

Ouvir, sentir e compreender: sobre o papel das emoções na experiência estético-musical

Gerson Luís Trombetta

UPF

RESUMO

O artigo examina o papel das emoções na experiência com a música (instrumental), desenvolvendo três teses básicas: 1) a música pode ser considerada como um “texto narrativo”, que realiza um modo específico de engajamento; 2) as emoções aparecem na experiência musical basicamente de duas formas: como expressão (ou “clarificação”), onde o agente psicológico portador de tais emoções é a *persona* musical, e como algo que deve constituir a experiência do ouvinte; 3) as respostas emocionais do ouvinte constituem um processo ativo e necessário para o preenchimento das “lacunas” da narrativa musical e compõem decisivamente o processo de compreensão da obra musical.

PALAVRAS-CHAVE

música; emoções; narrativa; compreensão; teoria da recepção.

ABSTRACT

The article examines the role of emotions in the experience with (instrumental) music, developing three basic theses: 1) music can be considered as a “narrative text”, which performs a specific mode of engagement; 2) emotions appear in the musical experience basically in two ways: as expression (or “clarification”), when the psychological agent carrying such emotions is the musical *persona*, and as something that should constitute the listener’s experience; 3) the listener’s emotional responses constitute an active and necessary process for filling in the “gaps” of the musical narrative and decisively compose the process of understanding the musical work.

KEY WORDS

music; emotions; narrative; understanding; reception theory.

A capacidade humana de experimentar/ouvir sequências de sons é o que garante sentido à música. Tais sequências não possuem um conteúdo representacional imediato, como uma figura (na pintura), a descrição de uma cena (na literatura) ou a imitação de um evento histórico (no teatro). Ouvir uma melodia, um ritmo, um acorde ou uma cadência é, em cada caso, estar consciente de uma forma de sons. Objetivamente falando, a obra musical é uma estrutura de sons e, se a obra é valorizada como música, o que se valoriza não é separado da composição dos sons. Por consequência, o valor da música é inerente às formas de som que compõem a música e está intimamente ligado à compreensão da sua estrutura. Entretanto, como destaca Budd (2003, p. ix), ainda que o valor da música seja especificamente musical, supondo um ato compreensivo da forma sonora, e embora a música seja, por essência, uma arte abstrata (por não representar ou referir-se diretamente a algo no mundo físico), seria um erro deduzir que a experiência com a música não se relaciona com o “não-musical”.

Além de ouvir e identificar sequências sonoras, nossa experiência musical é também acompanhada por associações diversas e por vivências emocionais. Determinado trecho de uma sonata, por exemplo, pode ser associado a um momento feliz da vida, desencadeando um sentimento de nostalgia. A simples lembrança de um tema musical pode despertar tristeza ou medo, por estar ligada a um momento traumático. Como não mencionar os efeitos intensos que o segundo e o quarto movimento da Nona Sinfonia de Beethoven desencadeavam nas emoções de Alex De-Large, no clássico “Laranja Mecânica” (1971) de Stanley Kubrick? Associações desse tipo são portadoras de alta carga de subjetividade e contingência, o que inviabiliza considerá-las como protagonistas do processo de compreensão da música. Há, porém, outro tipo de experiência durante a escuta, que está conectada com o modo como percebemos as qualidades musicais e suas complexas interrelações. Emoções emergentes dentro da experiência musical (como medo, esperança ou euforia) podem ser sentidas como sendo “da música” (ou seja, como de alguma forma residindo na música). A música nos confronta não apenas com nossas próprias emoções, mas com outras emoções, ou as emoções dos outros. Isso lembra como, em um encontro interpessoal, temos uma noção dos estados emocionais de outra pessoa sem sermos necessariamente contagiados por eles.

Na argumentação que segue, opto por delimitar a análise da música no que diz respeito ao aspecto sonoro, ou seja, pela análise da música puramente instrumental, que carece de um texto, de um contexto dramático, um programa para ilustrar, ou outra coisa que lhe permita ter um conteúdo representativo. Interessa demonstrar sob que condições de possibilidade tal música se relaciona com as emoções. O que procuro examinar é o despertar das emoções na apreciação da música como música,

deixando de lado os apelos subjetivos. A questão crucial é quanto ao papel que o despertar das emoções desempenha na compreensão, na apreciação e na valoração da música. Como argumenta Budd (2011, p. 233), não existe consenso fácil sobre a questão crucial. Num extremo está a opinião de que a música opera exatamente produzindo emoções no ouvinte. No outro extremo está a bem conhecida posição de Hanslick (2002) segundo a qual não existem tais emoções e a música é basicamente uma estrutura formal acessível cognitivamente.

Sem desconsiderar os riscos de um recorte nesse amplo “mercado teórico”, inscrevo três teses no artigo agora apresentado, expostas na sequência em itens específicos: 1) a música pode ser considerada como um “texto narrativo”, que realiza um modo específico de engajamento; 2) as emoções aparecem na experiência musical basicamente de duas formas: a) como expressão (ou “clarificação”), onde o agente psicológico portador de tais emoções é a *persona* musical. Tal posição é representada especialmente por R. G. Collingwood (*The Principles of art*). Conforme essa abordagem, a arte realiza uma espécie de “comunicação clarificadora” das emoções. Criar uma obra de arte, pois, não tem a ver com uma expressão direta de sentimentos, é, sim, um trabalho delicado de “clarificação” das emoções; b) o segundo propósito é analisar a presença das emoções na experiência receptiva da arte, de modo especial da literatura e da música; 3) as respostas emocionais do ouvinte, analogamente ao que acontece na leitura de um texto ficcional, constituem um processo ativo e necessário para o preenchimento das “lacunas” (no sentido proposto por Wolfgang Iser) da narrativa musical e compõem decisivamente o processo de compreensão da música. Preencher uma lacuna, para além de uma atividade cognitiva, envolve necessariamente respostas emocionais. Ao respondermos emocionalmente a um texto, por exemplo, nossa atenção é alertada para aspectos decisivos da *persona* e do enredo. Ao mesmo tempo, se almejamos realizar uma abordagem crítica da obra, isso requer uma reflexão cuidadosa sobre nossas reações emocionais, avaliando o que as provocou e se eram justificadas

I. Música como “texto narrativo”

Nas considerações a seguir procuro demonstrar como é possível experimentar a música como um texto, uma estrutura narrativa na qual um enredo – ainda que mínimo – se estabelece. A experiência musical corresponderia, então, à atividade de acompanhar e compreender tal narrativa. Isso é mais fácil de “experimentar” na música instrumental tonal, na qual a estrutura narrativa parece bem mais explícita, como na “forma sonata”. A tese que sustento é que a música, em sentido mais amplo (incluindo as composições pós-tonais), pode ser entendida como “texto” também em sentido

amplo. Narrativas não se reduzem a uma forma única, do tipo apresentação dos personagens e do contexto, momento tenso e final feliz. Pensemos, por exemplo, no texto “atonal” de “O inominável” de Samuel Beckett, no qual há uma narrativa bem mais complexa. Da mesma forma, muitas composições pós-tonais podem ser consideradas como modelos de narrativa tão complexos quanto o de Beckett.

O intuito de estabelecer as relações entre narrativa literária e música instrumental poderia recorrer às abordagens formalistas que examinam o enredo ou a sintaxe narrativa, como o trabalho feito pelo formalismo russo (como o de Vladimir Propp, em *Morphology of the Folktale*) e continuado pelos estudos estruturalistas. Essa abordagem propõe generalizar a narrativa, identificando elementos recorrentes dentro das partes e regras de combinação, do mesmo modo como os gramáticos, por vezes, fazem com as línguas. As estruturas que os teóricos literários encontram na narrativa se assemelhariam às estruturas que os teóricos da música encontram nas composições musicais (Maus, 1991, p. 2). A suposição de tais sucessões abstratas possibilita a descrição geral do “texto musical”. Portanto, a música instrumental, tal como é representada pela análise formalista, se assemelha à narrativa, uma vez que é composta por objetos identificáveis dispostos, ao menos parcialmente, em padrões previsíveis. É importante estabelecer uma oposição clara ao modelo de “analogia formalista” por dois motivos básicos: o primeiro é que tal analogia depende da descrição da forma musical como recurso para definir a própria música, o que é bastante parcial, uma vez que não leva em conta nem a diversidade das próprias composições e nem o papel ativo da “experiência musical” na construção do conceito de música.¹ Em segundo, a analogia formalista desconsidera os complexos processos que envolvem a compreensão de uma “narrativa”. Desenvolverei melhor esse argumento no item 3. Basta, por agora, registrar que a compreensão de uma narrativa – como um conto literário, por exemplo – implica uma “tarefa”, um “trabalho”, uma conduta ativa do leitor para “preencher” as “lacunas” ou “hiatos” que todo texto possui. Preencher tais lacunas é no que consiste, propriamente, a “compreensão”. Reduzir a “narrativa” a apenas uma estrutura de partes “encaixadas” é uma abordagem por demais restritiva. Até mesmo a noção de “encaixe” precisa supor a presença de um leitor capaz de compreender tal “encaixe”.

¹ Para ilustrar esse argumento, tomo emprestado o exemplo sugerido por Pessoa Jr. (2007) de um iPod tocando sozinho em um deserto. Será que um iPod nessa condição produz música? Se nos aproximarmos dele, com certeza ouviremos música. Mas a questão a ser colocada é se está acontecendo “música” na ausência de qualquer ouvinte. Para Pessoa Jr. “sem a presença de um animal nas redondezas, teremos uma complexa vibração do ar, mas não teremos ‘música’, pois não há experiência subjetiva das vibrações sonoras”, não há uma “vivência” ou uma “experiência musical” (2007, p. 65).

Maus (1991 e 1997) propõe que, para compreender a “música como narrativa”, é melhor iniciar assumindo o protagonismo da capacidade do ouvinte de interpretar antropomorficamente os eventos musicais. Os ouvintes podem ouvir sucessões musicais como uma história, porque eles podem encontrar nelas algo como ações, pensamentos e personagens. Isso possibilita considerar tais sucessões como formando algo como uma história, na qual estes personagens e ações vão se juntar para formar algo como um enredo.

Ainda que entender a música instrumental como uma trama de ações seja uma boa hipótese para explicar nosso interesse por ela, cabe perguntar se é suficiente para garantir a analogia com o texto narrativo (ficcional). Para Maus (1991, p. 21), existe uma ambiguidade no termo “narrativa”. As associações etimológicas da palavra sugerem uma ligação imediata com sua fonte, ou seja, o narrador. Mas há casos mais complexos onde o narrador não é explícito ou não há propriamente uma “narração”. Esse é o caso de uma pintura que retratasse a cena de uma história reconhecível. Poderíamos denominá-la de “pintura narrativa”, ainda que não haja obviedade na presença do narrador. Para não entrar nos labirintos das distinções dos gêneros narrativos, faço a opção, aqui, de adotar a definição de uma narrativa mínima, a saber: algo que sinaliza a relevância de um enredo.

Se já é difícil operar com as ambiguidades do termo “narrativa”, por decorrência também é complexo resolver o encadeamento entre narrativa e música. Uma distinção importante que pode contribuir para clarear esta relação é aquela proposta por Chatman (1978) entre história e discurso na narrativa. A história consistiria em certos eventos que, de acordo com a ficção, ocorreram mais cedo que a narração, enquanto o discurso consistiria na narrativa ficcional propriamente dita. Por exemplo, no conto “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, a distinção entre história e discurso é temporal. O discurso sobre Roberto Michel (personagem principal do conto) evoca um tempo passado onde a história teve lugar. Isso é provado pelo uso do tempo pretérito na tessitura narrativa. Haveria algum sentido em preservar essa distinção quando está em jogo a relação entre narrativa e música? É possível manter a distinção entre história e discurso na música?

Para Maus (1991, p. 22-23), um argumento pode indicar que a música não tem qualquer utilidade para tal distinção. É o argumento da inexistência de um “tempo pretérito” no tecido musical. A música não possui “recursos linguísticos” para lidar com uma suposta discrepância temporal (uma história) que a sustentaria. Tal déficit, se for levado acriticamente às últimas consequências, eliminaria a possibilidade de compreendê-la como texto narrativo. Defendo, aqui, a hipótese que a distinção entre história e narrativa é um “eco” de uma ingênua visão dualista, como se houvesse

uma realidade subjacente a ser recuperada na aparência do discurso. Para a “experiência musical” a existência ou não de uma “única história subjacente” não produz efeito algum. Não há sentido em experimentar uma composição com o propósito de “ouvir” nela um “documento” que registra um passado único. O que a música instala, por outro lado, é um momento em que a narrativa assume o papel de “própria história”. O ouvinte experimenta as ações e as emoções no mesmo tempo em que elas se expressam em música. Na experiência musical, não há disjunção temporal entre o tempo da narrativa e o tempo da escuta. O momento tenso de uma sonata de Beethoven é parte de uma narrativa que está se estabelecendo no “agora” da experiência musical onde o ouvinte tem participação ativa (“preenche lacunas”, como diremos mais adiante).

Vista dessa maneira, a música produz o que Hutcheon (2013, p. 50-51) considera uma forma específica de “engajamento”, o “mostrar”. Diferentemente do modo “contar”, que abarca todas as linguagens narrativas preponderantemente verbais, do modo “interagir” (que exige a participação ativa do fruidor – do seu corpo, inclusive –, como instalações de arte contemporânea e teatro participativo) ou mesmo do modo “mostrar” visual (como a pintura ou o cinema), o modo “mostrar” musical possui características e potencialidades específicas. O “mostrar” efetuado pela peça musical permite um fluxo contínuo entre a exterioridade da obra e a interioridade do ouvinte, sem que nenhuma palavra seja pronunciada. Essa forma de engajamento tem a possibilidade de revigorar “marcas” de outros textos que o ouvinte carrega, além de dialogar com emoções específicas (vivenciadas no momento da experiência ou “lidas” na música). A imagem utilizada por Hutcheon (2013, p. 168), para expressar jogos de engajamento assim, é a de um “palimpsesto”. Como um pergaminho constantemente raspado e reescrito, em cada nova experiência estética construímos uma nova narrativa; e cada nova narrativa é afetada pelas camadas anteriores, por marcas de outros textos e experiências que se acumularam em nossa mente.

II. Música e emoções: a atividade do ouvinte e a *persona* musical

A expressividade musical não se limita às características emocionais aparentes, ou seja, gestos musicais que se assemelham a comportamentos característicos de uma pessoa num determinado estado emocional, tais como expressões vocais de tristeza ou raiva (suspiros, gemidos, gritos, etc.) e comportamentos expressivos de alegria (sorrir e saltar de leve), ou tristeza (mover-se pesada e lentamente, de cabeça baixa, como numa procissão fúnebre). Há formas bem mais sutis de despertar e expressar emoções no contexto musical. Collingwood (1938), caracterizou a arte propriamente dita como “expressão”, ou seja, como “clarificação” das emoções. No trabalho artístico, o autor examina as suas emoções, não estando simplesmente possuído por elas.

Para o artista, o seu estado emocional é comparável a um modelo que posa para um quadro (Carroll, 1999, p. 63). Seu trabalho consiste em pesquisar meios para descobrir sua textura e contornos adequados. Criar uma obra de arte, pois, não tem a ver com um momento de “livre fluxo de sentimentos”; é, sim, um esforço delicado de detalhar e “clarificar” as emoções. O artista, movido por uma vontade análoga à do cientista, busca esquadriñar as emoções escolhendo a melhor possibilidade para expressá-las. Ao concluir, sugere Carroll (1999, p. 64), o artista terá captado com rigor o seu sentimento e permitido aos ouvintes/leitores fazerem o mesmo. A “expressão”, assim, não é mera descrição geral de uma emoção, mas é particularizada por imagens específicas, metáforas, ritmos, etc. (Collingwood, 1938, p. 109). Por óbvio, não faz parte dessa teoria a ideia de que o público possa, pela via da arte, experimentar a “mesma” emoção do artista. A emoção do artista é um dado limitado ao seu corpo; entretanto, o que é partilhável entre artista e espectadores é o mesmo tipo de “emoção clarificada”. O que atrai na direção da arte é o fato de ela dar a oportunidade de experimentar emoções mais elaboradas, elucidadas e estruturadas do que o habitual.

Mesmo reconhecendo o papel fundamental da teoria da expressão para compreender as relações entre arte e emoções, não é essa a perspectiva que proponho utilizar como argumento central. O que está em jogo não é só o processo criativo do artista e suas estratégias para expressar as emoções. É preciso examinar mais de perto a experiência feita pelo ouvinte e como a narrativa musical interage com suas emoções. Presumo que a noção de *persona* pode funcionar como o fator que vincula as emoções expressas na música (no sentido de Collingwood) às respostas emocionais do ouvinte.

Teóricos contemporâneos² diferem sobre o conceito de *persona* no contexto musical, não obstante concordem que, quando julgamos ouvir uma emoção na música, imaginamos ou temos a sensação de uma pessoa a quem essa emoção pertence (Cochrane, 2010, p. 264). O que atrai nessa visão é que ela explica como um ouvinte pode fazer a transição entre a percepção de padrões de som e a percepção de um estado psicológico. Uma vez que apenas os seres psicológicos possuem emoções, é possível associar a música a uma emoção, na medida em que adicionamos à equação um ser psicológico. Além disso, a *persona* pode explicar como a música (abstrata) sugere emoções sem indicar situações específicas onde elas nascem. Se a música estiver de alguma forma ligada a uma *persona*, podemos comparar as emoções expressas pela música com as emoções expressas por outras pessoas.

² A diversidade de abordagens sobre o tema da *persona* no contexto musical pode ser conferida em trabalhos como de Davies (1997), Kivy (2006), Noordhof (2008), Nussbaum (2007) e Robinson (2005).

A principal crítica que se pode fazer à teoria da *persona*, segue Cochrane (2010), é que coloca uma exigência demasiadamente grande ao ouvinte. Podemos concordar, alerta o autor, que um ouvinte pode imaginar que a música emotiva pertence a uma *persona* ou que sua imaginação seja estimulada a fazer isso. Estaremos longe de reconhecer, no entanto, que os ouvintes imaginem *necessariamente* uma *persona* e, certamente, podemos ser capazes de ouvir música como expressiva sem sequer pensarmos numa *persona*. No final, porém, sustenta Cochrane (2010, p. 266) precisamos aceitar um argumento a favor da teoria da *persona*: as emoções implicam necessariamente a presença de pessoas que as experimentam. Esse sentido mínimo é tudo o que devemos adotar para seguir adiante. Apelamos à *persona* apenas na medida em que seja necessário para explicar uma ligação mínima entre música e emoções. Assegurar uma resposta uniforme à música é uma questão bastante distinta. Podemos ser flexíveis no que diz respeito às diferentes formas em que os ouvintes podem ver sentido nas suas imaginações sobre a ligação com uma *persona*; podem até mesmo considerar a si mesmos como *personas* da música. Em qualquer caso, o ouvinte consegue ter acesso direto à natureza qualitativa de uma emoção, onde a *persona* funciona como uma moldura que a unifica.

Robinson e Hatten (2012) reforçam que uma música pode ser devidamente ouvida como contendo uma *persona*, e a definem como uma ficção onde um agente virtual expressa emoções. Peças mais complexas são tecidas por um fio que dramatiza o percurso psicológico de uma *persona*, deixando a experiência do ouvinte cheia de nuances emocionais. A música tem a capacidade de despertar ternura, consolo, resignação, e outras emoções complexas por induzir a empatia com a “*persona* musical” enquanto o indivíduo se desloca pela viagem psicológica proposta pela música. É bem verdade também que tal experiência é não raramente acompanhada pela transformação de estados fisiológicos reais (coração bater mais forte, sorrir ou chorar) ou de provocação de certos comportamentos (como, por exemplo, a recusa de continuar a audição por conta de algum desconforto emocional). Mas isso não é o mais fundamental. Ouvir música (como “ouvinte qualificado”), é ser capaz de perceber um ou mais agentes virtuais implícitos (“*personas*”), que podem genuinamente viver um roteiro de estados emocionais.

Ainda que seja possível apontar maneiras em que a música suscite respostas emocionais imediatas através, por exemplo, de mudanças rítmicas ou de gestos vocais que sugiram pavor, não significa que a simples audição produza, por uma relação de causa e efeito, algo equivalente às emoções humanas vividas fora do ambiente estético. Sigo de perto a ideia proposta por Robinson e Hatten (2012, p. 104), na qual as emoções, no ambiente estético, são desencadeadas sempre que sentimos que a trajetória emocional da “*persona* musical” é suficientemente “fiel à vida”. Tais emoções podem ser de

empatia (sentir com) ou simpatia (sentir por), e podem ser imaginadas com a mesma frequência com que são sentidas. Quando experimentamos tais emoções ao ouvir músicas, acionamos de maneira mais qualificada nossa capacidade de compreender a música. Ali acompanhamos “emocionalmente” a trama de uma “*persona*” e, por intermédio da monitoração cognitiva ou reflexiva de tais respostas emocionais, podemos alargar o entendimento do que acabamos de ouvir.

A questão central do artigo me parece bem madura agora e poderia ser formalizada assim: como incorporar as emoções, sejam elas empaticamente lidas na *persona* musical ou vividas pelo ouvinte (pelos estímulos sensoriais), no processo de compreensão da narrativa musical? Tal formulação sinaliza para uma segunda questão: qual é o papel do ouvinte enquanto agente habilitado para, ao mesmo tempo, realizar vivências emocionais e “ler” as emoções expressas pela *persona*, no contexto da experiência musical? Julgo encontrar na teoria do leitor implícito, de Iser (1979, 1996 e 1999), pistas preciosas para responder tais indagações.

III. “Preencher vazios”: a experiência emocional no processo de compreensão da música

Pensando no que acontece quando experimentamos a literatura, e no que consiste uma narrativa, é fácil constatar que ficamos mais afetados e inquietos quando há um apelo à curiosidade, à descoberta sobre “o que vai acontecer” no momento seguinte. Isso significa que o leitor está, em grande parte das narrativas, sendo provocado e convidado a participar ativamente de sua construção. Embora alguma forma de “leitura-resposta” que envolva emoções, também conhecida como teoria da recepção, seja amplamente aceita nas teorias literárias, não é uma visão muito popular no campo da filosofia. Na filosofia, a objeção mais comum é a seguinte: se as respostas emocionais das pessoas vão determinar o significado de um romance, então como é possível explicar que pessoas diferentes respondam de maneira muito diferente à mesma obra e, posto isso, como podemos chegar a um acordo sobre a interpretação mais adequada? Por agora, proponho deixar essa questão mais geral de lado e mirar em como as emoções fazem parte de nossa interpretação/compreensão das obras, tanto literárias quanto musicais.

Pode parecer bem “suspeito” e intrigante que ter nossas emoções despertadas seja um caminho seguro para qualificar nossa compreensão de algo. Desde Platão, desconfiamos dessa via. Se estou atravessando um momento de grande angústia ou vivendo um abalo emocional por alguma perda, não estou em um estado mental adequado para me concentrar em qualquer outra atividade. Muito provavelmente as experiências que fizer durante um estado de abalo emocional serão parciais ou, para ser mais rigoroso, prejudicadas. Obviamente, no encontro com uma narrativa

literária ou musical, eu deveria focalizar a atenção no que percebo e em suas qualidades, reagindo apenas às suas exigências e deixando em outro plano os meus sentimentos. Também não parece uma boa perspectiva para compreender o texto, interpretar as tramas de acordo com emoções despertadas imediatamente em mim. Se estou lendo um romance e a descrição de uma aventura suscita lembranças de algo feliz que vivi na infância, é certo que o prazer associado a tal memória não tem nada a ver diretamente com a aventura descrita. É possível, inclusive, que a “aventura do romance” produza consequências trágicas, bem diferentes do cenário idílico harmonizado com minha infância feliz.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado à experiência com a música. A escuta musical permite uma série de entrecruzamentos idiossincráticos. Posso ficar triste no meio de uma sonata de Chopin por remeter imediatamente a uma desilusão amorosa; posso ficar eufórico ao ouvir certos temas de Mozart por remeterem a momentos de conquista e confraternização. Compreender, porém, é algo mais exigente; não pode ser reduzido a navegar como um barco à deriva, levado pelo fluxo incontrollável das ondas emocionais. Por outro lado, sem a presença das emoções – seja por empatia ou por vivência –, a compreensão de um objeto estético fica decisivamente comprometida.

Robinson (2005) argumenta que, ao ler um romance ou acompanhar uma narrativa musical, há momentos constantes em que estamos emocionalmente envolvidos. Estes tendem a ser ocasiões em que o autor está “chamando nossa emoção” para registrar acontecimentos que são importantes para delinear o caráter da narrativa e assinalar tópicos fundamentais do enredo. Por certo, emoção não é tudo. É preciso compreender o significado das palavras, as convenções do gênero, os contextos e muitos outros aspectos. Ou seja, para que ocorra efetivamente uma “compreensão” é preciso que o leitor “preencha” os “vazios” do texto. É como se o texto (narrativo) se apresentasse como um “queijo suíço” onde os “buracos” são a condição para que o leitor atue sobre ele.

A noção de “vazio” como base da interação do texto com o leitor é sustentada, de modo especial, por Iser (1979, 1996 e 1999). Inicialmente, Iser (1979) aborda o processo de interação a dois, quando os indivíduos estão frente a frente. Em tal circunstância, as entonações da voz e a linguagem corporal assumem relevância. Os gestos e as expressões faciais podem, por exemplo, expressar aprovação ou denunciar a incompreensão de uma sentença emitida pelos participantes. No entanto, indica Iser (1979, p. 86), mesmo muito próximos, não temos como ver como os outros nos vêem, “não temos a experiência de como os outros nos experimentam” (*Ibid.*). A inviabilidade de acessarmos a forma como o outro nos vê produz a necessidade de

produzirmos interpretações que sejam suficientes para preencher os “vazios” abertos no espaço entre as falas.

Na relação texto-leitor, o processo de preenchimento fica mais intenso, pois “o texto não pode sintonizar, ao contrário do parceiro na relação diádica, com o leitor concreto que o apanha” (*Ibid.*, p. 87). Nesse contexto, os “vazios” representam a “assimetria fundamental entre texto e leitor” (*Ibid.*, p. 86) e desempenham papel decisivo na comunicação que ocorre no processo de leitura. Os “vazios” convidam o leitor a completar a tessitura narrativa com conhecimentos e informações advindas de outros textos ou de outras partes da narrativa.

No caso do texto ficcional (literatura), além de registrar a reação do autor ao mundo, ele necessita radicalmente da experiência do leitor por não se apresentar como completo. Para Lima, é do lastro negativo, da não-completude do texto que resulta uma ordem positiva: “o hiato em que sempre ocorre cada ato de interação, a transparência mútua impossível, nos obriga à prática cotidiana da interpretação” (1979, p. 23). A interpretação – que poderia também ser denominada de compreensão – portanto, cobre os vazios contidos nos espaços que se estabelecem na interação.

Por esta razão, é preciso descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção (Iser, 1999, p. 10).

Como sugere Iser, o “queijo suíço”, no contexto literário, demanda projeções do leitor. Entretanto, “a comunicação entre o texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto” (Lima, 1979, p. 23). Se fomentado por fantasias ou expectativas estereotipadas do leitor, o processo de compreensão tende a fracassar, o que não é surpresa alguma. É elementar que o processo de leitura suponha um mínimo de competência do leitor em deixar o texto regular suas projeções. Iser está enfatizando o efeito que o texto causa no leitor, apostando na tese do “leitor implícito” embutido na estrutura dos textos: “o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (Iser, 1996, p. 73). O leitor implícito resgata o significado da obra de acordo com um horizonte de expectativas e exigências historicamente vinculado.

Faz parte do processo de compreensão do leitor implícito, além de aspectos cognitivos, um conjunto de atividades que denominaríamos de emocionais. Tais atividades dizem respeito tanto ao “caminho emocional” trilhado pelo leitor (durante a

leitura) quanto à sua capacidade de entender as emoções expressadas pelos personagens da trama ficcional. Como argumento adiante, as emoções também preenchem os “vazios”, de modo especial se a narrativa em jogo for musical. Mantendo essa dinâmica da experiência receptiva da literatura, o ouvinte atento precisa a todo momento “preencher as lacunas (hiatos)” da narrativa protagonizada pela *persona* musical. A música oferece ao ouvinte a oportunidade de acompanhar a trajetória emocional de tal *persona*, o que sinaliza um aspecto decisivo para a compreensão da música. Se os textos “só adquirem sua realidade ao serem lidos” (*Ibid.*, p. 73), o mesmo pode ser dito da música. As condições que permitem atualizar o texto (inclusive musical) “se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor (*Ibid.*). A noção do leitor explícito designa, então, uma “estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (*Ibid.*). A leitura e a escuta musical, vistas de maneira análoga, são processos dinâmicos, atividades sintéticas que exigem do leitor/ouvinte constantes recomposições e complementações dos dados percebidos de tal forma que se forme um “novo texto” ou, em termos mais precisos, uma nova compreensão. É um ato de comunicação intersubjetivo, um diálogo entre o autor e o leitor/ouvinte que deixa uma “sensação de acréscimo”:

Só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares (*analogizing*), mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconhecia. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da interação entre texto e leitor; é por isso que sua análise ganha a primazia” (*Ibid.*, p. 98).

Leitores e ouvintes diferentes preenchem “hiatos” de diferentes formas. Tais diferenças podem ser explicadas, parcialmente, pelas diferenças de conhecimento prévio carregadas pelos leitores ou pelos ouvintes. Se o ouvinte é um profundo conhecedor da biografia do compositor e a música foi inspirada em algum acontecimento biográfico específico (como uma frustração amorosa, por exemplo), é bem provável que dirija sua atenção para elementos da narrativa que, de alguma forma, indiquem isso. Apesar da diversidade compreensiva, o que importa destacar é a participação ativa do ouvinte. Não é por acaso que a argumentação exposta aqui está toda amparada na analogia com o ato da leitura. Compreender a música é “ler a música”; “ler a música” implica “preencher lacunas” não só cognitivas (estruturas sonoras, alterações na cadência, diversidade de instrumentos e timbres e presença de uma *persona*) como emocionais (percebidas em si mesmo pelo ouvinte durante a experiência ou percebidas como pertencentes à *persona* que conduz a narrativa musical).

Compreender é, em termos musicais, o resultado de uma audição atenta, e é tecida pelas respostas de ouvintes mais ou menos qualificados. Entendo por “leitores/ouvintes qualificados”, não aqueles portadores de alto grau de conhecimento técnico ou algum nível de iniciação, mas sujeitos minimamente capazes de assumir uma compreensão da estética e dos princípios formais que regem o texto literário que estão a ler ou a música que estão a ouvir.

Se aceitarmos o argumento que a criatividade da recepção do texto (literário) tem como condição o “preenchimento de lacunas (hiatos)” (Iser, 1999), então caberia perguntar se tal processo é exclusivamente cognitivo. Para Robinson (2005, p. 120), as inferências no processo de “preenchimento de lacunas (hiatos)”, para além de processos cognitivos, envolvem respostas emocionais. Ao respondermos emocionalmente a um texto, nossa atenção é alertada para aspectos decisivos dos personagens e da trama. O argumento fica mais claro se estabelecermos uma distinção entre “experienciar” e “interpretar”. A interpretação tem mais a ver com refletir e relatar nossas experiências com a narrativa, tendo a perspectiva do todo. Já a “experiência” tem a ver com o “monitoramento” constante, quanto às nossas “respostas emocionais” ao que acabamos de ler/ouvir, se elas fazem sentido na relação com o que veio antes e com o que virá depois. Ou seja, na “experiência” com a obra, as nossas “respostas emocionais” compõem o processo de compreensão em uma dupla perspectiva: a) se eu rir, chorar, tiver calafrios, ficar tenso ou alegre em todos os lugares apropriados, então posso afirmar que compreendi a narrativa; b) se almejo não só ter uma experiência emocional rica, mas também realizar uma abordagem crítica da obra, isso requer uma reflexão cuidadosa sobre minhas reações, avaliando o que as provocou e se estavam devidamente justificadas (Robinson, 2005, p. 123). Dessa forma, as avaliações das “respostas emocionais” (recepção) podem fazer parte das referências que o crítico utiliza ao dar uma interpretação reflexiva do trabalho como um todo.

Em resumo, para Robinson (2005, p. 108), há uma série de formas em que a emoção pode contribuir para a nossa compreensão das obras literárias e musicais. As emoções atuam para alertar sobre aspectos como enredo, personagens e cenários. Sem respostas emocionais, aspectos importantes das narrativas podem simplesmente não ser acessados e compreendidos (*Ibid.*, p. 106). As emoções mais tenras e suaves (sentimentalismo)³ devem ser adicionadas à equação, mesmo com toda a carga crítica que as acompanha, por uma razão central: no cotidiano, somos sentimentalistas, e o somos de modo honesto e espontâneo. Apreciamos melodias suaves e paisagens

³ No artigo “Literatura, sentimentalismo e kitsch”, publicado recentemente (2020), argumentei a favor da ideia de que o espectro das emoções mais ternas e suaves – e não só as emoções mais “elevadas” como o sublime – deve ser levado em conta na análise literária ou musical. Sem isso, não estaríamos levando em conta a complexidade do humano ao experimentar esteticamente uma obra.

bucólicas, sorrimos diante do sorriso de uma criança, gastamos tempo assistindo pandas e outros animais em atitudes carinhosas e organizamos decorações que evocam emoções ternas nos ambientes em que habitamos. Isso significa que o sentimentalismo ocupa um espaço importante do nosso escopo emocional que guia as experiências com o mundo. Tomá-lo a sério como parte da experiência emocional com a música, é, ao mesmo tempo, compreender aspectos da própria arte (enquanto pode produzir em nós tais sentimentos) e compreender melhor o “humano” como tal e o que determina suas escolhas e julgamentos. Solomon (1991), argumenta que as críticas ao sentimentalismo são críticas às emoções ternas e, indiretamente, às emoções em geral. Afinal, é uma crença comum na cultura que as emoções – por oposição à razão – são sinais de fraqueza ou excesso. Subjacente ao argumento de Solomon, portanto, está a defesa do valor das próprias emoções. Nosso desdém pelo sentimentalismo sinaliza o desconforto do racionalista com qualquer manifestação de emoção (Solomon, 2004). Para o autor, não há nada de errado com as emoções ternas e nada de errado com o choro ou o prazer fácil durante a escuta de uma música sentimental. No campo da experiência estética, as emoções não podem ser catalogadas em aceitáveis e inaceitáveis. Nenhuma emoção é imoral ou patológica enquanto tal e todas as emoções podem ser, em algum momento, inadequadas e excessivas (*Ibid.*, 2004, p. 7)

A negação do valor estético do sentimentalismo é explicável, em boa parte, pois, diferentemente do orgulho racionalista, nos expõe abertamente, revelando tendências sobre as quais temos menos orgulho. Seu descarte, porém, inviabiliza a compreensão do ponto de vista do sentimentalista e elimina a oportunidade de acessar a complexidade da condição humana. Para Goodman, “é evidente que a quantidade ou intensidade da emoção não é uma medida da sua eficácia cognitiva” (2006, p. 264). Uma emoção terna pode ser tão relevante e informativa quanto uma mais “pesada”. Descobrir “que uma obra exprime pouca ou nenhuma emoção pode ser esteticamente tão significativo como descobrir que expressa muita” (*Ibid.*, p. 264). As tentativas de distinguir experiências estéticas mais relevantes a partir de um gradiente que privilegia certas emoções e descarta outras, no mínimo não prestam atenção na riqueza de todo o espectro emocional que constitui o humano. Emoções ternas – sentimentalismo – também entram na “equação” do preenchimento das lacunas e constituem tanto a experiência do ouvinte quanto permitem compreender as expressões da *persona* musical. Realizam, pois, um papel crucial no processo de compreensão da música.

Por fim, gostaria de marcar uma brevíssima nota sobre o alcance das relações entre emoções e arte. É absolutamente legítimo que composições musicais, obras literárias ou outras formas de arte, não tenham a intenção de nos envolver emocionalmente.

Elas podem lícitamente atrair e divertir de uma maneira mais racionalizada ou podem chamar a atenção apenas por sua complexidade técnica. É importante lembrar que muitas obras de arte, reconhecidas por sua qualidade, não tinham o apelo emocional como objetivo estético central. Pensemos, por exemplo, na música concreta de Pierre Schaeffer, nos experimentos de John Cage ou em um quadro de Mondrian. É difícil apontar o que há de emocional na experiência com elas. As emoções, indubitavelmente, são parte da nossa experiência com a arte, mas, ao mesmo tempo, estão longe de ser uma condição *sine qua non* para algo existir como arte.

Bibliografia

- Beckett, S. (1989) *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Budd, M. (2003) *Music and emotions: the philosophical theories*. Londres; Nova York: Routledge, E-book.
- _____. (2011) “Music’s arousal of emotions”. In: Gracyk, T.; Kania, A. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Londres; Nova York: Routledge, p. 233-242.
- Carroll, N. (1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Londres: Routledge.
- Chatman, S. (1978) *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cochrane, T. (2010) “Using the *persona* to express complex emotions in music”. *Music Analysis*, v. 29, n. 1-3, mar/out, p. 264-275.
- Collingwood, R. G. (1938) *The principles of art*. Oxford: Clarendon.
- Cortázar, J. (1978) “Las babas del diablo”. *Las armas secretas*. Madri: Cátedra, p. 123-140.
- Davies, S. (1997) “Contra the hypothetical *persona* in music”. In: Hjort, M.; Laver, S. (eds.). *Emotion and the arts*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, p. 95-109.
- Goodman, N. (2006) *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva.
- Hanslick, E. (2002) *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Hutcheon, L. (2013) *Uma teoria da adaptação*. 2 ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC.
- Iser, W. (1979) “A interação do texto com o leitor”. In: Jauss, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 83-132.
- _____. (1996). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (v. 1). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.

- _____. (1999) *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (v. 2). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.
- Kivy, P. (2006) "Critical Study: Deeper than Emotion". *British Journal of Aesthetics*, v. 46, n. 3, p. 287-311.
- Lima, L. C. (1979) "O leitor demanda (d)a literatura". In: Jauss, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 9-39.
- Maus, F. E. (1991) "Music as Narrative". *Indiana Theory Review*, v. 12, primavera/outono, p. 1-34.
- _____. (1997) "Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n. 3, verão, p. 293-303.
- Noordhof, P. (2008) "Expressive Perception as Projective Imagining". *Mind & Language*, v. 23, n. 3, jun, p. 329-358.
- Nussbaum, C. (2007) *The Musical Representation: meaning, ontology, and emotion*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Pessoa Jr., O. (2007) "É possível haver música sem som?". In: Duarte, R; Safatle, V. *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, p. 63-72.
- Propp, V. (1968) *Morphology of the Folktale*. 2 ed. Austin: University of Texas Press.
- Robinson, J. (2005) *Deeper than Reason: emotions and its roles in literature, music and art*. Nova York: Oxford University Press.
- Robinson, J.; Hatten, R. S. (2012) "Emotions in Music". *Music Theory Spectrum*, v. 34, n. 2, outono, p. 71-106.
- Solomon, R. (2004) *In Defense of Sentimentality*. Nova York: Oxford University Press.
- _____. (1991) "On Kitsch and Sentimentality". *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, v. 49, n. 1, inverno, p. 1-14.
- Trombetta, G. L. (2020) "Literatura, sentimentalismo e kitsch". *Desenredo*, v. 16, n. 3, set/dez, p. 644-656.