

Tessituras da escuta ontológica: Uma polifonia de abordagens metodológicas

DOI: <https://doi.org/10.32760/1984-1736/REDD/2024.v16i2.19239>

Submissão: 20/04/24
Aprovação: 01/07/24

TAÍS ALCANTARA – Faculdade de Ciências Aplicadas/UNICAMP

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7980-2756>

ANTONIO BERNARDES – Faculdade de Ciências Aplicadas/UNICAMP

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4996-7031>

Palavras-chave:

Música;
Experiência;
Composer;
Apreciador;
Lugar.

Keywords:

Music;
Experience;
Composer;
Listener;
Place.

Palabras clave:

Música;
Experiencia;
Composer;
Oyente;
Lugar.

Resumo

Polifonia é um termo que denota a coexistência de diferentes sons simultâneos, sendo intrinsecamente ligado à música. Em um sentido mais abrangente, ele revela a interação complexa de diversos elementos. Neste estudo, a polifonia é utilizada para elucidar a multiplicidade teórica na ontologia da escuta, buscando compreender as percepções de compositor e apreciador na experiência musical. O objetivo é adentrar nas aproximações e afastamentos entre a experiência musical de compositor e apreciador. Através de uma revisão bibliográfica, exploram-se a fenomenologia hermenêutica, a ontologia marxista, os estudos da significação musical e a experiência dos lugares para enriquecer a compreensão da ontologia da escuta. A música é uma narrativa que se constrói a partir da tríplice mimese – prefiguração, configuração e refiguração –, onde ocorre a construção de significados e a dialética entre subjetividade e objetividade na experiência musical. Por fim, as interações entre compositor e apreciador são guiadas pelas aproximações ou afastamentos das experiências, orientando uma elevação dos atributos subjetivos ou objetivos na construção da significação musical. Ademais, a experiência musical se entrelaça com a experiência dos lugares, pois as músicas evocam lugares específicos e, reciprocamente, os lugares podem evocar sensações musicais.

Composition of ontological listening: A polyphony of methodological approaches

Abstract

Polyphony is a term that denotes the coexistence of different simultaneous sounds, intrinsically linked to music. In a broader sense, it reveals the complex interaction of various elements. In this study, polyphony is used to elucidate the theoretical multiplicity in the ontology of listening, seeking to understand the perceptions of composer and appreciator in the musical experience. The objective is to delve into the approximations and distances between the musical experiences of composer and appreciator. Through a bibliographic review, hermeneutic phenomenology, Marxist ontology, studies of musical signification, and the experience of places are explored to enrich the understanding of the ontology of listening. Music is a narrative constructed from the triple mimesis – prefiguration, configuration, and refraction – where the construction of meanings and the dialectic between subjectivity and objectivity in the musical experience occur. Finally, the interactions between composer and appreciator are guided by the approximations or distances of their experiences, directing an elevation of subjective or objective attributes in the construction of musical signification. Moreover, the musical experience intertwines with the experience of places, as music evokes specific places, and reciprocally, places can evoke musical sensations.

Composición de la escucha ontológica: Una polifonía de enfoques metodológicos

Resumen

La polifonía es un término que denota la coexistencia de diferentes sonidos simultáneos, intrínsecamente ligado a la música. En un sentido más amplio, revela la interacción compleja de varios elementos. En este estudio, la polifonía se utiliza para elucidar la multiplicidad teórica en la ontología de la escucha, buscando comprender las percepciones del compositor y del apreciador en la experiencia musical. El objetivo es adentrarse en las aproximaciones y distancias entre la experiencia musical del compositor y del apreciador. A través de una revisión bibliográfica, se exploran la fenomenología hermenéutica, la ontología

gía marxista, los estudios de la significación musical y la experiencia de los lugares para enriquecer la comprensión de la ontología de la escucha. La música es una narrativa que se construye a partir de la triple mímisis – prefiguración, configuración y refiguración –, donde ocurre la construcción de significados y la dialéctica entre subjetividad y objetividad en la experiencia musical. Por último, las interacciones entre el compositor y el apreciador están guiadas por las aproximaciones o distancias de sus experiencias, orientando una elevación de los atributos subjetivos u objetivos en la construcción de la significación musical. Además, la experiencia musical se entrelaza con la experiencia de los lugares, ya que la música evoca lugares específicos y, recíprocamente, los lugares pueden evocar sensaciones musicales.

Introdução

A polifonia, na Música, se refere a interação de múltiplas vozes e melodias que são orientadas no mesmo sentido, mas estabelecem contrapontos e diálogos, isto é, cada uma possui a sua própria linha melódica enquanto se entrelaçam para criar harmonias complexas. No caso, essa conjunção melódica e vocal é combinada a fim de criar um resultado mais amplo, em um movimento que oscila entre divergência e convergência, desencaixe e encaixe (Barros, 2018).

Na literatura, a polifonia, proposta por Bakhtin¹, é empregada para descrever obras em que a voz autoral dialoga a uma multiplicidade de vozes distintas. Na História tem incorporado tal conceito na interpretação de fontes dialógicas e na construção interdisciplinar da teoria histórica (Barros, 2018). Ainda, trivialmente, a concepção de polifonia recorre à concepção musical para denotar diferentes perspectivas em relação a um mesmo fenômeno.

Como podemos notar a concepção de polifonia abre as portas para o variado, pois não se trata de um tom ou uma perspectiva centrada e sim abrangente e envolvente, porque é múltipla. É nesse sentido que entendemos que podemos correlacioná-la com uma abordagem inter, multi e transdisciplinar, rompendo com a rigidez das classificações tradicionais de correntes de pensamento em direção a promover diálogos mais complexos e enriquecedores entre diferentes áreas do conhecimento.

É desta maneira que a proposição de uma polifonia metodológica nos estudos da ontologia da escuta visa explorar de forma ampla e profunda esse campo vasto e complexo, perpassando diversas áreas do conhecimento e diferentes métodos.

A metáfora da polifonia emerge como uma representação da abordagem multidisciplinar adotada nesta proposição que se debruça na ontologia da escuta, com o objetivo de interpretar a relação entre as experiências de compositor e apreciador na experiência musical, isto é, suas aproximações e afastamentos em termos de significação. O compositor dá vida a uma obra musical por meio de suas emoções, vivências e visões de mundo. Essa obra, por sua vez, alcança o apreciador, que a interpreta e atribui significados a partir de suas próprias vivências. Entretanto, em certos casos, a interpretação do apreciador pode ecoar mais de perto a intenção original do compositor, especialmente quando compartilham alguma experiência em comum.

A multidisciplinaridade implica na colaboração entre diferentes disciplinas ou áreas do conhecimento para abordar uma questão específica, com cada uma mantendo suas abordagens e metodologias distintas. Nesse contexto, são empregadas metodologias provenientes de diversos campos do conhecimento para investigar a ontologia da escuta (Pedrotti *et al.*, 2019). Em outras palavras, ao analisar a relação entre as experiências do compositor e do apreciador, uma variedade de autores de distintas áreas e correntes de pensamento são consultados, a fim de contemplar amplamente a complexidade da ontologia da escuta. Todavia, antes de iniciar essa análise, é fundamental questionar: afinal, o que é a música?

Portanto, o objetivo é explorar as percepções do compositor e do apreciador na experiência musical. Para isso, será realizada uma revisão bibliográfica, fundamentando-se na fenomenologia hermenêutica de Ricoeur (2010) para analisar a música como narrativa e na construção da tríplice mímese que envolve compositor e apreciador, nos estudos de significação musical de Meyer (1956) para compreender a construção de significados, na ontologia marxista de Lukács (2018) para elucidar a dialéctica entre subjetividade e objetividade na construção da significação, e em Tuan (2001) para explorar a relação entre a experiência musical e os lugares.

1 Mikhail Bakhtin foi um influente teórico russo conhecido por suas contribuições à teoria literária e cultural, destacando-se pela concepção de dialogismo e polifonia na linguagem.

A música: a sua física e metafísica

A música tem sido um fenômeno de profunda importância para diversos filósofos ao longo da história, como demonstrado pelos estudos de Pitágoras, Platão, Aristóteles, Aristóxeno e muitos outros. Na Antiguidade grega a concepção de música era muito distinta da contemporaneidade. *Mousike* englobava um conjunto complexo de modais artísticos e não era considerada uma “arte” autônoma (Araújo, 2013).

Os estudos contemporâneos privilegiaram a música por uma perspectiva centrada na física do som, relegando a análise da obra em si para um segundo plano. Essa abordagem tende a priorizar o entendimento das propriedades físicas do som em detrimento da apreciação da obra em seu contexto cultural, histórico e emocional. Como resultado, a preocupação com a essência e o significado da obra pode ser negligenciada em favor de uma análise técnica. Oliveira (2019) tencionou este pressuposto e propôs o estudo centrado na ontologia da escuta, isto é, na escuta e nas percepções em torno da obra musical. Então, o que define a música ontologicamente?

Este é um tema amplamente estudado sob diversas perspectivas, porém a construção física do conteúdo musical é crucial para nossa percepção. Portanto, vamos explorar a definição de música com o objetivo de integrar e valorizar ambas as abordagens.

Explorando uma análise física, a música é uma interação de sons e silêncios, em que os sons são gerados por corpos vibrantes cujas vibrações são propagadas no ar na forma de ondas sonoras. O ouvido humano capta essas ondas e as interpreta, atribuindo-lhes significados e configurações. Como observou Wisnik (2017, p. 19), “o som é o resultado de uma sequência rápida (e muitas vezes imperceptível) de impulsos e pausas, de impulsos (representados pela ascensão da onda) e de ciclos de declínio desses impulsos, seguidos por sua repetição...”.

Na análise física e metafísica do fenômeno sonoro-musical, é crucial examinar seus parâmetros fundamentais que, em conjunto, dão forma ao que definimos como música. Estes parâmetros incluem duração, altura, timbre e intensidade (Wisnik, 2017).

A compreensão da onda sonora requer uma apreciação da sua periodicidade, marcada pelos pulsos que seguem uma frequência determinada. Esses pulsos, expressos em duração e altura, desempenham um papel crucial na definição da música. Por exemplo, a medida que aumentamos a velocidade de batida de um tambor, tanto a duração quanto a altura melódica aumentam, culminando na formação de ritmo e melodia. Nesse ponto, emerge uma sensação de continuidade espacial, em que distinguimos as notas individuais – dó, ré, mi, fá, sol, lá, si – junto com os tons graves e agudos. Todos esses elementos musicais interagem em conjunto, cada um dependendo do outro para existir plenamente. Portanto, para que uma composição seja considerada como música é essencial que esses componentes estejam em harmonia, pois ritmo e melodia não podem ser concebidos de forma independente, conforme argumentado por Wisnik (2017).

O timbre, resultante da interação desses elementos, varia entre graves e agudos. Por exemplo, a mesma nota tocada em diferentes instrumentos, por exemplo como violão, saxofone ou harpa, soarão de maneira distinta devido à combinação única de características acústicas de cada instrumento. A intensidade do som está diretamente ligada à amplitude da onda sonora, representando seu nível de energia. Em outras palavras, a intensidade corresponde ao volume do som, podendo ser forte ou fraca. Uma intensidade fraca pode evocar sensações de suavidade, quietude e até mesmo morte, enquanto uma intensidade forte pode sugerir explosão e destruição, como exemplifica Wisnik (2017).

Assim, do ponto de vista físico do som, tanto alturas e durações quanto timbres e intensidades são elementos fundamentais para a existência do fenômeno sonoro-musical. Além disso, a complexidade da onda musical vai além desses parâmetros, manifestando-se nos pulsos rítmicos que oscilam entre estabilidade e instabilidade harmônica, gerando ritmo e contra ritmo, consonância e dissonância. É nesse intrincado diálogo de vibrações, intervalos e ruídos que as ondas sonoras ganham vida, dando origem à música.

Em contrapartida, Oliveira (2019) ressalta a prevalência de uma tradição objetivista nos estudos da música e do som caracteriza a focalização exclusiva na produção musical em detrimento da apreciação. Essa abordagem, ao conceber o som como mera vibração mecânica dissociada da experiência auditiva, ilustra a limitação dessa perspectiva que tem permeado muitos estudos musicais. Diante desse cenário, o autor propõe uma ontologia do som que se aproxime da vivência auditiva, transcendendo abordagens cartesianas arraigadas em disciplinas científicas mais tradicionais, como a Matemática e a Física, e reconheça as nuances da escuta como elementos não apenas culturais, mas fundamentais na compreensão do fenômeno sonoro.

Ao priorizar a física e metafísica do fenômeno, a proposta de Oliveira (2019) oferece uma análise que visa reconhecer os reencontros na experiência de escuta. Nesse contexto, a ontologia da escuta destaca a experiência de mundanidade de ser-no-mundo (Heidegger, 2011), contrastando com a abordagem cartesiana que reduz os estudos musicais a dimensões mensuráveis e mecânicas, ignorando a essência da experiência. Oliveira (2019) apresenta uma

perspectiva que ecoa a visão de Merleau-Ponty², que abandona a concepção cartesiana de que o *cogito* substitui o mundo vivido, abrindo espaço para o encontro com o mundo da vida, das histórias vividas e dos movimentos, permitindo a construção de narrativas significativas (Oliveira, 2019, p. 8).

A música e as *mimesis*

Nessa perspectiva, a fim de considerar aspectos físicos da música e a ontologia da escuta, partimos do pressuposto de que a linguagem musical é uma narrativa não-verbal que pode ser conjugada com outro modal artístico importante: a poesia. Para isso lançamos mão da hermenêutica fenomenológica de Ricoeur a partir de um tensio-namento com o Tomo I da obra *Tempo e Narrativa*. Embora o autor não tenha abordado nem explorado especificamente a narrativa musical, sua definição de narrativa nos permite uma aproximação com a linguagem musical.

Conforme Ricoeur (2010) explana, uma narrativa é a concatenação de eventos que implica as operações mediadoras entre a experiência e o discurso. A partir disso podemos conjecturar que a experiência desempenha um papel fundamental na configuração do fenômeno musical, pois se materializa nas dimensões singulares, particulares e universais do compositor, alcançando, por sua vez, o apreciador.

Consequentemente, o caráter discursivo na música é evidenciado pela sua essência como expressão intrínseca da humanidade, facilitada pela linguagem formada por sons e silêncios, os quais se moldam de acordo com o contexto sociocultural da época. Assim como outras formas de linguagem, a musical se renova constantemente, refletindo e recriando-se em resposta às transformações sociais e culturais.

Com o propósito de aprofundar as características da narrativa, Ricoeur (2010) busca inspiração na Poética de Aristóteles para explorar a composição e os desdobramentos do debate sobre a construção da *mimesis*, concebida por Aristóteles como uma imitação criativa. Na obra de Aristóteles (1966), a discussão se centra na arte poética, visando oferecer uma estrutura ideal para os enredos que permita ao espectador alcançar a catarse, uma resposta emocional ao se conectar com a arte. Ele argumenta que tanto a poesia quanto a música são produzidas através de imitações, ou seja, pela *mimesis*, com a música alcançando expressividade através da harmonia, sendo um elemento essencial da tragédia, uma das formas de arte mimética que retrata as ações da vida, tornando-se uma fonte de embelezamento.

Ricoeur (2010) desdobra a obra de Aristóteles com o objetivo de resgatar o par *mimesis-mythos*. O *mythos* é a composição da intriga, ou seja, a organização dos eventos, enquanto a *mimesis* é a imitação ou representação da ação que conduz à construção da intriga. No entanto, o autor reorganiza o campo da narrativa ao propor uma atividade mimética com menos referência ao campo “real” da ação, ampliando assim a concepção de narrativa em relação à proposta aristotélica.

Além de se basear na obra de Aristóteles, Ricoeur (2010) também desdobra as fases da construção mimética em três partes: mimese I (prefiguração), mimese II (configuração) e mimese III (refiguração). A mimese II é fundamental em sua análise, pois é responsável por libertar a narrativa da vida cotidiana e configurar sua forma literária, atuando como mediadora entre as fases de prefiguração e refiguração.

A mimese I, ou prefiguração, precede a narrativa enquanto texto literário e se relaciona com o mundo prático ou cotidiano, articulando-se por meio de interações com outros sujeitos. A ação é central na narrativa, pois o agir e sofrer são seus temas, e a ação pode ser narrada por meio de símbolos que constroem significados. Ricoeur (2010) mergulha nas discussões sobre cultura, ação e ética, explorando a função do artista, que mesmo experimentando valores, não se desvincula da ética. Nesta fase, desenvolve-se a figuração do tempo da *práxis* humana.

A mimese II, ou configuração, é o momento em que o ato narrativo da vida cotidiana da prefiguração se estabelece na esfera literária, permitindo a criação da ficção. A tessitura da intriga é central na mimese II, sendo a mediadora dos acontecimentos e de seus encadeamentos, transformando eventos em história. Ricoeur destaca a dinâmica de concordância-discordância neste estágio, com episódios que combinam descontinuidade e continuidade na narrativa (Ricoeur; Batista, 2021).

As principais características de uma narrativa literária são o pôr-se-em-intriga, a inteligibilidade e a intertextualidade. O pôr-se-em-intriga envolve a configuração da narrativa, organizando eventos em uma lógica de concordância-discordância. A inteligibilidade busca esclarecer narrativas naturalmente complexas, enquanto a intertextualidade envolve o confronto de diversas narrativas (Ricoeur; Batista, 2021).

Por fim, a mimese III, ou refiguração, é a interseção entre o mundo do texto e o mundo dos leitores, sendo a narrativa na vida. Este processo mimético ocorre em um ciclo não vicioso, em forma de espiral, em que as narrativas retornam ao mesmo ponto, mas com uma nova perspectiva. A refiguração é a estética da recepção, na qual o leitor é o protagonista e a narrativa tem o papel de esclarecer, revelar o oculto e transformar (Ricoeur; Batista, 2021).

² Merleau-Ponty foi um filósofo francês que explorou a fenomenologia, destacando a percepção sensorial e a relação entre corpo, mundo e consciência.

Entendemos que as *mimeses*, tanto na narrativa literária quanto na música, ocorrem de maneira imbricada e interconectada, ao invés de serem entidades separadas e distintas. Enquanto Ricoeur (2010) desdobra as fases da construção mimética na narrativa, dividindo-as em prefiguração, configuração e refiguração, esses elementos não estão isolados, mas sim entrelaçados em um processo contínuo de criação e interpretação. Da mesma forma, na música, a *mimesis* não se limita apenas à imitação de eventos ou ações, mas permeia todas as dimensões da composição, desde a escolha das notas até a expressão emocional transmitida ao ouvinte. Essa imbricação das *mimeses* destaca a complexidade e a riqueza das formas de arte, demonstrando como narrativa e música se influenciam mutuamente e contribuem para a construção de significados e experiências profundas e multifacetadas.

Por fim, assim como na narrativa literária, para nós a música possui elementos que sugerem uma progressão, uma intriga que se desenvolve ao longo do tempo musical. Ricoeur (2010) amplia o conceito de narrativa para além do campo “real” da ação, possibilitando uma interpretação mais aberta e complexa. Nesse sentido, entendemos que a música não apenas imita, mas também narra, utilizando elementos como melodia, ritmo e harmonia para construir uma experiência que evoca emoções, desperta imagens e conduz a uma reflexão sobre a condição humana.

A ontologia da escuta

Como abordado anteriormente, o processo de mimese se apresenta de forma complexa e a experiência do apreciador está profundamente ligada às fases de mimese I e III – que implicam na interação do apreciador com a realidade tangível e na recepção da obra pelo apreciador. Esse envolvimento conduz à construção de significados, os quais podem variar desde interpretações mais singulares até compreensões de caráter mais universal.

Meyer foi um psicólogo, musicólogo e teórico da música que lançou mão de uma abordagem multidisciplinar, incorporando ideias da Psicologia, da Filosofia e da Teoria da Comunicação para estudar especificamente a significação musical. Ele também investigou profundamente a relação entre a forma musical e o conteúdo expressivo, explorando como a tensão e a resolução dentro da estrutura musical influenciam a resposta emocional do apreciador.

No estudo de Meyer (1956), é abordado o papel da teoria musical na compreensão das composições e na criação de significados. Ele distingue dois estados mentais na apreciação musical: afetivo e não afetivo. Argumenta que a música depende do contexto para evocar emoções e destaca a importância da organização dos elementos musicais na experiência emocional e perceptiva do ouvinte. Ele enfatiza que o significado da música é construído ao longo do tempo, dependendo de uma variedade de experiências musicais e não musicais.

A complexidade da significação musical é elaborada por Meyer (1956), que destaca que este não é um processo singular, mas sim um resultado da interação entre sujeitos, o objeto musical e seus significados. Ele categoriza três tipos de significados no contexto musical: hipotético, evidente e determinado.

O significado hipotético emerge durante a escuta, envolvendo estímulos em tempo real e expectativas que se formam de maneira subconsciente. Essas expectativas são moldadas por fatores como aprendizado, contexto social e cultural, bem como por características estilísticas e sistemas musicais (Oliveira, 2010).

Meyer enfatiza que a exposição à música dentro de uma cultura estabelece normas e variações nas expectativas em relação às obras musicais. Dessa forma, nossos hábitos e disposições resultam de processos de aprendizagem que moldam nossa percepção e compreensão musical. O significado evidente surge como uma consequência do significado hipotético quando a relação entre elementos musicais é percebida de maneira consciente pelo apreciador (Oliveira, 2010).

Ambas as formas de significação estão interligadas em diversos níveis e combinadas com estágios avançados de desenvolvimento musical, convergindo para o significado determinado e caracterizado pela manifestação consciente da memória musical, refletindo uma compreensão plena e contextualizada da obra musical em questão (Oliveira, 2010).

O processo de significação delineado por Meyer (1956) pode ser relacionado à dialética entre subjetividade e objetividade. Essa relação se manifesta através da interação entre a experiência individual do apreciador (subjetividade) e os elementos objetivos da obra musical. Assim, a dialética entre subjetividade e objetividade na significação musical pode ser compreendida como um processo dinâmico no qual a experiência do apreciador interage com os elementos objetivos da música. Essa interação constante entre o subjetivo e o objetivo enriquece a compreensão e apreciação da música, permitindo uma ampla gama de interpretações e significados.

Lukács, filósofo do século XX, desenvolveu estudos sobre a dialética entre objetividade e subjetividade. Ele argumentou que a realidade social é mediada pela singularidade dos sujeitos, mas também é objetiva em sua estrutura e funcionamento. Lukács (2018) enfatiza que a dialética entre objetividade e subjetividade é central para compreender a dinâmica das sociedades humanas, em que a objetividade das condições materiais se reflete na consciência dos sujeitos, influenciando e sendo influenciada por ela.

Ainda, Lukács, enfatizou a estreita ligação entre arte e significado, descrevendo-a como um processo que se

origina e se encerra na vida cotidiana, enriquecendo a sensibilidade humana. Ele concebeu a arte como uma resposta às necessidades vitais do ser humano diante da vida, refletindo e distorcendo a realidade intensamente. Neste contexto, a arte se torna um meio de transcendência, partindo da reflexão cotidiana para, em seguida, retornar a ela. Como destacado por Frederico (2000, p. 302), na visão ontológica de Lukács, “a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma *elevação* na consciência sensível dos homens”.

A arte retrata a vida cotidiana, podendo revelar a sua essência e sensibilidade. O que é pessoal e singular se transforma em algo compartilhado e coletivo. Isso destaca o aspecto social da humanidade, que se expande para além do sujeito, enfrentando sua própria existência em um movimento que transcende tanto a singularidade quanto a universalidade. Assim, a arte atua como uma ponte entre o singular e o universal, mediando nossa compreensão do mundo e de nós mesmos (Frederico, 2000).

Lukács (2018) propõe uma visão dialética entre singularidade, particularidade e universalidade como chave para compreender a arte. Ele destaca a importância de valorizar o particular na estética artística e literária para alcançar uma compreensão mais profunda da arte. Nesse contexto, ao reconhecermos a particularidade de cada obra e sua conexão com a experiência individual do artista, somos conduzidos a uma apreciação mais enriquecedora e significativa da arte.

De maneira abrangente, Lukács (2009) caracteriza o singular como a dimensão mais íntima da arte, representando a percepção única de uma obra. O universal, por sua vez, engloba aspectos compartilhados entre os sujeitos, conferindo à arte uma compreensão e significado acessíveis aos diferentes públicos. Por fim, o particular emerge como a síntese entre os elementos singulares e universais, sendo a categoria na qual o artista expressa sua visão como ser social, porque ao mesmo tempo em que se trata de uma perspectiva singular dele, ela também é compartilhada por outros, por isso universal. Normalmente, se trata de uma perspectiva sedimentada em um lugar (Tuan, 2001) como um modo de vida (Heidegger, 2011) particular.

Nesse contexto, ao adentrar na discussão sobre a particularidade como categoria estética, é relevante mencionar o esforço empreendido por Lukács (2018) para distinguir o reflexo científico do artístico dentro dessa dialética. Enquanto a produção científica busca elevação por meio de objetividade e universalidade, superando a natureza sensível da realidade através da generalização, na obra de arte há uma ascensão estética. Esta última revela um conteúdo peculiar e negligenciado da realidade, em que a subjetividade está intrinsecamente envolvida.

Segundo Lukács (2018) a subjetividade estética e a singularidade estão profundamente interligadas, permitindo-nos reagir de maneira sensível à obra artística e reconhecer sua particularidade. Em suma, para o filósofo, no particular manifesta-se tanto a universalidade quanto a subjetividade, tornando a obra de arte uma objetivação da realidade que não negligencia o aspecto humano representado pelas sensações e emoções. Um exemplo disso é a originalidade artística, que reflete a subjetividade do artista, mas também é reflexo da realidade social e histórica.

Como mencionado anteriormente, Lukács (2018) propõe o particular como uma categoria estética fundamental, pois representa a interligação entre a singularidade e a universalidade, possibilitando a dialética por ele proposta. Uma análise mais detalhada desse processo permite explorar a relação entre subjetividade e objetividade na particularidade e, ao mesmo tempo, correlacionar com a significação musical (Meyer, 1956) e as fases da mimese de Ricoeur (2010). Isto é, da mimese inicial de criação musical, em que o compositor concebe sua obra, moldando-a a partir de suas próprias experiências, emoções e percepções do mundo, até a fase que a música, por meio de sua interpretação e recepção pelo público, influencia e molda as percepções e experiências dos ouvintes.

A música e os lugares

A música exerce uma capacidade *sui generis* de evocar emoções e memórias, especialmente, porque constitui o mundo em sentidos e significados. Além disso, desempenha um papel essencial na maneira como percebemos e interagimos com o mundo que habitamos. O habitar aqui está no sentido atribuído por Heidegger (2011), de ser e estar no mundo, ser-junto, já-ser-junto-ao-mundo, familiarizado com, em que cultivo alguma coisa. Em outras palavras, somos constituídos de mundo e o constituímos de sentidos, significados, emoções e sentimentos porque o habitamos e a música é um dos elementos que cimentam esta relação.

De fato, a música adquire significados particulares ao estar profundamente entrelaçada ao lugar. Isto é, toda a experiência musical, que abrange desde as fases de prefiguração até refiguração – mediadas pela configuração de uma obra musical –, está intimamente ligada à experiência dos lugares. Portanto, é relevante explorar o lugar e sua dimensão afetiva para compreender o processo de significação musical e sua relação intrínseca com a experiência dos lugares. Para a discussão acerca do lugar recorreremos a proposta do geógrafo Tuan.

O conceito de lugar, conforme desenvolvido por Tuan (2001), é fundamental para compreendermos a relação entre o ser humano e o mundo. Segundo o autor, um lugar transcende a mera definição de espaço, sendo moldado e

transformado ao longo do tempo, influenciado diretamente pela cultura e pelas vivências individuais. Essa abordagem reconhece que o lugar como uma construção que reflete percepções e significados particulares. Tais significados são desenvolvidos culturalmente, como tradições e crenças, permitindo que os sujeitos atribuam sentimentos e emoções específicas aos lugares que habitam. Contudo, Tuan (2001) não nega que o lugar também pode ser permeado por experiências singulares, podendo influenciar a forma como um lugar é percebido e torná-lo significativo para este sujeito, relevando sua singularidade.

Marandola Jr. (2014) revisita o conceito de lugar sob a ótica da experiência contemporânea, desafiando a concepção estática que muitas vezes é atribuída pelos geógrafos humanistas. Ele argumenta que o lugar não se limita a escalas ou temporalidades específicas, mas reflete a dinâmica da vida cotidiana e das interações humanas. Dessa forma, mesmo diante das transformações atuais, o lugar mantém sua importância como um centro cognitivo, afetivo e de nosso mundo vivido. O autor destaca que a fluidez da contemporaneidade fortalece a ligação entre o lugar e o sujeito, rompendo com a ideia de uma concepção estática e inflexível em favor da adaptabilidade e contextualização do ser-no-mundo.

A música transcende as fronteiras físicas e se entrelaça com os espaços em que habitamos. Hoje, as obras musicais se tornaram essenciais em nossas vidas, permeando nossas experiências nos lugares. De acordo com Hudson (2006), a música possui a capacidade única de evocar imagens e sentimentos associados a lugares específicos. Ao explorar essa relação, o autor destaca como a música pode ser um elemento fundamental na construção das identidades individuais e coletivas, influenciando as transformações territoriais e contribuindo para a expressão das identidades regionais. Assim, os lugares não são estáticos, mas dinâmicos, refletindo uma variedade de fluxos culturais e sociais que se manifestam através da música.

Apesar do processo de globalização, a música continua a desempenhar um papel vital na expressão das identidades e culturas locais. Hudson (2006) argumenta que, mesmo inserida em um contexto globalizado, a música mantém suas raízes em lugares específicos enriquecendo a compreensão das geografias (Dardel, 2011) musicais. Embora a indústria musical seja uma peça importante no capitalismo contemporâneo, é crucial reconhecer que ela continua a ser um reflexo de significações e culturas particulares dos lugares. Assim, a música não apenas acompanha, mas também constitui os lugares.

Em suma, a música desempenha um papel fundamental na maneira como experimentamos e interagimos com os lugares que habitamos. Ou melhor, ela é um dos elementos que constitui o habitar (Heidegger, 2011). Isto ocorre porque ela evoca emoções e memórias, constituindo as particularidades e singularidades dos sujeitos e dos lugares como expressão das culturas regionais e locais. Mesmo em um mundo globalizado, a música mantém suas raízes nos lugares, enriquecendo nossa compreensão das geografias musicais e destacando a importância das relações entre música e mundo. Sendo assim, pode dizer que músicas evocam lugares e lugares evocam músicas.

Considerações finais

Aventurar-se numa ontologia musical por meio de diferentes referenciais teóricos foi, de fato, semelhante a construir uma polifonia, uma vez que o termo ressoa com a multiplicidade de vozes e perspectivas que se entrelaçam na investigação da natureza da música. Assim como na linguagem musical, em que várias vozes independentes contribuem para a complexidade e riqueza da composição, a abordagem polifônica na ontologia musical reflete a interação dinâmica de ideias e conceitos diversos, resultando em uma compreensão mais abrangente e profunda do fenômeno musical.

Navegamos nesse manuscrito nas ondas de diferentes propostas teóricas, desde fenomenólogos *strictu sensu*, existencialistas, marxistas e cientistas. É bem verdade que todos eles tinham uma preocupação ontológica e isto facilitou em atribuir certa unissonidade para nossa proposta, se é que algo pode ser uníssono. Contudo, sem dúvida, isto nos possibilitou que interpretássemos a música como uma narrativa, tanto em sua melodia quanto em sua relação com a poesia, já que expressa um discurso e é moldada e compartilhada por meio da experiência.

Por meio das propostas de Ricoeur (2010) e da fenomenologia hermenêutica, pudemos entender a ontologia musical através da tríplice mimese. Assim, a construção da narrativa musical precede a própria narrativa em si, começando com o processo de prefiguração, que se inspira em experiências do mundo e em outras narrativas. Essa jornada continua com a fase de configuração, em que a narrativa é elaborada e culmina na refiguração, que é a interpretação pelo apreciador. Estas fases da narrativa não ocorrem de forma isolada, pois o compositor também é um apreciador e as etapas de mimese estão intrinsecamente conectadas.

Dentro do processo da tríplice mimese, surge um fenômeno de significação, no qual o sujeito, guiado pelas emoções, forma memórias duradouras em relação à música. Em nossas próprias experiências musicais, notamos que as memórias evocadas ao ouvir uma música podem ser tanto singulares quanto universais. Isso é influenciado pela linguagem utilizada na composição da obra e no compartilhamento de experiências entre compositor e ouvinte.

te, gerando uma dialética entre subjetividade e objetividade na particularidade. Para explorar essa dinâmica nos amparamos em Lukács (2018), um estudioso da estética sob a ótica marxista.

Para compreender melhor o processo de significação, o lugar possui uma centralidade para vivenciar essa experiência musical. Por isso, recorremos a Tuan (2001), um geógrafo humanista, que possuiu um forte diálogo com pensadores fenomenólogos e existencialistas para a compreensão do lugar. Para ele o lugar transcende a mera definição de espaço, sendo moldado e transformado ao longo do tempo, influenciado diretamente pela cultura e pelas vivências. Essa abordagem reconhece que o lugar é uma construção que reflete percepções, significados e sentidos singulares e particulares. Sendo assim, a música desempenha um papel fundamental na forma como percebemos e nos relacionamos com os lugares em que habitamos. Ela não apenas evoca emoções e memórias, mas também constitui o nosso habitar como ser-no-mundo, como indicou Heidegger, um importante fenomenólogo.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. Poética. Trad., Pref., Introd., Com., Apênd. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARROS, José D.'Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **História & Perspectivas**. Uberlândia, n. 58, p. 25-39, 2018.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HUDSON, Ray. Regions and place: music, identity and place. **Progress in human geogRaphy**, v. 30, n. 5, p. 626-634, 2006. Disponível em: <Regions and place: music, identity and place – Ray Hudson, 2006 (sagepub.com)>

LUKÁCS, György. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MARANDOLA JR., Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2014.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. University of Chicago Press, 1956.

OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de. Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta. **Revista Música Hodie**, v. 19, 2019. Disponível em: <Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta | Revista Música Hodie (ufg.br)>

OLIVEIRA, Luis Felipe *et al.* **A emergência do significado em música**. 2010. 253p. Tese (Doutorado em Música, área de concentração em fundamentos teóricos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PEDROTTI, Gabriela; KEMCZINSKI, Avanilde; PEREIRA, Kariston. Interdisciplinaridade: e suas relações com a intradisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade. **Revista Caribeña de Ciencias Sociales (RCCS)**, n. 5, p. 2, 2019.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. 1^aed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

TUAN, Yi-Fu. **Space and place**: The perspective of experience. Eighth Printing, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 3^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.