introspecção, mas, talvez, a partir da introspecção, cenas que remetam reflexões sobre “momentos de desilusão”.

Se adentrarmos possibilidades de significâncias populares e culturais de “outono” ou mesmo “folhas caídas no outono”, talvez afirmamos que, enquanto estação do ano, “outono” possa simbolizar momentos de reflexão. Cabe uma análise fenomenológica que Hashimoto (1998) faz sobre a estação. Para o autor: “[...] o movimento que o vento produz deixa transparecer, cada vez mais, o interior da árvore, pois as folhas vão gradativamente caindo e cobrindo o chão” (*ibid.*, p. 15).

A cena é de uma beleza misteriosa. Existe algo que seduz e ao mesmo tempo causa sensação de medo, face às diferentes nuances produzidas nesse cenário. Seduz porque esses movimentos deixam revelar o interior, ou seja, a base que ficou escondida com a beleza das folhas e das flores. Causa medo porque, ao se expor, a árvore deixa transparecer as alterações provocadas pela passagem do tempo. Dessa imagem surge a descoberta da chegada do outono (HASHIMOTO, 1998, p. 15).

O autor atrela ainda outono à maturidade. Apesar de suas reflexões criarem correlações entre a estação e a maturidade na cultura japonesa, cremos ser pertinente à nossa análise. O autor ainda atrela “outono” à fase “em que a pessoa, aos poucos, torna-se mais crítica e reflexiva, vivenciando o processo de mudança de um período mais produtivo para outro de elaboração das suas experiências” (*ibid.*, p. 15).

Tais reflexões poderiam convergir com a perspectiva do participante de atrelar música a um domínio metafórico que engloba duas situações a princípio distintas, mas que, se analisadas, são congruentes; “outono”, “folhas caídas”, “introspecção” e “momentos de desilusão”. A estação e seus movimentos poderiam se refletir a momentos de reflexão.

Ademais, temos outra perspectiva que atrela “desilusão” a “folhas caídas”. Sendo, talvez, “desilusão” uma possível tomada de consciência de uma nova realidade, em que haveria uma substituição de uma “ilusão”, então “folhas caídas”, por consequência já mortas, possam vir a ter algum ponto em comum com essa “desilusão”: o fim; seja o fim de um processo de “ilusão”, seja o fim da vida de uma folha ao cair.

4.4.1.7 “Alguém indo para algum lugar, envolto em seus pensamentos.”

Aqui, novamente, poderíamos atrelar o emprego de um esquematismo metafórico que atrelaria o movimento temporal da música ao deslocamento espacial de alguma entidade²⁵. Como se a música estabelecesse um espaço físico em que o passar do tempo estivesse relacionado ao deslocamento de alguém. A novidade, aqui, diz respeito ao trecho “[...] envolto em seus pensamentos” que poderia estar em conformidade com o item 4.4.1.2, em que o participante aponta que a música sugere “algo introspectivo”.

Sendo “introspecção” semelhante, de certa forma, a um estado de autorreflexão a respeito de nós mesmos (INTROSPECÇÃO, 2015), talvez o esquema metafórico aqui seja entre o modo que a música soe e elementos da obra que poderiam causar essa sensação para o participante, e processos mentais externos à música que o participante possa já ter experienciado e sensações que esses processos possam causar. A ação “envolver-se em pensamentos” estaria relacionada a sensação de “algo introspectivo” e ambas forneceriam elementos passíveis de metaforização com elementos constituintes da peça.

²⁵ Para conferir uma discussão mais detalhada sobre metáforas de movimento da música: cf. item 2.2.3.

4.4.1.8 “Quando o autor relembra aspectos musicais, é como se a pessoa estivesse fazendo um *looping*”. “A pessoa está caminhando e vem uma cena, depois ela relembra.”

Aqui, *looping* é posto pelo próprio participante como retorno ou lembrança de aspectos musicais que o próprio compositor insere no decorrer da música. Inferimos que *looping* possa se referir à sessão A’, que retoma elementos da sessão A, ou, talvez, ao próprio *ostinato* que acontece ao longo de toda a obra.

O participante parece tecer um esquema metafórico de movimento da música que coloca o ouvinte (ou a si próprio) como observador em movimento de uma cena, ou paisagem. Ao apontar que “é como se a pessoa estivesse fazendo um *looping*”, o participante já exprime que isso acontece devido à repetição de aspectos musicais: parte, em paralelo às teorias de Cox (2016)²⁶, que afirma que elementos constituintes da obra são metaforizados em elementos de uma paisagem [aqui, definido pelo participante como uma cena] e percorrer tal caminho é metáfora para o decorrer da música. Assim, repetições de estruturas da obra são postas, primeiramente, como pertencentes a uma espécie de ciclo.

No que diz respeito ao segundo trecho, talvez “relembrar” uma cena esteja diretamente relacionado à sessão A’ e o retorno de elementos e similaridade com a sessão A. É como se a sessão A’ pudesse estar relacionada a uma cena que já aconteceu e, agora, é apenas lembrada.

4.4.2 *Comentários a respeito das execuções da obra*

No que diz respeito às duas execuções da obra, cabe fazer um apontamento inicial: dadas ambas as gravações das peças estarem intercortadas, ou seja, com muitas interrupções ao longo das execuções, constamos que uma análise no quesito variação de tempo, utilizando os gráficos gerados a partir do *software Sonic Visualiser*® não se mostraram conclusivas. Assim, alguns breves comentários serão tomados a partir de uma análise puramente audiovisual das performances do participante 4.

Em primeira instância, poderíamos relacionar algumas variações de andamento e gesto que, em ambas as gravações, pareceram ocorrer em regiões similares nas sessões A e A’. Fragmentos que apontam alguma semelhança dizem respeito, principalmente, às segundas frases de ambas as sessões.

²⁶ Cf. item 2.2.3.

Alguns contrastes no da segunda parte da sessão B também são observáveis. Poderíamos inferir alguma mudança nesses trechos em ambas as gravações, no que diz respeito aos gestos, mudança de dinâmica e alguma alteração no fluxo do andamento²⁷.

²⁷ Para mais informações: cf. item 2.3.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apontam os autores Johnson e Lakoff (1999), consideram-se metáforas recursos cognitivos que possibilitam a compreensão de estruturas mais abstratas por meio de experiências ordenadas e mais coerentes; tais experiências são entendidas, pelos autores, de modo a englobar aspectos de dimensões perceptuais, motoras, emocionais, históricas, sociais e linguísticas. Desse modo, tais experiências corporais concretas compõem a “porta de entrada” das projeções metafóricas e influenciam, assim, os tipos de mapeamento que ocorrem no cruzamento dos domínios.

O participante 1 parece trazer, em maior recorrência, metáforas que traçam paralelos entre domínios referentes a elementos da música e domínios da emoção ou sentimento. Para ele, a peça de Prokofiev assume um caráter mais perturbador e, não tanto melancólico. Há, também, usos recorrentes do termo *atmosfera* em associação a domínios de processos mentais ou psíquicos que não necessariamente exprimem emoção ou sentimento, como no recorte “algo martelando a cabeça de alguém”: para o participante 1, o *ostinato* em colcheias é metaforizado em termos de algo passível de “bater na cabeça”. A princípio, a metaforização parecia assumir uma relação entre elementos da música e elementos físicos, mas, no decorrer da entrevista, houve a sugestão de que algo que “bate na cabeça” poderia ser um “pensamento”, que “fica remoendo” e “não sai da cabeça”.

Aferimos que possa existir mais de dois domínios de metáforas no relato do participante 1 a respeito de como a música soa para ele: se considerarmos “pensamentos” ou “ideias” como agentes que realizam ações como “bater ou martelar”, temos aí relações de um domínio de processos mentais ou psíquicos e outro domínio de ações executadas por um agente físico. Em segunda instância, teríamos um domínio com essas expressões já metaforizadas relacionado a um domínio musical. Dessa forma, elementos da obra e como soam para o participante parecem estar relacionados metaforicamente a agenciamentos de processos mentais que, por sua vez, são metáforas de ações executadas por algo físico ou alguém.

No que concerne à manutenção das descrições do participante ao longo da música, parece haver ao menos três tipos de metaforização. Em primeiro plano, o que parece ser mais recorrente diz respeito à movimentação da música posta como algo que percorre uma trajetória circular: para o participante 1, o fim da peça está atrelado a seu início, como num *motto perpetuo*. O ouvinte ou executante da peça é posto, então, como um agente que se desloca por uma trajetória, a música, ao ouvi-la ou executá-la.

Em segundo plano, temos o movimento da música metaforizado em termos de desenvolvimento, crescimento e construção. O participante exprime que, conforme a música discorre, ela vai crescendo e ficando mais pesada e aponta que a música é uma construção. Aferimos que “construção” possa estar correlacionada à estruturação de elementos na composição da peça: conforme a música acontece, o acréscimo de elementos no que diz respeito à textura possa estar relacionado com “crescimento”. Por sua vez, modulações harmônicas e emprego de acordes fora do campo harmônico da peça, aos poucos e de cada vez mais recorrente, possam estar relacionados ao “desenvolvimento”.

Por fim, a movimentação da música parece também ser metaforizada pelo participante 1 em termos de processos mentais. Ao apontar que “a música é uma coisa que fica remoendo”, não podemos deixar de apontar que “ficar remoendo” se trata de uma atividade que acontece e dura por algum período. É interrompida, segundo o participante 1, quando, aos poucos “vai se esquecendo”. Aqui, o movimento da música é um domínio que se relaciona com, talvez, processos mentais ou psíquicos noutro domínio. Ao colocar que “a música é uma coisa que começa a ficar mais ansiosa e nervosa”, decorrente de elementos que parecem “ficar martelando na cabeça” e depois vai “adormecendo” ou “esquecendo”, a movimentação da música parece se associar a um processo mental de ansiedade que começa, dura e termina.

A respeito dos relatos do participante 2, a primeira constatação que podemos fazer diz respeito ao modo o qual os esquemas metafóricos foram atribuídos: diferentemente dos outros participantes, o participante 2 traçou comentários mais pontuais a respeito de cada sessão da música e, ao que parece, buscou descrições que exprimissem características específicas de cada parte da música. Para o participante 2, a sessão A é singela e calma, a sessão B é esperançosa e emotiva e a sessão A’ resignada, reminiscência da sessão A, mas em outra atmosfera.

Inferimos, assim, que o esquema metafórico mais recorrente utilizado nas narrativas do participante 2 diz respeito à música enquanto sentimento ou emoção. Ao mesmo tempo que aponta que não há “inflexões fortes a ponto de criar uma ruptura com o todo”, houve uma descrição de cada sessão com termos que metaforizam estruturas da música em sentimentos, segundo o esquema MÚSICA É SENTIMENTO.

Outro esquema metafórico recorrente diz respeito ao movimento da música. O participante 2 aponta que “a música se move por causa do andar contínuo das colcheias” e que ela “[...] percorre um caminho”. Aqui, conforme Larson (2012), música é metaforizada como entidade que se locomove frente a um observador estacionário e recebe atribuições de um agente capaz de realizar ações como “andar” por um “caminho”.

Não podemos deixar de mencionar que, ao metaforizar música com sentimento, o participante menciona que a peça “é um sentimento que passa por diferentes estágios”. Após, aponta que são elementos da música que caracterizam os estágios pelos quais a música passa. Aqui, inferimos que um primeiro esquema metafórico concerne a estágios de um sentimento metaforizados a espaços físicos, em que o sentimento assume ações de um agente que se locomove (passa) por diferentes espaços, tendo suas características alteradas de acordo com seus estágios. Em segundo lugar, temos um esquema metafórico que coloca, então, tais estágios pelos quais o sentimento *passa* metaforizados em termos de estrutura da música.

Já, de acordo com as descrições fornecidas pelo participante 3, temos uma maior recorrência de esquemas metafóricos que colocam música enquanto paisagem ou elementos que constituem uma paisagem, ao relatar que a peça é como “um frio na tarde”, “pôr-do-sol”, “corpo de água” e “frio no Guaíba”.

Há, também, recorrência de metáforas, por parte do participante 3 que colocam o a música enquanto uma entidade que se locomove, ao descrever que “parece que chega num lugar”, e música enquanto objeto cujas ações de movimentação são executadas pelo compositor, como em “o compositor leva a música para uma parte de tensão”. Há alguma menção à música enquanto dotada de características humanas, tais como sensações, e, talvez, sensações causadas por expectativas, como ao relacioná-la a “alguém com saudade de alguma coisa” e “a um desejo inalcançado”.

O participante 4, por sua vez, também traz metáforas que relaciona a mudança de aspectos ao longo da música, seu movimento, a domínios espaciais de deslocamento por um trajeto. Ao apontar que “o compositor caminha com os acordes” e indagar “será que ele vai por esse caminho?”, o participante 4 traça paralelos entre estruturas da peça e suas mudanças a espaço físico e elementos de um caminho. Esse esquema é retomado pelo participante quando ele narra que “a música é como alguém andando sozinho, lento, num local desértico, quase um campo, no meio do outono” e que a música é “alguém indo para algum lugar, envolto em seus pensamentos”. Há, aqui, uma caracterização detalhada de elementos de uma cena que ilustra os modos (o quê, como, onde e quando) os quais tal cena é metaforizada a elementos da música.

Cabe apontar que o participante 4 também traz metáforas de domínios referentes a emoções, sentimentos ou sensações e os atrelam à música. Há menções a “introspecção”, “desilusão”, “acalanto”, “tristeza, melancolia ou nostalgia”. Em alguns momentos, a música é metaforizada a cenas que poderiam evocar tais sensações e, não, diretamente a tais sensações.

A respeito de semelhanças que podemos aferir entre as narrativas dos participantes, temos alguns pontos convergentes. Nota-se que, no geral, os quatro tecem expressões que, de algum modo, traçam analogias entre a *passagem do tempo*, na música, e *deslocamento no espaço*. Como esquematismos mais recorrentes, percebe-se que tempo e espaço estão intimamente correlacionados, como apontam autores como Cox (2016), Larson (2012), entre outros. Aqui, observa-se que essas metaforizações se deram de algumas formas: (a) mais diretamente, ao relacionar a passagem do tempo da música ao deslocamento de alguma entidade física sobre algum espaço; (b) menos diretamente, ao fazer uso de metáforas de outros domínios e dotá-las de agenciamento no deslocamento em algum espaço, como em “o andar das colcheias”. Há, também, situações em que (c) o esquematismo metafórico aparenta já ter sido dado anteriormente, de algum modo já convencionalizado, não sendo, portanto, sobressalente a partir do esquema Tempo é Espaço, como os demais. Por exemplo, como em “a música não passa por muitas coisas”: já é corriqueiros esquematismos que traçam entidades mais abstratas, como sentimentos ou acontecimentos, por exemplo, em termos de deslocamento no espaço, para sugerir mudança de fase ou estado, como em “ele passou por muita coisa”. Aqui, é implícito que o sujeito não passou literalmente por essas coisas enquanto se deslocava por algum espaço físico.

Outro ponto que se assemelha, entre as narrativas, diz respeito a esquematismos que elencam *música* enquanto *sentimento*, *emoção*, ou *processo psíquico*. Seja (a) por meio de um esquema metafórico empregado pelo participante diretamente, que explicita a música em questão sendo um sentimento específico, como em “a música é melancólica”, seja (b) ao atribuir qualidades antropomórficas a música ou a elementos da música, como em “a música fica mais tranquila” e “fica martelando na cabeça”.

Já, em relação às diferenças entre as narrativas, há dois pontos principais a serem levados em consideração: (a) houve particularidades em relação aos tipos de domínios empregados pelos participantes. O participante 4, por um lado, trouxe esquemas que metaforizam a música enquanto cena. O participante 3, por outro, trouxe mais esquemas que metaforizam música enquanto paisagem ou elementos de uma paisagem. Análises das narrativas do participante 1 sugerem que a recorrência, em suas descrições, aponta com mais frequência para esquemas da música enquanto metaforizada em termos de *processos psíquicos*. O participante 2, por sua vez, recorre mais a expressões que relacionam a música enquanto *sentimento*.

O segundo apontamento, sobre as particularidades nas narrativas, diz respeito mais a seus (b) aspectos qualitativos. Ou seja, houve algum grau de similaridade entre os tipos de esquemas utilizados pelos participantes e tais similaridades estão em acordo com a biografia utilizada nessa pesquisa. No entanto, observa-se que os contrastes, nesses casos, se dão na maneira em que metáforas são construídas. Por mais que seja corriqueiro o esquema *Música é Sentimento*, cada participante apresentou uma compreensão subjetiva sobre a peça. Aqui, por um lado, tem-se descrições que se opõem entre si, apesar de serem de domínios semelhantes, como nos casos “a música é para ser ouvida com uma cena de melancólica” e “a música não é melancólica”.

Cabe apontar, porém, que, por outro lado, houve alguma recorrência também nos próprios aspectos qualitativos das narrativas. Cogita-se que as semelhanças nas narrativas possam se dar por questões culturais de convenções da música de concerto ocidental e o que suas sonoridades possam vir a representar em termos de sensações, sentimentos, emoções, paisagens, processos psíquicos e movimentos. Esquematismos metafóricos pressupõem um domínio mais concreto e um mais abstrato; o concreto, aqui, faz referência aos elementos estruturais da música e sua sonoridade propriamente dita, enquanto o domínio mais abstrato refere-se aos significados e como são aferidos pelos participantes. Assim, talvez elementos da obra possam representar abstrações que se convergem em alguns pontos, para este grupo, por compartilharem de valores em comum no que tange à compreensão da música.

Por fim, apesar de pontos que coincidem entre as narrativas, principalmente no que diz respeito a alguns empregos de metáforas relacionadas à música enquanto sentimento e a seu movimento, percebemos que há também diferentes enfoques na adoção do tipo de esquemas metafóricos escolhidos pelos participantes. Mesmo quando os esquemas se assemelhavam, de algum modo, eram construídos de formas únicas, de acordo com a subjetividade e a vivência dos participantes. Isso tornou muito rica e diversificada as descrições sobre as execuções musicais e abre portas para futuras investigações que poderão contar com outros tipos de aferimentos, no que diz respeito ao emprego de metáforas na construção da performance musical de pianistas.

6.1 Categorização de tipos de esquemas metafóricos de acordo com sua recorrência.

Os esquemas mais recorrentes nessa pesquisa estão elencados de acordo com seus tipos e são decorridos de fragmentos das descrições dos participantes que elucidam seu emprego.

6.2.1 *Movimento da Música.*

As análises metafóricas das transcrições dos participantes se dão em sua maioria correspondentes à moção da música. Como descrito na revisão bibliográfica, sendo a música uma arte temporal e o tempo sendo majoritariamente, na cultura ocidental, metaforizado como espaço, é comum que, assim, a música seja metaforizada em termos de moção física de objetos.

Dessa forma, as descrições dadas pelos participantes acerca da moção da música comumente remetem a tal esquema metafórico. A título de análise, a princípio, as proposições de moção da música fornecidas pelos participantes pressupõem o observador estacionário e o movimento das entidades. Neste caso, são expressões utilizadas pelos participantes que os colocam parados frente ao movimento dos eventos musicais.

Embora pontue Larson (2012) que a perspectiva de observador [estacionário] seja corriqueira a ouvintes, o autor afirma que performers, ouvintes, analistas etc. usem diferentes perspectivas em diferentes situações. Como argumenta, nossa experiência primária de perceber objetos se movendo dão sentido à metáfora da Moção da Música. O autor aponta, ainda, que a música posta metaforicamente como um objeto que se locomove fornece uma aura de performance.

Dessa forma, dentre as expressões utilizadas pelos participantes que retomam conceituações de tempo metaforizados em termos de espaço, as principais são as seguintes:

“Ela se move por conta desse andar contínuo das colcheias”.

“Ela é estática”.

“Volta a uma calma sem, necessariamente, passar por muita coisa”.

“Eu vejo com uma coisa, uma ideia, mas que tem sua movimentação interna”.

“Pensei mais ou menos nesse caminho”.

“A música não é estática”.

“O compositor leva a música para uma parte de tensão”.

“O compositor caminha com os acordes. Será que ele vai por esse caminho?”

“Alguém indo para algum lugar, envolto em seus pensamentos”.

“A pessoa está caminhando e vem uma cena, depois ela relembra”.

“Quando vem esses acordes mais tensos, aí fica um pouquinho mais pesado mesmo”.

“Começa menos, vai crescendo e depois volta para a atmosfera do início. Aí, parece que não termina”.

“A música é como alguém andando sozinho, lento, num local desértico, quase um campo, no meio do outono”.

6.2.2 *Música e sentimento ou emoção, estado mental ou estado psíquico.*

“O caráter não é melancólico. É uma coisa mais perturbadora”.

“Fico imaginando insônia, remoendo alguma coisa”.

“É uma coisa que fica martelando na cabeça”.

“Incômodo”.

“Começa mais tranquila, mais distante. Talvez a preocupação esteja mais distante e eu acho que ela vai se desenvolvendo, vai crescendo”.

“Quando vem esses acordes mais tensos, aí fica um pouquinho mais pesado mesmo”.

“Aí volta para aquela atmosfera mais tranquila”.

“Parece que as colcheias vão voltar do início”.

“Não é triste”

“Vai caindo e esquecendo”.

“Na sessão B começa uma coisa mais ansiosa”.

“O início não é tão ansioso assim”.

“Acho que ele acaba recolhendo, adormecendo”.

“Na parte central, um pouquinho mais nervoso”.

“Atmosfera mais simples, singela, até mesmo ingênua”.

“Eu vejo com uma coisa, uma ideia, mas que tem sua movimentação interna”.

“É como se fosse um sentimento que vai passando por diferentes estágios”.

“Começa mais singela, depois, fica mais esperançosa, emotiva e, depois, mais resignada, no fim”.

“O tema volta como se fosse uma reminiscência do início”.

“A sessão B é mais densa”.

“A música é melancólica”.

“A música é alguém com saudade de alguma coisa”.

“A música não é poderosa”.

“A música não é estática”.

“A música é como um desejo inalcançado”.

“Me dá uma ideia de uma coisa introspectiva”.

“Música para ser ouvida com, de repente, uma cena de tristeza, melancolia ou nostalgia”.

“Alguém indo para algum lugar, envolto em seus pensamentos”.

“É como se fosse um acalanto para o próprio espectador”.

“Quando o autor relembra aspectos musicais, é como se a pessoa estivesse fazendo um looping”.

6.2.3 *Música e paisagem, elementos visuais, natureza ou elementos da natureza.*

“A música é como alguém andando sozinho, lento, num local desértico, quase um campo, no meio do outono”.

“A cena que me veio é de folhas de outono caídas em momentos de desilusão”.

“Aqui, é mais escuro”.

“A música é como um corpo de água”.

“A música é como um mar frio na tarde”.

“A música é como um pôr-do-sol”.

“A música é como o frio no Guaíba”.

“Música para ser ouvida com, de repente, uma cena de tristeza, melancolia ou nostalgia”.

6. REFERÊNCIAS

COX, Arnie. **Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking**. [s.l.]: Indiana University Press, 2016. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctt200610s>>. Acesso em: 16 out. 2022.

DOWLING, W.J. The perception of interleaved melodies. **Cognitive Psychology**, v. 5, n. 3, p. 322–337, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Atmosfera**. In: 2. ed., rev. e aumentada, 43. impr. Curitiba: Ed. Positivo, 2004, p. 151.

_____. **Caráter**. In: 2. ed., rev. e aumentada, 43. impr. Curitiba: Ed. Positivo, 2004, p. 210.

_____. **Esquecer**. In: 2. ed., rev. e aumentada, 43. impr. Curitiba: Ed. Positivo, 2004, p. 373.

_____. **Martelar**. In: 2. ed., rev. e aumentada, 43. impr. Curitiba: Ed. Positivo, 2004, p. 539.

_____. **Moer**. In: 2. ed., rev. e aumentada, 43. impr. Curitiba: Ed. Positivo, 2004, p. 560.

_____. **Esquecer**. In: 2. ed., rev. e aumentada, 43. impr. Curitiba: Ed. Positivo, 2004, p. 3.

_____. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed., rev. e aumentada, 43. impr. Curitiba: Ed. Positivo, 2004.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Avaliar é desvendar metáforas: reflexões sobre avaliação em Educação Musical**. Revista *Vórtex*, v. 6, n. 3, p. 1–17, 2018.

GABRIELSSON, Alf; LINDSTRÖM, Erik. **The role of structure in the musical expression of emotions**. In: *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. New York, NY, US: Oxford University Press, 2010, p. 367–400. (Series in affective science.).

GIBBS, Raymond W.; STEEN, Gerard J. (Orgs.). **Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected papers from the 5th International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, 1997**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999. (Current Issues in Linguistic Theory). Disponível em: <<http://www.jbe-platform.com/content/books/9789027284013>>. Acesso em: 16 out. 2022.

GRIMLEY, Daniel M. **Music, Landscape, and the Sound of Place: On Hearing Deliu's Song of The Hills**. 33. ed. p. 11–44, 2016.

HARLEY, Konrad. **Harmonic Function in the Music of Sergei Prokofiev**. Tese de Doutorado em Filosofia, University of Toronto, Toronto, Canadá, 2014. Disponível em: <<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/68119>>.

HASHIMOTO, Francisco. **Ventos de outono: uma fenomenologia da maturidade**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

JOHNSON, Mark. **Moral imagination: implications of cognitive science for ethics.** Paperback ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993.

_____. **The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason.** Paperback ed., [9. print.]. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JUSLIN, Patrik N.; KARLSSON, Jessika; LINDSTRÖM, Erik; *et al.* **Play it again with feeling: Computer feedback in musical communication of emotions.** *Journal of Experimental Psychology: Applied*, v. 12, n. 2, p. 79–95, 2006.

JUSLIN, Patrik N.; LAUKKA, Petri. **Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening.** *Journal of New Music Research*, v. 33, n. 3, p. 217–238, 2004.

KÖVECSES, Zoltán. **Metaphor in Culture: Universality and Variation.** 1. ed. [s.l.]: Cambridge University Press, 2005. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/product/identifier/9780511614408/type/book>>. Acesso em: 16 out. 2022.

_____. The angry person is a pressurized container. *In: METAPHOR, LANGUAGE, AND CULTURE.* Budapest, HUNGARY: D.E.L.T.A., 2010, p. 739–757. (26). Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/delta/article/download/19948/14848>>.

KRUMHANSL, Carol L. **An exploratory study of musical emotions and psychophysiology.** *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale*, v. 51, n. 4, p. 336–353, 1997.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by.** Chicago: University of Chicago Press, 1980.

_____. **Metaphors we live by.** 5. [Dr.]. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 2003.

_____. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought.** Nachdr. New York: Basic Books, 1999.

LAKOFF, George; KÖVECSES, Zoltán. **The cognitive model of anger inherent in American English.** *In: HOLLAND, Dorothy; QUINN, Naomi (Orgs.). Cultural Models in Language and Thought.* 1. ed. [s.l.]: Cambridge University Press, 1987, p. 195–221. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/product/identifier/CBO9780511607660A019/type/book_part>. Acesso em: 16 out. 2022.

LAKOFF, George; MACCORMAC, Earl R. **A Cognitive Theory of Metaphor.** *The Philosophical Review*, v. 96, n. 4, p. 589, 1987.

LARSON, Steve. **Musical forces: motion, metaphor, and meaning in music.** Bloomington: Indiana University Press, 2012. (Musical meaning & interpretation).

LINDSTRÖM, Erik; JUSLIN, Patrik N.; BRESIN, Roberto; *et al.* **“Expressivity comes from within your soul”: A questionnaire study of music students’ perspectives on expressivity.** *Research Studies in Music Education*, v. 20, n. 1, p. 23–47, 2003.

LOW, G.; LITTLEMORE, J.; KOESTER, A. **Metaphor Use in Three UK University Lectures.** *Applied Linguistics*, v. 29, n. 3, p. 428–455, 2007.

MANZINI, Eduardo José. **ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA: ANÁLISE DE OBJETIVOS E DE ROTEIROS.** Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf>.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music.** Paperback ed., [Nachdr.]. Chicago. Ill.: Univ. of Chicago Press, 1961.

MICHAËLIS, Carolina; MICHAËLIS, Henriette. A. *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Calmaria.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Campo.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Denso.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Eco.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Fica.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Fluente.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Inflexão.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Mais.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Música.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Pesada.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Reminiscência.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Resignação.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Saudade.** *In: Michaëlis.* [s.l.: s.n.], 2015.

_____. **Michaelis: dicionário escolar língua portuguesa.** 4a edição. São Paulo - SP - Brasil: Melhoramentos, 2018. (Paperback ed., [Nachdr.]).

MORRISON, Simon Alexander (Org.). **Sergey Prokofiev and his world.** Princeton: Princeton University Press, 2008.

_____. **The people's artist: Prokofiev's Soviet years.** 1. published as an Oxford University Press paperback. Oxford New York [und 14 weitere]: Oxford University Press, 2010.

NOGUEIRA, Marcos. **A contribuição da metáfora conceitual para a semântica da música.** Disponível em: <<https://www.marcosnogueira.com/download/nogueira-2011-a-contribuicao-da-metafora-conceitual-para-a-semantica-da-musica-in-anppom2011.pdf>>. Acesso em 30 jun. 2022.

ORTMANN, O. **On the Melodic Relativity of Tones.** [s.l.]: Psychological Review Company, 1926. (On the Melodic Relativity of Tones, v. 35, N° 1). Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=1coSAAAAIAAJ>>.

ORTONY, Andrew (Org.). **Metaphor and Thought.** 2. ed. [s.l.]: Cambridge University Press, 1993. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/product/identifier/9781139173865/type/book>>. Acesso em: 16 out. 2022.

PROKOFIEV, Sergei. **Tales of an Old Grandmother.** Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Tales_of_an_Old_Grandmother%2C_Op.31_\(Prokofiev%2C_Sergey\)](https://imslp.org/wiki/Tales_of_an_Old_Grandmother%2C_Op.31_(Prokofiev%2C_Sergey))>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PURCELL, Henry. **Lamento de Dido.** Disponível em: <<https://opera-inside.com/dido-e-aeneas-por-henry-purcell-o-guia-e-sinopse-da-opera/?lang=pt-pt>>.

RICŒUR, Paul. **La métaphore vive.** Repr. d. Aug. 1975. Paris: Éd. du Seuil, 1994. (L'ordre philosophique).

_____. **Tempo e Narrativa.** Campinas: Papirus Editora, 1996.

ROBINSON, Harlow. **Sergei Prokofiev: a biography.** Boston: Northeastern University Press, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Essai sur l'origine des langues.** Paris: l'Harmattan, 2013. (Commentaires philosophiques).

SANTOS, Milton; ELIAS, Denise. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia.** São Paulo, SP, Brasil: Edusp, 2012. (Coleção Milton Santos, 10).

SCHIPPERS, Huib. **Tradition, authenticity and context: the case for a dynamic approach.** British Journal of Music Education, v. 23, n. 3, p. 333–349, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonielehre.** 3. ed. Vienna, Áustria: [s.n.], 1922.

ŠEŠKAUSKIENĖ, Inesa; LEVANDAUSKAITĖ, Totilė. **Conceptualising Music: Metaphors of Classical Music Reviews.** Studies About Languages, v. 0, n. 23, p. 78–88, 2013.

SIQUEIRA, Maity; DE OLIVEIRA, Ana Flávia Souto; HUBERT, Dalby Dienstbach; *et al.* **Identificação de metáforas em uma obra terminográfica: definição de critérios e análise de casos.** *Organon*, v. 21, n. 43, 2007. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39591>>. Acesso em: 18 out. 2022.

SOARES, Nayane Nogueira. **Sonata para piano n. 1 de Francisco Mignone: comparação de gravações e decisões interpretativas**. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, BR, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/178191>>.

SPITZER, Michael. **Metaphor and musical thought**. Chicago, London: The University of Chicago, 2015.

STEEN, Gerard. **Finding metaphor in discourse: Pragglez and beyond**. *Cultura, Lenguaje y Representación*, v. 5, p. 9–25, 2007.

STOLJAR, Daniel; SMITHIES, Declan. **Introspection and Consciousness: An Overview**. *In: STOLJAR, Daniel; SMITHIES, Declan (Orgs.). Introspection and Consciousness*. [s.l.]: Oxford University Press, 2012.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Musica Musicalmente**. [s.l.]: Moderna, 2003.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação: o positivismo, a fenomenologia, o Marxismo**. São Paulo: Editora Atlas S. A., 1987.

WOLFE, Jocelyn. **An investigation into the nature and function of metaphor in advanced music instruction**. *Research Studies in Music Education*, v. 41, n. 3, p. 280–292, 2019.

ZBIKOWSKI, LAWRENCE M. **Music and Movement: A View from Cognitive Musicology**. *In: [s.l.: s.n.], 2012, p. 151–162*. Disponível em: <http://zbikowski.uchicago.edu/pdfs/Zbikowski_Music_and_movement.pdf>.

7. ANEXO

ANEXO A – TALES OF AN OLD GRANDMOTHER, PROKOFIEV

4

2.

Andantino.

p

pp

pp

pp

pp

pp

rit.

a tempo

p

pp

pp dolcecissimo

m.d.

m.s.

rit.

pp

8. APÊNDICES

APÊNDICE A – CARTA-CONVITE



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CONVITE

Prezado(a),

Meu nome é MURILLO MASSON GUAPO, sou aluno do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música, da UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Ney Fialkow e gostaria, por meio desta carta, convidá-lo(a) a participar da minha pesquisa.

Acerca do processo:

- será enviada, ao(à) participante, uma peça musical curta (aprox. 1:30), de uma página, sem inscrição de título e autor;
- o(a) participante será convidado(a), então, a uma gravação da execução da peça, que poderá ser refeita, caso assim o(a) participante desejar;
- em seguida, uma pequena entrevista acerca de seu processo de preparação da obra. A entrevista será gravada em vídeo. A duração total é estipulada em 30 minutos;

A sessão será agendada previamente, de acordo com sua disponibilidade, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, seguindo todos os protocolos recomendados pelo Ministério da Saúde para a contenção do Covid-19 (higienização dos instrumentos, uso de máscaras e distanciamento). A pesquisa será realizada apenas com a presença do pesquisador e do(a) participante.

O objetivo da pesquisa, nessa fase, será compreender aspectos genéricos da preparação da performance do(a) participante. Desta forma, de acordo com sua disponibilidade:

- o(a) participante será convidado(a) a opcionalmente fornecer algum registro de áudio ao longo dos dias, após suas sessões de estudo da obra, comentando aspectos que julgue pertinentes em sua preparação.

Cabe salientar novamente que as gravações, bem como as entrevistas, constarão ANÔNIMAS na pesquisa e sem detalhes que possam referir ou caracterizar o(a) participante. Seguindo os procedimentos éticos, os dados coletados terão fins exclusivamente didáticos e de divulgação acadêmico-científica e o(a) participante terá acesso às transcrições de sua entrevista e gravações, se assim desejar, podendo revisar ou excluir partes indesejadas. As gravações também poderão ser refeitas, caso seja de vontade do participante.

Sua colaboração nesta pesquisa é fundamental importância. Caso você aceite participar, peço gentilmente que me confirme através do e-mail: murillomguapo@gmail.com, informando seu nome, idade, situação acadêmica atual (estudante de Graduação ou Pós-Graduação) e e-mail para contato. Agradeço desde já sua atenção.

Cordialmente,

Murillo Masson Guapo.

Porto Alegre, 28 de julho de 2021.

APÊNDICE B – CARTA-CONVITE: ETAPA FINAL DA PESQUISA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CONVITE

Prezado(a),

Meu nome é MURILLO MASSON GUAPO, sou aluno do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música, da UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Ney Fialkow e gostaria, por meio desta carta, convidá-lo(a) a participar da segunda etapa da pesquisa.

Acerca do processo:

- o(a) participante será convidado(a) a uma segunda gravação da execução da obra *Tales of an Old Grandmother*, de Prokofiev, que poderá ser refeita, caso assim o(a) participante desejar;

- em seguida, uma pequena entrevista acerca de seu processo de preparação da obra. A entrevista será gravada em vídeo. A duração total é estipulada em 30 minutos;

A sessão será agendada previamente, de acordo com sua disponibilidade, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, seguindo todos os protocolos recomendados pelo Ministério da Saúde para a contenção do Covid-19 (higienização dos instrumentos, uso de máscaras e distanciamento). A pesquisa será realizada apenas com a presença do pesquisador e do(a) participante.

O objetivo da pesquisa, nessa fase, será compreender o uso de metáforas na construção de sua performance musical.

Cabe salientar novamente que as gravações, bem como as entrevistas, constarão ANÔNIMAS na pesquisa e sem detalhes que possam referir ou caracterizar o(a) participante. Seguindo os procedimentos éticos, os dados coletados terão fins exclusivamente didáticos e de divulgação acadêmico-científica e o(a) participante terá acesso às transcrições de sua entrevista

e gravações, se assim desejar, podendo revisar ou excluir partes indesejadas. As gravações também poderão ser refeitas, caso seja de vontade do participante.

Sua colaboração nesta pesquisa é fundamental importância. Caso você aceite participar, peço gentilmente que me confirme através do e-mail: murillomguapo@gmail.com, informando seu nome, idade, situação acadêmica atual (estudante de Graduação ou Pós-Graduação) e e-mail para contato. Agradeço desde já sua atenção.

Cordialmente,

Murillo Masson Guapo.

Porto Alegre, 17 de agosto de 2021.

APÊNDICE C – CARTA DE CESSÃO



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL, IMAGEM,
ÁUDIO E VÍDEO PARA A PESQUISA “UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O USO DE
METÁFORAS NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DE PIANISTAS DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL”**

Eu, _____, portador do CPF: _____, declaro para os devidos fins que cedo os direitos das minhas duas entrevistas, gravadas ao longo dos meses de julho e agosto de 2021, para Murillo Masson Guapo, portador do CPF: 073.371.099-97, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que pesquisa sobre o uso de metáforas na construção da performance de pianistas. As entrevistas, bem como os áudios, imagens, vídeos e depoimentos, poderão ser utilizados para fins de estudos, pesquisas e publicações, a partir da presente data, desde que mantidos anônimos.

Abdico igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria das ditas entrevistas.

Porto Alegre, 30 de agosto de 2021

Participante

Pesquisador