

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

JÚLIO DE MESQUITA FILHO

Instituto de Artes da UNESP

Campus de São Paulo

ARTHUR RINALDI FERREIRA

A MÚSICA É UMA LINGUAGEM?

UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO MUSICAL NO CONTEXTO DO
SÉCULO XX

São Paulo - SP

2014

DOUTORADO
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
Instituto de Artes da UNESP
Campus de São Paulo

ARTHUR RINALDI FERREIRA

A MÚSICA É UMA LINGUAGEM?
UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO MUSICAL NO CONTEXTO DO
SÉCULO XX

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes do Campus de São Paulo, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Música.

São Paulo - SP

2014

DOUTORADO

ARTHUR RINALDI FERREIRA

A MÚSICA É UMA LINGUAGEM?
UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO MUSICAL NO CONTEXTO DO
SÉCULO XX

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

Comissão Examinadora

Presidente: _____

Membro: _____

Membro: _____

Membro: _____

Membro: _____

São Paulo, SP ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Aos diversos colegas e amigos que fizeram e que ainda fazem parte de minha vida, graças aos quais pude amadurecer como músico e como pessoa.

Aos vários professores com quem estudei ao longo de minha vida, que exerceram uma inestimável contribuição para minha formação e meu desenvolvimento intelectual.

À minha família, pelo apoio, paciência, amor e confiança.

À minha noiva, por toda a ajuda, carinho e compreensão ao longo dos últimos anos.

*“Porque o espírito analisa, o signo aparece.
Porque o espírito dispõe de signos, a análise não
cessa de prosseguir.”*

(Michel Foucault)¹

¹ FOUCAULT, 2007, p. 84.

RESUMO

A música erudita ocidental do século XX tem sido objeto de muitos estudos, no entanto, a perspectiva difundida de que este é um repertório de pluralidade extrema tende a isolar as diferentes vertentes estético-composicionais. Se por um lado esta perspectiva trouxe grandes avanços no conhecimento das peculiaridades de cada vertente, por outro lado ela tem impedido a reflexão sobre suas similaridades e confluências. Particularmente importante é o fato de que as obras musicais contemporâneas, independentemente da vertente à qual pertencem, são fruto de estratégias composicionais que almejam algum tipo de diálogo com seus ouvintes, do frequentador da sala de concerto, ao teórico/analista profissional. Este diálogo tem como ponto de partida a constituição de um salto qualitativo, onde os diferentes materiais sonoros são percebidos como integrantes de uma unidade maior e mais complexa, a obra musical, cuja percepção somente é possível se for estabelecida alguma correlação entre a organização formal da obra e as capacidades interpretativas do ouvinte. Cabe aos campos da Teoria e da Análise Musical a consideração desta questão, entretanto, eles se mostram tão complexos quanto a própria pluralidade sonora contemporânea que tentam compreender uma vez que há, na atualidade, uma grande diversidade de ferramentas analíticas que se baseiam em arcabouços teóricos distintos, muitas vezes conflitantes. Buscando confrontar este quadro de aparente relativismo total em relação à possibilidade de compreensão do repertório contemporâneo, consideramos que há padrões de organização musical que transcendem as diferenças estilísticas, os quais podem ser compreendidos a partir da perspectiva de que a *música é uma linguagem*. Este trabalho busca defender esta tese, partindo da discussão de um conjunto de pressupostos a ele relacionados: 1) que os processos de escuta e de análise musical são diretamente dependentes de um *sistema de categorização* estruturado em torno de nossos mecanismos cognitivos e perceptuais; 2) que o compartilhamento (ainda que parcial) destes mecanismos entre os seres humanos (relativo a fatores inatos e/ou culturais) é a base para a troca de informações entre indivíduos, permitindo-nos compreender *a música como um sistema de comunicação*; 3) que o compositor explora o seu conhecimento (intuitivo e/ou consciente) destes mecanismos compartilhados para a composição de uma obra, cerceando e direcionando as possibilidades de interpretação de seus intérpretes (performers e ouvintes).

Palavras-chave: Teoria e análise musical. Música do século XX. Linguagem verbal. Discurso musical.

ABSTRACT

The XXth-century Western Art Music has been the object of many studies, however, the widespread vision that this is an extremely plural repertoire tends to isolate the different aesthetical-compositional trends. If this perspective has allowed many advances regarding the knowledge of their particularities, it also has hindered the comprehension of their similarities and confluences. Particularly important is the fact that contemporary musical compositions, regardless of the trends they are associated with, are the product of compositional strategies that aim to establish some kind of dialogue with the listeners, from the concert hall public to the professional theorist/analyst. The starting point for this dialogue is the constitution of a qualitative leap, where the different sound materials are perceived as integrating a larger and more complex unity, the musical composition, which is only possible if it is established some correlation between the formal organization of the composition and the interpretative capacities of the listener. It is up to the fields of Musical Theory and Analysis to ponder upon this matter, nonetheless they are themselves as complex as the contemporary musical plurality they try to comprehend: nowadays, there is a considerable diversity of analytical tools, which are based on distinct (even conflicting) theoretical grounds. Against this seeming frame of total relativity regarding the possibilities of comprehension of the contemporary musical repertoire, it is proposed here that there are patterns of musical organization that transcend the stylistic differences, which can be grasped from the perspective that *music is a language*. This thesis is supported by the discussion of a group of central tenets: 1) that the processes of musical listening and musical analysis are directly dependant of a *system of categorization* structured around our perceptual and cognitive mechanisms; 2) that the commonality (even if partially) of these mechanism among humans (due to inborn and/or cultural factors) is the foundation for the exchange of information among individuals, allowing the understanding of *music as a communicative system*; 3) that the composer explores his (intuitive and/or conscious) knowledge of these shared mechanisms in order to elaborate a musical work, restricting and directing the possibilities of interpretation of his interpreters (performers and listeners).

Key-words: Musical theory and analysis. XXth-century music. Verbal language. Musical discourse.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: ENTRECruzamentos ENTRE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL	1
2. ANÁLISE: PERCEPÇÃO, COGNIÇÃO E CATEGORIZAÇÃO	21
2.1. <i>O processo de escuta e sua importância para a Teoria e Análise Musical</i>	21
2.2. <i>A percepção no contexto da Teoria Musical: confrontos e desafios.....</i>	24
2.3. <i>Percepção e Cognição: seleção e classificação de informações</i>	28
2.4. <i>Sistema de categorização e aquisição de conhecimento.....</i>	34
2.5. <i>Considerações parciais: reflexões em relação ao domínio musical</i>	48
3. MÚSICA, COMUNICAÇÃO E LINGUAGEM VERBAL	58
3.1. <i>Comunicação: princípios e premissas.....</i>	59
3.2. <i>Comunicação e linguagem verbal</i>	69
3.2.1. <i>Teoria da Informação.....</i>	75
3.2.2. <i>Estruturalismo</i>	81
3.2.3. <i>Gramática Gerativa.....</i>	86
3.2.4. <i>Semiótica</i>	92
3.3. <i>Considerações parciais</i>	98
4. MÚSICA, LINGUAGEM VERBAL E PENSAMENTO CIENTÍFICO.....	112
4.1. <i>A sedimentação do modelo clássico de aquisição de conhecimento.....</i>	112
4.2. <i>O surgimento das Ciências Humanas e seu impacto na compreensão da prática científica</i>	129
4.3. <i>Considerações parciais: reflexões sobre a Teoria e a Análise Musical</i>	154
5. MÚSICA, LINGUAGEM VERBAL E INTERPRETAÇÃO	164
5.1. <i>O processo de interpretação e a emergência do significado</i>	166
5.1.1. <i>Horizonte de significado e Isotopia.....</i>	173
5.1.2. <i>Contexto e o controle da polissemia</i>	181
5.1.3. <i>Interpretação e Superinterpretação</i>	187
5.1.4. <i>Figuras de linguagem e desautomatização da linguagem</i>	191
5.2. <i>A Música é uma linguagem? Considerações finais.....</i>	202
6. APONTAMENTOS FINAIS	226
BIBLIOGRAFIA	228

1. INTRODUÇÃO: ENTRECruzAMENTOS ENTRE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

“A abertura não é um começo. Em vez disso, é um ato de tornar visível um nódulo [de diferentes linhas de significado], respondendo ao que é imanente e que poderia ser suplantado por qualquer outro.”

(Julian Wolfreys)²

As discussões presentes neste texto partem da relação de interdependência entre os domínios da Teoria Musical e da Análise Musical, em especial da relação dialética que estes domínios exercem no processo de elaboração de conceitos teóricos, os quais são, por sua vez, utilizados para a compreensão e o estudo do fenômeno musical. Teoria e Análise são dois domínios específicos dentro de um campo de estudos mais geral denominado Musicologia, ciência que estuda a Música em suas mais diversas facetas e cujo estabelecimento remonta ao início do século XIX³. Entendida em seu sentido mais abrangente, a Musicologia engloba todos os aspectos relativos ao fenômeno musical (físico, psicológico, estético e cultural, abrindo espaço para a interação do campo musical com diversas áreas do conhecimento humano, como Antropologia, História, Sociologia, Acústica), assim como abarca a enorme diversidade de manifestações musicais, do passado e do presente, que fazem parte da história da humanidade. Entendida em seu sentido mais restrito, que é o sentido mais difundido e aceito na atualidade, o âmbito da Musicologia restringe-se exclusivamente ao estudo da música ocidental de tradição europeia (*Western Art Music*), deixando os demais tipos de manifestações musicais para outras áreas (como a Etnomusicologia, por exemplo)⁴.

² WOLFREYS, 2009, p. 85.

³ O termo em alemão, *Musikwissenschaft*, apareceu pela primeira vez em 1827, numa obra do educador Johann Bernhard Logier (DUCKLES *et al*, 2012), tornando-se mais recorrente especialmente a partir de finais do século XIX.

⁴ Esta delimitação do âmbito da Musicologia, orientada especialmente em torno do conceito de Arte e de Estética, tem sido alvo de duras críticas e questionamentos desde a segunda metade do século XX, mostrando-se cada vez mais problemática. Por um lado, temos o processo de globalização, o qual tende a

Dentre os vários domínios que compõe o campo da Musicologia, a Análise Musical possui grande importância no pensamento musical da atualidade, assumindo um papel fundamental na reflexão de cunho técnico sobre o fenômeno musical. Suas origens podem ser traçadas de volta a 1750, embora o seu estabelecimento enquanto domínio individualizado somente tenha ocorrido em finais do século XIX (BENT & POPLE, 2012), devido especialmente à figura de Guido Adler (1855-1941). Foi num de seus artigos que o musicólogo estabeleceu um marco fundamental na história da Análise Musical, e mesmo da Musicologia, ao delinear a separação entre os campos histórico e sistemático⁵, uma divisão que reorientou os estudos musicais (que ao longo do século XIX, eram dominados por abordagens históricas) para questões mais fundamentais sobre o fenômeno musical, para questões que são por natureza não-históricas (DUCKLES *et al*, 2012).

Tal reorientação colocou em destaque questões relativas à organização interna de uma obra, independentemente dos contextos pessoais (sociais, políticos, estéticos, etc.) tanto do compositor quanto do analista, delineando uma abordagem de cunho técnico que pode ser claramente identificada, ainda que com objetivos e metodologias diferentes, em textos produzidos já a partir de 1750, textos que podem ser considerados como antecessores da Análise Musical. Estes textos consistiam principalmente em estudos e tratados voltados para o ensino da composição musical, de autores como H. C. Koch (1749-1816), Joseph Riepel (1709-1782) e J. P. Kirnberger (1721-1783), cuja importância para o domínio da Análise Musical deriva da separação, ainda que implícita, entre a *norma* (os modelos e padrões a serem apreendidos pelo aluno) e a *individualidade* (aspecto essencial para qualquer obra musical) (BENT & POPLE, 2012)⁶. Esta separação implícita surgiu, por um lado, da necessidade de apresentar ao aluno modelos gerais (padrões, diretrizes) a partir dos quais ele deveria organizar suas composições (relações harmônicas, elaboração de temas e melodias, forma musical, entre outros), modelos estes que eram teorizados a partir da observação técnica de obras de referência, em geral de compositores consagrados no período. Por outro lado, havia também a necessidade de indicar ao aluno que não bastaria copiar ou imitar os modelos sugeridos para se tornar um bom compositor, um ponto enfatizado pelo estudo e

apagar as fronteiras culturais, especialmente entre Ocidente e Oriente; por outro lado, o século XX foi responsável por um profundo questionamento de conceitos tradicionais, dentre os quais o próprio conceito de Arte, o que torna difícil a definição do termo *Art Music* (o que inclui o termo *música erudita*) para além de seu significado puramente histórico (por exemplo, restrito ao repertório clássico-romântico). Apesar da pertinência destas críticas, para efeito de concisão, todas as utilizações do termo *Musicologia* ao longo do texto seguirão este sentido mais estrito.

⁵ ADLER, Guido. "Umfang Methode und Ziel der Musikwissenschaft". IN: *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, p. 5-20.

⁶ Grifo nosso.

observação dos aspectos específicos que tornavam certas obras do repertório individuais, únicas.

Apesar do caráter prescritivo de grande parte destes tratados de composição⁷, é nesta dualidade entre o modelo composicional e a individualidade da obra que se pode observar o germe daquilo que em finais do século XIX, com o estabelecimento da Análise Musical, consolidou-se nos dois principais focos da produção analítica. O primeiro foco corresponde ao estudo das especificidades de uma obra musical, concentrando-se nos detalhes que a tornam única. Este enfoque sobre a individualidade de uma obra alimentou a produção de diversos textos teóricos no século XIX, cujo método geral consistia em identificar a forma de uma peça tendo como base a comparação com os protótipos formais existentes nos manuais e livros disponíveis (COOK, 1987, p. 9)⁸, buscando então estudar, justificar, e mesmo valorizar, os aspectos específicos e individuais da peça escolhida, os quais muitas vezes correspondiam a desvios (“irregularidades”) frente às normas do ensino de composição da época (uma abordagem influenciada diretamente pelo conceito romântico de gênio)⁹. É este foco sobre a individualidade o mais associado à atividade da Análise Musical, vista principalmente como uma ferramenta para a descoberta de informações e relações no contexto restrito de uma obra musical, como uma investigação detalhada de uma peça na busca de sua total compreensão, sem nenhuma outra finalidade além da própria compreensão. Uma grande parte da produção analítica existente se enquadra neste enfoque, que ganhou projeção ainda com os pensadores e musicólogos do século XIX, por meio de suas tentativas de produzir explicações para as transformações e expansões que os compositores românticos realizaram em relação aos modelos tradicionais clássicos¹⁰.

⁷ Prescrição derivada diretamente do objetivo principal dos textos, que consistia em “ensinar como fazer”, e não em “explicar como esta obra funciona”, uma pergunta central para a análise musical.

⁸ Dois exemplo historicamente impactantes deste tipo de abordagem são a análise de E.T.A. Hoffmann da 5ª Sinfonia de Beethoven (publicada na *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1810) e a resenha de Robert Schumann da Sinfonia Fantástica de Berlioz (publicada na *Neue Zeitschrift für Musik* em 1835).

⁹ Devido a esta influência, as “irregularidades” identificadas eram normalmente vistas a partir de uma postura positiva por parte do analista, uma vez que em geral as obras selecionadas para análise advinham de compositores consagrados, aos quais o analista atribuía grande valor e admiração.

¹⁰ Valorizando a subjetividade e a individualidade, ou seja, o que não é padronizado, a música do século XIX introduziu diversas expansões em relação à produção musical do século XVIII, dentre as quais citamos a adoção de linhas melódicas mais longas e com perfis mais complexos e a utilização de progressões harmônicas menos diatônicas, valorizando relações cromáticas e mediânticas, acordes alterados e a exploração de campos harmônicos mais distantes ao longo de uma peça. O resultado deste processo foi um distanciamento entre a teoria musical existente e a prática musical da época, o que alimentou a produção de textos dos mais variados tipos que abordavam o funcionamento e a organização das obras deste novo repertório.

O segundo foco da produção analítica consiste num caminho diferente, o qual parte da comparação entre obras, normalmente em grande número, e tem como intuito principal a identificação de similaridades entre elas. A partir das informações coletadas o analista pode tecer generalizações sobre diversos aspectos. Ele pode estabelecer relações entre certas obras e/ou certos compositores, relações de influência, por exemplo, e identificar a presença de referências a outras obras musicais (sejam elas referências diretas ou indiretas). O analista também pode observar as similaridades na construção e organização de um conjunto de obras, buscando identificar certas características recorrentes que possam servir como parâmetro para a definição de um determinado *estilo*, nos mais variados graus de generalização (seja de uma época, de uma escola de composição, de um compositor, ou mesmo de uma das fases de um compositor). Várias obras fundamentais para o campo da Análise Musical enquadram-se neste enfoque, como as publicações do musicólogo Knud Jeppesen (1892-1974) dedicadas ao estudo de estilo do compositor Giovanni da Palestrina¹¹, ou ainda as publicações do pianista e musicólogo Charles Rosen (1927-2012) dedicadas ao estudo do estilo clássico¹².

Como pode ter sido possível observar, os dois enfoques apontados nos parágrafos precedentes lidam com o mesmo ponto de partida, a obra musical e o seu estudo sistemático. Este estudo pressupõe algumas questões que devem ser feitas à peça, as quais definem o alcance e os objetivos da Análise Musical. De um modo geral, grande parte da produção analítica advém da tentativa de se compreender como os diversos objetos que compõem uma obra se combinam para formar um todo coerente. Nesta busca, o analista deve abordar a peça de forma metódica e aprofundada, buscando extrair o maior número de informações possíveis, de modo a agrupar e separar objetos, assim como atribuir funções a estes agrupamentos. Nas palavras de Ian Bent, a Análise Musical pode ser descrita como

[...] o meio [ferramenta] para responder à questão 'Como isto funciona?'. Sua atividade central é a comparação. Pela comparação ela determina os elementos estruturais e descobre as funções desses elementos. (BENT & POPLE, 2012).

Historicamente, o ponto de partida para a abordagem analítica reside na tentativa de isolar a obra de fatores externos (seja de seu contexto de origem, seja das tendências do próprio analista), de modo que o analista seja capaz de uma observação objetiva. Esta

¹¹ The Style of Palestrina and the Dissonance (JEPPESEN, 1970) e Counterpoint: the vocal polyphonic style of the sixteenth century (JEPPESEN, 1992).

¹² The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven (expanded edition) (ROSEN, 1998) e Sonata Forms (ROSEN, 1988).

observação parte de um suporte factual, em geral a partitura, a partir do qual o analista busca decodificar a obra em toda a sua riqueza, tecendo conclusões sobre as características dos elementos identificados na peça, sobre o porquê da disposição específica adotada para estes elementos na peça em questão, sobre as possíveis e diversas relações existentes entre tais elementos. Muitos estudiosos do campo musical buscaram formas de alcançar este objetivo, levando-os ao desenvolvimento de diversos métodos de análise, os quais nada mais são do que constructos teóricos que, adotando como ponto de partida certos pressupostos sobre a construção e a organização geral do fenômeno musical, tornam possível o estudo detalhado e exaustivo das características específicas de uma obra musical. Um breve levantamento dos métodos mais difundidos na atualidade incluiria a análise schenkeriana, a teoria dos conjuntos, a análise semiológica, a análise motivica, a análise psicológica e a análise tópica, além das abordagens mais tradicionais, as quais englobam atividades como classificação formal, análise harmônica e identificação temática¹³.

A existência desta diversidade de métodos advém de um conjunto de fatores. Em primeiro lugar há a divergência nos pressupostos teóricos e estéticos a partir dos quais estas teorias analíticas estão sedimentadas. Como nos diz Cook, o processo de classificação constitui a base indispensável da análise musical (COOK, 1992, p.7), mas toda classificação é diretamente dependente dos conceitos utilizados pelo analista. Isto significa que toda análise “pressupõe um posicionamento teórico” (DUCKLES *et al*, 2012) e com este posicionamento definem-se as questões que o analista direciona à peça, os meios pelos quais ele poderá buscar as respostas desejadas, e mesmo a linguagem (notação analítica) que servirá para a apresentação dos resultados identificados. Se há divergência nos conceitos adotados em diferentes métodos, então os resultados produzidos por estes métodos serão potencialmente diferentes. Além disso, deve-se ressaltar que esta diferença de pressupostos não se restringe apenas a conceitos técnicos, mas engloba também o conjunto de valores associados à Música: sobre a natureza do fenômeno musical, sobre o papel da Música na sociedade, sobre a relação que o intelecto humano estabelece com as obras musicais. Estes valores têm influência direta na definição dos conceitos teóricos, já que é a partir destes valores que são definidas as prioridades de um método analítico, que por sua vez servem para a definição dos tipos de perguntas direcionadas a uma peça musical. A importância dos valores no estudo de uma obra é ainda maior, ou ao menos mais facilmente perceptível, para aqueles pesquisadores que

¹³ Para maiores informações (gerais) sobre estas técnicas analíticas, ver BENT (1990), BENT & POPLE (2012), COOK (1992) e DUNSBY & WHITTALL (1988).

aproximam análise musical e julgamento estético, baseando avaliações sobre a qualidade de uma obra a partir das conclusões advindas da análise musical¹⁴.

Em segundo lugar, a divergência de pressupostos também é ocasionada pelas diferenças entre os repertórios para os quais estes métodos foram criados. Este fator tem especial importância porque concomitantemente à expansão e desenvolvimento do campo da Análise Musical ocorreu também uma ampliação dos repertórios musicais estudados: foi no século XX que surgiram as principais ferramentas de análise musical, cujos desenvolvimentos prosseguem até os dias atuais; mas foi também no século XX que se difundiu o interesse acadêmico pelo estudo das mais variadas formas de manifestação musical, incluindo as músicas inseridas em tradições folclóricas, as músicas oriundas de culturas não-ocidentais (muitas das quais não possuem algo equivalente ao conceito ocidental de Música, estando a produção musical intrinsecamente ligada à dança e a outros elementos que se combinam para constituir um rito social), as músicas ocidentais anteriores ao século XVIII (repertório englobado pelo termo *Música Antiga*), as músicas associadas à indústria de entretenimento musical, além do sedimentado repertório ocidental dos séculos XVII e XIX e, é claro, da vasta produção musical erudita do século XX. O problema da divergência de pressupostos conceituais e valorativos apontado no parágrafo anterior ganha aqui um novo aspecto, uma vez que cada um destes grupos de repertório traz consigo um contexto cultural específico. Tentar analisar todos estes repertórios pelo mesmo método pode facilmente levar a resultados potencialmente conflitantes em relação ao contexto cultural no qual certas músicas se originaram, podendo conduzir ou a resultados anacrônicos (uma discussão importante dentro dos estudos voltados à Música Antiga) ou mesmo a resultados que deturpam os valores associados ao fenômeno musical em determinados contextos (um perigo especialmente enfatizado no campo da Etnomusicologia, no qual o analista pode impor valores e conceitos inexistentes à cultura que pretende estudar, deformando o seu objeto de estudo). Uma solução para este problema, adotada por muitos analistas, consiste em buscar no contexto de origem de uma peça informações que embasem a escolha de conceitos e valores a partir dos quais a análise poderá ser realizada, estabelecendo, assim, um referencial estável em torno do qual é possível manter a objetividade da análise musical. Este procedimento, no entanto, não elimina totalmente as possíveis divergências entre ferramenta analítica e contexto de origem (especialmente nos casos de culturas não-ocidentais) e nos conduz a uma visão ainda mais

¹⁴ Muitos analistas realizam esta aproximação, cujo principal perigo reside no apagamento da liberdade do ouvinte, substituindo-o por uma teoria que correlaciona diretamente as propriedades materiais da música com as respostas estéticas adequadas (COOK, 1992, p. 224).

diversificada do campo da análise musical, pois não apenas é possível identificar vários métodos, mas uma enorme diversidade de contextos musicais, cada um com seus conceitos e valores próprios. Esta diversidade estilhaça as ambições universais e positivistas que são identificáveis em alguns dos pontos de partida da análise musical, em particular a tentativa de isolamento do objeto de estudo (a obra musical) de influências externas (particularmente da subjetividade do intérprete/analista), conduzindo a um posicionamento crítico advindo diretamente das reflexões do campo da História:

A força mais crucial na teoria do século XX não foi o cromatismo de Wagner, a harmonia não-funcional de Debussy, ou o sistema dodecafônico de Schoenberg, mas a perspectiva histórica que tornou inconcebível explicar a música do passado, presente e futuro por uma única teoria universal.
(PALISCA & BENT, 2012).

Sem entrar nos méritos das dificuldades e dos objetivos de se analisar obras do passado e de outras culturas (uma vez que o analista é uma pessoa do presente, com uma carga cultural que não pode ser apagada durante o processo de análise), se quisermos restringir a discussão especificamente ao contexto cultural do século XX, ainda assim enfrentaríamos grandes dificuldades: com o processo de globalização, com a expansão dos meios de comunicação em massa e da indústria fonográfica, e com o resgate de músicas do passado, uma grande diversidade de manifestações musicais encontra-se disponível para uma considerável parte da população, incluindo toda a produção musical criada durante o século XX, que engloba tanto um vasto repertório popular, de viés folclórico/regional e associado à indústria do entretenimento, quanto uma diversificada produção associada à tradição erudita europeia. Se o contexto musical do século XX pode ser definido por sua diversidade, então resta ao analista, na busca de pontos de partida para suas escolhas analíticas, conhecer as especificidades destas variadas produções musicais, um procedimento especialmente comum para o estudo do repertório erudito do século XX, o qual apresenta, por si só, uma enorme variedade de linhas estético-composicionais¹⁵, cada uma com valores e princípios gerais distintos, que servem de base para a elaboração de materiais e para a construção da forma musical.

¹⁵ O termo é usado aqui para referência às diversas correntes artístico-musicais surgidas no contexto da música erudita do século XX, correntes como atonalismo livre, politonalismo, minimalismo, serialismo, música concreta, música acusmática, nova complexidade, novas consonâncias, entre tantas outras. Cada linha define-se por características muito particulares, relativas tanto aos valores estéticos defendidos (que influem diretamente no tipo de escuta esperada, almejada, pelos compositores de cada linha), quanto aos tipos de materiais sonoros utilizados (que tipos de materiais são considerados musicalmente interessantes), quanto aos meios para a utilização destes materiais na construção de uma peça.

Neste quadro de diversidades, questões cruciais são levantadas, questões relacionadas à função, aos objetivos e mesmo ao alcance da Análise Musical. Em especial, a postura de auto-suficiência do domínio da Análise, livre da necessidade de qualquer referência para fora da obra musical, encontra-se em choque, e com ela a percepção de auto-suficiência dos métodos analíticos sedimentados (BENT & POPLE, 2012). Posturas de aspirações universalistas, especialmente aquelas que apresentam diretrizes estéticas, tornam-se praticamente insustentáveis no contexto atual, posturas tais como a de Heinrich Schenker, importante musicólogo e criador de uma das mais difundidas técnicas de análise da atualidade¹⁶, que afirmava que o seu método de análise explicava como uma determinada música deveria, ou melhor, exigia ser ouvida, levando-se em consideração as habilidades de um ouvinte totalmente capacitado (COOK, 1992, p. 215). Num contexto de tamanha diversidade, de pluralidade de conceitos e, especialmente, de pluralidade de valores, torna-se impossível sustentar qualquer teoria analítica que indique o modo “correto” de se ouvir uma obra. Mesmo a questão talvez mais básica para a Análise Musical tradicional, “como isto funciona?”¹⁷, torna-se duvidosa se considerarmos que técnicas analíticas diferentes fornecem respostas distintas, e muitas vezes conflitantes. No momento em que as bases teóricas do campo da Análise Musical encontram-se fragmentadas e difusas, questões mais gerais, de viés relativista (devido à consciência das limitações de qualquer afirmação que se proponha definitiva), assumem o papel central de muitas abordagens analíticas, questões como “o que a análise pode dizer-nos [sobre uma música]?”, ainda que nem sempre seja claro o que as técnicas de análise podem nos dizer a respeito de uma música (COOK, 1992, p. 215)¹⁸.

Em meio ao quadro aqui delineado da Análise Musical, este trabalho tem como objetivo geral a reflexão sobre as estratégias composicionais utilizadas pelos compositores do século XX (pertencentes às diferentes linhas estético-composicionais) para a organização de suas obras, de modo a compreender o modo como organizam os diferentes materiais sonoros para a constituição de um salto qualitativo, onde estes se combinam numa unidade maior e

¹⁶ As ideias e conceitos de Schenker sobre a organização do discurso melódico/harmônico no repertório tonal tiveram grande impacto no âmbito da Teoria e da Análise Musical. Eles são apresentados e utilizados por professores tanto de conservatórios quanto de cursos superiores de Música pelo mundo (ainda que com variado grau de profundidade, dependendo da especialização do professor).

¹⁷ Questão encontrada no início da citação de Ian Bent, apresentada logo no início desta introdução.

¹⁸ Este grande enfraquecimento dos valores tradicionais da Análise Musical tem levado diversos pensadores a encarar o quadro atual como um quadro aberto ao relativismo total, à convicção de que, dentre as várias ferramentas analíticas disponíveis na atualidade, “cada abordagem cria sua própria verdade ao instigar percepções próprias, trazendo à tona uma dimensão de experiência que coexistirá com muitas outras” (COOK, Nicholas. “Analysing Performance and Performing Analysis”. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 261).

mais complexa, a obra musical em si. Partindo da reflexão sobre os vários aspectos que apresentam influência direta sobre o processo de interpretação e análise de uma obra, pretendemos sugerir, ao final deste trabalho, uma perspectiva teórica que torne de fato possível a busca por elementos formais comuns às diversas linhas estético-composicionais do século XX e que contribua para a superação da tendência isolacionista identificada à pluralidade de linhas estético-composicionais do século XX, uma tendência que gera a falsa percepção de total relatividade em relação ao fenômeno musical (que não há certo ou errado, bom ou ruim, numa análise musical, e mais importante, que quaisquer materiais e qualquer organização formal são possíveis quando se observa o conjunto do repertório do século XX): ainda que a universalidade e a objetividade das análises musicais tenham sido colocadas em questão ao longo do século XX, tal fato não deve levar à conclusão de que não há *nenhum* critério geral para a realização de uma análise musical, nem que não há *nenhum* critério geral para a organização formal na música erudita contemporânea.

No entanto, para se atingir este objetivo geral é necessário ainda abordar algumas questões, em especial a questão de como uma abordagem mais abrangente pode manter a fidelidade aos materiais e aos valores individuais de cada uma das diferentes linhas estético-composicionais, sem deformar aquilo que se constitui como seu objeto de estudo e sem cair numa tentativa vã de uma nova proposta de cunho universalista. Em relação a esta questão, há dois tópicos que devem ser abordados, um relacionado à questão de estilo, outro relacionado à historicamente sedimentada confluência entre teoria, composição e ontologia da Música.

A Teoria da Música é entendida nos dias atuais principalmente como o estudo da estrutura da Música (PALISCA & BENT, 2012). Sua origem etimológica remete ao ato de inspecionar/considerar/contemplar e ao longo da história da cultura ocidental esta área do campo musical têm se dedicado a formular conceitos relativos aos mais diversos elementos que apresentam algum papel no pensamento musical, não apenas em relação ao fenômeno sonoro, mas englobando também aspectos práticos tanto do processo de composição quanto dos processos de performance musical¹⁹. Assim, o campo da teoria exerce um papel fundamental para todas as outras áreas envolvidas no estudo da Música, uma vez que sua função principal consiste em buscar uma definição e uma delimitação para os conceitos musicais, especialmente para os conceitos mais abstratos, os quais norteiam e estruturam o

¹⁹ O termo *performer* será usado ao longo do texto para se referir ao instrumentista e/ou cantor que executa uma obra musical, evitando o termo intérprete, que será utilizado para se referir aos processos de produção de interpretações (atribuição de significados) sobre uma obra, processo que pode ser feito por um ouvinte.

pensamento musical de uma área cultural²⁰ e que estruturam o paradigma geral²¹ de como esta área cultural define e compreende o fenômeno musical. Historicamente, a busca por definições para estes conceitos mais abstratos tem direcionado o campo da Teoria da Música para o estudo da ontologia da Música, ou seja, para o estudo daqueles componentes mais básicos e abstratos que fundamentam a própria possibilidade de se *pensar em Música*, tais como escalas, sistemas de afinações, proporções rítmicas, sistemas de notação musical, entre outros. Ao observar textos teóricos de diversos períodos históricos, pode-se notar que este direcionamento conduziu a uma grande aproximação entre o campo da teoria e o campo da composição musical, uma aproximação esperada, e mesmo inevitável, uma vez que ambos os domínios lidam com estes elementos de natureza mais abstrata²². Tal aproximação produziu grande troca de informações e estimulou reflexões importantes, um aspecto visível se considerarmos os diversos conceitos teóricos que vieram diretamente do campo da composição, particularmente do ensino da composição musical²³, conceitos muitos dos quais foram utilizados para a própria definição do que é Música, da natureza de seus materiais e dos tipos de organização a que estes materiais podem ser submetidos.

Apesar dos incontáveis ganhos que esta aproximação trouxe para o campo da teoria musical, ela produziu uma sobrevalorização do ponto de vista do compositor no processo de desenvolvimento de conceitos e teorias musicais, com um número consideravelmente menor

²⁰ Área cultural será um termo recorrente ao longo do texto, utilizado para no sentido de confluência entre delimitação geográfica e delimitação temporal.

²¹ O conceito de *paradigma* aqui utilizado deriva de Thomas Kuhn, um dos principais filósofos da ciência do século XX. Kuhn define o conceito de paradigmas como “realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modulares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (KUHN, 2007, p. 13). Embora o autor reflita principalmente dentro do campo das ciências naturais, o conceito de paradigma pode ser aplicado a outras áreas do conhecimento humano, como no caso da Música, pois o paradigma, partindo de um conjunto de princípios, molda uma rede de conceitos, os quais são por sua vez utilizados para a compreensão e conceituação dos elementos que definem o objeto de estudo de uma área. No limite, o próprio Kuhn extrapola as fronteiras da ciência, colocando a questão sobre a potencial necessidade de paradigmas para a própria cognição humana: “o que um homem vê depende tanto daquilo que ele olha como daquilo que sua experiência visual-conceitual prévia o ensinou a ver” (KUHN, 2007, p. 150). Este conceito será revisitado ainda outras vezes nos próximos capítulos.

²² Esta aproximação pode ser exemplificada por importantes nomes do campo da Teoria Musical. Como exemplificação, citamos Gioseffo Zarlino (1517-1590), compositor e teórico, cujo trabalho teórico focou-se principalmente na união a *teoria especulativa* e a *teoria da prática musical*. Segundo o pensamento de Zarlino, a *teoria especulativa* aborda as bases filosóficas, matemáticas e cosmológicas da Música, enquanto a *teoria da prática musical* aborda questões relacionadas à prática composicional, na época focada na arte do contraponto. Esta divisão encontra-se em outros autores, como no famoso *Gradus ad Parnassum*, de Johann-Joseph Fux, cujas traduções omitem a primeira parte, dedicada à parte especulativa.

²³ Como exemplo, temos os conceitos sobre ensino da composição de tratados dos séculos XVIII e XIX que exerceram impacto direto no estabelecimento do campo da Análise Musical, conforme mencionado no início desta introdução.

de discussões relacionadas a aspectos relativos ao processo de performance²⁴ e, menos ainda, ao processo de recepção de obras musicais²⁵. Estes dois pontos de vista têm sido sistematicamente desenvolvidos a partir da metade do século XX, trazendo importantes contribuições para o campo da Teoria Musical. Em relação à performance, as reflexões teóricas relativas a este domínio surgiram realmente apenas com a revitalização da música antiga, ocorrida ainda no século XIX, mas cuja principal expansão se deu apenas a partir da década de 1950, com a revitalização do repertório Medieval e Renascentista, estimulando uma forte colaboração entre performers e teóricos (DUCKLES *et al*, 2012). No tocante à recepção de obras, deve-se salientar o surgimento de novas áreas de estudo, como a Psicologia da Música e as Ciências Cognitivas, áreas que exercem na atualidade importante papel nas reflexões contemporâneas sobre as relações entre teoria, escuta e análise, levantando questionamentos, por exemplo, sobre a validade científica dos pressupostos e conceitos que historicamente embasam as mais diversas linhas do pensamento musical.

Percebe-se, assim, que para atingir o objetivo geral proposto anteriormente é necessário que se examine a relação entre Teoria Musical e Análise para além dos pressupostos já sedimentados, incorporando uma reflexão que englobe não apenas o ponto de vista do compositor (incluindo-se o contexto no qual ocorre a criação da obra), mas também os aspectos e conceitos relativos à performance e recepção de uma obra musical, os quais trazem questões difíceis para as discussões que pretendemos abordar neste texto: sobre a individualidade do conhecimento e experiência musical de cada indivíduo; sobre como este indivíduo se utiliza deste conhecimento e experiência para compreender uma obra musical; até que ponto pode-se pensar na obra musical, singular e única, diante da multiplicidade de leituras interpretativas que ela desperta.

Em meio às inter-relações entre Teoria e Análise Musical, o conceito de *estilo musical* tem exercido importante função na reflexão sobre o fenômeno musical a partir do século XX.

²⁴ Historicamente, alguns aspectos musicais sempre obtiveram maior prioridade nas discussões presentes em textos e tratados históricos, questões como notação musical, sistemas de afinações e instruções para a prática (composição) do contraponto. No entanto, dentro da tradição musical ocidental é possível encontrar algumas exceções à regra, autores como Michael Praetorius, Leopold Mozart e Carl Philipp Emanuel Bach, que abordaram de modo mais detalhado alguns aspectos específicos da *performance* (execução prática) musical, aspectos como a escolha de andamentos (ou mais precisamente flutuações de agógica), a execução/improvisação de ornamentações, ou ainda a escolha de arcadas e/ou dedilhados de acordo com o fraseado (PARROT & DA COSTA, 2013).

²⁵ As discussões sobre a recepção sempre permaneceram à margem da Teoria musical, ficando a cargo de domínios como a Filosofia e, posteriormente, a Estética. Durante o século XIX, com o desenvolvimento da crítica musical, houve uma expansão das discussões sobre a recepção de obras musicais de diversos compositores, processo que gerou fortes impactos na reflexão musical do século XX.

O conceito de *estilo* refere-se à possibilidade de se identificar, através da observação de obras próximas, geograficamente e/ou temporalmente, certas similaridades no processo de composição das obras, as quais permitem a delimitação e definição das características de um determinado período histórico. O responsável pela introdução deste conceito no campo musical, estabelecendo como a “preocupação central para o historiador” (BENT, 1990, p. 41), foi, novamente, Guido Adler, cuja principal preocupação consistia em definir um método de cunho histórico que permitisse ao historiador a construção de um quadro verdadeiramente geral do processo histórico, objetivo alcançável por meio do estudo não apenas dos “grandes mestres”, mas de todos os compositores²⁶. Este método geral consistia, por um lado, em definir os estilos, nos seus mais variados graus de precisão, desde uma abordagem de um período histórico-geográfico abrangente (como aqueles definidos pelos termos *Renascimento* e *Romantismo*, ou versões com maior grau de delimitação, como *Romantismo no Brasil*), passando a níveis cada vez mais específicos: o estilo de uma escola de composição (*Segunda Escola de Viena*), de um compositor (definido pelo conjunto da obra de determinado compositor, como o estilo *bachiano*), ou mesmo das fases composicionais de um autor (como no caso de Beethoven, cuja obra é normalmente dividida em três fases, com características estilísticas específicas).

O objetivo deste tipo de abordagem, extremamente importante para a musicologia a partir de finais do século XIX, consiste na produção de um quadro histórico derivado do mapeamento das relações de influências entre obras e entre compositores, a partir do qual se torna possível explicar e compreender as transformações da Música ao longo dos séculos, incluindo, por exemplo, o percurso, e mesmo as razões, da difusão de certas características musicais. A importância do conceito de *estilo* para nossas discussões reside no fato de que ele se encontra no cerne de argumentações contra abordagens de cunho universalista, uma vez que para muitos musicólogos a Teoria Musical, e com ela a própria Análise, não pode ignorar informações sobre o contexto de origem de uma obra, como também não pode se isolar de considerações históricas, pois uma abordagem teórico-analítica divorciada de considerações de estilo, incluindo toda a contextualização histórica e sociológica, segundo Claude Palisca, “falsifica a música que tenta descrever” (PALISCA & BENT, 2012). A afirmação de Palisca apresenta uma forte crítica à tradição teórica da Música Ocidental, podendo também ser vista como uma crítica a certas abordagens analíticas e teóricas do próprio século XX. A partir da

²⁶ Interessante notar em Adler a defesa do estudo dos mais variados repertórios, e não apenas das obras consideradas canônicas, uma crítica que se encontra no cerne das discussões atuais no campo da Musicologia a partir da década de 1980 (ADLER, Guido. *Der Stil in der Musik*, 1911, *apud* BENT & POPLE, 2012).

década de 1980, ganha força uma postura crítica em relação a abordagens puramente objetivas, de cunho positivista, e que privilegiam a matematização do fenômeno musical, em detrimento da contextualização histórico-social e da experiência musical do ouvinte, conduzindo a resultados analíticos advindos de relações numéricas que não possuem relação direta com a audição de uma obra²⁷.

Apesar da importância do contexto histórico e da relevância da crítica às abordagens que o ignoram, deve-se salientar que a utilização do conceito de estilo também traz algumas questões conceituais. Em primeiro lugar, o quadro histórico que se busca delinear a partir do conceito de estilo, que se caracteriza por um mapeamento das transformações do discurso musical, advém diretamente de um processo de simplificação (ou mais especificamente de generalização) de uma realidade que é por natureza plural, complexa e descontínua. Em lugar desta realidade multiforme, o quadro histórico estabelece uma série de relações causais, configurando uma narrativa central a partir da qual todos os fatos são colocados em perspectiva. Para a geração deste tipo de narrativa, é necessária a hierarquização de certos elementos como pontos focais, certas obras e certos compositores, tendo como base um conjunto geral de conceitos, tais como os conceitos de *obra* e *estilo*.

Se a criação destas narrativas centrais trouxe importantes contribuições para a compreensão dos processos históricos, dentro e fora do campo musical, deve-se salientar as críticas feitas por vários autores a este tipo de pensamento, especialmente quando são adotados critérios considerados inquestionáveis. A elaboração das narrativas centrais representa, acima de tudo, uma tentativa de controlar a proliferação de significados e de leituras possíveis a partir da realidade, sempre complexa, produzindo hierarquias no processo de leitura do quadro histórico, um procedimento necessário para que a mente humana seja capaz de abarcar realidades complexas. No entanto, é necessária a adoção constante de uma postura crítica frente aos métodos de análise e compreensão dos mais diferentes fenômenos, sob o risco de se cair em leituras demasiadamente parciais e limitadas da realidade. Em relação ao conceito de estilo, a adoção de uma abordagem acrítica frente ao método e aos

²⁷ Muitas destas críticas estão associadas ao movimento da *Nova Musicologia*. Autores como Joseph Kerman e Leo Treitler atacam o domínio da Análise Musical (uma crítica direcionada principalmente para os estudiosos atrelados às universidades de língua inglesa) por considerá-lo focado unicamente na busca por generalizações abstratas, que adquirem forte caráter prescritivo e que têm como intuito principal possibilitar o estabelecimento de relações *dedutivas* entre Teoria Musical e obras de repertório. Ao invés desta abordagem mais fria e calculista, o movimento defende uma abordagem denominada *criticism*, uma abordagem voltada mais para a crítica musical que busca um contato mais direto e um envolvimento apaixonado com obras em toda a sua individualidade e singularidade (COOK, Nicholas. "Analysing Performance and Performing Analysis". In: COOK & EVERIST, 2001, p. 253).

conceitos de base pode acabar conduzindo a visões demasiadamente simplificadas, baseadas num arcabouço teórico construído a partir de regras e materiais bem definidos que servem apenas para “codificar, legitimar e institucionalizar estilos musicais” sedimentados pela tradição teórica e crítica do campo da Música (COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 88-89)²⁸. No século XX, a aplicação do conceito de estilo só pode ser feita se forem consideradas as suas limitações e, a partir delas, as expansões e adaptações que o objeto em questão demanda, de modo que não se caia, por um lado, no isolamento das várias vertentes estético-composicionais, conforme descrito anteriormente, nem numa simplificação demasiada que reduza a riqueza do século XX a meia dúzia de nomes e obras que sintetizem todas as características do período.

Postas todas as discussões, a possibilidade de alcance dos objetivos propostos depende da reflexão sobre a lacuna entre o arcabouço teórico existente e a realidade musical que se pretende estudar, no caso, a Música do século XX e, em especial, os procedimentos para a organização formal²⁹. Embora a discussão proposta neste texto tenha foco sobre o domínio da Análise Musical, deve-se salientar que as discussões apontadas acima, assim como aquelas que serão desenvolvidas nos capítulos a seguir, estabelecem diálogos com todos os outros domínios que lidam com o fenômeno musical. Assim, ainda que as reflexões e os conceitos propostos tenham foco sobre aspectos técnicos, eles podem trazer importantes contribuições para a compreensão da música do século XX nos mais diversos domínios de estudo que abordem este repertório. Num momento onde a Análise Musical é reconhecida como uma disciplina estabelecida³⁰, mas concomitantemente sofre um grande número de críticas que colocam sua função e eficiência em xeque³¹, vê-se crescer um movimento crítico dentro do

²⁸ COOK, Nicholas. “Perception: A Perspective from Music Theory”. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 88-89.

²⁹ Neste ponto, vale ressaltar que consideramos que o conceito de organização formal diz respeito a todos os procedimentos utilizados por um compositor para a organização dos materiais sonoros em estruturas mais complexas (por exemplo, no caso da música tonal, a combinação de notas para formar motivos, depois frase, depois seções, chegando à constituição da obra como um todo). É um dos objetivos centrais de qualquer análise musical compreender quantas e quais são estas estruturas e como elas se relacionam entre si (do ponto de vista do compositor e/ou do ponto de vista do intérprete).

³⁰ A Análise Musical emergiu como uma disciplina totalmente reconhecida a partir da década de 1970 (BENT & POPLE, 2012).

³¹ Não é raro encontrar questionamentos referentes à própria necessidade do campo da Análise Musical (ao menos como ele se encontra delineado na atualidade), às suas funções e contribuições reais para a compreensão do fenômeno musical. Presente tanto entre amadores, estudantes e profissionais do ramo musical, os questionamentos focam principalmente sobre o aspecto de total relatividade em termos de abordagem analítica, conforme discussões apresentadas nos parágrafos anteriores desta introdução, e sobre as abordagens que não estabelecem conexões diretas com a escuta e/ou execução da peça.

próprio campo. Assim, não é coincidência que a partir da década de 1990 tenha ocorrido uma mudança de direcionamento dos focos da Análise, de um modelo de exame forense, focado em descrever e explicar, para um modelo voltado para a construção de interpretações (BENT & POPLE, 2012). Esta mudança de perspectiva, de reflexão sobre o próprio método, é fundamental para que a área possa expandir seus próprios conhecimentos, desconstruindo as próprias bases de elaboração do discurso analítico para que o próprio processo de interpretação seja colocado em questão: nas palavras de Michel Foucault, é preciso “desconectar as unidades inquestionáveis pelas quais nós organizamos, previamente, o discurso que estamos a analisar” (FOUCAULT *apud* KORSYN. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 68)³². Como resultado desta postura crítica, na atualidade o analista se encontra mais inclinado do que nunca a ver sua obra (seu texto analítico) como um conjunto de interpretações a partir de uma perspectiva pessoal (BENT & POPLE, 2012), o qual pode, a partir de um conjunto de críticas e revisões por parte de outros pesquisadores, ser desenvolvido, expandido e confirmado, ou então rejeitado e abandonado. Isso porque, na atualidade, analisar uma peça não começa pela simples tarefa de descrever materiais, como a lógica científica advinda dos métodos científicos tradicionais apregoa. Na verdade, “analisar uma peça de música é pesar alternativas” (COOK, 1992, p. 232)³³, e é tarefa do analista estar consciente dos impactos e das consequências de suas decisões para o resultado final.

Acima de quaisquer dificuldades referentes a considerações analítico-teóricas em relação ao repertório erudito do século XX, o aspecto que consideramos mais importante para todos os capítulos que se seguirão sedimenta-se na identificação de que, direta ou indiretamente, a Análise Musical lida fundamentalmente com o contato entre mente humana e música (BENT & POPLE, 2012), lidando conseqüentemente também com os processos cognitivos e interpretativos que estão em ação sempre que ouvimos (ou nos recordamos) de uma música, os quais se encontram no cerne das discussões dos primeiros capítulos. Refletir sobre a natureza destes processos, possível a partir do conhecimento das informações e dos dados já levantados, consiste numa importante etapa para a possibilidade de desenvolvimento de novos conceitos para o campo da Teoria Musical.

³² FOUCAULT, Michel, *apud* KORSYN, Kevin. “Beyond Privileged Contexts”. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 68.

³³ Em relação a este ponto, a postura de Cook é particularmente instigante. Para o autor, um dos principais objetivos da Análise Musical é ser capaz de dizer algo sobre o modo como experienciamos uma música (COOK, 1987, p. 215). Ainda em relação à Análise, Cook considera que o seu principal assunto seria a experiência do analista (e com esperança a de seus leitores) em relação a uma determinada música (COOK, 1987, p. 228).

Assim, no próximo capítulo, abordaremos os aspectos gerais da percepção e cognição humana, com destaque para os processos de categorização³⁴. Nossos mecanismos perceptuais e cognitivos constituem um conjunto de recursos vital à sobrevivência, permitindo que nossa espécie seja capaz de obter, processar, armazenar e utilizar informações a partir do ambiente. Os aspectos gerais discutidos no capítulo nos fornecem bases para que se possa compreender como somos capazes de identificar e delimitar elementos em meio à grande quantidade de dados sensoriais que chegam aos nossos sentidos. Como estes mecanismos, em grande medida, não são dependentes da utilização da linguagem verbal (uma vez que muitos são recursos presentes em outras espécies animais, como a habilidade geral de perceber sons ou imagens), eles fornecem um referencial considerado aqui fundamental para a avaliação das atividades de delimitar, identificar, categorizar e hierarquizar elementos e relações entre estes, atividades relacionadas à escuta de uma obra musical, assim como ao processo racional e reflexivo de analisar uma peça musical. Trazendo considerações sobre a relação destes mecanismos ao processamento de informações sonoras, o capítulo aborda questões importantes para a análise musical. Uma vez que diferentes técnicas analíticas partem de premissas diferentes sobre o funcionamento da escuta, ou mesmo sobre o quanto a escuta deve ser levada em conta, a reflexão sobre os processos perceptuais e cognitivos associados à nossa audição possibilita uma discussão mais esclarecida sobre os fatores envolvidos no processo de análise musical, presentes em quaisquer ferramentas analíticas, influenciando diretamente na produção de conceitos teóricos no domínio musical.

Entendendo que as discussões do segundo capítulo enfocam as habilidades básicas do ser humano para a interação com o ambiente, o terceiro capítulo aborda a utilização destas habilidades para o processo de comunicação com outros seres vivos, com destaque para a principal ferramenta de comunicação humana, a linguagem verbal. Sua importância no desenvolvimento da humanidade é imensa, exercendo múltiplas funções na vida humana: ela expande as nossas habilidades cognitivas, interferindo no modo como percebemos e compreendemos o mundo; ela expande a nossa capacidade de memorização, especialmente quando consideramos as possibilidades do registro escrito e, mais recentemente, da gravação; ela expande as nossas habilidades de raciocínio e imaginação, exercendo papel catalisador no processo de desenvolvimento do conhecimento humano; ela permite expandir nossos limites pessoais de aprendizado, tornando-nos capazes de aprender com as experiências de outras pessoas (transmitidas por relatos verbais ou escritos); por fim, ela exerce um papel social

³⁴ Conforme discussões apresentadas principalmente em LAKOFF (1990).

essencial ao alimentar e nutrir laços entre seres humanos, nos mais diferentes estratos sociais. Como os conceitos de comunicação e de linguagem verbal mostram-se extremamente inter-relacionados no pensamento ocidental, o capítulo apresenta discussões voltadas para o delineamento dos aspectos mais gerais do processo de comunicação, assim como do papel exercido pela linguagem neste processo segundo algumas das principais perspectivas teóricas do século XX, de modo que seja possível avaliar a possibilidade de compreensão do fenômeno musical como um meio de comunicação.

Uma vez que muitas das definições correntes sobre a linguagem verbal sedimentam-se em torno da concepção de que ela é capaz de abarcar toda nossa experiência e todo nosso conhecimento, desde que submetida a uma reflexão racional e lógica, a continuação das reflexões propostas no capítulo anterior demanda que tal concepção seja colocada em questão. Modernamente, esta perspectiva repousa sobre a constatação de que os discursos filosóficos e científicos constituem sólidos exemplos da clareza, precisão e objetividade possíveis de serem alcançadas através da linguagem por meio do controle lógico da expressão verbal. Buscando avaliar esta concepção, o quarto capítulo aborda alguns dos principais paradigmas epistemológicos do pensamento ocidental, de modo a avaliar as modificações ocorridas ao longo do tempo em relação ao papel exercido pela linguagem no processo de aquisição, armazenamento e transmissão do conhecimento. Abarcando também algumas reflexões sobre a prática científica, este capítulo contextualiza a prática científica como uma atividade humana, incapaz de se isolar plenamente da sociedade e cultura à sua volta, o que levanta questões importantes sobre o papel e o alcance do discurso acadêmico como um meio para o desenvolvimento e aprimoramento de conceitos e teorias musicais³⁵.

Por fim, o quinto capítulo aborda a linguagem verbal pelo prisma do processo de interpretação. Embora a linguagem caracterize-se como um dos meios mais eficientes para a comunicação humana, observa-se que o processo de interpretação se constitui em torno de uma complexa teia de parâmetros mutáveis, que vão dos componentes linguísticos do texto

³⁵ Deve-se reforçar que o domínio da Teoria Musical produz um pano de fundo contra o qual é possível não apenas a identificação e classificação de objetos e conceitos já conhecidos, como também o desenvolvimento de novos conceitos e objetos teóricos. Assim, o domínio teórico consiste num dos principais componentes de um paradigma, ao sentido de Thomas Kuhn, a partir do qual pode se dar a reflexão racional sobre o fenômeno musical, incluindo o levantamento de problemas conceituais e a busca por possíveis soluções (normalmente levando ou ao aprimoramento de conceitos conhecidos, ou então ao desenvolvimento de novos conceitos). É também a partir deste conhecimento técnico fornecido pelo campo da Teoria Musical que é possível a atividade de análise, a qual demanda necessariamente algum subsídio teórico. Nas palavras de Dahlhaus, uma “teoria, explícita ou implicitamente, fornece o ponto de partida para cada análise” (DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. New York, 1983, p. 8, *apud* COOK, Nicholas. “Analysing Performance and Performing Analysis”. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 254).

em si aos horizontes culturais do autor e do intérprete, de modo que a correspondência entre o sentido constituído pelo intérprete e o sentido almejado pelo autor não pode ser considerado algo certo. Por este motivo, o capítulo aborda reflexões sobre os meios pelos quais o intérprete busca atribuir sentido a um discurso quanto os meios pelos quais o autor manipula a linguagem de modo a produzir no intérprete o efeito desejado. Esta reflexão se mostra especialmente relevante quando adentramos o domínio das Artes, no qual a preocupação com uma alta eficácia comunicativa (por exemplo, transmitir um aviso sobre a ocorrência de um incêndio) perde espaço diante da possibilidade de manipulação e recriação da própria linguagem (e, conseqüentemente, dos hábitos interpretativos das pessoas que a utilizam). O capítulo finaliza com o estabelecimento de entrecruzamentos entre comunicação verbal (especialmente a fala) e música, com discussões voltadas para a defesa de que a música pode ser considerada uma linguagem.

Sob a perspectiva de que música é uma linguagem, pretendemos alcançar uma visão mais abrangente sobre os procedimentos de organização formal utilizados pelos compositores do século XX sem cair nos extremos levantados anteriormente: nem no universalismo de cunho positivista, que ignora as características e as especificidades histórico-geográficas, nem no isolamento de características estilísticas, que no contexto do século XX dificulta (ou mesmo impede) o desenvolvimento de reflexões que abarquem as diferentes correntes estético-composicionais. A adoção deste viés traz importantes vantagens para a compreensão da Música do século XX. Em primeiro lugar, permite incorporar a tecnicidade necessária ao processo de análise musical com a abertura interpretativa necessária para uma visão que transite entre as várias vertentes da música contemporânea. Assim, esta perspectiva permite, por um lado, a segmentação da obra em elementos menores, estimulando a reflexão sobre as relações entre os materiais sonoros e os procedimentos de organização formal; por outro lado, a abordagem não necessita de total objetividade, lidando prioritariamente com probabilidades de interpretação e abarcando os múltiplos fatores que exercem influência sobre o processo de produção de significações a partir da escuta de uma obra. Em segundo lugar, o direcionamento para a leitura da obra musical em termos de probabilidades de interpretações permite relacionar os motivos (desejos, objetivos, interesses) que conduziram o compositor às escolhas específicas que resultaram numa determinada obra musical com as múltiplas significações que um ouvinte pode gerar a partir da escuta desta obra, sem a necessidade de correspondência unívoca entre os dois pontos de vista. Em terceiro lugar, a visão da música

como uma forma de linguagem permite relacionar aspectos mais abstratos e gerais de organização do discurso musical com particularidades estilísticas específicas, de acordo com os interesses de compositores, permitindo compreender até mesmo composições em situações limites, como as peças poliestilísticas de Schnittke, ou mesmo os procedimentos aleatórios de Cage. Por fim, esta perspectiva permite também o destaque para os processos criativos e não-padronizados que estimulam a abertura de significados e a interpretação ativa necessária à contemplação artística. A reflexão sobre estes procedimentos é de fundamental importância para a compreensão do papel da Música para o homem ocidental, uma vez que coloca em questão (estimula a reflexão sobre) a possibilidade de comunicação mesmo sem a existência de um código totalmente estabelecido entre emissor (compositor) e intérprete (*performer*, analista e ouvinte), um aspecto fundamental para a geração, difusão e mesmo sedimentação de conceitos, ideias e valores a partir da produção artística.

Como finalização desta introdução, citamos o musicólogo A. B. Marx (1795-1866). Sua visão de forma musical era bem diferente daquela de autores como Czerny, que apresentavam visões fortemente prescritivas e fechadas em relação à organização formal. Marx considerava que o número de formas musicais era ilimitado (mais especificamente, a configuração formal específica de uma determinada peça pode assumir um infindável número de configurações) e que estas configurações formais não advinham da simples convenção, mas derivavam de princípios gerais de organização enraizados na mente humana (BENT & POPLE, 2012). A linha adotada neste trabalho busca justamente levantar a possibilidade de existência de certos procedimentos gerais de organização do pensamento musical presente entre os diferentes autores do século XX. Com o delineamento destes modelos formais recorrentes pode-se buscar uma reflexão sobre os princípios de organização do pensamento musical contemporâneo, padrões gerais e abstratos sedimentados pela prática composicional ao longo do século XX. A contribuição deste trabalho é inevitavelmente limitada, uma vez que há uma exorbitante diferença de dimensões entre as obras possíveis de serem abordadas neste trabalho e o total do repertório contemporâneo. No entanto, consideramos de primeira importância, maior mesmo do que a tipologia proposta ao final deste texto, a incorporação do papel da escuta (entendida aqui como processo de interpretação do fenômeno sonoro percebido e compreendido) na reflexão necessária para a produção de conceitos para os domínios da Teoria e da Análise Musical. Refletir sobre o papel da escuta na definição de conceitos significa discutir sobre os aspectos contingentes, variáveis e relativos, da natureza

humana, sobre como funciona nossa percepção, nossa racionalização e a criação de hierarquização das informações obtidas a partir do ambiente, processos intrinsecamente dependentes de valores e conceitos culturalmente sedimentados. A busca pela incorporação destes fatores aos campos da Teoria e da Análise Musical tem sido defendida por inúmeros pensadores do campo musical pelo menos a partir de 1980, com um número crescente de vozes conforme nos aproximamos da atualidade. A reflexão aqui proposta insere-se neste quadro geral, que tem como principal atrativo a possibilidade de desenvolvimento de novos conceitos e novos paradigmas que possibilitem a convivência instigadora, ainda que turbulenta, de metodologias conflitantes, que possibilitem reflexões teóricas menos preocupadas em definir a Verdade e mais preocupadas em englobar a multifacetada e complexa dinâmica de fatores presentes na criação e recepção de qualquer obra musical. Espera-se que o presente trabalho estimule a produção de novas pesquisas e novas reflexões para todos os leitores.

2. ANÁLISE: PERCEPÇÃO, COGNIÇÃO E CATEGORIZAÇÃO

“O que é a música, senão fala, aliteração, proliferação, picuinha, e eterno trocadilho de sons?”

(Nicholas Cook)³⁶

2.1. *O processo de escuta e sua importância para a Teoria e Análise Musical*

Toda abordagem analítica começa com o contato do analista com a obra que deseja analisar, contato que se dá por meio de um olhar/escuta de cunho técnico que é dirigido à obra musical, com o intuito de identificar e isolar os seus segmentos/elementos constituintes. Esta tarefa depende, conforme discussão presente na Introdução, diretamente do arcabouço teórico utilizado como ponto de referência pelo analista, o qual determina a natureza das questões e dos problemas levantados em relação à obra a ser analisada, assim como o tipo de respostas e soluções buscadas. Além do arcabouço teórico, o ato de analisar também depende de outro fator importante, e por vezes negligenciado, relativo à percepção humana, um fator fundamental se considerarmos que quando fazemos análise, estamos no próprio ato de perceber (LEWIN *apud* COOK. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 253)³⁷. Observando em maiores detalhes, toda interpretação de uma obra musical (o que inclui o ato de analisá-la) tem como ponto de partida o processo de escuta, um processo que não é apenas racional e consciente, mas que envolve uma série de fatores ligados ao intrincado funcionamento de nosso sistema auditivo, desde a captação das ondas mecânicas transmitidas pelo ar até o seu

³⁶ COOK, Nicholas. “Perception: A Perspective from Music Theory”. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 88.

³⁷ LEWIN, David. “Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception”. In: *Music Perception*, 3, 1986, p. 381-382, *apud* COOK, Nicholas. “Analysing Performance and Performing Analysis”. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 253.

processamento no cérebro humano, perpassando por uma vasta gama de etapas que formam o nosso sistema cognitivo.

Apesar de sua importância, a atenção para o *ato de perceber* como parte integrante do processo de análise musical, e por isso relevante também para o campo da Teoria Musical, tem adquirido força real somente a partir da década de 1980, com o aumento do número de posturas críticas em relação ao domínio da Análise Musical e, em especial, às abordagens analíticas de cunho positivista (que ignoram as variáveis ligadas ao sujeito que lê/interpreta a obra musical), muito difundidas particularmente nos países de língua inglesa. As críticas têm se direcionado principalmente a dois tipos de abordagens analíticas, às abordagens formalizadas e às análises que Cook associa ao conceito de *scriptism*³⁸ (HARRIS *apud* COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 78)³⁹. As abordagens do primeiro grupo são aquelas que privilegiam demasiadamente a matematização da obra musical, transformando-a num conjunto de relações numéricas e lógicas cujos resultados muitas vezes não possuem relação direta com o processo de audição (ou mesmo de criação) da obra. Já as abordagens do segundo grupo focam-se quase que exclusivamente sobre as informações obtidas a partir da partitura (como notas/frequências, intervalos e ritmos/durações, por exemplo), sem levar em consideração a forma como estas informações são percebidas.

Observado em seu conjunto, o maior mérito deste posicionamento crítico reside no direcionamento do campo da Análise Musical para a valorização e reflexão sobre a experiência musical do ouvinte. Esta valorização resulta da compreensão de que uma análise não pode ser entendida como uma resultante universal/geral que independe dos aspectos dinâmicos envolvidos na audição de uma obra musical. Quando se analisa, por exemplo, uma determinada melodia, tendo como ponto de partida a partitura musical, é muito comum que esta seja analisada considerando-se as notas individuais, os intervalos melódicos produzidos a partir de sua sequência específica, assim como o contexto harmônico sugerido ao longo de sua duração. No entanto, até que ponto este tipo de análise, com identificações altamente precisas de alturas, intervalos e funções harmônicas, estabelece correspondências com a forma como

³⁸ Em seu domínio original, na obra Roy Harris, o conceito de *scriptism* está associado à primazia metodológica, cultural e intelectual da palavra escrita no pensamento ocidental. Para Harris, o modelo do *scriptism* é fundamental para toda a linguística moderna, incluindo-se a fonologia, a qual utiliza como base para suas análises conceitos induzidos a partir da língua escrita (HARRIS, 2001, p. 233-234). O autor é controverso, mas o conceito em si realça questões importantes para o estudo do processo de comunicação em seu sentido mais abrangente, para além das fronteiras mais restritas da linguagem verbal, algumas das quais serão abordadas na continuação de nosso texto.

³⁹ HARRIS, Roy, *apud* COOK, Nicholas. "Perception: A Perspective from Music Theory". In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 78.

nós percebemos esta melodia, se considerarmos desde ouvintes leigos até músicos altamente treinados? Uma resposta é que em muitas situações a escuta tende a privilegiar o perfil melódico, tornando-o mais importante do que os intervalos exatos presentes na partitura. Este fenômeno, muito conhecido na prática e no ensino musical, é o que permite que durante a segunda audição de uma melodia tonal certas alterações (por exemplo, notas tocadas erradamente) passem despercebidas pelo ouvinte, desde que estas não perturbem as funções tonais esperadas, nem se distanciem em demasia dos intervalos melódicos esperados. Algo similar ocorre com obras associadas ao atonalismo livre, nas quais o contexto harmônico de total cromatismo dificulta drasticamente a percepção exata dos intervalos melódicos que constituem uma melodia ou tema, especialmente se consideramos a escuta de um leigo.

Nas palavras de Cook, “há uma relação não-linear entre as notas de uma partitura e o que as pessoas ouvem ao assistirem a uma performance” (COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 64-95)⁴⁰. Esta afirmação ganha ainda mais importância se considerarmos que os resultados de muitas análises musicais publicadas ao longo do século XX atribuem tamanha ênfase à partitura musical a ponto de tornarem-se análises *da partitura* em si. Embora a partitura musical seja considerada pela vasta maioria dos métodos de análise existentes na atualidade como uma das fontes mais sedimentadas e confiáveis para se levantar informações para o processo de análise, estes métodos não se resumem à análise da partitura. As reflexões advindas a partir do redirecionamento da Análise Musical reforçaram a necessidade de distinção entre as informações fornecidas estritamente pela partitura e as informações que são captadas pelo ouvinte durante a audição de uma peça, assim como os tipos de conexões existentes entre estes dois polos da experiência musical. Neste novo contexto, o objetivo dos métodos de análise é utilizar a partitura como um meio conveniente, ainda que parcial, para que se possa abordar o tópico mais importante de uma análise musical, a experiência do analista (e esperançosamente também de seus leitores⁴¹) em relação a uma obra musical (COOK, 1992, p. 228).

Após os embates mais calorosos ao final do século XX, há hoje no campo da Análise Musical uma considerável propensão a se aceitar a busca e combinação do maior número de informações possíveis em relação a uma obra, oriundas das mais variadas fontes disponíveis,

⁴⁰ COOK, Nicholas. “Perception: A Perspective from Music Theory”. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 64-95.

⁴¹ Vale ressaltar que tratamos aqui especialmente das análises publicadas em livros, periódicos, revistas e jornais, que por motivos óbvios são direcionadas a outras pessoas que não o próprio analista (leigos, apreciadores, instrumentistas, compositores, analistas/teóricos profissionais).

de modo que se possa unir os dados técnico-numéricos a uma “perspectiva contextual que incorpore o máximo de fatores que a mente individual do analista considere relevante e pertinente” (WHITTALL. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 100)⁴². Tal encaminhamento da área não é de modo algum estranho, afinal toda análise musical insere-se na incessante e inesgotável busca por uma compreensão profunda sobre cada obra a ser analisada. Sob esta perspectiva, é compreensível a necessidade, apontada por pesquisadores como Cook, de aprimorar nosso conhecimento sobre o processo de percepção e cognição dentro do contexto musical, levando a um crescente número de estudos que gradualmente enriquecem não apenas nossos conhecimentos gerais, mas que podem aumentar a qualidade dos resultados analíticos a partir da realização de aprimoramentos dos conceitos advindos do campo da Teoria Musical.

2.2. *A percepção no contexto da Teoria Musical: confrontos e desafios*

O século XX presenciou o florescimento de um grande número de pesquisas experimentais voltadas para o estudo da experiência musical, as quais forneceram e continuam fornecendo referenciais importantes para diversos campos de estudo sobre a Música (BENT & POPLE, 2012). No entanto, o diálogo entre os pesquisadores dedicados ao estudo da percepção e cognição humana e os pesquisadores associados à Teoria e Análise Musical não ocorre facilmente, demandando tanto flexibilidade quanto posicionamento crítico de ambos os lados, o que nem sempre ocorreu ao longo do século XX.

O artigo de Nicholas Cook intitulado *Perception: A Perspective from Music Theory* (COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994), artigo já citado anteriormente, será uma fonte de referência fundamental para o trecho que se segue, uma vez que o artigo traz importantes observações sobre as questões e os problemas enfrentados nesta zona de entrecruzamentos entre dois domínios de competências distintas. Ao abordar o campo musical, Cook levanta uma dura crítica quando afirma que há um histórico de teóricos que se utilizaram inapropriadamente de informações acústicas e psicoacústicas para justificarem suas posições

⁴² WHITTALL, Arnold. “Autonomy/Heteronomy: the contexts of musicology”. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 100.

(COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 64-95). Dois nomes do campo da composição musical são notórios a este respeito: Milton Babbitt e Karlheinz Stockhausen. No caso de Babbitt, sua teoria teve grande influência para diversas abordagens analíticas e composicionais do século XX, especialmente aquelas relacionadas à música atonal associada ao expressionismo livre e ao dodecafonismo⁴³. Sua teoria adota como um de seus principais pressupostos a capacidade humana de identificar classes intervalares e processos combinatórios baseados neles, algo extremamente questionável a partir do que se conhece sobre cognição nas últimas décadas⁴⁴. No caso de Stockhausen, partindo de sua experiência e de suas reflexões no âmbito do serialismo integral, o compositor inspirou as organizações rítmicas de várias de suas obras a partir de uma analogia direta entre a percepção de configurações rítmicas e a percepção de alturas. Adotando os mesmos tipos de relações logarítmicas para os dois parâmetros (durações e alturas), Stockhausen buscou justificar e defender a audibilidade da estruturação de um em função do que se conhece (ou ao menos do que se conhecia na época) psicoacusticamente sobre o outro⁴⁵.

⁴³ Na atualidade, a principal abordagem analítica influenciada pelo pensamento e teoria de Babbitt é a Teoria dos Conjuntos, teoria analítica voltada para a matematização dos elementos musicais (principalmente o domínio das alturas) e que não leva em conta diversos aspectos ligados à audição humana, como registro, timbre e ritmo/duração (os quais exercem impacto sobre a percepção de relações intervalares).

⁴⁴ Segundo a teoria composicional de Babbitt (conforme apresentada no artigo *Who Cares if you listen?*, de 1958), cada evento musical define-se num espaço musical de cinco dimensões (classes de altura, registro, dinâmica, duração e timbre), sendo que os valores sucessivos de cada dimensão geram uma estrutura individualmente coerente. O autor assume em sua proposta composicional que nossa audição (entenda-se: nosso aparato perceptual/cognitivo auditivo) é capaz de identificar e memorizar de forma objetiva e precisa os diferentes valores de cada evento sonoro, afirmando que “a inabilidade em se perceber e lembrar precisamente os valores de qualquer destes componentes resulta num deslocamento deste evento em relação ao espaço musical da obra [...] e a uma falsificação da estrutura total da composição”. No domínio das alturas, a perspectiva de Babbitt assume que os seres humanos são, por princípio, capazes de perceber classes de alturas (*pitch-classes*), ou seja, de agrupar certas frequências (alturas diferentes e em diferentes registros) como correspondentes a uma mesma classe, representada na cultura ocidental pelas notas da escala cromática. Além disso, o autor também assume que tal habilidade torna possível o reconhecimento de processos combinatoriais (como retrogradação e retrogradação invertida) em relação a uma sequência original (BABBITT, 1960, p. 258), componente essencial de seu processo composicional. Em relação ao primeiro ponto, sabe-se hoje que a percepção intervalar depende de uma série de fatores, como o nível de formação musical do ouvinte e o contexto musical no qual o intervalo está inserido, os quais podem alterar a percepção do intervalo, conforme será visto mais à frente. Sobre o segundo ponto, são notórias as duras críticas realizadas por compositores como Iannis Xenakis e György Ligeti (compositores associados a estéticas contemporâneas) aos pressupostos cognitivos de linhas composicionais de cunho serialista (organizadas em torno de preceitos de cunho estruturalista), dentro das quais a teoria de Babbitt pode ser inserida.

⁴⁵ A analogia parte da reflexão de que tanto o ritmo (entendido como sequência de pulsos) e as alturas são fenômenos cíclicos, e que, portanto, o que nós chamamos de *altura* e o que chamamos de *duração* correspondem a um mesmo fenômeno, mas percebidos em níveis distintos pela percepção humana. Se, por um lado, conforme afirma Stockhausen a partir de seus experimentos, um ritmo acelerado (por exemplo, para 110 pulsos por segundo) começa a ser percebido como frequência (ou seja, altura), por outro lado, uma frequência (por exemplo, um Lá 440 Hz) quando desacelerado não passa a ser percebido como duração (ao menos não no sentido musical de ritmo). Para maiores referências, as ideias de Stockhausen sobre este tópico

A crítica levantada por Cook dirige-se também a pressupostos teóricos fortemente sedimentados, os quais podem não corresponder à forma como realmente ouvimos música. Focando-se sobre o conceito das relações tonais de longa duração⁴⁶, Cook realizou um conjunto de testes (AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 73-75) cujos resultados apontam para uma considerável discrepância entre o que a teoria *afirma* e o que realmente ouvimos durante nossa experiência auditiva. Nos testes conduzidos por Cook, foi possível observar que relações tonais relacionadas à resolução tonal de larga escala⁴⁷ apenas exercem efeito nos ouvintes (mesmo em músicos treinados) em escalas de tempo menores do que um minuto, proporção temporal muito inferior ao que pressupõem as abordagens analíticas que utilizam o conceito de relações tonais.

Observando-se os casos mencionados acima, é possível perceber como certos conceitos teóricos musicais se mostram perigosamente sujeitos a críticas, podendo em muitos casos serem acusados de serem falsos, ao menos no sentido de não corresponderem à *realidade* da escuta humana (ou seja, de não serem capazes de abarcar satisfatoriamente a complexidade do processo de escuta de uma obra musical). Por outro lado, e novamente considerando-se os casos mencionados acima, deve-se reforçar também a presença de fortes indícios de que estas teorias musicais, embora façam assunções sobre o processo de escuta de uma peça, focam-se menos em *como* uma pessoa ouve uma determinada obra e mais sobre os princípios gerais que organizam a composição de uma peça, ou seja, os princípios utilizados pelos compositores para tomarem decisões em relação a uma determinada obra. Assim, no caso dos escritos de Babbitt e Stockhausen, devemos levar em consideração que estes possuem um importante e inquestionável mérito enquanto ferramentas de estímulo criativo para a produção de novas composições, ou seja, enquanto ferramentas composicionais. Mesmo no caso das teorias que exploram o conceito das relações tonais de longa duração, elas indubitavelmente nos auxiliam a estudar e a tentar explicar como os compositores associados à música tonal dos séculos XVIII e XIX concebiam suas músicas (COOK. In: AIELLO &

encontram-se principalmente no ensaio intitulado *A Unidade do Tempo Musical (Die Einheit der musikalischen Zeit)*, de 1961.

⁴⁶ O conceito é de fundamental importância para diversas das principais abordagens analíticas do século XX, incluindo abordagens provenientes de teóricos como Fred Lerdahl & Ray Jackendoff, Heinrich Schenker e mesmo Arnold Schoenberg. De forma concisa, o termo refere-se à capacidade de se estabelecer relações entre alturas (notas, acordes, campos harmônicos e funções harmônicas) mesmo após longas durações (de dezenas de minutos, podendo chegar a algumas horas), seja o retorno de uma nota polarizada, seja a resolução de uma dominante mantida sem resolução por um longo espaço de tempo.

⁴⁷ Os testes de COOK (1987) focaram-se especificamente no pressuposto teórico de que uma peça precisa terminar na tonalidade principal para que haja a resolução de todas as tensões harmônicas produzidas por modulações e afastamentos do centro tonal (conceito denominado *tonal closure* na literatura inglesa).

SLOBODA, 1994, p. 89). No entanto, não se pode negligenciar que estes pressupostos teóricos citados acima assumem, em várias de suas utilizações no meio musical, o intuito de compreender e explicar como *ouvimos* o fenômeno musical.

Este tipo de conflito, segundo Cook, advém justamente de uma tentativa, ocorrida muitas vezes no século XX, em transformar a Teoria Musical em Teoria da Percepção (COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 78). Seja esta transformação proposital e consciente ou não, ela deriva claramente da priorização da partitura em relação ao som em si (aquele produzido pelo *performer* a partir da partitura), assumindo os conceitos associados à escrita musical e à reflexão teórica ocidental como correspondentes à realidade mental de nossa experiência musical, ou seja, correspondentes ao dinâmico e complexo processo de escuta de uma obra musical⁴⁸. No entanto, no âmbito musical, esta correspondência está longe de poder ser assumida como verdadeira, seja por não condizer com as descobertas experimentais, seja, no mínimo pela falta de apropriada comprovação experimental.

Deve-se deixar claro que o campo da percepção musical é uma zona interdisciplinar, o que significa, por um lado, que explicar a forma como escutamos uma obra não é o único objetivo da Teoria e da Análise Musical; por outro lado, isto também significa que o campo da Música não pode estar totalmente subordinado às áreas do conhecimento que estudam especificamente o cérebro e os processos de percepção e cognição do ser humano. Isto porque se os domínios da Teoria e da Análise Musical não podem simplesmente ignorar ou deturpar as informações e dados provenientes das Ciências Cognitivas e áreas afins, deve-se compreender também que estes domínios não se dedicam especificamente a explicar a percepção/cognição musical humana: há também outras questões específicas que demandam que a Teoria e a Análise Musical tenham espaço próprio para o desenvolvimento de hipóteses e conceitos voltados a expandir nossa compreensão sobre o fenômeno musical em todas as suas facetas. Conforme mencionado na Introdução, o aspecto norteador de todas as discussões aqui presentes corresponde à identificação de que, direta ou indiretamente, a Análise Musical lida fundamentalmente com o contato entre mente humana e música (BENT & POPLE, 2012), uma vez que todo processo de análise musical aborda questões relativas ao modo como escutamos e interpretamos uma obra musical. Assim, já que o ato de analisar leva em conta processos de organização percebidos, ao menos em parte, a partir da escuta de uma obra, toda

⁴⁸ Um procedimento e lógica associados ao conceito de *scriptism*, mencionado anteriormente.

Análise Musical lida de alguma forma com o ato de escutar, seja a escuta do analista/especialista ou do leigo que esteja em foco.

Reforçando o redirecionamento que o campo da Análise Musical vem sofrendo desde a década de 1990, acreditamos que o analista não pode restringir sua tarefa analítica às ferramentas e aos modelos teóricos focados prioritariamente na descrição e catalogação de dados, modelos influenciados pela lógica científica, especialmente das ciências naturais e exatas, que valorizam em demasia relações abstratas, em detrimento aos processos dinâmicos de interpretação que estão em ação enquanto ouvimos uma peça musical. Levando-se em conta os exemplos de pressupostos teóricos apontados no início deste capítulo, consideramos que é também papel do campo da Análise Musical, refletir e estudar a relação existente entre procedimentos de organização e sua contrapartida durante o processo de escuta, não se restringindo ao domínio de análises estilísticas ou às teorias composicionais. Dessa forma, na busca pela compreensão de uma obra musical, e buscando o máximo de informações possíveis referentes ao contato entre esta obra e a mente de um ouvinte, a Teoria e a Análise Musical podem se utilizar das informações advindas do arcabouço teórico e experimental referente aos estudos sobre percepção e cognição para o aprimoramento conceitual em todos os estudos musicais. Afinal, se não é tarefa da Teoria e da Análise explicar *como ouvimos música*, é tarefa destes domínios expandir nossa experiência em relação às diversas obras musicais ao nosso alcance, moldando nossa percepção e cognição à medida que são introduzidos e aprimorados conceitos, aguçando nossas capacidades auditivas à medida que são apontadas novas possibilidades de escuta.

2.3. Percepção e Cognição: seleção e classificação de informações

Neste subcapítulo serão abordados alguns aspectos sobre o funcionamento de nosso processo de percepção e cognição, com ênfase para a percepção auditiva. Abordaremos informações provenientes especialmente de pesquisas experimentais de campos como as Ciências Cognitivas, a Neurociência e a Psicoacústica, cujo foco central consiste em compreender como o nosso organismo transforma, organiza, armazena e utiliza as

informações advindas de fontes externas e internas. Muitas das informações abordadas são de cunho técnico, podendo aparentar serem específicas demais para estarem inseridas nas discussões mais gerais propostas neste trabalho. No entanto, salientamos que nos limitamos às informações consideradas essenciais à abordagem das questões e problemas que foram levantados até aqui, referentes às conexões entre escuta e teorização musical, e que poderão ser expandidos a partir dos referenciais fornecidos ao longo das próximas páginas. Por fim, deixamos a ressalva de que, apesar dos inúmeros estudos realizados especialmente nos últimos 60 anos, ainda existem diversos aspectos desconhecidos, ou ao menos não compreendidos em sua totalidade, sobre a nossa percepção sensorial e, principalmente, sobre os processos cognitivos que transformam os dados sensoriais em informações utilizáveis (conscientemente ou não) pelo cérebro humano.

Como início da discussão, deve-se observar que nossos sistemas perceptuais são a porta de entrada de todos os estímulos provenientes do meio ambiente, através dos quais tomamos consciência da existência (e da natureza) dos elementos ao nosso redor. No caso do sistema auditivo humano, ele nos permite captar diversos estímulos físicos manifestados em ondas mecânicas transmitidas pelo ar, os quais são então processados em nosso cérebro para a extração de uma variedade de informações sobre o meio que nos circunda. Combinada com as habilidades de aprendizado e de memória, nossa capacidade perceptual é drasticamente ampliada, tornando-nos capazes não apenas de captar dados, mas de classificá-los e identificá-los a partir de nossas experiências prévias.

Tendo como ponto de partida esta visão geral, cabe realçar que a percepção é diversas vezes comparada a um receptor num sistema de troca de informações⁴⁹, uma vez que todo o processo começa com a captação de dados em nossos órgãos sensoriais, que são depois transformados em ondas elétricas e transmitidas pelo sistema nervoso até o cérebro. No entanto, nosso sistema perceptual é muito mais complexo do que um simples receptor. Sua função principal não é a pura captação, como seria a função de um microfone ou de uma câmera, por exemplo, mantendo os sinais idealmente inalterados. Pelo contrário, nossa percepção define-se como um processo *seletivo e classificatório*, definido tanto pelas

⁴⁹ O modelo básico para a definição de um sistema de comunicação foi proposto em 1948 por Claude Shannon, contendo cinco elementos básicos: uma fonte de informação que produz uma mensagem, um transmissor que codifica a mensagem em sinais, um canal pelo qual as informações são transmitidas, um receptor que decodifica os sinais e reconstrói a mensagem, e um destinatário que recebe a mensagem. Para maiores informações ver SHANNON & WEAVER (1998).

características fisiológicas de nossos órgãos sensoriais quanto pelos mecanismos de processamento neuronal que dão forma às nossas percepções.

No caso específico dos órgãos sensoriais, eles podem ser definidos como filtros fisiológicos, uma vez que apresentam delimitações⁵⁰ em relação à quantidade de dados que o organismo pode captar do ambiente. Suas características são determinadas tanto por fatores genéticos, oriundos de seleção natural e mutações específicas, quanto por agentes externos, como a ocorrência de traumas físicos, o processo natural de envelhecimento ou ainda a aquisição de doenças que afetem os órgãos sensoriais⁵¹. Considerando-se a audição, há um conjunto bem definido de características mensuráveis que delimitam a nossa gama de audibilidade (levando-se em conta a audição de um ser humano adulto normal). Em relação às alturas, nossa audição abarca apenas uma parcela das faixas de frequência existentes (aproximadamente de 20 Hz a 20.000 Hz), sendo que a faixa mais aguda não é percebida como altura⁵². Além disso, nosso ouvido externo e médio (que conduzem as ondas sonoras até o ouvido interno, onde são então convertidas em sinais elétricos), não atuam como condutores neutros, mas sim como um tubo ressonante⁵³, o que em conjunto a outros fatores faz com que a nossa avaliação da intensidade de um som seja bastante irregular, variando drasticamente de acordo com o campo das frequências⁵⁴.

Levadas para o domínio musical, estas informações nos mostram que nossa sensação de equilíbrio tonal, ou nossa percepção da qualidade de um timbre, varia de acordo com o nível de intensidade com a qual o som chega aos nossos ouvidos (MOORE, 2001, p. 86), o que significa que mesmo um som gravado (portanto sempre igual) é percebido de formas diferentes dependendo da dinâmica com que é apresentado. O mesmo ocorre se este som gravado sofre transposição, fazendo com que a qualidade tonal (ou timbrística) percebida sofra alteração, especialmente se houver uma mudança significativa do registro. São

⁵⁰ Evitou-se propositamente o termo “limitações” para evitar a conotação de imperfeição, inadequada segundo o ponto de vista defendido ao longo do texto.

⁵¹ Para informações sobre fatores que podem restringir nossa capacidade auditiva, ver PURVES *et al* (2001, p. 277), MOORE (1997, p. 78-85) e GUYTON (1993, p. 166-167).

⁵² Nossa capacidade de identificação de alturas (para sons senoidais) estende-se aproximadamente de 20 Hz a 15.000/16.000 Hz (WARREN, 1999, p. 56; ROEDERER, 1998, p. 44), embora frequências que chegam a 20.000 Hz (WARREN, 1999, p. 90) ainda exercem influência sobre nossa percepção de timbre.

⁵³ A transmissão de ondas sonoras no ouvido externo e médio é mais eficiente entre 500 Hz e 5.500 Hz, amplificando significativamente (5 dB ou mais) estas frequências e produzindo um pico em torno de 4.000 Hz (WIENER *apud* WARREN, 1999, p. 6; MOORE, 2001, p. 18).

⁵⁴ A quantificação da sensação subjetiva da intensidade sonora é dada pelo conceito de *loudness* (MOORE, 1995, p. 124; MOORE, 2001, p. 49). Sua irregularidade peculiar pode ser observada nos gráficos de curvas de igualdade de volume presentes em CAMPBELL & GREATED (1988, p. 112) e ROEDERER (1998, p. 134).

constatações simples que indicam que mesmo processos musicais simples como transposição e alteração da dinâmica influem significativamente sobre a forma como percebemos os sons que chegam aos nossos ouvidos. Isto sem levar em consideração o papel exercido por outras variáveis, como as adequações advindas de reflexos de nosso sistema auditivo⁵⁵, ou a complexa rede de fatores acústicos presentes na execução instrumental (por exemplo, quando um instrumento toca uma nota *forte* ou *piano*, devido às suas propriedades físico-acústicas, ele produz sons com espectros distintamente diferentes, não havendo apenas uma variação de intensidade).

Em conjunto, estas informações já nos colocam no caminho das críticas aos métodos de análise de cunho positivista, que abordam a partitura e/ou gravação em termos de relações objetivamente mensuráveis entre frequências e intensidades, críticas que na verdade poderiam (deveriam) se direcionar mais à Teoria Musical, a qual não traz um arcabouço conceitual desenvolvido para que se possa abordar as inter-relações entre dinâmica, registro e percepção de timbres e alturas (incluindo-se desde relações intervalares à percepção de funções harmônicas). No entanto, o dinamismo e a complexidade de nossa percepção se mostram ainda mais surpreendentes quando nos conscientizamos de que a percepção é mais do que apenas experiência sensória, mas que ela envolve também processos cognitivos através dos quais identificamos e interpretamos tudo o que nos chega através dos sentidos (HIRST, 1972, p. 81). Não existe percepção pura, sem a ativação de processos cognitivos. Pelo contrário, nossa percepção está permeada por mecanismos que agem em diversos níveis, exercendo ação direta ao selecionar e hierarquizar os dados provenientes de nossos órgãos sensórios, moldando as resultantes de todo o processo perceptual. Estes processos cognitivos derivam de mecanismos neuronais que agem em dois níveis gerais qualitativamente distintos, um nível subconsciente (no qual temos normalmente pouca influência e controle) e outro consciente (no qual exercemos um papel ativo de controle e seleção), sendo que os mecanismos subconscientes exercem influência direta sobre a atividade dos mecanismos conscientes

⁵⁵ Nossos sistemas sensórios possuem diversos reflexos característicos. Nossa visão, por exemplo, adapta automaticamente a sensibilidade da retina de acordo com o nível de luminosidade (GUYTON, 1993, p. 142-143), alterando nossa percepção de brilho (relação claro/escuro). Nossa audição também apresenta alguns reflexos que alteram a sensação subjetiva de intensidade, como o *reflexo do ouvido médio* (ou *reflexo acústico*, ou ainda *reflexo de atenuação*), uma reação muscular acionada quando somos submetidos a sons de alta intensidade, reduzindo principalmente a percepção de sons abaixo de 1.000 Hz (CAMPBELL & GREATER, 1988, p. 47-48; MOORE, 2001, p. 18; GUYTON, 1993, p. 160). Além disso, se somos expostos a frequências fixas em alta intensidade, nosso limiar de audibilidade é alterado, tornando-nos menos sensíveis a estas frequências, uma adaptação que dura de alguns segundos a vários dias, podendo até se tornar um efeito permanente (CAMPBELL & GREATER, 1988, p. 138-139; MOORE, 2001, p. 18).

(ponto fundamental para nossas discussões, pois indica que jamais temos controle total sobre o processo de percepção).

O fato de que não estamos totalmente conscientes a todas as respostas neurológicas ocorridas durante a percepção pode ser exemplificado de várias formas. No caso da visão, a nossa percepção de cor e brilho depende de processos subscientes que interpretam os sinais luminosos utilizando aspectos contextuais como referência (como o ângulo de incidência da luz em relação à forma do objeto), uma característica que pode levar nosso cérebro a avaliar duas frequências luminosas idênticas como cores distintas⁵⁶. Outro exemplo, ainda relativo à visão, advém da constatação de que nossos olhos possuem um ponto cego, mas que a lacuna existente na imagem que chega ao cérebro é compensada por mecanismos subscientes que “preenchem” as informações faltantes⁵⁷. No caso da audição, um exemplo de processos neuronais automatizados pode ser encontrado em nossa habilidade de identificar a localização de uma fonte sonora: quando um som atinge um ouvido antes do outro não ouvimos dois sons, mas apenas um, sendo a diferença de tempo processada automaticamente como informação sobre a localização da fonte sonora⁵⁸ (WARREN, 1999, p. 95).

Dentre todos os aspectos relativos às nossas respostas neurológicas subscientes, nada é mais importante do que o papel que estas exercem na surpreendente capacidade de nossa percepção de decodificar os dados sensoriais e interpretá-los automaticamente como percepções de seres e objetos presentes em nosso ambiente: nada é mais básico na audição, por exemplo, do que a capacidade de transformar (interpretar) a onda sonora complexa e contínua que chega aos nossos ouvidos em um conjunto de fontes sonoras (MOORE, 1995, p. 387-388). Esta habilidade, em muitos aspectos tão automatizada que aparenta ser uma captação direta da realidade externa (objetiva) do mundo, depende de um intrincado sistema de mecanismos neuronais, boa parte destes de ação subsciente, que agem em conjunto para produzir nossa leitura do ambiente. Sua presença e seu impacto na resultante de nossa percepção se tornam especialmente claros quando somos expostos a situações que produzem fortes ambiguidades perceptivas, como no caso do chamado Vaso de Rubin, um exemplo

⁵⁶ Com base em experiências prévias, nossa percepção realiza avaliações de cor e de níveis de luminosidade relativamente à identificação de áreas iluminadas e áreas sombreadas, geradas pela interação do ângulo de incidência da luz com a forma do objeto produz. Para maiores detalhes ver PURVES *et al* (2001, p. 240 e p. 244).

⁵⁷ PURVES *et al* (2001, p. 254).

⁵⁸ Sendo mais específico, a identificação da localização espacial de uma fonte sonora depende da avaliação das diferenças de fase e intensidade entre os sons que chegam aos ouvidos, além de incluir outras diversas variáveis. Para uma visão resumida, ver MOORE (2001, p. 234-235) e CAMPBELL & GREATED (1988, p. 41-42).

clássico para a teoria da *Gestalt* em que, a partir de uma única imagem, duas resultantes visuais são percebidas alternadamente, de um vaso ou de dois rostos perfilados, sem que a percepção se estabilize em nenhuma⁵⁹. Outra situação que expõe nossos mecanismos subconscientes encontra-se no fenômeno denominado *saturação verbal* (ou *saturação semântica*), no qual a repetição incessante de uma palavra conduz a um lapso de significado (WARREN, 1999, p. 177), desviando nossa atenção para as características sonoras (espectromorfológicas) da palavra, uma inversão das prioridades existentes em situações normais de percepção de sons associados à linguagem verbal.

A presença destes processos subconscientes na própria percepção de seres e objetos é de fundamental importância para as discussões deste texto. Se estes processos subconscientes exercem impacto em (exercem influência sobre) nossas atividades cognitivas conscientes, então eles exercem um papel sobre todos os tipos de atividades nas quais extraímos informações do ambiente, influenciando sobre como ouvimos uma música, lemos uma partitura, estudamos um livro, contextualizamos um documento histórico. Seu impacto sobre a seleção e hierarquização (ou mesmo classificação) das informações provenientes destas diversas fontes acaba sendo um impacto direto sobre o processo de análise musical, uma vez que alteram a forma como percebemos e interpretamos as informações advindas destas fontes de estudo, afetando, em última instância, nossa própria reflexão sobre o domínio musical. Poucos textos abordam esta questão em meio ao contexto musical, cuja importância para nosso trabalho advém do fato de que estes mecanismos neuronais não são estáveis e universais, imutáveis, mas podem e costumam ser modificados ao longo de nossas vidas, de forma particular para cada pessoa. Assim, nossa discussão passa a se direcionar para a tentativa de compreender a natureza, a formação e o funcionamento destes mecanismos (esquemas ou padrões), levantando informações relevantes para que possamos avaliar sua atuação na percepção e reflexão musical, e a partir das quais será possível sedimentar as discussões dos capítulos seguintes.

⁵⁹ Neste exemplo clássico, discutido no livro *Synsopleved Figurer* (Figuras Visuais, de 1915) do psicólogo Edgar Rubin, a nossa percepção visual não consegue estabilizar uma relação figura-fundo fixa, levando a percepção a saltar de uma a outra resultante, mas nunca conseguindo perceber ambas. É um caso interessante e que ilustra uma propriedade particular de nossos processos cognitivos subconscientes.

2.4. Sistema de categorização e aquisição de conhecimento

Todos os processos conscientes e subconscientes que fazem parte de nossa realidade mental correspondem à manifestação de padrões de reconhecimento/processamento de informações sedimentados (em maior ou menor grau) em nosso sistema nervoso. A formação destes padrões está diretamente relacionada à memória, uma habilidade bastante familiar em nossas vidas e que exerce uma função vital à sobrevivência ao permitir que avaliemos, conscientemente ou não, as informações que chegam ao nosso cérebro tendo como referência nossas experiências prévias⁶⁰. Devido à plasticidade do cérebro humano, ou seja, sua capacidade de modificar sua própria forma e estrutura a partir da recorrência de atividade neural, o que as experiências produzem em nosso cérebro (ao menos potencialmente) são alterações nas configurações dos circuitos neurais⁶¹ (PURVES *et al*, 2001, p. 519), os quais por sua vez controlam a seleção e transmissão de informações através do cérebro. Este processo de seleção filtra a maior parte da informação que chega ao cérebro, barrando-a ainda nos primeiros estágios subconscientes, e permite que apenas uma pequena parcela seja transmitida e armazenada nos diferentes tipos de memória⁶², dos mais imediatos, com duração de poucos segundos ou minutos, aos mais consolidados, que podem perdurar por toda a vida⁶³ (GUYTON, 1993, p. 223-225). Além disso, há nos humanos ao menos dois sistemas

⁶⁰ Embora de modo geral a experiência exerça papel importante, é possível observar casos de memórias codificadas geneticamente, anteriormente a qualquer experiência (memória filogenética). Um breve exemplo deste tipo de memória inata foi identificado em gaivotas-prateadas, espécie na qual os filhotes nascem com a habilidade de reconhecer a sombra de seu predador natural (PURVES *et al*, 2001, p. 667).

⁶¹ Em termos mais precisos, a memória forma-se a partir de alterações da capacidade de transmissão sináptica, advindas de atividade neural prévia (experiência) e reforçada pela repetição de atividades semelhantes, um processo que resulta na produção de novas vias de circuitos neurais (GUYTON, 1993, p. 223-225).

⁶² Há dois efeitos básicos (e em grande medida subconscientes) presentes no controle das informações que são enviadas para serem armazenadas na memória, o efeito de *habituação*, que envolve inibição das vias sinápticas e reduz a eficácia da transmissão de informações, e o efeito de *facilitação*, que consiste na sensibilização das vias sinápticas, de modo a aumentar a eficácia da transmissão de informações (GUYTON, 1993, p. 223).

⁶³ Os tipos de memória se referem a diferentes estágios de armazenamento de informação, os quais se diferenciam não apenas em termos de duração, mas também em termos de função (além, é claro das diferenças nos processos químico-fisiológicas referentes a cada tipo de memória). Como exemplo, um tipo específico de memória de curto prazo, denominado *memória de trabalho* (*working memory*), está relacionado à habilidade de armazenar informações por tempo suficiente para a realização de tarefas sequenciais, como procurar por um objeto sem que nos esqueçamos dos locais já vasculhados. Para informações gerais sobre a memória ver PURVES *et al* (2001, p. 665-679).

qualitativamente diferentes de memória, a *memória declarativa*, disponível conscientemente, e a *memória procedimental*, de natureza subconsciente⁶⁴ (PURVES *et al*, 2001, p. 665).

Este intrincado conjunto de mecanismos que formam a nossa memória exerce papel fundamental em nossa percepção ao moldar a nossa compreensão de tudo com o que nossa mente toma contato, incluindo nossos próprios pensamentos (como sonhos, ou mesmo conceitos abstratos), sedimentando hábitos e costumes que nos acompanham em todas as tarefas de extração de informações. Em relação à percepção, a memória age em conjunto com os outros mecanismos neuronais e fisiológicos descritos anteriormente para a função geral e primordial de segmentar, ou decompor, o ambiente em elementos, seres e objetos. Embora normalmente vejamos a atividade de segmentação de um todo em componentes como uma atividade predominantemente (talvez até exclusivamente) racional, nossa percepção realiza uma tarefa basicamente similar partindo principalmente de mecanismos subconscientes, os quais atuam na interpretação e classificação⁶⁵ dos elementos de nosso ambiente. A base deste tipo de procedimento, tão comum que se assemelha a uma captação objetiva, conforme já apontado anteriormente, reside num conjunto de padrões neurais e esquemas conceituais que são utilizados pelo cérebro para agrupar e separar o *continuum* de informações advindas de nossos sentidos, permitindo que sejamos capazes de adquirir conhecimento.

Baseado no pensamento de Hilary Putnam, George Lakoff aponta que nosso conhecimento somente é possível a partir de um ponto de vista particular, definido por esquemas conceituais que se encontram corporificados (*embodied*) em nossos mecanismos cognitivos, esquemas adquiridos tanto por meio da experiência direta quanto indireta (LAKOFF, 1990, p. 262), e que fundamentam a forma como segmentamos e classificamos (compreendemos ou interpretamos) o ambiente à nossa volta, habilidade à qual nos referiremos ao longo deste trabalho como *sistema de categorização*⁶⁶. As discussões realizadas por Lakoff sobre o papel destes esquemas conceituais corporificados em nosso processo de aquisição de conhecimento constituem um importante referencial para as

⁶⁴ A memória procedimental não apenas atua subconscientemente, mas o próprio ato de tentar torná-la consciente pode atrapalhar a realização de certas tarefas que dela dependem, como no caso de tarefas que exigem o domínio automático de um conjunto de movimentos complexos, presentes tanto em esportes como na execução de um instrumento musical.

⁶⁵ Preferimos estes termos, mais adequados ao ponto de vista defendido no texto, do que o termo corrente “identificação”, indicativo de uma pré-existência de seres e objetos no mundo, prontos a serem captados pela mente humana.

⁶⁶ O conceito de *categoria*, que será discutido nas próximas páginas, é o ponto de partida de grande parte das reflexões de Lakoff, possuindo uma enorme importância na definição da resultante de nosso processo perceptual. Nas palavras do autor, “ver tipicamente envolve categorizar” (LAKOFF, 1990, p. 126).

considerações deste subcapítulo, principalmente sua reflexão sobre as conexões existentes entre o arcabouço conceitual abstrato que utilizamos para o pensamento racional (presente na filosofia e na matemática, assim como na atividade de análise de uma obra musical) e os mecanismos subconscientes que controlam a seleção e transmissão de informações em nosso cérebro⁶⁷. Para Lakoff, estes esquemas constituem o fundamento da linguagem verbal e de todo pensamento racional, permitindo-nos compreender nossas experiências e atribuir significações a elas, um processo de mão dupla (interativo) no qual as experiências moldam nossa memória (e com ela nosso sistema de categorização) ao mesmo tempo em que utilizamos os esquemas conceituais para segmentar o *continuum* de dados sensoriais e interpretar o ambiente, uma ação que envolve grande número de processos subconscientes.

Diversos aspectos do funcionamento destes padrões cognitivos não são muito bem compreendidos, fato que tem estimulado o surgimento de um grande número de estudos e discussões sobre este tema nas últimas décadas. Muitos dos autores que abordaram este tópico geral se utilizaram do termo *categoria* para referirem-se à capacidade de nossa percepção de agrupar certos fenômenos sensoriais a partir de determinados pontos de referência, um processo aparentemente equivalente a uma classificação com base em categorias distintas e previamente definidas. No campo dos estudos experimentais, por exemplo, é muito difundido o conceito de *percepção categorial* (*categorical perception*), um conceito muito mais restrito do que aqueles discutidos por Lakoff, que se refere à nossa capacidade de agrupar dados sensoriais distintos como pertencentes a uma mesma classe ou categoria a partir da percepção de invariantes⁶⁸. Apesar de sua especificidade, os testes realizados em torno deste conceito

⁶⁷ Lakoff, em seu livro *Women, Fire and Dangerous Things* (1990), aborda principalmente questões relativas à lógica e ao pensamento racional, com muitas discussões e exemplos baseados no estudo da comunicação verbal. Sua postura geral é de forte crítica em relação aos modelos formalizados da lógica tradicional, a qual considera o pensamento como uma manipulação mecânica de símbolos abstratos (LAKOFF, 1990, p. xii) e adota como procedimento fundamental o julgamento de proposições em termos de oposições binárias do tipo verdadeiro-falso. Em substituição a estes modelos tradicionais, o autor propõe outra perspectiva, denominada por ele de *realismo experiencial* (ou *experencialismo*), que parte da proposta de que o nosso conhecimento é organizado a partir de estruturas denominadas *modelos cognitivos idealizados* (*ICM – idealized cognitive models*). O intuito geral do autor é tentar explicar a “lógica” que organiza o pensamento e a fala coloquial (*folk language*), tentando abarcar as ambiguidades e identificar os padrões de organização encontrados na linguagem comum (muitas vezes referida pelo autor como linguagem natural) de diversas culturas. Para uma visão esquemática dos princípios gerais do sistema de categorização humana elencados pelo autor, ver LAKOFF (1990, p. 95-96).

⁶⁸ O conceito de percepção categorial, em seu sentido original e mais restrito (relacionado à percepção de cores e de sons da fala) refere-se a situações nas quais a percepção avalia os dados sensoriais em termos de fronteiras razoavelmente bem definidas, a partir das quais há maior facilidade para a distinção de informações pertencentes a categorias diferentes e, conseqüentemente, maior dificuldade para a distinção de informações classificadas dentro de uma mesma categoria (MOORE, 2001, p. 283-284; PATEL, 2008, p. 24). A definição original deste conceito é atribuída a Alvin Liberman (LIBERMAN, Alvin M.; HARRIS, Katherine S.; HOFFMAN, H. S.; GRIFFITH, Belver C. “The discrimination of speech sounds within and across phoneme boundaries”. *Journal of Experimental Psychology*, 54 (5), 1957, p. 358-368).

têm fornecido dados importantes para o direcionamento das discussões e reflexões mais gerais sobre os padrões cognitivos que estruturam nossa percepção, com destaque para os estudos voltados para a percepção de sons associados à fala. Os resultados advindos destes estudos trazem diversas evidências da atuação de um sistema de categorização para a seleção e hierarquização dos dados acústicos, mostrando, por exemplo, que a exposição de uma criança à fala de seus pais e familiares molda sua percepção auditiva (de sons falados), fazendo com que ela rapidamente adquira uma predisposição (ou “preferência”) para fonemas peculiares à sua língua nativa, perdendo parte de sua capacidade de fazer distinções (perceber contrastes) entre fonemas que só existam em outras línguas (PURVES *et al*, 2001, p. 522-523). Ainda em relação à fala, diversos estudos trazem a constatação de que não é possível definir invariantes acústicas para vários fonemas, mostrando que há, na verdade, uma gama de tolerância referente à percepção por categoria (WARREN, 1999, p. 167-168), um aspecto de nossa percepção apontado especialmente pelos estudos voltados para a percepção de vogais: se por um lado toda língua possui um inventário de vogais, definidas como categorias distintas que são percebidas e identificadas pelos falantes, por outro lado estas vogais não podem ser definidas por padrões acústicos distintos, uma vez que sua emissão vocal está sujeita a um grande número de variáveis que alteram a resultante acústica, tais como diferenças no trato vocal (que produzem diferenças nos valores dos formantes), presença de coarticulação e velocidade da fala⁶⁹ (PATEL, 2008, p. 209).

Estas informações são de grande importância para Lakoff e seu embate com a lógica tradicional. Segundo a crítica do autor, esta lógica tradicional entende a razão como uma manipulação abstrata de símbolos, onde o significado de cada símbolo advém de sua capacidade de corresponder a determinado objeto no mundo real. Neste contexto, o pensamento por categorias somente é possível (lógico) se *todos* os seus membros partilharem certas propriedades físicas que são utilizadas pelo pensamento para estabelecer correspondências diretas entre as categorias mentais e as *categorias no mundo*, sendo este processo independente das características e peculiaridades da mente e do corpo humano (LAKOFF, 1990, p. 8). Contrário a esta visão, Lakoff enfatiza que não é possível compreender o sistema de categorização humano em termos de *identificação* de invariantes

⁶⁹ A inadequação do conceito restrito de percepção categorial para nossa percepção de vogais, por exemplo, não impede que os pesquisadores busquem outros meios para compreender porque estas variações acústicas ainda são mapeadas pela mente de acordo com categorias sonoras internas e estáveis. Em relação a este ponto, Patel chega mesmo a mencionar a diferença entre fonemas *percebidos categorialmente* (aqueles que se encaixam na definição tradicional) e fonemas “*interpretados*” *categorialmente* (como no caso das vogais) (PATEL, 2008, p. 24-25, baseado em LADD, D. R. & MORTON, R. “The Perception of intonational emphasis: continuous or categorical?”. *Journal of Phonetics*, 25, p. 313-342).

existentes nos fenômenos sensoriais (as quais derivariam de invariantes físicas, acústicas e/ou visuais, advindas dos próprios objetos externos). Pelo contrário, a percepção por categorias, ou seja, a nossa capacidade de segmentar aquilo que objetivamente consiste numa gradação contínua em agrupamentos distintos, está intimamente relacionada à *interpretação* de invariantes nos fenômenos sensoriais, um processo que até pode envolver a manipulação de conceitos racionais e abstratos, mas que normalmente engloba principalmente respostas automatizadas e subconscientes, oriundas de conhecimento do tipo implícito ou tácito⁷⁰.

Retomando a questão da percepção de sons da fala, a existência de tolerância a variações acústicas em relação à segmentação dos sons vocálicos em categorias pode ser compreendida se considerarmos que embora a escrita alfabética tenha sido tradicionalmente considerada como um sistema fonológico, onde cada símbolo representa um som (ou conjunto de sons) distinto(s), ele corresponde mais precisamente a um sistema de símbolos que representam gestos articulatórios⁷¹ (WARREN, 1999, p. 169). Sob esta perspectiva, o julgamento relativo à adequação de certos sons às categorias vocálicas partiria da avaliação de informações acústicas de acordo com variáveis contextuais, um processo de aprendizagem empírica de cunho estatístico, estabelecido a partir da exposição a um determinado código (neste caso a língua nativa) e que resulta na produção de conhecimento do tipo implícito (ou tácito)⁷². Uma vez sedimentado, este conhecimento é utilizado pelo cérebro como esquemas conceituais que modelam e direcionam a percepção (e produção) de sons associados à fala humana, formatando aquilo que chamamos de *interpretação* subconsciente dos dados sensoriais no parágrafo anterior.

Outra fonte referencial para o pensamento de Lakoff sobre o nosso sistema de categorização reside nas pesquisas voltadas para a percepção humana de cores, incluindo a relação entre aspectos culturais e neurofisiológicos para a divisão do *continuum* espectral em categorias distintas. Se por um lado é notório que a nomeação de cores varia drasticamente

⁷⁰ O conceito de conhecimento tácito, ou implícito, refere-se ao conhecimento que é difícil, ou impossível, de ser verbalizado, o qual envolve diversas memorizações motoras e subconscientes (principalmente aquelas associadas à memória procedimental) que atuam em atividades como andar de bicicleta ou tocar um instrumento. O conceito, introduzido pelo filósofo Michael Polanyi, opõe-se ao chamado conhecimento explícito, aquele capaz de ser verbalizado.

⁷¹ A taxonomia fonética moderna mais difundida, o IPA (*International Phonetic Alphabet*), baseia-se em características articulatórias. Para maiores detalhes, ver PATEL (2008, p. 53-54).

⁷² O conceito de *aprendizagem estatística* refere-se ao mapeamento de padrões no ambiente e à aquisição de conhecimento implícito de suas propriedades estatísticas, sem realimentação (*feedback*) direto (PATEL, 2008, p. 225).

entre culturas⁷³, portanto apontando a inexistência de conexões diretas entre frequências visuais e categorias conceituais, por outro lado sabe-se que o sistema visual humano possui pontos de referência estabelecidos por mecanismos neurofisiológicos que são determinados geneticamente⁷⁴, colocando em questão a origem da arbitrariedade relativa à nomeação de cores existentes nas diversas culturas humanas. Refletindo sobre o nosso sistema de categorização, Lakoff considera esta discussão sobre a percepção de cores um caso exemplar, pois a conexão entre os aspectos neurofisiológicos e culturais não pode ser explicada com base na oposição tradicional entre *necessário* e *arbitrário*, mas sim naquilo que ele denomina por *convenções motivadas*, categorias que possuem como ponto de partida operações neurofisiológicas e/ou cognitivas, mas que são modeladas por intervenções advindas de fatores culturais⁷⁵. Na verdade, Lakoff defende que estas convenções motivadas atuam constantemente na conformação dos conteúdos semânticos da linguagem verbal⁷⁶ e, a partir destes, na sedimentação de nosso conhecimento (compreensão) sobre todo o ambiente.

Para avaliar o impacto destas convenções motivadas na aquisição e formação de conhecimento, podemos nos desviar e analisar brevemente os esquemas cognitivos mais primais, que podem ser entendidos como “atalhos” perceptuais fundamentais à sobrevivência e perpetuação de espécies no reino animal. Partindo de mecanismos neuronais inatos, estes esquemas controlam os comportamentos mais básicos de reação a certos estímulos externos, como odores e movimentos, realizando já um tipo de decodificação/classificação dos elementos do ambiente e permitindo que o animal possa avaliar principalmente situações de vida e morte, como identificar um rival, um alimento, uma situação de perigo, ou ainda um

⁷³ A identificação de cores envolve normalmente dois componentes: categorias básicas (por exemplo, *verde*) e derivações (*verde-escuro*). Um caso extremo de recorte do espectro visual é encontrado na língua *Dani*, da Nova Guiné, que possui apenas duas categorias para cores (LAKOFF, 1990, p. 40).

⁷⁴ A partir de testes de medições sobre as transmissões de sinais pelas vias neurais que conectam os olhos ao cérebro, pôde-se determinar padrões nítidos de resposta a certas frequências do espectro visual, com picos bem definidos correspondentes às cores focais primárias (vermelho, azul, verde e amarelo, além de branco e preto) e zonas intermediárias correspondentes às cores focais não-primárias (como laranja, roxo, rosa, marrom e cinza). Para maiores detalhes, ver LAKOFF (1990, p. 40-41).

⁷⁵ Para maiores considerações sobre a relação entre o sistema de categorização e a percepção de cores, incluindo informações sobre a influência da classificação verbal na avaliação de similaridades e diferenças entre cores, ver LAKOFF (1990, p. 24-30, 40-41 e 330-334).

⁷⁶ O livro de Lakoff está repleto de exemplos sobre a conexão entre esquemas cognitivos e a estruturação de conteúdos semânticos, com discussões sobre conceitos como *mãe* e *solteiro* (*bachelor*). Como um breve exemplo da aplicação dos conceitos gerais de Lakoff, recomendamos a discussão sobre a aplicação da categoria *hon*, oriunda da língua japonesa, cujo significado central está associado a objetos de forma longa e fina (lápiz, vara de bambu, taco de beisebol), mas que engloba também extensões de significação que inclui: programas de TV e rádio, chamadas telefônicas, cartas, arremessos no jogo de basquete e saques no jogo de ping pong (LAKOFF, 1990, p. 104-109).

parceiro sexual⁷⁷. Parte fundamental do cérebro para o processamento dessas reações encontra-se no *sistema límbico*, um conjunto de regiões cerebrais que controlam o comportamento emocional e os impulsos motivacionais, como o impulso de comer e beber (GUYTON, 1993, p. 230). Além disso, o *sistema límbico* tem papel fundamental na associação de sensações de dor e prazer em relação às experiências sensoriais, envolvendo-se, portanto, na formação de memórias do tipo *recompensa* e *punição* (GUYTON, 1993, p. 233-234). Como nos outros animais, estes mecanismos também exercem papel fundamental à sobrevivência dos humanos, participando ativamente em nosso processo perceptual, e influenciando até mesmo na formação e no funcionamento dos esquemas cognitivos mais gerais. Considerado normalmente como um ser racional e imerso na linguagem, este ponto não deve ser menosprezado, uma vez que nos humanos as emoções⁷⁸ também exercem uma poderosa influência sobre as faculdades neurais responsáveis pelas decisões racionais (PURVES *et al*, 2001, p. 643).

A relação entre animais e ambiente estabelecida por estes mecanismos primais pode ser enriquecida ao incorporarmos em nossa discussão o conceito de *affordance*, termo cunhado por J. J. Gibson que fornece uma perspectiva complementar sobre a capacidade geral de nosso sistema perceptual de extrair informações do ambiente. O termo *affordance* corresponde, resumidamente, ao conjunto de oportunidades de interação fornecida por um objeto ou pelo ambiente para um determinado indivíduo, as quais são definidas relativamente às capacidades específicas deste indivíduo. Embora no contexto de sua teoria Gibson defenda veementemente que o termo *affordance* corresponde a uma propriedade do objeto ou do ambiente (e não do observador), seguindo um rumo teórico diferente daquele que adotamos aqui, a pertinência e a possibilidade de adequação de seu conceito ao nosso quadro teórico estão relacionadas ao fato de que esta propriedade do objeto (o *affordance*) somente pode ser definida numa relação de complementaridade entre animal e ambiente⁷⁹ (GIBSON, 1986, p.

⁷⁷ Referimos-nos especificamente a casos nos quais a presença de determinada estimulação produz, a partir de padrões inatos de resposta, a formação de certas associações mentais que se tornam base para a interpretação do ambiente. Um exemplo deste tipo de associação pode ser exemplificado pela habilidade inata de gansos recém-nascidos em associar o primeiro objeto em movimento que eles ouvem e veem à figura materna, uma identificação irreversível e que deve ocorrer em menos de 24 horas (PURVES *et al*, 2001, p. 520).

⁷⁸ O termo “emoções” abarca, no contexto das Neurociências, uma vasta gama de estados que envolvem a associação de três elementos básicos: respostas motoras viscerais, comportamento somático (por exemplo, expressões faciais) e fortes sentimentos subjetivos (PURVES *et al*, 2001, p. 644).

⁷⁹ Numa definição mais fiel ao contexto original, o termo *affordance* corresponde a uma qualidade ou propriedade de um objeto, ou de um ambiente, a qual permite que um ser realize uma ação. Na teoria geral de Gibson, a percepção ocorre através da captação direta de invariantes dos elementos do ambiente (as quais incluem *affordances*), não havendo espaço ou necessidade para representações mentais ou sistemas de processamento de informação. Sem entrar em explicações mais detalhadas, basta mencionar que a proposta

127). Em relação a este conceito, interessa-nos especificamente o aspecto de interação contido em sua própria definição, o qual constitui uma ideia esclarecedora para a compreensão da aquisição de conhecimentos complexos por parte de diversos animais. Contrário às abordagens tradicionais de cunho positivista, que excluem o observador de qualquer tentativa de definição de elementos do mundo real (externo ao observador), Gibson enfatiza que as possibilidades de ações latentes no ambiente (ou num objeto específico) que constituem o conceito de *affordance* somente podem ser definidas se considerarmos as qualidades e características do objeto (sua forma, sua rugosidade, sua rigidez) *em relação ao observador e suas capacidades específicas de interação*. Assim, se levamos em consideração um animal com braços ou com asas, esta diferenciação das capacidades físico-motoras definem *affordances* diferentes em relação, por exemplo, à atmosfera (definindo para um a possibilidade de voo)⁸⁰.

No contexto de nossa pesquisa, os dois parágrafos anteriores fornecem alguns caminhos para que se possa investigar os mecanismos mais primais utilizados para a aquisição de conhecimento, presentes tanto em animais que não possuem pensamento racional quanto nos humanos. Aquilo a que nos referimos como mecanismos neuronais primais, relativos às necessidades básicas à sobrevivência, atuam constantemente em nossa interação com o ambiente, permitindo que criemos hábitos e costumes fortemente atrelados a respostas emotivas⁸¹, tão fortes que podem alterar a direção de nossa percepção e, portanto, o tipo de informações extraíveis do ambiente. Exemplos destas modificações podem ser encontrados nos condicionamentos associados ao behaviorismo⁸², nos quais o cérebro aprende a criar, enfraquecer ou reforçar as associações relativas a um determinado estímulo (muitas vezes um estímulo originalmente neutro)⁸³. Este condicionamento pode se manifestar na associação do som de uma sineta ao fornecimento de comida (como no famoso experimento do fisiólogo

do autor busca romper a dicotomia subjetivo-objetivo (GIBSON, 1986, p. 129), assim como afastar-se das tentativas de definir categorias a partir de propriedades objetivas dos objetos (aspecto recorrente em diversas fontes citadas neste subcapítulo).

⁸⁰ Ressalte-se também, como nota de esclarecimento, que o *affordance*, para Gibson define-se independentemente da habilidade do indivíduo em reconhecer todas as possibilidades de interação. Nas palavras do autor, “o *affordance* de alguma coisa não muda quando as necessidades do observador mudam. O observador pode ou não perceber ou atentar para o *affordance*..., mas ele está sempre lá para ser percebido” (GIBSON, 1986, p. 138-139).

⁸¹ No sentido apresentado anteriormente e explicado na nota de rodapé no.74.

⁸² Reforce-se que o quadro teórico utilizado pelo behaviorismo para a explicação dos fenômenos de condicionamento segue caminho muito diferente do caminho proposto pelo quadro teórico desenvolvido neste trabalho. No entanto, boa parte dos estudos destes mecanismos neuronais primários ocorre dentro do referencial behaviorista. Este fato não nos impede de citá-los como evidências da existência de processos de aprendizado (pois associados à memória) que modificam a interação entre um indivíduo e certos objetos.

⁸³ Para maiores informações sobre os diferentes tipos de condicionamento sob a perspectiva do processo de aprendizado humano, ver ORMROD (2012).

Ivan Pavlov) ou pode se manifestar na reação de pânico diante de um objeto ao qual temos fobia. Já o conceito de *affordance* (ou mais precisamente a adaptação feita deste conceito para o contexto de nosso trabalho) fornece uma perspectiva peculiar para a compreensão do processo de aquisição de conhecimento, uma perspectiva que não depende, necessariamente, da manipulação consciente de um complexo conjunto de conceitos abstratos, nem da existência de esquemas intrincados para o processamento de uma enorme quantidade de informações advindas de nosso sistema perceptual. Pelo contrário, o conceito aponta a possibilidade de um mapeamento simples e direto de informações advindas de interações físicas entre o indivíduo e os elementos do ambiente, estabelecendo, segundo Lakoff, uma das bases de todo o sistema de categorização humano.

Seu ponto de vista parte da identificação que estas operações neurofisiológicas e/ou cognitivas básicas já atuam na segmentação, hierarquização e classificação dos dados sensoriais, permitindo a aquisição de conhecimento mesmo em situações onde não há pensamento racional, portanto relativo àquilo que é chamado de conhecimento tácito. Este aspecto é significativo para várias atividades humanas, incluindo a escuta musical, conforme será discutido mais adiante. Além disso, pôde-se identificar por meio de diversos estudos experimentais que a aquisição de conhecimento advinda destas operações primárias não ocorre por meio da identificação de características objetivas do ambiente, mas que na verdade envolve uma seleção e classificação das informações do ambiente que depende diretamente de aspectos relativos ao indivíduo, às suas respostas neurais inatas, seus mecanismos cognitivos, seus sistemas de memória e suas capacidades de interação física com o meio. Conforme somos expostos a experiências (ou mais precisamente a estimulações advindas principalmente do ambiente), estas variáveis se combinam para gradualmente sedimentar hábitos e condicionamentos, que se materializam no cérebro enquanto redes de circuitos neuronais, os quais por sua vez moldam o sistema de categorização, utilizado em toda a atividade perceptual/cognitiva futura para permitir ao indivíduo a atribuição de relevância, significação, a todas suas experiências.

A partir dos padrões e condicionamentos sedimentados em relação a estas operações neurofisiológicas e cognitivas primárias, Lakoff defende que somos capazes de expandir nosso conhecimento ao transferir este processo para a formação de esquemas cognitivos superiores, algo possível através da estimulação de outras áreas do cérebro, associadas principalmente ao processamento de linguagem verbal e ao pensamento racional, formatando aquilo que Lakoff chama de *esquemas conceituais corporificados*. Estes esquemas,

alimentados pelos hábitos advindos de níveis inferiores, são utilizados pelo cérebro humano para a definição de um nível especial de agrupamento e categorização das informações, algo que o autor chama de *nível básico* (*basic level*). A definição de Lakoff para este *nível básico* parte da ideia de que ele está atrelado às nossas primeiras experiências (portanto dependente das operações primárias descritas acima) e fortemente sedimentado em nossas interações com os elementos do ambiente (ou seja, nos tipos de ações que podemos aplicar sobre estes)⁸⁴. Para Lakoff, o *nível básico* está atualizado nas relações semânticas presentes nas mais básicas palavras das línguas humanas, como *mamãe*, *árvore*, *cadeira*, palavras comuns muito referenciadas por autores de diversas linhas de raciocínio que se enveredam pela reflexão sobre as relações entre significados e sua correspondência com o mundo real e/ou nossa realidade mental. Sua configuração está associada a três características gerais, percepção de forma (*overall shape*, ou percepção gestáltica), esquemas imagéticos (*imaging capacity*) e interações motoras (LAKOFF, 1990, p. 36), que constituem vias de acesso rápido para a extração de informações básicas sobre os objetos e, portanto, para a formatação de conteúdos semânticos associados a categorias verbais. Para Lakoff, é a partir deste nível básico que podemos expandir nosso conhecimento (e nossa capacidade de adquirir conhecimento) à medida que direcionamos nossos esquemas cognitivos tanto a níveis de categorização mais específicos (categorias subordinadas) ou mais abstratos (categorias superordenadas)⁸⁵.

Deve-se ressaltar também que à medida que os sistemas cognitivos superiores entram em nossa discussão, o papel da linguagem verbal e do aprendizado consciente (ou seja, aquele no qual nós direcionamos a modelagem de nossos mecanismos cognitivos) adquire importância crescente. Nos humanos, assim como em muitos animais com cérebros complexos, o comportamento não pode ser explicado apenas por operações fisiológicas e/ou cognitivas primárias, simplesmente porque estes estão sujeitos a influências advindas de processamentos neuronais superiores, de ordem racional e consciente⁸⁶. Assim, se por um

⁸⁴ Sobre este aspecto, uma referência mais importante para Lakoff, e mais alinhada teoricamente ao seu pensamento, pode ser encontrada nas publicações de Roger Brown, como o artigo de 1958 intitulado *How Shall a Thing be Called?*, ou ainda o livro *Social Psychology*, de 1965 (BROWN *apud* LAKOFF, 1990, p. 31-32).

⁸⁵ Como ilustração dos conceitos, consideremos uma *cadeira*, um termo conciso categorizado ao nível básico. Ao nos direcionarmos para aspectos mais específicos, chegamos a subdivisões como *cadeira de cozinha* ou *cadeira de balanço*. Já ao nos direcionarmos para aspectos mais gerais, chegamos a conceitos mais abstratos como *mobília*. Este tipo de hierarquização de nosso conhecimento está associado à chamada *teoria dos protótipos* (*prototype theory*), uma das referências básicas para o pensamento de Lakoff.

⁸⁶ Em diversos animais, como ratos, as respostas, ou reações, comportamentais advindas da interação entre sistema límbico e outras regiões do córtex cerebral (ligado a ações volitivas) são altamente estereotipadas. Nos cérebros mais complexos, como o dos humanos, a experiência individual é consideravelmente influente na determinação dos padrões de resposta a certos estímulos (PURVES *et al*, 2001, p. 641).

lado não podemos suplantar totalmente as operações neuronais primárias, as quais atuam ativamente no estabelecimento de associações entre experiências e emoções⁸⁷, por outro lado, podemos alterar (ou manipular) nossa memória conscientemente através do estudo e do treinamento, processo que pode levar à constituição de novos e intrincados esquemas cognitivos, que alteram nossa própria percepção e categorização de nossas percepções.

Um primeiro aspecto relacionado a esta superposição de nossos esquemas cognitivos superiores em relação a nossos mecanismos primários refere-se ao processo de *especialização*. Há vários exemplos que ilustram as modificações que o processo de especialização gera em nosso sistema perceptual e, conseqüentemente em nosso sistema de categorização. Em relação à linguagem verbal, o processo de especialização pode ser demonstrado em nossa capacidade de compreender mensagens faladas mesmo em contextos adversos⁸⁸ (MOORE, 1995, p. 419-420), o que é possível por conta de uma alteração de nossos esquemas para o reconhecimento (melhor seria *categorização*) dos sons associados à fala, suplantando mesmo alguns mecanismos primários referentes ao agrupamento de sons⁸⁹. Em relação aos conteúdos semânticos, a especialização pode ser demonstrada por aquilo que Lakoff chama de alteração da zona de operação do *nível básico* (LAKOFF, 1990, p. 37), uma modificação cognitiva advinda de uma necessidade prática e/ou teórica de certas comunidades ou nichos, nos quais a diferenciação de determinados elementos adquire importância significativa. Este tipo de especialização pode ser exemplificado pela comparação da capacidade de categorização (diferenciação e classificação) de plantas de um botânico às de um homem comum (sem treinamento especializado): se o segundo tende a basear suas categorizações em torno de palavras como *árvore*, *planta*, *erva* e *flor*, o botânico tende a utilizar corriqueiramente categorizações muito mais diversificadas e específicas⁹⁰. Neste caso,

⁸⁷ O sistema límbico, e especialmente um de seus componentes específicos, a amígdala, exerce importante papel no processamento geral das emoções: associar informações advindas de todas as modalidades sensoriais (incluindo informações sobre as atividades viscerais), funcionando como um ponto nodal que conecta as regiões corticais e subcorticais envolvidas no processamento das emoções (PURVES *et al*, 2001, p. 641).

⁸⁸ Moore refere-se a um conjunto de experimentos envolvendo a percepção de uma fala sintetizada, denominada pelos autores do experimento de fala “senoidal” (“*sine-wave*” *speech*). Para maiores informações, consultar o texto de Moore.

⁸⁹ Albert Bregman desenvolveu uma proposta para explicar o processo de identificação de fontes sonoras, a qual define dois mecanismos distintos para a união ou separação de sons: *mecanismos de agrupamento primitivos*, baseados nas respostas fisiologicamente determinadas do organismo a propriedades simples e gerais do som, e *mecanismos governados por esquemas*, os quais são apreendidos com a experiência (BREGMAN, Albert S. *Auditory Scene Analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge: MIT Press, 1990, *apud* MOORE, 1995, p. 389-390).

⁹⁰ Assim, a alteração da zona do nível neutro refere-se à necessidade de uma categorização muito mais específica do que aquela a princípio associada por Lakoff e outros pesquisadores à estruturação dos conhecimentos básicos de um ser humano médio, uma diferenciação que tende a se refletir na criação e adoção de uma terminologia mais específica e correntemente utilizada pelo nicho em questão. Uma

deve-se ressaltar que a especialização não implica apenas num vocabulário técnico, mais extenso e com maiores especificidades, mas também uma capacidade de percepção diferenciada (ao menos para determinados contextos), advinda da modificação dos esquemas cognitivos de um indivíduo⁹¹.

Esta percepção diferenciada advinda do processo de especialização está atrelada a um princípio básico de nossos mecanismos cognitivos, a capacidade de aprendizado possibilitada pela plasticidade cerebral: conforme nossas experiências sedimentam conexões neuronais e esquemas cognitivos em nossa memória, adquirimos maior eficácia no processo de extração de informações relevantes do ambiente⁹². A exata extensão desta eficácia, que depende de restrições contextuais, pode ser ilustrada por um experimento sobre a capacidade de memorização de enxadristas em relação ao posicionamento de peças num tabuleiro de xadrez, um experimento voltado para a comparação das habilidades relativas aos diferentes níveis de especialização (de iniciantes a *mestres*). Tendo como base sua familiaridade com o jogo e suas regras, assim como sua vasta experiência advinda de um grande número de partidas jogadas e estudadas, o mestre enxadrista é um grande especialista no mapeamento do tabuleiro de xadrez, o que parece obviamente implicar que sua memória para o posicionamento de peças é muito mais aguçada do que a de um iniciante. No entanto, o que os experimentos demonstram é que a especialização do mestre enxadrista o torna realmente mais apto a memorizar posições de tabuleiro que se enquadrem aos padrões formatados em seus mecanismos cognitivos, como no caso de posições retiradas de partidas reais. Nestes casos, os esquemas de categorização codificados em sua memória permitem-no extrair um vasto conjunto de informações pertinentes ao jogo mesmo em um curto espaço de tempo (até 5 segundos). No entanto, quando exposto a posições de tabuleiro aleatórias (contendo especificamente posicionamentos impossíveis de serem alcançados num jogo real, devido às limitações das possibilidades de combinatória advindas das regras do jogo) o mestre

diferenciação qualitativamente análoga ocorre ao compararmos a capacidade de diferenciação/categorização de animais (por exemplo, espécies de pássaros) e/ou plantas (principalmente árvores e ervas) de um homem de centro urbano às de um homem da zona rural, ou mesmo de nativos indígenas (embora a precisão e terminologia destes não sejam idênticas às de um pesquisador especializado, como um botânico ou ornitólogo, ainda assim elas refletem um sistema de categorização mais específico, derivado de sua familiaridade com os elementos de seu meio, apreendida individualmente ou a partir dos conhecimentos de outros membros da comunidade).

⁹¹ Para algumas questões básicas a este respeito, ver LAKOFF (1990, p. 308-309).

⁹² Saliente-se que este processo não envolve apenas aumento da quantidade de informações extraídas do meio, mas que envolve obrigatoriamente ganhos e perdas à medida que certas relações entre dados sensoriais são descartadas e outras são selecionadas por mecanismos subconscientes para serem transmitidas para processamentos cognitivos superiores e armazenamento em nossos diferentes tipos de memória.

enxadrista apresenta desempenho basicamente similar ao de iniciantes, sendo capaz de reter pouca informação sobre o posicionamento das peças (PURVES *et al*, 2001, p. 669)⁹³.

Retomando a questão dos esquemas cognitivos superiores, vemos que o processo de especialização traz grandes modificações para a nossa capacidade de categorização do ambiente, salientando o fato de que temos um conjunto de recursos que nos possibilitam direcionar conscientemente a conformação de nossas capacidades perceptuais. Estes recursos incluem tanto ações indiretas (ações tomadas previamente ao contato com algum tipo de evento ou objeto), como no caso da especialização por estudo e treinamento, quanto ações diretas, como concentrar nossa atenção sobre um evento ou objeto em questão, um processo cognitivo denominado *atenção seletiva* e cuja influência sobre o processo de seleção de informações pode ser exemplificada pelo fenômeno chamado *cocktail party effect* (ou ainda *cocktail party problem*). Este título sugestivo refere-se à habilidade de nos concentrarmos na fala de uma única pessoa mesmo estando imersos num ambiente sonoramente poluído, como o de uma festa, algo possível pelo que aparenta ser um mecanismo de “filtragem” dos sons não-relevantes (“ruídos” em relação à informação em foco), incluindo-se as falas de outras pessoas⁹⁴. Este mecanismo de atenção seletiva pode ser aplicado pelos humanos em diversos contextos, como a escuta musical, atuando, por exemplo, nos momentos em que nos concentramos exclusivamente na linha de uma voz ou de um instrumento em meio ao conjunto orquestral/vocal.

Ainda sobre os esquemas cognitivos superiores, resta abordar o caso específico da linguagem, um conceito geral que pode assumir diferentes definições de acordo com os enfoques atribuídos por diferentes abordagens (e que não deve ser entendido como sinônimo de linguagem verbal). Neste momento, nos interessa o fato de que a linguagem, entendida genericamente como a capacidade de compreender e manipular signos, produz um imensurável impacto sobre nossa capacidade de categorização do ambiente. A linguagem é o meio pelo qual todo o pensamento racional se consolida e que irreversivelmente conforma

⁹³ No artigo original, citado por Purves *et al*, os autores estudam especificamente os mecanismos envolvidos na segmentação do tabuleiro em blocos perceptivos (*perceptual chunks*), comparando as habilidades de jogadores de diferentes níveis em situações com variação de posicionamento das peças e tempo de exposição para memorização. Para maiores informações, ver CHASE & SIMON (1973).

⁹⁴ O estudo deste fenômeno remonta ao artigo de Edward Colin Cherry intitulado *Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and Two Ears*, de 1953. Desde então, diversos outros artigos têm revisitado o tema. Para informações mais recentes sobre esta habilidade, incluindo tentativas de recriá-la em máquinas, ver DIVENYI, Pierre (Ed.). *Speech Separation by Humans and Machines*. Boston: Kluwer Academic Publishers, 2010.

esquemas conceituais que afetam diretamente todo nosso processo perceptual/cognitivo⁹⁵, interferindo em todas as interações que estabelecemos com o ambiente. Pierre Lévy nos apresenta uma singela ilustração desta transformação de nossa percepção do ambiente:

Um homem pré-histórico vê um galho. Reconhece-o pelo que é. Mas a história não termina aí, pois o homem, ao dialetizar, vê uma imagem duplicada. Ele envesga os olhos sobre o galho e o imagina como bastão. O galho significa o bastão. (LÉVY, 2001, p. 92).

A imagem apontada pelo autor ilustra a torção e o desdobramento da realidade que os nossos esquemas cognitivos são capazes de produzir em nossa percepção do ambiente. Esta mudança qualitativa no sistema de categorização está atrelada à passagem da compreensão do ambiente em termos de mecanismos primários (associados a condicionamentos e possibilidades de interações motoras) para uma compreensão baseada em mecanismos cognitivos mais abstratos. Esta passagem não é facilmente explicável, havendo inúmeras propostas teóricas e filosóficas sobre o tema que foram desenvolvidas ao longo da história da humanidade. No entanto, já foi apontado anteriormente que Lakoff defende uma conexão direta entre os dois domínios, estabelecida a partir de um pequeno conjunto de esquemas cognitivos gerais que direcionam a criação e o desenvolvimento das categorias que se encontram atualizadas nos conteúdos semânticos da linguagem verbal. O autor elenca quatro tipos básicos⁹⁶, dentre os quais o que mais se destaca, levando-se em consideração o volume de estudos publicados desde o século XX, é a *metáfora*.

Deixando as discussões específicas sobre as correlações entre linguagem e esquemas cognitivos para o próximo capítulo (incluindo algumas considerações sobre a metáfora enquanto processo criativo), o que nos interessa neste ponto é reforçar o posicionamento teórico de Lakoff, principalmente sua ênfase sobre como o sistema de categorização, atuando simultaneamente nos diferentes estágios de processamento neuronal, exerce papel fundamental no estabelecimento de pontos de referência cognitivos, a partir dos quais

⁹⁵ A partir da linguagem (principalmente da linguagem verbal e de linguagens formais) somos capazes de definir conceitos e valores que moldam toda a nossa capacidade de adquirir conhecimento. A este respeito, ver o conceito de *paradigma* desenvolvido por Thomas Kuhn (2007), conceito resumidamente explicado em nossa Introdução (nota de rodapé no. 21, p. 10).

⁹⁶ Mais precisamente, Lakoff defende que o aparato cognitivo geral que permite o surgimento do processo de categorização conforme atualizado na linguagem comum (aquilo que o autor chama de *natural language*) pode ser explicado por quatro tipos de modelos cognitivos: modelos proposicionais, modelos imagéticos-esquemáticos, modelos metafóricos e modelos metonímicos. Destes, os dois primeiros atuam na estruturação de nosso conhecimento dando forma a modelos cognitivos localizados e específicos, enquanto os últimos atuam no mapeamento e/ou transferência de estrutura, propriedade ou função de um desses modelos específicos para outro. Para uma visão resumida destes modelos, ver LAKOFF (1990, p. 113-114).

podemos mapear nosso conhecimento. Uma vez sedimentados, estes referenciais nos possibilitam a identificação daquilo que percebemos como invariantes nos dados sensórios, base para toda a formação dos conteúdos semânticos presentes na linguagem verbal. Para Lakoff, um exemplo dramático da atuação conjunta destes diferentes níveis na estruturação de nosso sistema de categorização pode ser visto na língua *Dyirbal*, língua aborígine da Austrália, cujas categorias semânticas à primeira vista beiram o absurdo, aparentando ser um caso extremo das conexões arbitrárias existentes entre significantes e significados, conduzindo ao agrupamento de mulheres, fogo, água e outros objetos e seres perigosos numa mesma categoria geral. No entanto, Lakoff procura enfatizar que mesmo as categorias inusitadas desta língua possuem uma lógica de fundo, fundamentada sobre princípios gerais de organização do conhecimento que foram moldados de um modo específico pela cultura local⁹⁷, mas que podem ser vistos nas línguas de muitas outras culturas.

2.5. *Considerações parciais: reflexões em relação ao domínio musical*

Seja por mecanismos conscientes ou subconscientes, nosso sistema de categorização permanece em atuação constante, permitindo-nos não apenas estabelecer contato com os elementos que caracterizam nosso ambiente, mas (sendo mais preciso em relação ao conjunto das discussões expostas até aqui) delimitando e definindo estes elementos em meio ao *continuum* de dados sensórios advindos do ambiente. Nossa realidade cognitiva, nossa subjetividade, depende diretamente das relações que somos capazes de estabelecer com o meio no qual estamos imersos, relações que não consistem na mera captação de informações ou dados sensórios, nem no isolamento da mente humana em redes de pensamentos abstratos que supostamente mapeariam todo um conjunto potencialmente infinito de informações. Na verdade, nossa existência (e nossa própria sobrevivência) está intimamente atrelada à nossa capacidade de selecionar, hierarquizar e classificar informações, a qual é utilizada para a

⁹⁷ Lakoff dedica muitos segmentos de seu livro a reflexões que incluem aspectos relativos à organização conceitual das classes de substantivos que estruturam toda a língua *Dyirbal*. Sua importância é tamanha que o autor, provocativamente, colocou uma referência direta à língua no título de seu livro. Para maiores informações sobre este tema, ver LAKOFF (1990, p. 92-99, 110-11, 318-319).

segmentação do *continuum* sensorial em seres e objetos. Este processo parte de um complexo conjunto de mecanismos neurofisiológicos e cognitivos corporificados em nosso cérebro como redes de circuitos neuronais, os quais atuam simultaneamente, e em diversos níveis de processamento, para o controle da transmissão e do armazenamento das informações que chegam ao cérebro. Neste processo, o aprendizado exerce também um papel fundamental, já que é a partir dele que ocorre a modelagem de nossa memória, a qual consiste basicamente de mecanismos cognitivos sedimentados por meio de experiências prévias. Em última instância, todo o sistema de categorização é modelado por nossas experiências, ou seja, pela exposição a estímulos advindos de nossos sistemas perceptuais, de nossa memória, de nossas interações físicas e sociais, assim como daquilo que Lakoff chama de imaginação⁹⁸. Esta imaginação humana refere-se a processos cognitivos gerais que constituem uma das principais bases para a expansão de nosso sistema de categorização (como metáfora, metonímia ou abduções), cuja importância para o pensamento humano somente pode ser mensurada quando analisamos a organização de nossa linguagem⁹⁹. Por fim, a linguagem, uma das atividades cognitivas mais características do homem (LAKOFF, 1990, p. 113), tão característica que é comumente utilizado para a própria definição do ser humano. A linguagem permeia toda a nossa realidade mental, estruturando e direcionando nossos pensamentos, nossa compreensão de fenômenos perceptuais e cognitivos, e atuando como uma das principais ferramentas humanas para o controle consciente de nosso sistema de categorização.

Buscando estabelecer correlações entre os pontos discutidos até aqui com o campo dos estudos musicais, podemos começar afirmando que acreditamos convictamente que a observação do funcionamento de nossos mecanismos perceptuais e cognitivos fornece algumas perspectivas importantes para a reflexão sobre as atividades de análise e escuta de uma obra musical. Em primeiro lugar, nosso cérebro possui alguns esquemas cognitivos fortemente sedimentados que são direcionados para o processamento das informações auditivas. Já mencionamos anteriormente o impacto destes esquemas no processo geral de categorização, incluindo a apresentação de alguns exemplos relativos aos domínios visual, sonoro e semântico, mas resta ainda a reflexão sobre a atuação destes mecanismos no processo de segmentação de elementos especificamente musicais. Este tópico tem sido estudado por diversos pesquisadores, cujo método geralmente adotado parte da tentativa de

⁹⁸ “A categorização humana refere-se essencialmente tanto à experiência humana quanto à imaginação humana” (LAKOFF, 1990, p. 8).

⁹⁹ Por esta razão, as considerações sobre estes recursos permanecerão para o próximo capítulo, que aborda questões relativas à linguagem verbal.

comparar a percepção musical com os resultados provenientes de estudos relativos à percepção da fala. O volume de dados levantando até aqui é bastante significativo, dos quais podemos mencionar alguns casos pontuais. Em relação à percepção de intervalos melódicos, há claras evidências da atuação de esquemas cognitivos que mapeiam as informações acústicas em termos de categorias razoavelmente estáveis, ignorando certas variações na razão entre frequências e amplificando outras. Isto significa que a identificação de um intervalo musical não pode ser explicada apenas pela mensuração de razões de frequências, uma vez que aquilo que percebemos ao longo da escuta de uma obra como um mesmo intervalo melódico pode, na verdade, apresentar considerável variação em seu tamanho exato, variação advinda tanto do acaso quanto da influência do contexto melódico local (PATEL, 2008, p. 22). No caso de músicos treinados, os testes experimentais têm mostrado uma segmentação tão nítida a ponto de os resultados se enquadrarem na definição restrita de *percepção categorial* (mencionada no subcapítulo anterior), enquanto os não-músicos mostraram variação maior quanto à avaliação das fronteiras entre os diferentes intervalos melódicos (PATEL, 2008, p. 25). Há também indícios fortes da presença de *percepção categorial* em relação a outros parâmetros musicais, como na identificação de ritmos e durações (PATEL, 2008, p. 112-114) e na identificação de acordes (MOORE, 2001, p.284), indícios que reforçam um dos pontos centrais deste capítulo.

Ainda em relação aos resultados de testes experimentais, é bastante comum a constatação que músicos categorizam sons musicais mais acuradamente do que não-músicos, de modo paralelo ao que ocorre com sons da fala, onde um falante nativo é capaz de categorizar mais acuradamente sons de sua língua nativa do que um falante não-nativo (AIELLO. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 44-45). Esta diferenciação qualitativa entre a escuta de músicos e não-músicos está claramente atrelada ao fenômeno de especialização discutido no subcapítulo anterior, onde o aprendizado produz a formação de novos circuitos neuronais, sedimentando esquemas cognitivos que alteram a resultante de nossa percepção auditiva à medida que moldam o fluxo de informações que é enviado aos estágios cognitivos superiores. Assim, mesmo elementos musicais básicos, como notas e acordes, por exemplo, não podem ser explicados exclusivamente como fenômenos acústicos, uma vez que sua percepção envolve a ativação de mecanismos cognitivos. Além disso, a atuação destes mecanismos está relacionada ao nível de especialização prático/teórica de uma pessoa: quanto maior a especialização, maior o impacto exercido por estes esquemas na resultante de todo o

processo¹⁰⁰. Esta especialização produz uma diferenciação qualitativa na percepção sonora, a qual é amplificada quando consideramos a escuta de uma obra musical, atuando na capacidade de uma pessoa de perceber não apenas notas e acordes, mas também modulações, desenvolvimentos motivicos, polarizações e tantos outros procedimentos musicais corriqueiros. Como esta diferenciação da escuta musical nem é abordada nos conceitos estabelecidos pela Teoria Musical, nem está presente nos resultados da maior parte das análises presentes em livros e artigos, achamos fundamental incluí-la nas discussões restantes sobre o sistema de categorização e suas correlações com o domínio musical.

A discussão sobre a especialização musical ressalta que “há uma relação não-linear entre as notas de uma partitura e o que as pessoas ouvem ao assistirem a uma performance” (COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 64-95)¹⁰¹. Esta não-linearidade não se relaciona apenas à diferença de especialização musical entre ouvintes, mas também à própria complexidade de qualquer situação de escuta musical, tornando potencialmente imprevisíveis as resultantes advindas do processo perceptual. Isto ocorre mesmo em relação a padrões neurofisiológicos mais simples, que são por princípio bastante estáveis entre os seres humanos. Um exemplo está relacionado à nossa habilidade de identificar sons de altura definida não-senoidais, processo que depende diretamente de nossa capacidade de fundir os diferentes parciais harmônicos (frequências distintas) deste som numa sensação subjetiva de timbre em relação a uma fundamental¹⁰². Este processo básico e subconsciente, fundamental para toda a produção musical ocidental, pode ser explorado de formas muito criativas e complexas pelos compositores, à medida que estes podem manipular as relações de intensidades e as proporções de frequências dos diversos parciais que formam um som ou um acorde, buscando produzir resultantes timbrísticas qualitativamente muito distintas. O trabalho de instrumentação e orquestração representa um exemplo tradicional deste tipo de

¹⁰⁰ Deve-se salientar que a realidade engloba várias gradações intermediárias entre os dois tipos gerais de escuta mencionados por Rita Aiello, de músicos e não-músicos. Nestas zonas intermediárias temos, por exemplo, estudantes de música (que ainda não tiveram tempo para a sedimentação de certos esquemas conceituais) e apreciadores de música (que normalmente possuem vasta experiência auditiva, e mesmo uma formação básica em música, mas que estão longe de possuírem o conhecimento e treinamento teórico/prático de músicos profissionais).

¹⁰¹ COOK, Nicholas “Perception: A Perspective from Music Theory”. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 64-95.

¹⁰² Referimo-nos, por exemplo, à capacidade de identificarmos uma nota tocada por um instrumento musical não como um aglomerado de frequências, mas como uma nota de altura específica e com um timbre específico. Na literatura associada às Ciências Cognitivas, às Neurociências, à Psicoacústica e outras áreas afins, estes sons são chamados genericamente de *sons complexos*, simplesmente por serem compostos por mais de uma frequência. Na literatura musical, e mais especificamente na teoria musical eletroacústica, estes sons são chamados de *sons tônicos*. Para informações mais específicas sobre os mecanismos envolvidos na percepção destes sons, incluindo diferentes teorias para a explicação deste processo, ver MOORE (2001, p. 188-208). Para informações sobre as tipologias de objetos musicais, ver SCHAEFFER (1966) e SMALLEY (1997).

manipulação, que se baseia na distribuição de notas e/ou acordes para os diferentes instrumentos (com suas qualidades psicoacústicas distintas), controlando suas intensidades e seus registros específicos¹⁰³. Neste exemplo, se os padrões neurofisiológicos atuantes no processo de audição são simples e em grande medida previsíveis, o mesmo não pode ser dito da resultante perceptual, pois esta depende de um intrincado conjunto de variáveis que podem, por exemplo, destruir a unidade perceptual de um acorde triádico, direcionando a percepção para a identificação de alturas isoladas, ou ainda fragmentar a unidade gestáltica de uma melodia, dividindo-a em agrupamentos isolados de notas¹⁰⁴. Outro exemplo, simples e curioso, de manipulação destas respostas neurofisiológicas pode ser encontrado no *glissando de Shepard-Risset*, um tipo de som sintetizado por computador no qual a altura aparenta deslizar continuamente e infinitamente, um efeito produzido a partir da manipulação dos parciais harmônicos e que visa a “enganar” o nosso mecanismo de percepção de altura, provocando um deslocamento contínuo e quase imperceptível em nossa identificação da fundamental sonora, que transita continuamente do som fundamental real ao primeiro harmônico (ou vice-versa, dependendo da direção do efeito de *glissando*, que pode ser ascendente ou descendente)¹⁰⁵.

Complementando a discussão sobre nossas respostas neurofisiológicas, também devemos considerar a atuação destes no estabelecimento de associações entre os fenômenos sonoros/musicais e nossas emoções¹⁰⁶. Estas respostas, conforme discussão anterior, configuram “atalhos” perceptuais que priorizam o processamento de certas informações (em nosso caso informações auditivas) e permanecem ativos mesmo quando nos encontramos numa situação de contexto musical. Por esta razão, propostas voltadas para o estabelecimento de uma postura de escuta puramente abstrata jamais podem ser totalmente alcançadas, uma vez que exigiriam o desligamento total destes tipos de processos neuronais, por natureza subconscientes, portanto fora de nosso controle. A proposta de *escuta reduzida*

¹⁰³ As resultantes advindas deste trabalho de orquestração podem assumir papel fundamental na própria caracterização de diversas peças do repertório ocidental, especialmente no caso de obras de grandes orquestradores, como Maurice Ravel, Nikolai Rimsky-Korsakov e Gustav Mahler.

¹⁰⁴ Um fenômeno parcialmente exemplificado pela orquestração realizada por Anton Webern do *Ricercare a 6*, da *Oferenda Musical* de Johann Sebastian Bach.

¹⁰⁵ Este efeito psicoacústico é comumente comparado à *escada de Penrose*. Sua elaboração advém de uma adaptação realizada pelo compositor Jean-Claude Risset da *escala discreta de Shepard* (ou *tom de Shepard*). Para informações sobre a ideia original e outras informações técnicas, ver SHEPARD, Roger N. “Circularity in Judgements of Relative Pitch”. *Journal of the Acoustic Society of America*, 36 (12), 1964, p. 2346-2353.

¹⁰⁶ Lembrando que estas associações emotivas envolvem diretamente o sistema límbico, o qual exerce papel importante na avaliação de situações relativas à vida e morte do indivíduo.

schaeffariana¹⁰⁷ enfrenta este tipo de problema, uma vez que ela se define como a escuta “do som *por ele mesmo*, como *objeto sonoro*, ao realizar a abstração de sua proveniência real ou suposta e do significado que ele é capaz de portar” (CHION, 1983, p. 33)¹⁰⁸. Esta postura vai contra todos os condicionamentos referentes à identificação de fontes sonoras¹⁰⁹ que se sedimentam ao longo de nossas vidas, sendo por esta razão fortemente criticada por muitos compositores eletroacústicos¹¹⁰, incluindo diversos alunos diretos do próprio Schaeffer, como Luc Ferrari e François Bayle, compositores associados à linha acusmática e para os quais a exploração da referencialidade sonora constitui um importante elemento composicional¹¹¹. Por esta razão, não é coincidência que compositores acusmáticos utilizem constantemente em suas composições sons que naturalmente chamam nossa atenção, independentemente do contexto no qual estamos inseridos, como ruídos de explosões e disparos de armas de fogo, o choro de uma criança, as gotas de chuva atingindo alguma superfície, ou ainda o grito humano.

Retomando a questão específica da especialização, devemos reforçar que o conhecimento musical exerce impacto em todas as atividades nas quais é possível estabelecer alguma correlação com os esquemas conceituais advindos deste aprendizado específico. Este conhecimento pode, por exemplo, modificar nosso processo de leitura de uma partitura musical, atividade que desperta a ativação de esquemas conceituais relacionados à nossa experiência musical, os quais interferem na emergência de significações a partir de nossa percepção visual. A este respeito, podemos citar um teste realizado por Sloboda, que compara as reações de pianistas com diferentes níveis de experiência a certos erros de impressão (como a omissão de um acidente musical) durante uma leitura à primeira- vista. Os resultados mostram que leitores experientes não leem nota a nota, mas sim padrões gerais, deixando de perceber erros impressos e corrigindo-os automaticamente (durante a performance

¹⁰⁷ Pierre Schaeffer é um dos principais nomes associados ao surgimento da música eletroacústica, sendo um dos fundadores da corrente denominada *música concreta*, em finais da década de 1940. Schaeffer elaborou um arcabouço conceitual que até os dias atuais constitui base para o pensamento musical eletroacústico, exercendo influência mesmo sobre o pensamento relativo à música instrumental. Para maiores informações, ver SCHAEFFER (1966) e CHION (1983).

¹⁰⁸ Grifos do autor.

¹⁰⁹ “A escuta reduzida é, portanto, um passo ‘anti-natural’, que vai contra todos os condicionamentos. O ato de abstrair nossos referenciais habituais na escuta é um ato *voluntário* [proativo] e artificial que nos permite elucidar um grande número de fenômenos implícitos de nossa percepção” (CHION, 1983, p. 33).

¹¹⁰ Apesar das críticas, a ideia de abstração da fonte sonora permitiu a Schaeffer a elaboração de um quadro teórico baseado em generalizações psicoacústicas que são fundamentais para o pensamento musical do século XX (eletroacústico ou instrumental). Este aspecto será discutido mais à frente.

¹¹¹ A linha acusmática corresponde a uma importante tendência composicional dentro do contexto geral da música eletroacústica, surgida durante a década de 1970 por influência direta do pensamento estético-composicional de François Bayle. Para maiores informações, ver BAYLE (1993).

instrumental) com base em seu conhecimento musical. Já os pianistas inexperientes mostraram a tendência a ler nota a nota, executando a passagem da forma como estava escrita, incluindo os erros impressos¹¹² (AIELLO. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 44-47). Complementando este tópico, podemos ressaltar também que a atividade de leitura (portanto uma atividade visual) pode influir diretamente sobre nossa percepção auditiva¹¹³, um fenômeno especialmente importante se considerarmos que o processo de análise musical utiliza constantemente a partitura como uma de suas principais fontes para a extração de informações sobre uma peça. Isto sem contar que o processo de análise costuma envolver um contato constante com a obra, envolvendo diversas leituras detalhadas da partitura e diversas audições de uma ou mais gravações, envolvendo assim múltiplas informações advindas de estímulos visuais e auditivos que não estão à disposição para a maior parte das situações de escuta, produzindo assim uma percepção geral da obra de natureza muito específica e, é claro, altamente especializada.

Esta relação complexa entre escuta e nível de especialização é um dos pontos mais importantes de nosso trabalho, pois é comum que o analista faça em seu texto observações sobre o modo como uma pessoa ouve (ou deveria, ou poderia ouvir) uma obra musical. Como a natureza de seu contato com a obra é muito específica, envolvendo muitas informações advindas do contato visual com a partitura, estabelecer ligações e correspondências entre sua percepção específica de uma peça e a percepção de outras pessoas, com níveis de especialização distintos e, principalmente, sem o contato com informações advindas da partitura, não é tão simples como retratado em muitos textos musicais, fato que coloca a necessidade de uma reflexão geral sobre os objetivos e expectativas do analista em relação ao resultado de seu processo de análise. Vejamos que mesmo em situações básicas do ensino musical, envolvendo encadeamentos harmônicos a quatro vozes, a correspondência entre teoria e escrita, por um lado, e percepção auditiva, por outro, não é tão clara como nós músicos gostaríamos de acreditar. Cook nos lembra de que muitos alunos apresentam dificuldades para a transcrição das vozes intermediárias, uma dificuldade que deriva da inicial incapacidade dos alunos de distinguir estas vozes individualmente e que esta dificuldade

¹¹² Os resultados deste teste parecem indicar a atuação de mecanismos de categorização que atuam agrupando um grande número de elementos em conjuntos distintos, permitindo ao cérebro extrair informações a partir destes conjuntos, e não dos elementos isolados. Esta é a hipótese que guia os testes de memorização de tabuleiro de xadrez mencionados anteriormente, nos quais esta percepção por agrupamentos é chamada de percepção por *chunks*.

¹¹³ Fora do domínio musical, Moore aponta os resultados de experimentos que indicam a presença de interferências entre nossa percepção visual e nossa percepção auditiva, especificamente envolvendo sons da fala e imagens de movimentação labial. Para maiores informações, ver (MOORE, 2001, p. 292-293).

somente é superada quando a prática e o conhecimento de harmonia tornam o aluno apto a “compor”¹¹⁴ as prováveis linhas melódicas intermediárias (COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 80)¹¹⁵.

Este exemplo ressalta o impacto que a especialização advinda especificamente da educação musical formalizada, envolvendo alfabetização musical e apreensão de conhecimento explícito (verbalizável) pode exercer na formatação de nossos mecanismos cognitivos. Em conjunto, estes conhecimentos formam o arcabouço conceitual que é utilizado por músicos profissionais para a compreensão de todo o tipo de fenômeno musical, inclusive pelo analista, conforme este desenvolve suas interpretações sobre uma obra. Sabendo que o conhecimento musical ocidental está em constante transformação, pode-se neste ponto ressaltar o papel da Teoria Musical no desenvolvimento e aprimoramento de conceitos, os quais, como vimos, guiam nossa percepção de uma obra musical para novos horizontes.

No século XX, os compositores foram importantes fontes para o desenvolvimento de novos conceitos teóricos, especialmente os compositores associados a linhas esteticamente distanciadas da prática musical tonal. Dentre estas linhas, a música eletroacústica nos parece ter sido a mais influente, pois sua especificidade exigiu o desenvolvimento de referenciais conceituais que pudessem estruturar o pensamento composicional em meio a um conjunto instrumental muito distante da prática tradicional, baseado em recursos eletro-eletrônicos¹¹⁶. Sem dúvida o nome mais importante da teoria musical eletroacústica é o do teórico e compositor Pierre Schaeffer, cujos escritos ainda hoje exercem influência em nossa compreensão e classificação dos diferentes materiais musicais. A inovação estabelecida por Schaeffer consistiu na adoção de novos critérios para a classificação dos objetos e materiais musicais, abandonando a antiga estruturação em torno dos conceitos de ritmo e altura e substituindo-a pela avaliação da evolução energética dos objetos sonoros, uma avaliação baseada principalmente em termos de respostas subjetivas de nossa escuta. A assimilação deste quadro conceitual criado por Schaeffer, denominado genericamente de

¹¹⁴ Esclarecemos que, para Cook, esta “composição” das vozes significa decidir pelo contexto o caminho melódico provável de cada voz e, então, comparar esta interpretação/recriação com a audição do excerto. Esta tentativa de recriação das linhas internas parte também, da avaliação do contexto musical da passagem, tendo como base a percepção das melodias externas e sua percepção harmônica, relativa tanto a intervalos harmônicos e acordes, quanto a progressões harmônicas.

¹¹⁵ COOK, Nicholas “Perception: A Perspective from Music Theory”. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 64-80.

¹¹⁶ Historicamente, este instrumental incluía gravadores de rolo, processadores analógicos, geradores de sinais e programação computacional por meio de cartões perfurados. Na atualidade, grande parte do instrumental eletroacústico está nos programas de computadores, para gravação, edição e tratamento sonoro.

*espectromorfologia*¹¹⁷, modificou a visão de vários compositores, instrumentistas, teóricos e analistas, fornecendo referenciais que ultrapassaram as fronteiras eletroacústicas, avançando para o domínio instrumental e, com isso, abrindo espaço para a sua utilização em todo o campo de estudos musicais.

Buscando direcionar nossas discussões rumo a uma finalização parcial, reforçamos uma vez mais que a atuação de nosso sistema de categorização é fundamental para todo o processo de escuta e análise musical. Este sistema está organizado a partir de esquemas conceituais que atuam não apenas em nossa capacidade de identificar precisamente intervalos ou acordes, por exemplo, mas em nossa capacidade geral de interpretar as interações entre os diversos elementos que compõem uma obra específica, os quais se encontram distribuídos em múltiplos níveis de organização e cujos padrões gerais dependem de critérios atrelados tanto às nossas respostas neurofisiológicas primárias, quanto aos padrões oriundos de hábitos e costumes culturalmente estabelecidos. Estes esquemas conceituais envolvem diversos mecanismos neuronais conscientes e subconscientes disponíveis em nossa memória, incluindo tanto conhecimentos verbalizáveis ou tácitos, padrões físico-motores ou intelectuais, ou mesmo processos mentais racionais ou imaginativos (como a metáfora), os quais são sedimentados a partir de nossas experiências e de nosso aprendizado. Esta aquisição de conhecimento pode conduzir a uma capacidade mais acurada de extrair de informações consideradas contextualmente importantes, um fenômeno denominado especialização e que se manifesta de formas distintas de acordo com o tipo e a profundidade dos conhecimentos adquiridos por um indivíduo, gerando percepções qualitativamente distintas, como quando comparamos a escuta de um músico profissional à de um apreciador (sem educação musical formalizada).

Todos estes elementos se combinam para formar nosso processo de escuta (percepção e cognição) de uma obra musical, envolvendo sistemas complexos e não-lineares que nos conduzem dos dados sensórios ao desenvolvimentos de resultantes interpretativas. Ao abordar o processo de leitura num contexto verbal, Lévy nos direciona poeticamente a ver esta ação como uma atividade na qual rasgamos, amarrotamos, torcemos e reconstruímos o texto, de modo que sejamos capazes de “abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido”

¹¹⁷ Para uma visão concisa dos conceitos gerais associados à classificação espectromorfológica, incluindo uma proposta de classificação dos objetos sonoros atualizada, ver SMALLEY (1997).

(LÉVY, 2001, p. 36). Acreditamos que este processo, descrito de forma poética por Lévy, não se aplica apenas ao texto verbal, mas ao processo de interpretação em seu sentido geral, portanto aplicável também ao domínio musical, um ponto de vista que se torna ainda mais justificável quando observamos a atuação no pensamento humano dos recursos cognitivos chamados por Lakoff de “imaginação”, recursos como a metáfora, a metonímia e os raciocínios por abdução (tópico abordado no quarto e, principalmente, no capítulo).

Apesar da importância que a atuação conjunta dos diversos elementos cognitivos mencionados até aqui exerce sobre o nosso entendimento em geral, são poucos os textos que abordam a questão dentro do contexto musical, algo que consideramos fundamental não apenas para o diálogo entre Teoria Musical e estudos experimentais de percepção/cognição musical, mas principalmente para uma reflexão mais aprofundada sobre as referências conceituais que subsidiam todo procedimento analítico. Fechemos este capítulo lembrando que o próprio ato de perceber é um processo seletivo e classificatório, pois ao percebermos, por exemplo, o ambiente sonoro ao nosso redor, seja numa praia deserta, numa avenida movimentada, ou numa sala de concerto, estamos fragmentando, decodificando o ambiente em unidades distintas, um processo de identificação e distinção que nos mostra que o processo de analisar uma peça começa bem antes da ação racional, explorando nossos hábitos e condicionamentos visuais (referentes à leitura e interpretação dos signos gráficos presentes na partitura) e auditivos (treinamento musical, inserção cultural, conhecimento de estilo musical, entre tantos outros).

3. MÚSICA, COMUNICAÇÃO E LINGUAGEM VERBAL

“[A linguagem,] ela é a própria ruptura da totalidade.”

“Não só a cesura termina e fixa o sentido... Mas em primeiro lugar a cesura faz surgir o sentido.”

(Jacques Derrida)¹¹⁸

No capítulo anterior foram abordados alguns aspectos sobre o processo geral de percepção/cognição, processo que controla a extração, seleção e hierarquização de informações a partir do ambiente. Vimos como este processo interage com os mecanismos cognitivos que controlam a aquisição e armazenamento de nosso conhecimento de um modo extremamente complexo, dependente de uma série de variáveis que vão desde fatores inatos às experiências individuais do sujeito, uma perspectiva radicalmente diferente da visão tradicional de que a percepção corresponderia a um simples processo de captação de dados sensoriais. De modo a complementar os pontos explorados no capítulo anterior, pretende-se aqui abordar dois elementos fundamentais que direcionam tanto a sedimentação quanto a utilização de esquemas cognitivos por meio da interação entre seres humanos: a capacidade de comunicação e a linguagem verbal. A discussão sobre estes dois tópicos, incluindo as diversas implicações que apresentam para o pensamento humano, é de fundamental importância para a realização das reflexões sobre Teoria e Análise Musical almejadas neste trabalho, conforme apontadas ao fim do primeiro capítulo.

Deixemos claro que o presente capítulo não pretende abarcar toda a complexidade atrelada à definição dos conceitos de comunicação e linguagem, mas apenas apresentar um panorama sobre alguns dos principais aspectos referentes a estes conceitos. Norteando a organização dos subcapítulos seguintes encontra-se a premissa de que a música pode ser compreendida como um sistema de comunicação, envolvendo troca de informações entre indivíduos. No entanto, a aceitação desta premissa somente é possível se for quebrada a dicotomia tradicionalmente estabelecida que separa, de um lado, a linguagem verbal e o

¹¹⁸ Derrida, 2005, p. 63.

pensamento racional, e de outro lado, a música e as emoções humanas. Vista como o sistema mais eficiente para a troca de informações entre seres humanos, a linguagem verbal exerce um papel imensurável na organização do pensamento humano, atuando não apenas na estruturação de sua dimensão lógica e racional, mas também no controle e no direcionamento de nossas atividades mais corriqueiras e intuitivas, assim como no direcionamento das diversas interações sociais que estruturam o convívio em comunidade. No entanto, embora a linguagem verbal seja comumente adotada como o principal modelo para as reflexões sobre a comunicação humana, o primeiro subcapítulo será dedicado justamente a romper esta associação entre os dois conceitos, apresentando uma reflexão sobre as características gerais que definem a capacidade de comunicação, assim como uma avaliação das inter-relações existentes entre esta capacidade e as variadas habilidades cognitivas humanas, tendo como base considerações advindas de diversos autores dedicados ao estudo do processo comunicativo. No segundo subcapítulo esta reflexão será enriquecida com a inclusão de algumas considerações gerais sobre a linguagem verbal, que abordarão as características de sua organização interna enquanto sistema e os modos pelos quais ela permite a troca de informações entre seres humanos, tendo como base a contraposição de algumas das principais perspectivas teóricas do século XX sobre a linguagem. Em seu conjunto, as considerações deste capítulo (muitas delineadas no terceiro subcapítulo) poderão fundamentar não apenas a justificativa da premissa apresentada (realizada apenas parcialmente ao final deste capítulo), como também a discussão sobre os processos de interpretação que possibilitam a constituição do processo de comunicação verbal e que são também observados dentro do universo musical, assuntos gerais que serão desenvolvidos no quinto capítulo.

3.1. Comunicação: princípios e premissas

A capacidade de comunicação refere-se à habilidade de um ser vivo de poder trocar informações com outros seres. Embora constitua uma atividade básica para todo ser humano, buscar uma definição precisa para este conceito não é tarefa simples, dependendo diretamente de uma série de variáveis que podem ou não ser consideradas essenciais para sua

caracterização. No contexto geral das ciências humanas, o conceito de comunicação é comumente visto como envolvendo dois aspectos fundamentais¹¹⁹: 1) a comunicação consiste no envio de uma mensagem por um emissor e na adequada decodificação desta mensagem por parte de um receptor, e 2) toda comunicação pressupõe a existência de um desejo, por parte do emissor, de alcançar um propósito específico com o envio de uma mensagem (ou seja, que o envio da mensagem é uma ação intencional). Como nosso objetivo neste subcapítulo envolve a discussão sobre o conceito de comunicação no contexto do universo musical, interessa-nos explorar as ramificações e implicações oriundas dos principais aspectos do processo comunicativo, trazendo à tona uma discussão geral sobre a delimitação do conceito e a elaboração de apontamentos sobre os diversos tipos de interação humana classificáveis como meios de comunicação, entre os quais, em nosso entendimento, encontra-se a música.

O primeiro aspecto a ser explorado refere-se à questão da intencionalidade do agente emissor. Diversas utilizações do termo comunicação, especialmente aquelas inseridas no contexto da comunicação humana, pressupõem a existência de uma ação intencional, motivada por algum propósito, que dá início ao processo de troca de informações. Este ato de intencionalidade é comumente visto como produto de uma vontade racionalizada, proveniente de uma consciência capaz de identificar suas necessidades e seus desejos e de avaliar as formas mais adequadas de saciá-los, perspectiva que no domínio das interações humanas é indissociável da capacidade de utilização da linguagem verbal, elemento que permeia e estrutura grande parte (senão a totalidade) de nosso universo mental. A aceitação desta premissa e dos pressupostos a ela atrelados é muito difundida entre estudiosos da comunicação humana, a ponto de aceitarem a existência de um elo indissociável entre o processo de comunicação e a linguagem verbal em suas mais variadas manifestações (fala, escrita, língua de sinais, código Morse, entre outras).

Embora a perspectiva acima apresentada forneça importantes elementos de base para a compreensão da comunicação entre seres humanos, deve-se destacar que há uma série de interações fundamentais para a troca de informações entre seres humanos que não podem ser reduzidas simplesmente a manifestações da linguagem verbal, nem mesmo facilmente

¹¹⁹ O modelo mais difundido no pensamento acadêmico é o modelo de transmissão, ou modelo de informação, segundo o qual “comunicação é um processo de envio e recepção de mensagens, ou transmissão de informação, de uma mente para outra” (CRAIG, 1999, p. 125). Há, no entanto, outras perspectivas teóricas bem sedimentadas sobre o processo de comunicação, especialmente em meio ao campo das Ciências Humanas. Para uma visão esquemática das principais perspectivas existentes, assim como para uma discussão sobre algumas questões relativas ao campo da Teoria da Comunicação, ver CRAIG (1999).

justificadas pela atuação de uma vontade racionalizada¹²⁰. Esta complexa rede de ações e comportamentos, que inclui gestos corporais, expressões faciais, elementos paralinguísticos da fala (como ritmo, entonação e altura), além dos diversos elementos associados à nossa presença visual (vestuário, brincos, anéis, tatuagens, maquiagem, modificações corporais), constitui um conjunto muito eficiente de interfaces que possibilitam a transmissão de informações referentes a diversos aspectos de nossas vidas, tais como gostos pessoais, valores morais e estéticos, *status* social, identificação cultural e posição financeira, exercendo assim influência direta sobre a percepção que os diversos indivíduos com os quais estabelecemos contato constroem sobre nós. Observada a partir de uma perspectiva menos restritiva, esta rede de ações e comportamentos pode ser compreendida como parte integrante do sistema de comunicação humana, constituindo aquilo que muitos pesquisadores denominam como meios de comunicação de natureza não-verbal. No entanto, ao desatrelar o conceito de comunicação dos aspectos e premissas elencados no parágrafo anterior, torna-se necessária a exploração do conjunto de características que possibilitam a definição do conceito sob esta perspectiva menos restritiva.

Com esta questão em mente, recomeçaremos nossa reflexão a partir daquele que pode ser considerado o aspecto mais básico para a definição de todo processo de comunicação: a troca de informações entre seres. Deste ponto de partida, podemos dar início às considerações sobre os aspectos mais essenciais na caracterização deste processo de troca de informações, tarefa que demanda a exploração das discussões e dos conhecimentos disponíveis em textos dedicados ao estudo de situações de comunicação nas quais a habilidade dos agentes de agir racionalmente é em grande medida considerada limitada ou mesmo inexistente (se comparada à habilidade de um humano normal).

Um local em que situações desta natureza são abordadas regularmente diz respeito ao campo de estudos genericamente denominado de Comunicação Animal, um campo bastante diversificado e com variadas especializações, que abarca as interações identificáveis numa grande diversidade de tipos de seres vivos, desde seres microscópicos como fungos e bactérias aos múltiplos seres macroscópicos pertencentes tanto ao reino vegetal quanto animal¹²¹. Este campo de pesquisas engloba também estudos sobre as múltiplas formas nas

¹²⁰ No sentido de ser fruto de uma ação racionalmente motivada, tendo como ponto de partida a realização de um determinado objetivo.

¹²¹ A nomenclatura *Comunicação Animal* não é inteiramente precisa, visto que o campo de estudos não se restringe às interações identificáveis unicamente no reino animal, levando alguns autores à adoção de termos mais precisos, como *Biocomunicação*. No entanto, deve-se ressaltar que há realmente uma grande quantidade

quais a troca de informações entre estes seres pode se materializar, de moléculas químicas a movimentos corporais e vocalizações, assim como engloba estudos sobre as mais diversificadas funções exercidas por estas interações, como a indicação de agressividade (comum em disputas por território, comida ou parceiros sexuais), submissão (essencial para neutralizar disputas), desejo sexual (fundamental para atrair e mesmo manter parceiros), o fornecimento de avisos (sobre fontes de alimento, presença de predadores ou invasores, entre outros), além de outras funções específicas encontradas apenas no universo microscópico, como o controle das atividades celulares e a coordenação de ações celulares coletivas.

Devido a esta enorme diversidade, não é de todo surpreendente que haja dificuldade entre os pesquisadores da área na padronização de uma única definição, adequadamente precisa e ao mesmo tempo abrangente, para o conceito de comunicação¹²². De fato, em grande parte dos autores é possível encontrar principalmente definições de cunho genérico, elaboradas sem pretensões a um elevado grau de precisão, as quais, apesar de suas limitações, apresentam um eixo comum que podemos identificar como um aspecto essencial a todo processo comunicativo. Este eixo consiste na ideia de que a “comunicação entre animais envolve a emissão por um indivíduo de algum sinal químico ou físico, o qual, ao ser recebido por outro indivíduo, influencia seu comportamento” (FRINGS & FRINGS *apud* TAVOLGA. In: SEBEOK, 1973, p. 272)¹²³, ou simplesmente que a comunicação surge quando qualquer estímulo proveniente de um animal evoca uma resposta em outro animal (SCOTT. In: SEBEOK, 1973, p. 17)¹²⁴. Esta característica, que não é comumente considerada quando se pensa na comunicação humana, mostra-se essencial para toda comunicação animal, uma vez que as principais funções por ela exercidas estão relacionadas a atividades básicas à

de pesquisas voltadas especificamente para o estudo da comunicação entre animais, especialmente entre aqueles que apresentam alguma capacidade de processamento neuronal (como os animais pertencentes ao subfilo dos vertebrados, que inclui peixes, anfíbios, répteis, aves e mamíferos). Este fato, combinado com a necessidade de diferenciação em relação aos estudos sobre os processos de comunicação humana, tem justificado a permanência da nomenclatura, apesar de sua imprecisão.

¹²² Um campo de estudos que tem buscado uma visão mais abrangente, capaz de abarcar os diferentes processos de comunicação no domínio biológico em geral (especialmente não-humano), e com uma considerável quantidade de publicações nos últimos anos, denomina-se *Biossemiótica*. Esta linha de pesquisa, fortemente influenciada pela semiótica peirceana, considera que signos e significados existem em todos os sistemas vivos (BARBIERI, 2009, p. 221), de modo que todos os processos comunicativos, desde os processos intracelulares às mais complexas interações encontradas no reino animal, são estudados sob esta perspectiva. Há uma vasta literatura disponível desde o início da constituição deste campo de estudo, ainda na década de 1960, dentre as quais destacamos SEBEOK (1973), BARBIERI (2008) e FAVAREAU (2010).

¹²³ FRINGS, H. & FRINGS, M. *Animal Communication*, 1964, *apud* TAVOLGA, William N. “Fishes”. In: SEBEOK, 1973, p. 272.

¹²⁴ SCOTT, J. P. “Observation”. In: SEBEOK, 1973, p. 17.

sobrevivência e reprodução¹²⁵. A possibilidade de realização destas atividades está diretamente atrelada não apenas à capacidade dos seres vivos de extrair informações do ambiente, mas também à sua capacidade para interagir com os elementos do ambiente, principalmente outros seres vivos, de modo a saciar suas necessidades e desejos básicos, o que depende de suas habilidades em direcionar o comportamento e as ações de outros seres vivos.

Observa-se, assim, que a capacidade de provocar, por meio de algum tipo de estímulo, uma alteração (presente ou futura) no estado de outro ser é fundamental para a sobrevivência de qualquer animal. Esta alteração pode se manifestar de diferentes formas, tanto como uma alteração de ordem física (provocar uma reação, como um gesto ou vocalização, ou ainda provocar algum tipo de movimentação espacial) quanto uma alteração de ordem mental (direcionar a atenção do outro para algum objeto, por exemplo, ou ainda despertar no outro algum estado mental básico, como o medo ou o desejo sexual). Além disso, deve-se destacar que a produção e detecção dos estímulos envolvidos no processo de comunicação dependem diretamente das capacidades de interação com o ambiente que cada espécie apresenta (capacidades relativas ao conceito de *affordance*, discutido no capítulo anterior), de forma que estes estímulos são geralmente classificados em grandes sistemas de comunicação de acordo com o meio de transmissão (como visual¹²⁶, auditivo¹²⁷ ou químico¹²⁸). Este padrão de classificação, no entanto, não é único, podendo se basear, por exemplo, na diferenciação dos estímulos comunicativos em níveis distintos de organização, sistema que fornece uma perspectiva menos segmentada dos processos de comunicação presentes nas diversas espécies

¹²⁵ No reino animal, os sinais de comunicação se relacionam principalmente a interações de cunho sexual (chamar/atrair um parceiro, cortejar, afastar/ameaçar um rival), familiar (interações entre pais e filhotes) e social (indicadores de posição hierárquica-funcional e pertencimento ao grupo, atividades grupais, alarmes, sinalização de predadores, comportamento alimentar e territorial, entre outros) (BUSNEL, René-Guy. "Acoustic Communication". In: SEBEOK, 1973, p. 140).

¹²⁶ A comunicação visual engloba uma grande diversidade de eventos, como gestos, posturas e expressões faciais, abarcando também a identificação de movimentos, uma das habilidades mais importantes à sobrevivência no reino animal.

¹²⁷ A importância da comunicação auditiva é facilmente observável pela diversidade de vocalizações identificáveis no reino animal, intra-espécies ou interespecies. Além disso, ela está presente também na habilidade de localização espacial de outros seres por meio dos sons produzidos por suas ações e movimentos.

¹²⁸ A comunicação química envolve principalmente o sistema olfativo. Ela pode assumir uma enorme variedade de funções, como agregação, estimulação sexual, demarcação territorial, dispersão não-territorial, reconhecimento de membros do grupo e das posições hierárquico-funcionais destes membros e recrutamento e alarme (WILSON, E. O. "Sistemas químicos". In: SEBEOK, 1973, p. 82-94).

de seres vivos, dos organismos mais simples aos mais complexos, conforme pode ser observado abaixo (TAVOLGA. In: SEBEOK, 1973, p. 273-275)¹²⁹:

- 1) **Nível vegetativo (*vegetative level*):** relativo à presença física de um ser (padrão de crescimento, forma, sombra e massa), a qual pode fornecer estímulos a outras espécies – nível de comunicação baseado nas interações entre plantas;
- 2) **Nível tônico (*tonic level*):** relativo a processos básicos (contínuos ou intermitentes) do desenvolvimento e funcionamento de um ser (relativos à sua homeostase) – inclui exsudatos oriundos do metabolismo normal, assim como movimentos locomotores básicos – nível de comunicação especialmente importante nas relações classificadas como mutualismo, comensalismo e parasitismo, sendo também atuante em alguns comportamentos de perseguição;
- 3) **Nível fásico (*phasic level*):** relativo a processos descontínuos que ocorrem em fases, normalmente disparados por estímulos advindos de múltiplos canais – nível de comunicação baseado na estimulação derivada de uma oposição básica (comida vs. não-comida; parceiro sexual vs. não-parceiro; membro da mesma espécie vs. não-membro);
- 4) **Nível de Sinal (*signal level*):** relativo à existência de estruturas especializadas para a emissão e recepção de certos sinais (em determinados meios e com determinadas delimitações temporais-espaciais), incluindo muitas vezes a sedimentação de respostas estereotipadas – envolve uma grande diversidade de meios de comunicação, sejam químicos (por atratores químicos, tais como feromônios), mecânicos (pela emissão de sons corporais e vocalizações), ou visuais (por padrões de coloração);
- 5) **Nível simbólico (*symbolic level*):** relativo a interações qualitativamente diferentes daquelas pertencentes ao nível anterior – engloba gestos, expressões faciais e mesmo vocalizações principalmente nos animais mais próximo evolutivamente dos humanos (como em diversos primatas, que apresentam uma organização psicossocial mais complexa);

¹²⁹ TAVOLGA, William N. “Peixes”. In: SEBEOK, 1973, p. 273-275.

- 6) **Nível de linguagem (*language level*):** relativo exclusivamente à comunicação vocal humana – envolve um senso teleológico (intencionalidade) e permite a comunicação de ideias abstratas.

Apesar das diferenças observáveis entre os diversos estímulos estudados pelo campo da comunicação animal, pode-se perceber que grande parte deles não é proveniente de uma ação intencional, ou seja, que não é fruto de uma vontade ou reflexão racionalizada. Este aspecto é essencial para a perspectiva adotada neste texto, que considera elementos como vestuário, gestos e expressões faciais como fenômenos intermediadores do processo de comunicação. Sob esta perspectiva, seja para os seres humanos ou para outros seres vivos em geral, uma sombra, uma pegada ou um grito, podem ser compreendidos como elementos envolvidos num processo de comunicação não-verbal. Este ponto de vista justifica-se porque estes estímulos são identificados como provenientes da presença, movimento ou ação de algum tipo de ser vivo e, ainda que tais estímulos não sejam produzidos de forma intencional, eles são capazes de provocar (e muitas vezes provocam) algum tipo de alteração do estado mental, ou mesmo algum tipo de reação física, dos seres que percebem estes estímulos.

A principal linha de argumentação utilizada por aqueles que não consideram os fenômenos acima como passíveis de serem classificados sob o prisma de estímulos comunicativos parte da observação de que boa parte destes estímulos, tanto em termos de produção quanto de recepção, tem origem numa programação evolutiva que solidifica, nos diversos seres vivos, relações causais (portanto totalmente previsíveis e inevitáveis) entre um determinado estímulo e sua reação correspondente. Sob esta perspectiva, a ação de afastar um rival por meio da exposição dos dentes (combinada com outras características, como expressão facial, comportamento corporal e vocalizações de grunhidos, por exemplo) pode ser compreendida como sendo equivalente à queda de uma pedra devido à ação da gravidade, uma simples relação causal. É realmente uma característica comum à quase totalidade dos integrantes do reino animal a posse de um sistema nervoso que controla, monitora e coordena as diversas atividades do corpo¹³⁰, e no qual pode-se encontrar algum tipo de programação inata, variável de acordo com a espécie, que leva estes seres a reagir de uma forma específica

¹³⁰ Como nos seres vivos mais simples as interações com os fenômenos do ambiente envolvem reações químicas e/ou mecânicas, o paralelo com as relações causais entre objetos inanimados é muito mais forte do que em relação às interações observáveis no reino animal, onde a presença do sistema nervoso cria um nível de organização que faz a intermediação entre estímulo e reação.

a determinados estímulos¹³¹. Além disso, os animais que possuem cérebro são ainda capazes de desenvolver algumas configurações neuronais específicas, criadas e fortalecidas por experiências prévias, que configuram respostas automatizadas (portanto involuntárias) a determinados estímulos¹³².

Contrariando a perspectiva apresentada no parágrafo anterior, consideramos que há uma distinção entre as interações envolvendo matérias inertes e os tipos de respostas automatizadas (sejam elas inatas ou adquiridas) mencionadas acima, a qual somente pode ser definida se identificarmos que este tipo de programação neuronal é fruto de um longo processo evolutivo que, ao menos nos animais com cérebro, age conjuntamente com o processo de aprendizagem para a constituição de um complexo sistema para troca, armazenamento e manipulação de informação, tendo como funções principais nada mais do que a manutenção da integridade do ser vivo e a perpetuação de sua linha genética. Como a realização destas funções, conforme apontado anteriormente, depende diretamente da interação com outros seres vivos (principalmente com outros membros da mesma espécie), são as interações voltadas para estas finalidades que são classificadas, no domínio da Comunicação Animal, como processos comunicativos. Nestes casos, estabelece-se um vínculo comunicativo entre o animal, e outros seres de seu ambiente, os quais são enquadrados em alguma categoria primordial, como *presa*, *predador*, *rival*, *cria*, ou *parceiro sexual*, relativas às suas necessidades mais básicas¹³³. Para o estabelecimento de tal vínculo, é necessário que o organismo possua capacidades de interação especificamente adaptadas para o contato com outros seres, sejam elas voltadas para a possibilidade de direcionamento das ações e comportamentos destes (como atrair um parceiro ou afastar um rival¹³⁴, mesmo em

¹³¹ No capítulo anterior estes mecanismos inatos foram brevemente mencionados, incluindo referências a alguns exemplos deste tipo de comportamento identificáveis no reino animal. Para maiores esclarecimentos, ver notas de rodapé no. 77 (p. 40) e no. 60 (p. 34).

¹³² Deve-se salientar que a plasticidade cerebral é muito variável entre as diferentes espécies, estando diretamente associada ao nível de complexidade cerebral. Por conta disso, a forma como estas respostas automatizadas se formam, sua quantidade, assim como a possibilidade de alguma intervenção racional que interrompa a reação prevista, varia drasticamente de acordo com a espécie em consideração.

¹³³ Neste ponto, vale apontar a distinção destacada por James Hurford (2007, p. 6) entre duas acepções do termo intencionalidade. A primeira acepção refere-se à capacidade de ter intenções e de agir a partir delas, a qual está diretamente atrelada à vontade racionalizada que discutimos anteriormente. A segunda acepção refere-se a uma relação entre estados mentais e objetos ou proposições, uma intencionalidade denominada pelo autor de *aboutness*, manifestada como crença, conhecimento, imaginação ou desejo em relação a algo. Esta acepção do conceito de intencionalidade é muito difundida em algumas linhas de pensamento sobre percepção e se mostra mais próxima da relação que defendemos existir entre o estado mental de um animal em relação a outro ser. De fato, Hurford considera possível atribuir, ao menos até certo ponto, a existência de crenças e desejos a animais, como primatas e pássaros, uma vez que são capazes de realizar ações como aprender, lembrar e planejar (p. 6-7).

¹³⁴ Nestas ações, direcionadas em grande medida por impulsos instintivos, o intuito é provocar algum tipo de reação ou comportamento no outro ser, de modo a satisfazer uma necessidade. Nestes casos, é comum que

situações onde este direcionamento é feito de forma indireta, como no caso da presença de cores vibrantes em animais venenosos¹³⁵), sejam elas voltadas para a extração de informações mesmo contra a vontade dos emissores (como no caso da relação predador-presa¹³⁶). Sendo parte integrante do reino animal, os seres humanos também possuem, em meio à sua gama de recursos comunicativos, conjuntos de respostas automatizadas e mecanismos inatos (processos subconscientes) que em combinação constituem aquilo que é denominado como o conjunto de conhecimentos tácitos¹³⁷ de um indivíduo. Estes conhecimentos não estão envolvidos apenas na capacidade de realizar atividades motoras (como andar de bicicleta) ou perceptivas (ser capaz de reconhecer uma voz ou uma língua familiar), mas também na constituição de nossos hábitos, costumes e gostos pessoais, os quais possuem importante papel em nossas interações sociais.

Deve-se reforçar ao leitor que as conexões apontadas e defendidas ao longo dos parágrafos anteriores entre informação, comunicação, evolução, aprendizagem e conhecimento não são de todo aceitas pelos estudiosos da comunicação e da linguagem. Pelo contrário, as discussões e reflexões sobre estas conexões envolvem a abordagem de uma série de temas controversos, como no caso da utilização de princípios originados do estudo da linguagem e da comunicação humana para a compreensão da comunicação animal, procedimento que gera grandes divergências entre pesquisadores, muitos dos quais alertam para os perigos potenciais oriundos da utilização indevida destes princípios. Esta postura crítica levanta uma série de questionamentos relevantes: sobre até que ponto os estímulos envolvidos na comunicação animal podem ser considerados como transmissores de informação, ou ainda se eles realmente podem ser considerados como portadores de

haja o intuito, ainda que inconsciente, de evitar o confronto físico direto, que envolve necessariamente risco de morte, sendo preferível à sobrevivência do animal simplesmente afastar o rival por meio do envio de estímulos visuais e sonoros.

¹³⁵ Neste caso, a ideia também está relacionada ao direcionamento da ação de outro ser: evitar um ataque por meio de um estímulo que potencialmente sinaliza perigo. Como vimos anteriormente, o fato de que este estímulo provenha de uma característica fisiológica não significa que não esteja ocorrendo um processo comunicativo, uma vez que esta coloração específica é fruto de uma adaptação evolutiva que assume função importante na manutenção da sobrevivência do animal e cujo funcionamento envolve a troca de informações com outros seres vivos.

¹³⁶ Neste tipo de relação, a capacidade de interação com outro ser não está focada no envio de um estímulo, mas sim na possibilidade de sua recepção. Para um predador, sua sobrevivência depende, entre outros fatores, de sua capacidade de identificar adequadamente os estímulos enviados por suas potenciais presas, relativos à sua presença no ambiente, seu tamanho ou seu estado de saúde. Ainda que para a presa este vínculo comunicativo seja nocivo à sua sobrevivência, ele é fruto, como outros casos mencionados anteriormente, de adaptação evolutiva das capacidades perceptuais do predador, exercendo função essencial à sua sobrevivência.

¹³⁷ O conceito de conhecimento tácito foi brevemente abordado no capítulo anterior (ver nota de rodapé no. 70, p. 38).

significados¹³⁸. Apesar da pertinência do alerta, consideramos que ele não deve se tornar uma barreira que impeça a reflexão sobre as semelhanças entre a comunicação humana e a comunicação em outros animais, muito menos impedir o delineamento das características mais gerais deste processo tão essencial a todas as espécies. De fato, deve-se ressaltar que também é um perigo o excesso de cautela, que conduz certos pesquisadores a supervalorizar a comunicação humana e, conseqüentemente, a adotar a linguagem verbal como o único referencial adequado para o estudo e definição do fenômeno da comunicação. Esta postura excessivamente zelosa pode mesmo conduzir todo um campo de estudos, conforme crítica de Sebeok, a se embasar num único exemplo ou amostra em meio a uma infinidade de interações intra e interespecies existentes na natureza (SEBEOK, 1973, p. 11).

Buscando avançar em nossas reflexões, passaremos agora ao outro aspecto fundamental comumente associado ao conceito de comunicação (conforme apresentado ao início deste subcapítulo): que a comunicação consiste no envio de uma mensagem por um emissor e na adequada decodificação desta mensagem por parte de um receptor. A aceitação deste aspecto é indissociável de um conjunto de premissas ligadas ao contexto da linguagem verbal, cuja inclusão em nossas discussões possibilitará um maior aprofundamento das reflexões realizadas até aqui, incluindo uma avaliação mais adequadamente embasada das perspectivas conflitantes apresentadas neste subcapítulo sobre o processo de comunicação.

¹³⁸ Em relação a este ponto, um tema comum de discussão origina-se nas tentativas de se avaliar comparativamente a comunicação humana e a comunicação em outros primatas, de modo a identificar etapas evolutivas antecessoras a partir das quais nosso sistema linguístico pôde se desenvolver. Sabe-se, por exemplo, que os chimpanzés utilizam gestos produzidos intencionalmente para atrair a atenção e/ou solicitar um comportamento de outros membros da espécie. Entretanto, os chimpanzés não parecem ser capazes de utilizar gestos referenciais (como segurar e mostrar um objeto), um indício de que não podem antecipar a alteração de estado mental que certas ações podem produzir em outros seres vivos, uma habilidade fundamental para a espécie humana e talvez única à nossa espécie (sendo, portanto, uma característica exclusiva ao nosso sistema linguístico). Para maiores informações sobre esta discussão, ver o artigo "On the Different Origins of Symbols and Grammar" (TOMASELLO. In: CHRISTIANSEN & KIRBY, 2003) em especial páginas 99 a 101.

3.2. Comunicação e linguagem verbal

Pudemos até aqui delinear alguns aspectos gerais que caracterizam o processo de comunicação, os quais podem ser assim sintetizados:

- 1) Todo processo de comunicação se inicia com o envio de algum tipo de estímulo, fruto de uma interação do organismo com o meio (que pode ocorrer, por exemplo, pela simples presença deste organismo no ambiente, ou envolver a realização de algum tipo de ação direta sobre o meio);
- 2) Este estímulo tem o potencial para se tornar uma fonte de informações para outros seres, contanto que estes sejam capazes de identificá-lo (dependendo tanto de suas características fisiológicas¹³⁹ quanto da posse de certas habilidades cognitivas¹⁴⁰);
- 3) A produção deste estímulo não precisa ser intencional ou consciente, podendo ser fruto de uma ação ou comportamento involuntário;
- 4) É essencial que este estímulo, para ser caracterizado como elemento de um processo comunicativo, produza algum tipo de modificação no estado mental do receptor, a partir da qual pode ocorrer algum tipo de reação física (externalizada);
- 5) O envio e a recepção de estímulos ligados ao processo de comunicação estão diretamente ligados a um processo evolutivo de adaptação das capacidades de interação do organismo com o meio, estando ligados às atividades básicas necessárias à sua sobrevivência e reprodução.

Dando continuidade à discussão sobre o conceito de comunicação, passaremos agora à discussão da premissa, comumente aceita, de que o estabelecimento de um processo de comunicação depende da existência de algum padrão de codificação compartilhado entre emissor e receptor, permitindo que o primeiro converta seus pensamentos em algum tipo de sinal/mensagem e que o segundo realize o processo inverso. Esta perspectiva baseia-se numa série de pressupostos ligados à linguagem verbal, adotando-a como referencial para a

¹³⁹ Como a capacidade de ver cores, ou a gama de frequências audíveis de uma determinada espécie.

¹⁴⁰ Como a capacidade de memorização, necessária para a identificação de diversos tipos de estímulos, como os signos linguísticos.

compreensão e caracterização do processo de comunicação, razão pela qual a linguagem será o tema principal nos parágrafos seguintes.

A linguagem é um dos tópicos mais abordados na história do pensamento humano, sendo em grande medida considerada uma característica¹⁴¹ universal, e potencialmente exclusiva, ao ser humano. Numa acepção geral e simplificada, a linguagem consiste num complexo sistema composto de signos (representações de objetos, sentimentos e pensamentos) construídos e combinados a partir de um conjunto finito de regras que, uma vez partilhados por um conjunto de indivíduos, permite a estes que se envolvam num processo comunicativo. De fato, a linguagem é o meio pelo qual grande parte de nossa comunicação ocorre, possuindo tamanha importância que o senso comum tende a considerar que onde há comunicação, há linguagem (um ponto de vista, aliás, adotado por muitos pesquisadores). Tal percepção não é infundada, uma vez que a linguagem verbal apresenta uma alta eficiência em termos de possibilidade de transmissão de informações, incluindo a possibilidade de se alcançar tanto indivíduos próximos (pela fala) quanto distantes no tempo e no espaço (por meio da escrita). Além disso, a linguagem não apenas permite a transmissão de informações, mas ela também atua como um meio eficiente para a expressão individual e para a ação sobre outras pessoas em nosso ambiente (por envio de ordens diretas, emissão de opiniões e julgamentos, ensino de valores, entre outros)¹⁴². Além das funções enumeradas até aqui, a linguagem ainda exerce um importante papel na constituição de nosso pensamento, de modo que muitos pensadores consideram impossível a separação do pensamento e da linguagem. Este ponto de vista torna-se compreensível se observarmos que a linguagem modela nosso domínio cognitivo, direcionando e organizando nosso pensamento (e mesmo nossa percepção), exercendo influência direta sobre a forma como compreendemos os fenômenos, seres e objetos ao nosso redor, sobre o modo como adquirimos conhecimento, sobre os meios pelos quais somos capazes de interagir com o ambiente e com outros seres, e mesmo sobre a visão que desenvolvemos sobre nossa própria subjetividade (na medida em que ela nos permite um processo de autorreflexão).

¹⁴¹ A linguagem pode ser considerada ainda uma habilidade, ou ainda uma ferramenta particular ao ser humano, dependendo da perspectiva adotada.

¹⁴² A possibilidade de ação sobre outros seres foi abordada no subcapítulo anterior em relação à comunicação em geral, especialmente no domínio do reino animal. As especificidades da linguagem verbal serão vistas em maiores detalhes ao longo deste capítulo, mas pode-se adiantar que a identificação consciente da intencionalidade do emissor é uma de suas características mais marcantes, sendo fundamental para a constituição de um diálogo.

Esta vasta gama de funções atribuídas à linguagem relaciona-se diretamente à sua capacidade de representação, embora exista uma grande diversidade de perspectivas sobre a relação estabelecida entre os componentes linguísticos e os objetos físicos e/ou mentais por eles representados. De acordo com Lawn (2007, p. 104-106), há duas grandes perspectivas a partir das quais a linguagem pode ser compreendida. A primeira, que pode ser denominada de *visão designativa*, vê a linguagem como um veículo (idealmente neutro) do pensamento humano, composta de sinais (signos) que atuam como substitutos (representações) perfeitos dos elementos tanto de nosso domínio mental (dos estados de nossa mente) quanto do mundo físico (dos objetos e seres reais de nosso ambiente). A segunda perspectiva, que pode ser denominada de *visão expressivista*, considera que a linguagem está embasada não na designação, mas na solidariedade linguística, de modo que sua capacidade de representação é dependente de um conjunto de convenções sociais, tornando a linguagem primordialmente um fenômeno social, cultural e histórico¹⁴³.

A divisão apresentada por Lawn, embora aberta a críticas por sua drástica redução binária, fornece um ponto de partida interessante para as discussões seguintes. Dentro do que o autor chama de visão designativa, pode-se agrupar um conjunto de linhas teóricas muito distintas que, embora possuam um conjunto de pressupostos e conceitos específicos, apresentam ao menos uma grande característica em comum: a observação da linguagem como um sistema organizado passível de ser estudado e mapeado sem a necessidade direta da inclusão de variáveis ligadas a aspectos culturais e sociais. A eliminação (ou ao menos a restrição) de questões relativas aos conflitos de classes, às questões financeiras e às pressões históricas¹⁴⁴ é fruto de uma decisão metodológica que busca transcender as especificidades das diversas línguas humanas individuais, de modo a alcançar uma compreensão teórica mais fundamental e abstrata da linguagem enquanto sistema universal de comunicação do ser humano. Esta meta depende diretamente da capacidade de se abstrair generalizações comuns às diversas línguas, a partir das quais deve ser possível a descrição da formação e da

¹⁴³ A distinção entre estas duas perspectivas é uma proposição do filósofo canadense Charles Taylor (1931), apresentada no capítulo *Theories of Meaning* (TAYLOR, Charles. *Human Agency and Language: philosophical papers Vol. 1*, 1985).

¹⁴⁴ Ainda que alguns autores possam salientar que estes fatores são importantes para uma compreensão completa do processo de sedimentação da linguagem enquanto sistema de comunicação intersubjetivo, todas as linhas de pensamento ligadas à visão designativa não realizam uma real inclusão destas variáveis enquanto componentes do quadro teórico delineado para o estudo da linguagem.

estruturação dos componentes linguísticos, assim como dos padrões que organizam a combinação destes componentes em expressões linguisticamente adequadas¹⁴⁵.

A constituição da perspectiva designativa advém de uma longa linhagem de filósofos dedicados ao estudo da linguagem, os quais adotam como principal ponto de partida a visão de que o pensamento e a linguagem são duas entidades distintas (HURFORD, 2007, p. 2), onde a linguagem “é um sistema para traduzir significados em sinais, e vice-versa” (p. 3). Nesta separação entre linguagem e pensamento, há o pressuposto de que o pensamento é possível mesmo sem a existência de uma linguagem estabelecida, que ele se baseia em representações mentais que constituem os significados expressos pelas expressões linguísticas (de forma que o significado existe antes da comunicação), as quais são, por sua vez, enriquecidas, tanto em sua constituição quanto em suas inter-relações, a partir da constituição do sistema linguístico. Além da separação entre linguagem e pensamento, esta linhagem filosófica também divide a linguagem em dois componentes distintos, a *semântica*, definida como uma relação entre linguagem e mundo (p. 3), e a *pragmática*, que envolve uma relação entre a linguagem, seus usuários e os contextos de uso. Para a tradição filosófica, o estudo da semântica é essencialmente o componente que recebe maior atenção, havendo grande interesse de vários pensadores em compreender como a linguagem é capaz de fazer referência aos elementos do ambiente, retratando as estruturas existentes no mundo exterior. Na verdade, a própria existência da distinção entre semântica e pragmática caracteriza-se, conforme apontado por Hurford, como uma tentativa de se contornar (*to bypass*) a mente humana, evitando qualquer possibilidade, em termos modernos, de se “psicologizar” o estudo da linguagem (p. 5). Esta preocupação (ainda que manifestada de forma diferente) é recorrente em diversas abordagens contemporâneas ligadas à perspectiva designativa, as quais buscam separar o estudo da linguagem enquanto sistema de qualquer variável ligada às interações humanas, como no caso da divisão proposta por Halliday entre *significados reflexivos*, voltados para a compreensão do ambiente, e *significados ativos*, voltados para a ação sobre outras pessoas (HALLIDAY *apud* HURFORD, 2007, p. 3-4)¹⁴⁶. De fato, este isolamento do sistema linguístico de suas possíveis utilizações é, na tradição filosófica, tão forte que se pode afirmar, conforme Carnap, que uma abordagem da linguagem que faz referência explícita ao falante pertence, obrigatoriamente, ao domínio da pragmática, enquanto que uma abordagem

¹⁴⁵ Adequadas no sentido de que estas expressões devem ser capazes de transmitir a outras pessoas os conteúdos complexos normalmente atrelados à comunicação verbal, como a descrição de sentimentos individuais ou a explanação de conceitos abstratos complexos.

¹⁴⁶ HALLIDAY, Michael. *Introduction to Functional Grammar*, 1985, p. xii, *apud* HURFORD, 2007, p. 3-4.

que *ignora*¹⁴⁷ o falante, concentrando-se nas expressões de uma língua, pertence ao domínio da semântica (CARNAP *apud* HURFORD, 2007, p. 3)¹⁴⁸.

Muitas das perspectivas teóricas mais influentes do século XX dedicadas ao estudo do processo de comunicação linguístico apresentam grande influência desta tradição filosófica, retirando dela ao menos dois enfoques bastante comuns: 1) a identificação de padrões abstratos característicos à comunicação humana, a partir dos quais é possível desenvolver um conjunto de modelos formalizados (conforme esquemas comuns à Lógica tradicional) capaz de descrever o sistema linguístico e o processo comunicativo; e 2) o mapeamento e classificação das relações objetivamente identificáveis entre signos e objetos representados (questão do referente, ligada às possibilidades de designação da linguagem)¹⁴⁹. A primeira abordagem é essencial para algumas das principais perspectivas contemporâneas sobre a linguagem, como a gramática gerativa, fornecendo meios objetivos e precisos para a descrição das relações existentes entre os diversos componentes linguísticos (com especial destaque para as relações gramaticais¹⁵⁰). Por outro lado, a segunda abordagem é mais controversa, sendo ao mesmo tempo alvo de críticas por parte de vários pesquisadores do século XX e uma forte influência para a compreensão da natureza dos elementos linguísticos e, principalmente, da questão do significado. Para compreender melhor as questões envolvidas, devemos iniciar pela consideração dos pressupostos sobre os quais a segunda abordagem sedimenta-se.

Em primeiro lugar, esta abordagem parte do pressuposto de que a linguagem se funda numa correlação fortemente codificada entre um signo e um conjunto de significados, onde cada signo se materializa como um estímulo visual ou sonoro e evoca algum tipo de denotação específica (um ser, um objeto, um conceito, uma ideia, um sentimento, um evento, um estado de coisas). Esta relação de representação codificada, quando compartilhada por um conjunto de indivíduos, possibilita o estabelecimento daquilo que é chamado de *comunicação simbólica*¹⁵¹. No uso ordinário da linguagem, as representações são vistas como algo estático

¹⁴⁷ Grifo nosso.

¹⁴⁸ CARNAP, Rudolf. *Introduction to Symbolic Logic and its Applications*, p. 79, *apud* HURFORD, 2007, p. 3.

¹⁴⁹ O estudo das relações entre signos e objetos também pode envolver as estruturas biológicas do organismo, como no caso de Lakoff, que busca incorporar informações advindas das ciências cognitivas às suas reflexões sobre o que ele denomina de “lógica” do pensamento e fala coloquial (em oposição à Lógica tradicional). Para maiores informações, ver as discussões ao final do segundo capítulo relativas à cognição e ao sistema de categorização, em especial a nota de rodapé no. 67 (p. 36).

¹⁵⁰ A gramática envolve o estudo das regras que governam a composição dos diversos elementos linguísticos, englobando subcampos mais específicos como sintaxe, morfologia e fonologia.

¹⁵¹ Desde Aristóteles o termo *símbolo* é utilizado em relação a sinais linguísticos, não apenas das línguas naturais, como também para os sinais utilizados nas ciências exatas, como a matemática e a química (ECO, 2001, p. 223-224).

e relativamente permanente (HURFORD, 2007, p. 13) e muitas perspectivas contemporâneas dedicadas ao estudo da linguagem sedimentam-se sobre este ponto de vista, ainda que por razões metodológicas¹⁵². De fato, alguns autores não medirão esforços em salientar que as representações linguísticas são, na verdade, dinâmicas e complexas. No entanto, nenhuma perspectiva contemporânea ligada à visão designativa abandona totalmente a existência de representações no cerne de qualquer tipo de linguagem. Deste modo, a realização de um mapeamento e classificação de relações objetivas entre signos e representações permanece como uma abordagem sólida em diversas perspectivas contemporâneas, em diálogo direto com a tradição dos estudos relacionados à semântica.

Por outro lado, a segunda abordagem também está historicamente embasada no pressuposto de que há uma correspondência perfeita entre linguagem e pensamento. É este pressuposto o alvo de duras críticas por diversos pensadores do século XX, que questionam a concepção de que a linguagem é um sistema que permite a tradução dos pensamentos em sinais¹⁵³ e, conseqüentemente, a perspectiva de que o estudo das relações presentes nas expressões linguísticas é, indiretamente, um estudo das relações estabelecidas pela mente humana. É a partir destes pressupostos que o estudo tradicional da referência sedimenta-se, pois à medida que é possível compreender as relações abstratas da Razão por meio das expressões linguísticas, estas fornecem um ponto de partida material para a comparação destas relações abstratas com as relações objetivamente identificáveis no mundo externo. Assim, não é coincidência que em grande parte da tradição filosófica dedicada ao estudo da linguagem a questão do significado seja abordada em termos de verdade ou falsidade, definidos a partir da avaliação das expressões linguísticas em relação ou a situações e objetos do mundo real, ou então a partir de uma avaliação estritamente lógica e racional¹⁵⁴.

¹⁵² Neste caso, o princípio consiste na redução do número de variáveis envolvidas na compreensão do processo de comunicação linguística. Um exemplo tradicional deste tipo de procedimento é o enfoque sobre os significados denotativos, em detrimento das significações conotativas, consideradas como envolvendo níveis extras de interpretação das expressões linguísticas.

¹⁵³ Deve-se salientar que de acordo com esta concepção, a materialização de nossas ideias pode muitas vezes ser imperfeita (uma concepção comum em relação principalmente às línguas naturais), assim como pode alcançar um alto grau de precisão na representação das relações lógico-abstratas estabelecidas pela mente humana (algo comumente considerado possível nas linguagens formalizadas, como a matemática, consideradas sistemas sem qualquer abertura para ambigüidades).

¹⁵⁴ De modo geral, a avaliação do significado em termos de verdade pode assumir perspectivas distintas de acordo com o arcabouço conceitual adotado por um determinado filósofo. Dentre as diversas abordagens existentes, destacamos: 1) o significado considerado em termos de condições nas quais uma expressão pode ser verdadeira ou falsa (expresso de outra forma, esta abordagem levanta a questão sobre os tipos de significados que podem ser verdadeiros ou falsos); 2) o significado considerado em termos de correspondência a situações no mundo real (questão do referente e da referência); 3) o significado de uma expressão considerado como o método para sua verificação ou falsificação.

Seguindo uma linha diferente dos estudos tradicionais baseados na questão da referência, muitas das perspectivas do século XX optaram por adotar como tema central de suas reflexões justamente a relação entre sistema linguístico e domínio cognitivo. Somente a partir deste tipo de enfoque é possível compreender, por exemplo, o questionamento da própria distinção entre pensamento e linguagem, levando à visão de que a linguagem (em seus mais variados tipos: verbal, matemática, computacional) configura-se não mais como uma mera ferramenta tradutora, mas como um sistema que exerce enorme impacto na configuração de nosso pensamento¹⁵⁵ e cuja influência em nosso domínio cognitivo é irreversível, a ponto de se tornar muito difícil (se não impossível) o estudo do pensamento sem que se leve em consideração a linguagem.

3.2.1. Teoria da Informação

De modo a aprofundar a discussão sobre o conceito de linguagem, passaremos agora a uma breve exposição de alguns dos mais importantes referenciais teóricos do século XX referentes ao estudo da linguagem verbal e da comunicação humana, todos relacionados à perspectiva designativa. Destes referenciais, começaremos abordando a *Teoria da Informação*, proposta desenvolvida por Claude Shannon (1916-2001) que pode ser descrita como um modelo para o estudo abstrato dos processos de comunicação, com enfoque especialmente para a sua materialização em meios tecnológicos¹⁵⁶. O principal intuito de Shannon ao delinear sua teoria consistia simplesmente numa tentativa de quantificar o custo de envio de uma mensagem entre dois polos quando em presença de perturbações aleatórias (ruídos, que interferem na plena correspondência do sinal entre estes polos), buscando reduzir

¹⁵⁵ Sua influência afeta não apenas os processos comunicativos, mas a própria aquisição de conhecimento, uma vez que os esquemas e categorias sedimentados numa determinada linguagem modelam a forma como percebemos, classificamos e interagimos com o ambiente, conforme já esboçado no capítulo anterior. Nesta linha de raciocínio, coloca-se a hipótese de que o pensamento depende da existência de algum tipo de sistema linguístico que forneça um suporte para a definição de conceitos e categorias, assim como para o estabelecimento de relações entre estes.

¹⁵⁶ Embora a Teoria da Informação não possa ser classificada como um estudo da linguagem especificamente, ela exerceu grande influência em diversos autores dedicados ao estudo da comunicação humana, muitos dos quais dedicados ao estudo especificamente da linguagem verbal, além, é claro, dos impactos exercidos em diversos outros campos do conhecimento humano, como no caso das Artes.

ao mínimo possível o dispêndio de energia utilizado no envio da informação desejada (MATTELART & MATTELART, 1999, p. 58-59)¹⁵⁷. Baseada no desenvolvimento de relações matemáticas abstratas, a teoria de Shannon é uma abordagem essencialmente quantitativa dos processos de comunicação, desenvolvida de modo a apresentar um alcance o mais abrangente possível, objetivo reforçado pela própria concepção do conceito de comunicação adotada pelo autor, ampla o suficiente para englobar “todos os procedimentos pelos quais uma mente pode afetar outra” (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 3)¹⁵⁸. Assim, não é coincidência que nesta teoria não seja necessária a especificação dos tipos de símbolos utilizados na construção de uma mensagem, “sejam letras ou palavras escritas, ou notas musicais, ou palavras faladas, ou música sinfônica, ou imagens” (p. 25).

Um dos elementos mais fundamentais e difundidos da Teoria da Informação é a divisão do sistema comunicativo em cinco partes distintas, uma *fonte de informação*, um *transmissor* (ou *emissor*), um *canal*, um *receptor* e um *destinatário*¹⁵⁹, sendo que há uma atenção especial dedicada a duas etapas específicas deste sistema: o processo de codificação de uma mensagem em algum tipo de sinal (processo realizado pelo transmissor e, inversamente, pelo receptor) e o envio deste sinal num determinado canal (como um cabo elétrico ou um feixe de luz). O enfoque dado a estas duas etapas não é casual, mas fruto de seu objetivo geral, de cunho estritamente técnico, que adota como ideal a correspondência perfeita entre mensagem enviada e mensagem recebida (algo possível somente se ambos partilharem o mesmo sistema de codificação), provocando em grande medida a negligência teórica das outras etapas do sistema comunicativo. De fato, a Teoria da Informação deixa de lado qualquer consideração sobre a significação dos sinais enviados, assim como sobre os sentidos atribuídos a eles pelo emissor e pelo receptor (MATTELART & MATTELART, 1999, p. 60), de modo que as variáveis relativas ao processo de interpretação, tais como a avaliação das intenções do emissor (a fonte de informação), ou mesmo os interesses e

¹⁵⁷ Buscando abarcar a questão da comunicação sob um prisma geral, Weaver sugere que o tema pode ser abordado a partir de três níveis distintos de problemas (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 4): **Nível A:** *Qual a acuidade na transmissão dos símbolos utilizados para a comunicação? (o problema técnico)*; **Nível B:** *Qual a precisão dos símbolos transmitidos em expressar o significado desejado? (o problema semântico)*; **Nível C:** *Qual a eficácia do significado recebido em afetar o comportamento do modo desejado? (o problema da eficácia)*. Embora a perspectiva teórica de Shannon enfoque basicamente o nível A, Weaver salienta que há uma sobreposição dos níveis, de modo que a reflexão sobre o nível técnico tem impacto direto sobre os outros níveis, em relação, por exemplo, às mensagens que são possíveis de serem enviadas e, conseqüentemente, aos efeitos que se pode produzir num destinatário.

¹⁵⁸ Warren destaca que o tema da comunicação sob o prisma da Teoria da Informação é capaz de abarcar mesmo o domínio das Artes, incluindo-se a Música (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 3-4).

¹⁵⁹ Para informações mais detalhadas, ver SHANNON & WEAVER (1998, p. 33-35).

conhecimentos do destinatário, são consideradas basicamente irrelevantes¹⁶⁰. Assim, ao invés de analisar a mensagem enviada em termos de significados veiculados, a teoria matemática de Shannon analisa esta mensagem exclusivamente em termos de *quantidade de informação* veiculada¹⁶¹.

O conceito de *informação* é, de fato, chave para toda a teoria e está diretamente relacionado ao conceito de entropia na termodinâmica, que consiste numa mensuração do grau de aleatoriedade numa determinada situação (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 12-13). Assim, para Shannon, *informação* pode ser definida como uma mensuração do grau de liberdade de um indivíduo ao realizar a seleção de uma mensagem (p. 9) a partir de um conjunto de mensagens possíveis (p. 7). Como a constituição da mensagem está subordinada às regras do sistema de codificação utilizado, pode-se identificar que toda mensagem apresenta um determinado grau de *redundância*, correspondente à fração previsível desta mensagem (determinada pela estrutura do sistema) e, portanto, desnecessária para a compreensão da mensagem enviada (p. 13)¹⁶². Esta relação entre informação e redundância é de grande importância para a Teoria da Informação, sendo analisada em termos de relações probabilísticas, derivadas da observação de recorrências estatísticas num determinado conjunto de mensagens¹⁶³.

Apesar de desconsiderar algumas questões tradicionalmente vistas como essenciais para o estudo da linguagem, a Teoria da Informação tem exercido uma influência considerável para o campo dos estudos dos processos comunicativos humanos, o que inclui a reflexão sobre as diversas línguas humanas. Não apenas o modelo do sistema comunicativo proposto por Shannon tem sido aplicado diretamente para a compreensão e das interações verbais humanas¹⁶⁴, mas a sua teoria como um todo tem sido vista como uma importante

¹⁶⁰ Conforme Shannon, estas são “questões irrelevantes para o problema de engenharia” (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 31).

¹⁶¹ À Teoria da Informação não interessa a pergunta “Que tipo de informação?” e sim “Quanta informação?” (CHERRY, 1974, p. 261).

¹⁶² O conceito de *redundância* correspondente à “fração da estrutura da mensagem que é determinada não pela liberdade de escolha do emissor, mas sim pelas regras estatísticas aceitas que governam o uso dos símbolos em questão” (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 13).

¹⁶³ Neste sentido, deve-se destacar que a Teoria da Informação não fornece uma ferramenta para a análise de mensagens isoladas. Na verdade, “o conceito de informação aplica-se não às mensagens individuais (como o seria o conceito de sentido), mas sim à situação como um todo, indicando a unidade de informação que nesta situação tem-se certa quantidade de liberdade de escolha, ao selecionar uma mensagem” (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 9).

¹⁶⁴ O próprio Weaver expôs esta possibilidade da seguinte forma: 1) a fonte de informação seria o cérebro de um falante; 2) o transmissor seria seu aparato vocal; 3) o sinal produzido seriam as variações de pressão transmitidas no ar (que é o canal pelo qual o sinal é enviado); 4) o receptor seria o sistema auditivo de um ouvinte; 5) o destinatário seria o cérebro deste ouvinte (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 7). De acordo

alternativa ao estudo tradicional das sentenças verbais (mensagens) em termos de significados, fornecendo um modelo matemático (uma ferramenta quantitativa) para o estudo (avaliação em termos de graus de complexidade e imprevisibilidade) dos sistemas de codificação presentes nos sistemas linguísticos e das mensagens geradas a partir destes¹⁶⁵. Um dos aspectos mais peculiares é o seu vasto poder de análise, que permite até mesmo o estudo de mensagens nas quais o sistema de codificação é desconhecido, uma vez que a análise estatística independe de considerações semânticas¹⁶⁶.

Em relação ao domínio semântico, embora a questão da significação seja considerada irrelevante para o problema da transmissão da informação, ela jamais chega realmente a desaparecer das considerações teóricas mais gerais. Recorde-se que um dos pontos centrais do pensamento de Shannon consiste na tentativa de compreender e neutralizar os ruídos que produzem interferências na mensagem recebida, de modo que há uma preocupação com a ideal manutenção de uma identidade exata (ou ao menos uma aproximação bastante satisfatória) entre a mensagem enviada e a mensagem recebida. Este aspecto se mostra presente não apenas ao nível físico do sinal, mas também ao nível semântico da comunicação¹⁶⁷, uma vez que também há uma preocupação com a correspondência o mais exata possível entre o significado interpretado pelo receptor/destinatário e o significado enviado pelo emissor/fonte (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 4). Para a Teoria da Informação, a mensagem é considerada um elemento portador de significado, ou seja, que se correlaciona a algum sistema com certas entidades físicas ou conceituais (p. 31), e somente uma adequada correspondência em relação ao domínio semântico entre emissor e receptor (aspecto fundamental para um processo de comunicação eficiente) pode tornar possível que a mensagem enviada produza o efeito desejado no destinatário.

Como a quantidade de informação de uma mensagem corresponde àquilo que nela não é previsível, a sua mensuração é muitas vezes vista como uma forma de se mensurar o nível de originalidade de uma mensagem, abrindo espaço para sua utilização na análise de obras

com esta perspectiva, pode-se facilmente identificar que a linguagem verbal é descrita como um sistema que codifica os pensamentos em sinais visuais e/ou sonoros.

¹⁶⁵ De fato, Shannon faz algumas referências a certas características das línguas humanas sob o prisma de sua teoria. Como exemplo da relação entropia/redundância, o autor menciona que na língua inglesa, 50% do que se escreve é determinado pela estrutura da língua, enquanto os outros 50% são escolhidos livremente (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 56).

¹⁶⁶ Assim, no contexto da Teoria da Informação é possível que duas mensagens, uma carregada de significação e outra puramente sem sentido, sejam consideradas equivalentes em relação à quantidade de informação veiculada (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 9).

¹⁶⁷ Ver nota de rodapé no. 157 (p.76).

artísticas¹⁶⁸. Abraham Moles (1920-1992) é um dos principais nomes a propagar a aplicação da Teoria da Informação para a análise da recepção estética, cuja abordagem insere-se numa perspectiva de cunho científico do campo das Artes¹⁶⁹. Para o autor, as obras artísticas organizam-se em torno da oposição entre originalidade (quantidade de informação) e inteligibilidade (ligada à redundância), tendo como próprio de sua natureza a transcendência dos limites da capacidade de percepção humana e, assim, abrindo espaço para que uma alta quantidade de informação possa ser relacionada a um alto valor estético (MOLES, 1978, p. 210)¹⁷⁰. Apesar de muito difundida, esta avaliação da quantidade de informação como algo necessariamente positivo, no entanto, deve ser vista com cautela, pois como ressalta o próprio Weaver esta correspondência não é necessariamente verdadeira, uma vez que a presença de ruídos na transmissão de uma mensagem não apenas altera a mensagem, mas em geral também aumenta a sua incerteza, fazendo com que a quantidade de informação da mensagem recebida seja maior do que a da mensagem enviada (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 19).

A relação entre quantidade de informação e redundância adquire novas dimensões quando o ruído é levado em consideração. Como a presença de ruído geralmente aumenta a incerteza da mensagem, é necessário que haja alguma forma de se contrabalançar estas interferências para que possa se estabelecer um sistema comunicativo eficiente. De acordo com a Teoria da Informação, a possibilidade de recuperação da mensagem original depende da existência de certo grau de redundância na mensagem, que tem a função de combater a estrutura ruidosa presente no sistema (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 75). Em relação à transmissão telegráfica, Shannon menciona que se não houvesse ruído seria possível economizar 50% do tempo de envio das mensagens por meio de uma codificação apropriada destas, mas que num canal com ruído a redundância média das mensagens (50% no caso do

¹⁶⁸ De acordo com Weaver, “o problema da eficácia [ver nota de rodapé no. 157, p. 76] envolve considerações estéticas no caso das belas artes” (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 5).

¹⁶⁹ Ou seja, voltada para a identificação de regras universais presentes na construção de obras artísticas. De fato, o autor chega a utilizar termos como “estética científica” e “estética experimental” ao longo de seu texto.

¹⁷⁰ A perspectiva do autor é um pouco mais complexa, pois a quantidade de informação deve ser avaliada em relação ao limite máximo da taxa de informação perceptível pelo receptor humano. Para Moles, “o próprio da obra de arte é transcender por sua riqueza a capacidade de percepção do indivíduo” (MOLES, 1978, p. 237). No entanto, Moles também afirma que “não existe arte sem constrição” (p. 157), considerando que em toda arte há regras ou padrões, os quais introduzem redundâncias e, conseqüentemente, aumentam a inteligibilidade das obras produzidas. Assim, o valor estético de uma obra não se resume, exclusivamente, à sua quantidade de informação. Além disso, um aspecto fundamental para o autor é postulação de que toda mensagem apresenta dois tipos de informação, uma *semântica* e outra *estética*: a primeira está ligada às regras da Lógica e à referência ao mundo externo, é facilmente traduzível e é essencialmente utilitária; a segunda está relacionada às regras de estilo, é intraduzível (pois é específica ao canal utilizado) e não é utilitária (p. 191-194). No domínio da música, a informação estética está relacionada especialmente aos parâmetros não especificados na partitura e que precisam ser definidos pelo *performer*, de modo que Moles destaca: “a informação estética representa o *campo de liberdade* da mensagem musical em relação a suas notações operatórias (partitura) que não são mais que um esquema da música” (p. 240).

inglês) é mantida, de modo que o destinatário possa corrigir as letras recebidas incorretamente e reconstruir a mensagem original (p. 75). Algo similar ocorre nas línguas naturais onde as coerções sintáticas e semânticas introduzem redundância no processo de comunicação verbal, mostrando que embora esta seja, estritamente falando, classificada como ausência de informação (uma vez que é previsível, conhecida previamente), sua presença é essencial para praticamente todo processo de comunicação¹⁷¹.

Há um último aspecto importante sobre a Teoria da Informação que deve ser mencionado. A teoria de Shannon pressupõe que há uma intencionalidade racionalizada por trás do envio de uma mensagem organizada, capaz de desejar produzir algum tipo de modificação no comportamento do destinatário. A subordinação do sistema comunicativo a esta vontade é um elemento central para a teoria, uma vez que um sistema comunicativo eficiente deve ser capaz de transmitir qualquer mensagem que a fonte de informação (em nossa discussão a mente humana) possa produzir (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 14)¹⁷². Assim, embora seja uma abordagem estritamente quantitativa e objetiva dos sistemas de comunicação, ela não chega a eliminar por completo o ser humano como parte do sistema comunicativo. O resultado desta presença é existência, no cerne da teoria, de uma sobreposição de questões relativas à codificação e ao significado (semântica) e de questões relativas à eficácia do processo de comunicação (pragmática) (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 5-6). Esta sobreposição se mostra especialmente presente quando se discute as interações humanas diretas (como a fala) nas quais é necessário considerar que a real quantidade de informação transmitida depende do nível de correspondência entre os conhecimentos comuns ao emissor e ao destinatário, havendo apenas em raros casos, por conta de diferenças socioculturais, uma correspondência perfeita entre ambos (MOLES, 1978, p. 83-84).

¹⁷¹ A este respeito, vale mencionar a Lei de Zipf, lei empírica elaborada pelo linguísta George K. Zipf (1902-1950) que busca descrever a distribuição probabilística de sinais linguísticos necessária para a configuração de uma linguagem. A lei postula que a frequência de qualquer palavra (avaliada num conjunto de expressões de uma determinada língua, como num livro ou num jornal) é inversamente proporcional ao seu ranking numa tabela de frequência, sendo que as palavras mais frequentes são as mais curtas, ou seja, as mais baratas em termos de *custo* (conceito este cunhado por Benoît Mandelbrot, importante matemático do século XX a desenvolver uma generalização da Lei de Zipf). Este padrão geral de redundância identificado nas línguas naturais tem sido utilizado como guia para análise de sinais nos mais diferentes estudos sobre meios de comunicação e sistemas linguísticos, incluindo a comunicação em diversas espécies animais e mesmo a busca por mensagens alienígenas pelo programa SETI. Para uma visão das discussões originais do autor, ver ZIPF, Georges K. *Human Behaviour and the Principle of the Least Effort*. Eastford: Martino Fine Books, 2012 [1949].

¹⁷² “Do ponto de vista da engenharia, um sistema de comunicação deve enfrentar o problema de lidar com qualquer mensagem que a fonte possa produzir. Se isto não for possível ou viável, então o sistema deveria ser planejado para lidar bem com as tarefas mais prováveis de serem solicitadas, e deveria aceitar ser menos eficiente com as tarefas mais raras” (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 14).

3.2.2. *Estruturalismo*

Outra proposta teórica ligada à perspectiva designativa de grande influência para o século XX ficou conhecida pelo nome de *estruturalismo*, uma perspectiva teórica muito difundida em áreas do conhecimento que lidam com produtos culturais, como a psicologia e a antropologia, mas que foi excepcionalmente influente para os pesquisadores dedicados ao estudo da linguagem humana. A abordagem estruturalista começou a tomar forma com a difusão dos escritos do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913)¹⁷³, autor que desenvolveu todo um quadro teórico a partir da segmentação da linguagem humana (um fenômeno considerado por Saussure demasiadamente complexo para ser estudado em seu todo¹⁷⁴) em dois componentes gerais, a *língua* e a *fala*. Para o autor, a língua corresponde à parte social da linguagem, cuja existência deve-se a uma “espécie de contrato estabelecido entre membros da comunidade” (SAUSSURE, 2002, p. 22) e que pode ser definida como “um sistema de signos que exprimem ideias” (p. 24). Em termos mais específicos, a língua define-se como o conjunto de hábitos linguísticos que permitem que uma pessoa seja compreendida e que se faça compreender (p. 92), ou seja, um sistema de regras ou convenções compartilhadas que possibilitam a expressão e a comunicação, constituindo-se, portanto, como objeto primário de estudo do linguista. A fala, por outro lado, abarca aspectos relativos à execução da linguagem (p. 21 e 26), ou seja, à manifestação da língua enquanto fenômeno sonoro, realizada com o propósito de expressão dos pensamentos de um falante (p. 22), o que caracteriza a fala como “um ato individual de vontade e inteligência” (p. 22) e, conseqüentemente, de interesse secundário para a Linguística¹⁷⁵.

¹⁷³ O texto referencial de Saussure é uma obra póstuma, elaborada a partir de diversas anotações do próprio autor (que em muitos casos mostraram-se menos elucidativas do que o esperado pelos autores dedicados à sua compilação) e de alguns de seus alunos, referentes aos três cursos de Linguística Geral ministrados por Saussure entre 1906 e 1911 na Universidade de Genebra. Por conta deste fato, o texto final, publicado pela primeira vez em 1916, é inerentemente incompleto diante daquilo que seria a real visão teórica de Saussure, não apresentando uma real lapidação e completude conceitual que seriam esperados de um texto elaborado pelo próprio autor. Em relação a este ponto, Saussure ressalta que a elaboração dos cursos, para além do desenvolvimento e apresentação de sua concepção teórica, era constringida por necessidades práticas, como o fato de que o conteúdo ministrado deveria ser matéria de exame, ou ainda a presença da necessidade de algum tipo de adaptação deste conteúdo para um auditório de estudantes que não eram linguistas (SAUSSURE, 2002, p. xvii-xviii).

¹⁷⁴ Saussure vê a linguagem como “multiforme e heteróclita”, algo que “não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade” (SAUSSURE, 2002, p. 17).

¹⁷⁵ “O estudo da linguagem comporta, portanto, duas partes: uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; outra, secundária, tem por

A conexão entre estes dois componentes distintos é realizada pelo signo, um dos conceitos mais fundamentais da teoria de Saussure, capaz de estabelecer um vínculo indissociável entre materialidade sonora e pensamento, entre convenção social e necessidade de expressão individual¹⁷⁶. Em sua concepção mais geral, o signo é a “unidade do fenômeno da significação, quaisquer que sejam as linguagens que o exprimam e o manifestem” (BERTRAND, 2003, p. 13), sejam elas verbais, não-verbais, ou mistas. Desta forma, o signo linguístico não passa de um caso particular em meio ao quadro geral de signos existentes nas linguagens humanas, sendo o primeiro objeto de estudo da Linguística, enquanto o segundo configura-se como objeto de estudo de uma ciência mais geral, denominada pelo autor *Semiologia*¹⁷⁷. Apesar desta amplitude, o objeto adotado pela teoria saussureana como referencial para a compreensão do processo de significação é especificamente o signo linguístico, de forma que todo o seu arsenal conceitual baseia-se fundamentalmente nas características observadas dentro do domínio da linguagem verbal. Este fato é de grande importância para a visão geral aqui delineada, não apenas por contribuir para uma melhor compreensão da proposta saussureana em si, que obviamente se insere no domínio da Linguística, mas também para a adequada compreensão dos desenvolvimentos e adaptações que conduziram à consolidação da perspectiva estruturalista¹⁷⁸.

Sobre este processo de consolidação, deve-se destacar as relações entre os dois conceitos mais importantes para as abordagens ligadas à semiologia saussureana e ao estruturalismo: o *signo linguístico* e o conceito de *estrutura*. O signo linguístico é visto por Saussure como um objeto capaz de exprimir ideias (p. 24), inserido em sua perspectiva geral de que a linguagem atua como um veículo para o pensamento humano¹⁷⁹. Em termos mais específicos, o signo é definido como uma entidade psíquica que une uma ideia ou conceito (o *significado*) a uma imagem acústica (o *significante*) (SAUSSURE, 2002, p. 80-81). Para o autor, tanto a constituição do signo quanto a sua capacidade de significação não podem ser compreendidas se este é observado isoladamente. Pelo contrário, a perspectiva saussureana concebe o sistema linguístico como uma entidade que somente pode ser definida a partir do

objeto a parte individual da linguagem, vale dizer, a fala, inclusive a fonação e é psico-física” (SAUSSURE, 2002, p. 27).

¹⁷⁶ “O signo escapa sempre, em certa medida, à vontade individual ou social, estando nisso seu caráter essencial” (SAUSSURE, 2002, p. 25).

¹⁷⁷ Semiologia é a ciência que estuda “a vida dos signos no seio da vida social” (SAUSSURE, 2002, p. 24).

¹⁷⁸ De fato, não é coincidência que uma grande parte dos autores ligados à abordagem estruturalista estude a linguagem verbal e/ou manifestações humanas diretamente ligadas a ela, uma vez que todo o pensamento estruturalista parte de um conjunto de conceitos definidos por Saussure em relação ao signo linguístico.

¹⁷⁹ “Uma sequência de sons só é linguística quando é suporte de uma ideia” (SAUSSURE, 2002, p. 119).

conjunto de relações de diferenciação e contraste estabelecidas entre os elementos constituintes do próprio sistema, ou, nas palavras de Saussure:

[...] a língua não comporta nem ideias nem sons preexistentes ao sistema linguístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas resultantes deste sistema. O que haja de ideia ou de matéria fônica num signo importa menos que o que existe ao redor dele nos outros signos. (SAUSSURE, 2002, p. 139).

De fato, no estudo da linguagem verbal, o foco de toda abordagem de cunho estruturalista consiste no estudo e compreensão das chamadas *relações estruturais*, relações subjacentes e reconstituíveis, que produzem o fenômeno de significação (BERTRAND, 2003, p. 15) nos mais diversos níveis de organização da linguagem, desde os agrupamentos de fonemas à constituição do discurso como um todo. A importância das relações estruturais é tamanha que A. J. Greimas (1917-1992), um dos mais importantes nomes associados ao estruturalismo, chega mesmo a afirmar que “a língua não é um sistema de signos, mas uma reunião [...] de estruturas de significação” (GREIMAS *apud* BERTRAND, 2003, p. 15)¹⁸⁰. Há, no entanto, um salto conceitual na consolidação da perspectiva estruturalista que deve ser clarificado.

Dentro da Linguística, Saussure já destacava a importância do estudo da língua enquanto um sistema fechado e delimitado no tempo, ou seja, enquanto um recorte momentâneo e estático dentro daquilo que é um processo contínuo de transformação de uma língua, de modo que todas as partes deste sistema possam ser consideradas “em sua solidariedade sincrônica” (SAUSSURE, 2002, p. 102)¹⁸¹. Embora tal recorte demande uma abordagem inicial das línguas vernáculas isoladamente, o pressuposto saussuriano de que a linguagem atua como veículo do pensamento abre espaço para a possibilidade de uma idealização de modelos mais gerais capazes de explicar as relações entre o pensamento e as múltiplas configurações linguísticas existentes ao longo da história da Humanidade. Para a realização de um estudo sobre estes modelos gerais, um tema cada vez mais importante se observarmos os textos dos autores subsequentes a Saussure, é fundamental que se possa ultrapassar os limites das regras e convenções ligadas à *práxis* coletiva de uma determinada língua, de modo que seja possível a identificação de estruturas gerais que atuam diretamente

¹⁸⁰ GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*, 1976, p. 30, *apud* BERTRAND, 2003, p. 15.

¹⁸¹ O autor denomina *linguística sincrônica* o estudo que tem por foco as “relações lógicas e psicológicas que unem os termos coexistentes e que formam sistemas, tais como são percebidos pela consciência coletiva” (SAUSSURE, 2002, p. 116).

na organização do próprio pensamento humano, portanto, que transcendem todas as diferenças culturais. Louis Hjelmslev (1899-1965), um importante pesquisador influenciado pelo *Curso de Linguística Geral*, apresenta um desenvolvimento do par *língua/fala* saussuriano bastante ilustrativo desta perspectiva mais abrangente que enfoca o estudo do conjunto das relações estruturais que permeiam o pensamento humano. Na perspectiva do autor, o conceito de *fala* diz respeito especificamente ao exercício livre e individual da língua, levando-o a estabelecer como o núcleo do estudo linguístico o novo par *esquema/uso*, dicotomia na qual o termo *uso* refere-se às práticas sedimentadas pelos hábitos linguísticos e culturais, enquanto o termo *esquema* refere-se às estruturas *a priori* do sistema linguístico, formas abstratas que definem a gama de possibilidades de configuração do *uso* (BERTRAND, 2003, p. 86)¹⁸².

Este processo de abstração do conceito de estrutura é fruto direto de uma tentativa de objetivação da linguagem¹⁸³, conduzida a partir da realização de uma descrição formal das relações existentes na constituição da linguagem verbal. A base desta descrição, desde o texto inicial de Saussure, envolve uma racionalização destas relações em termos de uma lógica binária que é indissociável da perspectiva estruturalista. Exemplos da aplicação deste tipo de raciocínio abundam na terminologia saussureana, como nos pares *língua/fala*, *significante/significado*, *sincronismo/diacronismo*, *paradigma/sintagma*¹⁸⁴, muitos dos quais mantiveram sua importância também em autores subsequentes, contribuindo diretamente para o desenvolvimento de importantes constructos teóricos estruturalistas, como o *quadrado semiótico* de Greimas, uma ferramenta muito difundida na análise estrutural que representa a rede das relações lógico-semânticas existentes entre elementos opostos (BERTRAND, 2003, p. 173-175, 429)¹⁸⁵. As descrições formalizadas presentes nas abordagens estruturalistas também envolvem o método de decomposição das relações estruturais existentes ao nível do signo, de forma a representá-las em conjuntos de relações manifestadas em níveis

¹⁸² Deve-se registrar que Hjelmslev desenvolveu um quadro teórico que engloba muitas outras transformações da perspectiva saussureana do que aquelas que puderam ser mencionadas aqui. Em especial, deve-se ressaltar que ao longo de sua produção intelectual, o autor realizou diversas transformações e releituras de seus próprios conceitos teóricos, incluindo-se o par *esquema/uso*.

¹⁸³ Para Saussure, o signo é um objeto real, constituído pelo vínculo de complementaridade existente entre significante e significado, de modo que se estas facetas são observadas isoladamente o objeto é imediatamente destruído, restando o que o autor chama de abstrações mentais (SAUSSURE, 2002, p. 119).

¹⁸⁴ Os termos originais de Saussure são *relações associativas / relações sintagmáticas*, mas a nomenclatura *paradigma/sintagma*, cunhada por Roman Jakobson (1896-1982), é hoje a mais difundida dentro da linguística estruturalista.

¹⁸⁵ A origem do quadrado remonta ao *Organon* de Aristóteles, onde é utilizado para a ilustração das relações lógicas de contradição e contrariedade (BERTRAND, 2003, p. 172). Na perspectiva estruturalista, portanto diferentemente de Aristóteles, este quadrado é montado especificamente a partir de pares de oposições binárias elementares.

estruturalmente inferiores, regredindo até a chegada aos níveis mais elementares, organizados em torno das unidades mais básicas do sistema linguístico¹⁸⁶.

A sedimentação deste conjunto de recursos abstratos foi fundamental para a expansão do alcance da abordagem estruturalista, não apenas dentro da própria Linguística, mas também em direção ao estudo dos processos de significação em outros produtos culturais, objetos pertencentes aos campos da Antropologia, Sociologia e dos Estudos Literários. A base desta expansão encontra-se na adoção da premissa de que existe uma isomorfia entre o domínio da fala e o domínio da língua, de modo que as ferramentas presentes desde o *Curso de Linguística Geral* para o estudo do significante puderam ser utilizadas também para o estudo do significado. Desta forma, tornou-se possível não apenas a decomposição das estruturas do significado em níveis estruturais inferiores ao signo (chegando às unidades mais básicas de significação, como o *semema*), mas também a abordagem das relações estruturais em níveis linguísticos mais complexos do que o do signo, da enunciação às organizações transfrásais.

Se, por um lado, esta expansão trouxe um importante ganho no alcance dos estudos linguístico, permitindo inclusive a possibilidade de se estudar aspectos relativos à intencionalidade do sujeito e ao contexto da mensagem (aspectos essenciais para o estudo de textos literários, onde a análise das ações e desejos dos personagens, assim como das relações estabelecidas entre estes na trama narrativa é indispensável), por outro lado percebe-se que houve a manutenção de um intuito geral de objetivação da linguagem, manifestada na tentativa de se mapear logicamente todas as relações estruturais existentes num determinado produto cultural. Assim, mesmo no estudo dos gêneros narrativos observa-se a tentativa de compreensão das *leis*¹⁸⁷ que regem o que pode ser chamado de sintaxe discursiva, responsável pela estruturação das organizações transfrásais (BERTRAND, 2003, p. 43), de modo que mesmo no estudo de formas narrativas que privilegiam elementos de fantasia e criatividade, percebe-se uma busca voltada à identificação das estruturas imanentes que o uso pouco a

¹⁸⁶ Este processo de decomposição estrutural pode ser realizado tanto no domínio da língua quanto da fala. Na obra de Saussure, a decomposição da fala é abordada em grandes detalhes, fornecendo subsídios para os futuros desenvolvimentos no campo da *Fonologia*, dedicada ao estudo das unidades básicas da fala, os *fonemas*, e de suas organizações em níveis mais complexos, das sílabas às palavras. Interessante observar que Saussure enfatiza, em relação ao conceito de fonema, que as unidades de uma língua devem ser definidas levando-se em consideração a produção sonora (ato de fonação) e a impressão acústica, sempre avaliadas dentro do sistema linguístico em consideração. Para maiores informações, ver SAUSSURE (2002, p. 42-78).

¹⁸⁷ Grifo nosso.

pouco estabeleceu e que modelam e organizam o exercício da palavra individual, e mesmo do imaginário humano (p. 18)¹⁸⁸.

Percebe-se, nesta perspectiva, que todas as relações estruturais são objetivas, de modo que há, por princípio, somente uma análise correta capaz de retratar o conjunto das relações estabelecidas entre os diversos componentes que compõem um determinado produto cultural, não apenas de frases e enunciados, como também de mitos, hierarquias sociais, e de obras artísticas (como um romance ou uma obra musical). Em contrapartida, o leitor/intérprete é mantido de fora do processo de análise, escolha metodológica que implica na eliminação das discussões sobre as diferenças existentes entre as interpretações realizadas por múltiplos leitores (com suas particularidades de posição histórica, social e cultural, suas experiência individuais, seus gostos e hábitos) em relação a um determinado texto. Na perspectiva estruturalista, há somente o texto e as relações estruturais nele presentes, de forma que são levadas em consideração apenas as relações de significados provenientes do que poderia ser chamado de leitura ideal do texto, uma ênfase sobre o código que apresenta paralelos diretos com a Teoria da Informação¹⁸⁹.

3.2.3. Gramática Gerativa

Outra proposta teórica ligada à visão designativa, que enfatiza a objetivação da linguagem e a necessidade de formalização de suas estruturas é denominada *gramática gerativa*, linha fundada por Noam Chomsky (1928), um dos mais influentes pesquisadores da linguagem humana na segunda metade do século XX. A perspectiva chomskyana parte de um conjunto bem definido de premissas sobre a linguagem, tornando-a distinta de outras abordagens contemporâneas tanto em termos de método quanto de objetivos. Surgida no contexto da revolução cognitiva dos anos 1950, a gramática gerativa fundamenta-se, de

¹⁸⁸ Narrativa é definida por Bertrand como “a forma mais amplamente transcultural dos discursos” (BERTRAND, 2003, p. 18).

¹⁸⁹ Ainda que neste caso o termo código refira-se menos ao código cultural e arbitrário de uma determinada língua ou de uma determinada mensagem, e mais a um conjunto de padrões transculturais presentes nas mais variadas produções humanas.

acordo com Chomsky, numa mudança de perspectiva nos estudos da linguagem: ao invés do tradicional enfoque sobre o comportamento e seus produtos (como os enunciados e textos verbais, manifestados tanto na fala como na escrita), observa-se um direcionamento para o estudo dos mecanismos internos que atuam na constituição do pensamento e na execução de ações (CHOMSKY, 2005, p. 33). Sob esta nova perspectiva, os produtos e os comportamentos linguísticos são apenas um conjunto de dados que fornecem evidências sobre os estados e propriedades de nossos mecanismos internos (p. 33).

O quadro teórico delineado por Chomsky tem como um de seus principais objetivos o desenvolvimento de uma explicação para o fato, constantemente destacado pelo autor, de que as crianças são capazes de aprender sua língua nativa de forma intuitiva e aparentemente sem esforço, adquirindo a capacidade de produzir e interpretar um grande número de expressões linguísticas num curto espaço de tempo. Além disso, Chomsky ressalta que o aspecto mais impressionante é que este rápido processo de aprendizagem ocorre em situações nas quais as crianças são expostas a um número muito restrito de estímulos. Conjuntamente, estes fatos são interpretados pelo autor como um forte indício da presença de uma estrutura altamente organizada atuando no direcionamento do processo de aquisição da linguagem humana¹⁹⁰. Sua explicação para tais fenômenos parte da premissa de que existe um “órgão” exclusivo à espécie humana¹⁹¹, e fruto da evolução biológica, dedicado à consolidação da linguagem, o qual recebe o nome de *faculdade da linguagem humana* (CHOMSKY, 2005, p. 29-31).

Na perspectiva da gramática gerativa, a faculdade da linguagem é caracterizada como um sistema autônomo independente de nossas outras capacidades cognitivas, cujo *estado inicial*, considerado universal aos seres humanos, determina uma parte substancial do conhecimento adquirido pela criança conforme ela entra em contato com sua língua nativa, atuando diretamente no mapeamento das diversas evidências disponíveis no ambiente (CHOMSKY, 2005, p. 109). De fato, Chomsky considera que o estudo do estado inicial da faculdade da linguagem é de fundamental importância para a compreensão de nossas

¹⁹⁰ Chomsky destaca principalmente a capacidade de aquisição de palavras de uma criança, que em períodos de pico (entre dois e oito anos de idade) chega a cerca de uma palavra por hora (CHOMSKY, 2005, p. 215). Segundo o autor, a ocorrência deste rápido aprendizado, mesmo em situações caracterizadas por uma pobreza de estimulação ou por um alto grau de ambiguidade, parece indicar “que os conceitos já estão disponíveis, com muita ou com toda a sua complexidade e sua estrutura predeterminada, e que a tarefa da criança é atribuir rótulos a conceitos, como poderia ser feito com evidência limitada, dada a estrutura inata suficientemente rica” (p. 124).

¹⁹¹ “Órgão” deve ser entendido, segundo Chomsky, no mesmo sentido de que o sistema visual, o sistema imunológico e o sistema circulatório são órgãos do corpo humano, ou seja, como um subsistema de nosso corpo (CHOMSKY, 2005, p. 31). Isto significa que, para Chomsky a linguagem consiste num fenômeno especificamente humano, uma vez que depende de um subsistema cognitivo específico de nossa espécie.

capacidades linguísticas, uma vez que ele constitui a estrutura *a priori* do cérebro, atuando na consolidação não apenas da linguagem, mas também do próprio pensamento (p. 125). A teorização sobre este estado inicial consiste na tentativa de identificação do conjunto de princípios gerais, tanto fonéticos quanto semânticos, que constituem o ponto comum a partir do qual todas as linguagens humanas se desenvolvem (p. 31-32), o molde a partir do qual todas derivam (p. 35). No entanto, o autor destaca que esta teorização, denominada *gramática universal*, somente pode ser feita indiretamente, uma vez que é impossível o acesso direto ao estado inicial da faculdade da linguagem, o qual desaparece a partir do momento em que somos expostos a estímulos linguísticos. Desta forma, seu estudo deve ser feito a partir do produto final de nosso desenvolvimento linguístico (produto da inter-relação entre o estado inicial da faculdade da linguagem e o curso das experiências particulares de um indivíduo), a linguagem conforme manifestada num adulto¹⁹², a partir da qual é possível a aquisição de evidências para a compreensão destas estruturas cognitivas inatas dedicadas especificamente à competência linguística.

Percebe-se, assim, que diferentemente de outras abordagens teóricas sobre a linguagem humana, a gramática gerativa não tem como foco o estudo das línguas vernáculas, como o inglês ou o português. Pelo contrário, Chomsky faz questão de enfatizar que seu único interesse reside nos mecanismos internos que compõem a faculdade da linguagem, de forma que, para evitar confusões terminológicas, o autor define o produto final do desenvolvimento da faculdade da linguagem pelo nome de *Língua-I*, uma língua interna e única a um determinado indivíduo, capaz de “gerar” uma gama infinita de expressões de sua linguagem particular, cada uma com seu som e significado (CHOMSKY, 2005, p. 32)¹⁹³. Consistindo de um procedimento computacional e de um léxico (p. 214), o estudo da Língua-I tem como intuito compreender os procedimentos gerativos atuantes na composição dos diversos níveis hierárquicos de nossa expressão linguística¹⁹⁴, cujas instruções são utilizadas para o

¹⁹² Destaque-se a definição computacional de Chomsky, fortemente influenciada pela Teoria da Informação, para o processo de formação de nossa capacidade linguística: “podemos conceber o estado inicial como um ‘sistema de aquisição da linguagem’, que toma a experiência como *input* e fornece a linguagem como *output* – um *output* que é internamente representado na mente/cérebro” (CHOMSKY, 2005, p. 31).

¹⁹³ Chomsky salienta: “a gramática do linguista é uma teoria da Língua-I e a gramática universal é a teoria do estado inicial da faculdade da linguagem” (CHOMSKY, 2005, p. 142). Definida de forma mais técnica, a Língua-I consiste num “procedimento gerativo que designa descrições estruturais para expressões e interage com o sistema motor e perceptivo e outros sistemas cognitivos da mente/cérebro, para produzir interpretações semânticas e fonéticas de declarações” (CHOMSKY, 2005, p. 122), sendo o conhecimento da língua a representação interna de tal procedimento no cérebro (p. 105).

¹⁹⁴ Na perspectiva chomskyana, a linguagem envolve três tipos de elementos: 1) as propriedades de som e significado, chamadas “características”; 2) os itens formados a partir dessas propriedades, chamados itens lexicais; 3) as expressões complexas construídas a partir dessas unidades “atômicas”. O sistema

estabelecimento de dois níveis de interface com outros sistemas mentais/cerebrais, um fornecendo informações e instruções para os sistemas articulatórios-perceptivos e outro para os sistemas conceituais-intencionais (p. 67)¹⁹⁵.

A partir dos pontos elencados, pode-se observar que a perspectiva teórica chomskyana apresenta claras influências advindas das outras abordagens dedicadas ao estudo da linguagem discutidas anteriormente. A visão de que a faculdade da linguagem é um procedimento gerativo, ou seja, um sistema mental para a computação de dados passível de ser descrito em termos de modelos formais é uma influência direta da Teoria da Informação. De fato, a definição da faculdade da linguagem dada por Chomsky retrata-a como um tipo especial de transmissor/receptor mental dedicado à codificação/decodificação de mensagens linguísticas, fato que justifica o grande enfoque dado à descrição das estruturas sintáticas da linguagem verbal, produtos diretos das operações computacionais realizadas pela Língua-I, em detrimento das relações de significação. Além disso, a gramática gerativa também apresenta influências advindas da semiologia saussureana, com destaque para a dicotomia significante/significado, presente na visão de que a faculdade da linguagem envolve dois tipos de representações distintas, uma fonética e outra semântica, as quais se combinam para a formação dos itens lexicais. Outra influência advinda diretamente da teoria saussureana é a premissa de existência de princípios gerais comuns às diversas línguas existentes, princípios passíveis de serem descritos em termos de relações estruturais lógicas e psicológicas universais ao ser humano que constituem o cerne da teorização da gramática universal.

Uma influência advinda especificamente do estruturalismo linguístico refere-se à visão de que a significação é definida a partir de relações estruturais estritamente linguísticas, ou seja, que não há nenhuma correspondência direta, nem mesmo necessária, entre as estruturas linguísticas e os eventos e objetos existentes no mundo, uma visão em confronto direto àquela identificada, algumas páginas acima, à tradição filosófica dedicada ao estudo da semântica¹⁹⁶. Para a teoria chomskyana, ainda que seja em grande medida enigmática a atuação dos

computacional que gera expressões apresenta duas operações básicas: uma reúne características em itens lexicais, a segunda forma objetos sintáticos maiores, a partir daqueles já construídos, começando com os itens lexicais (CHOMSKY, 2005, p. 40).

¹⁹⁵ “Uma determinada expressão, gerada pela linguagem, contém uma representação fonética legível aos sistemas sensoriais e motores, e uma representação semântica legível aos sistemas conceituais e outros sistemas de pensamento e ação” (CHOMSKY, 2005, p. 39).

¹⁹⁶ De fato, Chomsky destaca a diferença entre *verdades de significado*, definidas a partir de relações semânticas estritamente linguísticas e mentais, e *verdades de fato*, definidas em termos de relações entre objetos e eventos do mundo externo (CHOMSKY, 2005, p. 125).

procedimentos gerativos na constituição dos itens lexicais¹⁹⁷, estes itens são vistos como portadores de propriedades semânticas imediatas e bem definidas, constituindo o que em outras perspectivas sobre o estudo da linguagem denomina-se sentido literal ou sentido denotativo. A identificação destas propriedades semânticas imediatas é de fundamental importância para que se possa compreender o papel exercido pelos itens lexicais na gramática gerativa: estes itens são utilizados como elementos de referência a partir dos quais são estudados os diferentes procedimentos computacionais que atuam na configuração das regras de estrutura frasal, ou seja, na formação de objetos sintáticos maiores a partir dos itens lexicais (CHOMSKY, 2005, p. 44). O papel dos itens lexicais é especialmente importante para o estudo de um aspecto muito interessante existente nas diversas línguas naturais, a presença de diferentes modelos sintáticos capazes de veicular um mesmo conteúdo semântico¹⁹⁸, fenômeno considerado por Chomsky como um dentre muitos casos de aparentes “imperfeições” existentes na constituição das línguas naturais quando comparadas às linguagens formais, presentes, por exemplo, na aritmética e na computação (p. 43)¹⁹⁹.

Conforme mencionado anteriormente, Chomsky considera que a faculdade da linguagem (do estado inicial à Língua-I) consiste num sistema ou órgão biologicamente determinado, uma perspectiva que apresenta outra implicação essencial no quadro teórico desenvolvido pelo autor. Se a faculdade da linguagem é um órgão biológico, portanto qualificável como um objeto natural (CHOMSKY, 2005, p. 214)²⁰⁰, ela deve ser estudada a

¹⁹⁷ “Na medida em que nada é entendido sobre itens lexicais e sua natureza, parece que eles estão baseados em estruturas conceituais de um tipo específico e intimamente integrado” (CHOMSKY, 2005, p. 124).

¹⁹⁸ Um exemplo dado por Chomsky pode ser visto em: 1) *Clinton seems to have been elected* e 2) *It seems that they elected Clinton* (CHOMSKY, 2005, p. 43). Nestes casos, o autor considera que a faculdade da linguagem apresenta algum procedimento computacional capaz de reordenar os itens lexicais que compõem a frase, possibilitando a identificação de uma única estrutura de significação. Para maiores informações, ver especialmente as discussões do autor referentes à *propriedade de deslocamento* das línguas naturais (p. 43-47).

¹⁹⁹ A existência destas “imperfeições” é vista por Chomsky como um enigma teórico, uma vez que elas complexificam drasticamente a descrição dos procedimentos gerativos da faculdade da linguagem. A solução proposta por Chomsky para contornar este problema é simples: estas “imperfeições” devem ser motivadas por nossa estrutura mental/cerebral, de modo que as línguas naturais apresentam na verdade um *design* perfeitamente otimizado às imposições de nosso sistema biológico (CHOMSKY, 2005, p. 45-46).

²⁰⁰ A visão de Chomsky dos mecanismos mentais como objetos naturais merece uma explicação complementar. Para o autor, não há nenhuma inadequação na classificação do cérebro, seus estados e suas funções como objetos reais do mundo natural (CHOMSKY, 2005, p. 33), uma vez que a pesquisa naturalística não tem espaço para nenhuma distinção mente-corpo (p. 179). Para Chomsky, a teoria cartesiana, base para a compreensão moderna desta dicotomia, entrou em colapso quando Isaac Newton (1642-1727) demonstrou que o movimento terrestre e planetário estava fora dos limites da filosofia mecânica (p. 197) e que, portanto, o conceito de *corpo* era insustentável (158). Nesta perspectiva, fortemente influenciada por Joseph Priestley (1733-1804), uma vez que não há mais base para a sustentação da dicotomia mente-corpo, o pensamento e a linguagem não são mais do que propriedades do cérebro humano, entendido como um conjunto de matéria organizada (uma visão causal sobre os processos mentais, como memória, conhecimento, inteligência, percepção, cuja fonte última é determinada, segundo Priestley, por Deus).

partir do modelo de pesquisa existente nas Ciências Naturais. A inserção do estudo da linguagem humana no modelo de pesquisa naturalística é fundamental para Chomsky porque permite o isolamento do fenômeno linguístico de outras variáveis contextuais, permitindo a abordagem da Língua-I como um sistema fechado e possibilitando o mapeamento das relações estruturais que organizam os seus procedimentos gerativos. Para o autor, esta abordagem é claramente preferível (muito mais compreensível e justificável) à alternativa tradicional, fundamentada no estudo das línguas vernáculas e que considera que a aquisição da competência linguística depende do aprendizado de convenções compartilhadas. Sua oposição a esta perspectiva é enfática: a comunicação bem sucedida entre duas pessoas implica na existência de uma linguagem pública compartilhada tanto quanto a semelhança física entre elas implica a existência de uma “forma pública” compartilhada (p. 71). Para Chomsky, todas as definições tradicionais de língua em termos de convenções compartilhadas não passam de uma tentativa de agrupamento arbitrária de um conjunto de Línguas-I (referentes a um conjunto de falantes) distintas. Este tipo de agrupamento é visto pelo autor como injustificável de um ponto de vista linguístico, não passando de uma definição do senso comum baseada em convenções sociais, culturais, históricas e políticas²⁰¹, portanto inúteis para qualquer pesquisa sobre a natureza da linguagem²⁰², uma vez que depositam, erroneamente, confiança na clareza de termos como “mau uso da linguagem“, “normas da comunidade”, ou “prática social” (101-103)²⁰³.

Este isolamento completo da faculdade da linguagem de outras variáveis socioculturais torna a teoria da gramática gerativa um modelo exemplar de perspectiva designativa (conforme nomenclatura de Lawn apresentada acima). Sua principal particularidade diante de outras perspectivas designativas encontra-se na abordagem naturalística almejada por Chomsky, a qual fundamenta a aquisição da língua num processo internamente direcionado, que embora dependa de estimulação externa (como ouvir a língua

²⁰¹ Como exemplo, o autor destaca o caso de pessoas que vivem perto da fronteira entre dois países, com línguas oficiais distintas, as quais muitas vezes podem se comunicar muito bem entre si e, por outro lado, apresentar dificuldades para se comunicar com pessoas de outras localidades de seus países, apesar de “dominarem a mesma língua” (CHOMSKY, 2005, p. 101).

²⁰² “[...] tais elementos podem ser de algum interesse para a sociologia da identificação em várias comunidades sociais e políticas e para o estudo da estrutura da autoridade, mas estão fora de qualquer pesquisa útil sobre a natureza da linguagem ou sobre a psicologia dos usuários da linguagem” (CHOMSKY, 2005, p. 102).

²⁰³ Deste modo, não há nenhum interesse da gramática gerativa no estudo de uma língua específica, de suas variantes (como dialetos ou gírias), muito menos da determinação de modelos “corretos” de grafia, pronúncia, referência semântica ou construções sintáticas (CHOMSKY, 2005, 136-144), uma vez que, para Chomsky, “a noção de ‘comunidade’ ou ‘língua comum’ faz tanto sentido quanto a noção de ‘cidade vizinha’ ou ‘parecer-se com’” (p. 73) e “falar a mesma língua está no mesmo nível que estar perto ou se parecer com alguém” (p. 72).

falada por nossos pais) não considera a linguagem como algo apreendido de fora (como o mapeamento de convenções sociais, por exemplo). Neste sentido, merece destaque a perspectiva de que para a gramática gerativa a linguagem não é produto de uma função comunicativa, assim como não é fruto de um processo de adequação de nossas estruturas mentais à estrutura do mundo externo. Desta forma, estudar a linguagem a partir das relações interpessoais ou pela forma como ela representa o mundo é, para Chomsky, distanciar-se de uma compreensão real da natureza da linguagem, mergulhando numa teia de variáveis demasiadamente complexas para que se possa adquirir algum tipo de conhecimento cientificamente válido²⁰⁴.

3.2.4. *Semiótica*

A última perspectiva teórica a ser abordada neste subcapítulo (e a que mais se distancia da perspectiva designativa) denomina-se Semiótica, ciência dedicada ao estudo dos processos sígnicos que tem como principal autor o filósofo, lógico e matemático Charles Sanders Peirce (1839-1914). Diferentemente da semiologia saussuriana (e dos referenciais teóricos diretamente influenciados por ela), a semiótica peirceana é desvinculada de qualquer ancoragem na linguagem verbal (BERTRAND, 2003, p. 14), constituindo-se como uma perspectiva teórica que pretende abordar os processos sígnicos (também chamados de *semiose*) nas suas mais diversas manifestações, tanto no domínio natural quanto cultural²⁰⁵, sendo o signo linguístico apenas um dentre muitos outros tipos de entidades semióticas (como

²⁰⁴ Destaque-se que a comunicação conforme ocorre no mundo real da experiência é, para Chomsky, um fenômeno complexo e obscuro demais para merecer atenção em pesquisa empírica (CHOMSKY, 2005, p. 137). Da mesma forma, o conceito de *referente*, fundamental para diversas propostas teóricas dedicadas ao estudo da linguagem, não apresenta nenhuma relevância para a gramática gerativa, uma vez que este conceito é inseparável de intenções pragmáticas, sociais e históricas, as quais tornam mesmo os mais simples itens lexicais, como *água, porta e mamadeira*, repletos de ambiguidades (ver p. 226-227).

²⁰⁵ “Semiótica é ciência dos signos e dos processos significativos (*semiose*) na natureza e na cultura” (NÖTH, 1995, p. 17).

placas de trânsito, obras artísticas, gestos corporais, eventos da natureza, nossas cognições e pensamentos, e mesmo o próprio homem)²⁰⁶.

A base da perspectiva semiótica reside justamente na concepção peirceana do signo, que numa definição geral pode ser descrito como qualquer coisa que, de um lado, é determinada por um objeto e, de outro, determina uma ideia na mente de uma pessoa (SANTAELLA, 1995, p. 23), ideia esta que se constitui como um novo signo²⁰⁷. Diferentemente da perspectiva saussuriana, a semiótica peirceana considera o signo menos como um objeto delimitado, fixo e estático nas relações de seus elementos componentes, e mais como um processo dinâmico de interpretação, no qual um estímulo inicial é capaz de estimular a produção de novos signos e destes a outros, numa cadeia potencialmente infinita. Para Peirce, a existência do signo está inteiramente condicionada à constituição do processo de semiose, uma vez que “nada é signo se não é interpretado como signo” (PEIRCE *apud* NÖTH, 1995, p. 66)²⁰⁸.

O quadro teórico desenvolvido por Peirce constitui-se como um estudo filosófico sobre as bases lógicas e fenomenológicas do processo sígnico, englobando discussões sobre o processo de percepção, as possibilidades de conhecimento (o que inclui questões sobre ontologia e epistemologia), além de apresentar diversas reflexões pertencentes ao domínio da Lógica, da Ética e da Estética. Por este motivo, é praticamente impossível qualquer tipo de comparação direta entre a semiótica peirceana e os outros referenciais teóricos apresentados anteriormente, os quais adotam como objeto de estudo especificamente a linguagem verbal e o processo de comunicação constituído a partir dela. No entanto, é fato notório que a teoria peirceana tem sido utilizada por muitos autores como um referencial teórico a partir do qual realizam o estudo e compreensão da linguagem verbal nas suas mais variadas manifestações, estabelecendo-a como um dos quadros teóricos mais influentes do século XX. Desta forma, buscando manter as discussões deste subcapítulo centradas sobre as diferentes perspectivas

²⁰⁶ Para Peirce, os pensamentos também são signos (ECO, 1997, p. 145-146), uma vez que nossas cognições, nossas ideias e até mesmo o próprio homem "são essencialmente entidades semióticas" (NÖTH, 1995, p. 61).

²⁰⁷ Numa definição mais desenvolvida, Peirce diz: “um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 1995, p. 23).

²⁰⁸ “As cognições são, conseqüentemente, nós na rede semiótica ilimitada que tem suas fundações no princípio que ‘todo pensamento é um signo’ que ‘deve se dirigir a um outro, deve determinar algum outro, visto que essa é a essência de um signo (Peirce, CP, 5.253)” (NÖTH, 1995, p. 129).

para a compreensão da linguagem, optamos por abordar a Semiótica a partir da perspectiva de um autor que possui uma grande obra dedicada ao estudo da linguagem verbal.

Umberto Eco (1932) é um autor de grande influência no campo dos estudos da linguagem, principalmente de suas manifestações literárias, o qual mescla influências de diferentes referenciais teóricos, como a Teoria da Informação, a semiologia saussureana e o estruturalismo linguístico, mas cuja perspectiva sobre a linguagem verbal e os processos de comunicação apresenta uma grande influência do arcabouço conceitual advindo da teoria peirceana²⁰⁹. Todo o pensamento de Eco parte de uma concepção abrangente do conceito de signo, segundo a qual este pode se materializar nas mais diversificadas formas (como odores, imagens e sons) e pode apresentar diferentes características de acordo com as relações estabelecidas entre os seus três elementos básicos (*representamem*, objeto e interpretante)²¹⁰. Além disso, Eco também adota como um elemento central de seu pensamento a visão de que o envio do estímulo que dá início ao processo de semiose não precisa ser intencional (pelo contrário, a fonte deste estímulo pode ser tanto um objeto natural quanto uma ação não-intencional²¹¹), mas que a sua recepção deve, necessariamente, ser realizada por um ser humano (que possua capacidade de raciocínio, ou ao menos uma capacidade cognitiva de um grau mais elevado de complexidade do que aquele encontrado no reino animal).

A eliminação total da intencionalidade do emissor leva Eco a considerar que “é signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer” (ECO, 1997, p. 4), ou simplesmente que “uma coisa é um signo somente por ser interpretada como signo de algo por algum intérprete” (MORRIS *apud* ECO, 1997, p. 11)²¹². Tal aspecto da perspectiva semiótica contrasta diretamente com os outros referenciais teóricos vistos

²⁰⁹ O termo semiótica é utilizado em larga escala para se referir ao estudo dos signos em seu sentido mais geral, sendo utilizado tanto por autores influenciados por Saussure (portanto inseridos numa perspectiva estruturalista) quanto por autores influenciados por Peirce. Esta ausência de distinção terminológica é especialmente comum na segunda metade do século XX, período a partir do qual é possível encontrar um grande número de autores que combinam conceitos advindos destas duas perspectivas teóricas, como o próprio Umberto Eco.

²¹⁰ A semiologia peirceana analisa o signo a partir de três grandes divisões: 1) o signo em si mesmo; 2) o signo em conexão com o objeto; 3) o signo como representação para o interpretante (SANTAELLA, 1995, p. 121). Ao analisar esta divisão a partir de sua perspectiva triádica (baseada nas três categorias fenomenológicas básicas: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*) sobre o processo de semiose, Peirce elenca um total de trinta modalidades sígnicas, dentre as quais se encontra a famosa tricotomia *ícone*, *índice* e *símbolo*. Diversas destas modalidades são citadas por Eco para ilustrar as possibilidades de constituição do signo que vão além do modelo de signo linguístico proposta pela lógica binária saussureana. Para uma visão geral sobre as trinta modalidades sígnicas peirceanas, ver SANTAELLA (1995, p. 120-126).

²¹¹ Neste sentido, a presença de fumaça é um signo para fogo (onde a fonte pode ser um objeto natural, como um incêndio de causas naturais), assim como a existência de uma pegada é um signo da presença/ou passagem de algum tipo de animal (um signo emitido sem a intencionalidade do emissor).

²¹² MORRIS, Charles. *Foundations of the Theory of Signs*, 1959, *apud* ECO, 1997, p. 11.

anteriormente, pois se não há a necessidade de adequação entre as significações atribuídas pelo emissor e pelo destinatário, então o signo pela perspectiva semiótica pode se constituir mesmo quando não existe um padrão ou convenção de significação. No entanto, o próprio Eco aponta como um aspecto importante do conceito de signo que a sua constituição depende da existência de uma convenção social/cultural que estabelece uma relação codificada entre uma expressão e um conteúdo (ECO, 1997, p. 12)²¹³, de modo que “sempre que ocorre uma correlação desse tipo, reconhecida por uma sociedade humana, existe signo” (p. 39). De fato, é a partir deste último aspecto que o autor defende a interpretação de estímulos naturais como eventos semióticos, uma vez que são considerados signos na medida em que sua interpretação se torna convencionalizada²¹⁴.

Esta relação paradoxal entre a necessidade de algum tipo de codificação para a constituição do signo e a liberdade aparentemente total do processo de semiose é uma constante nos trabalhos de Eco. Suas reflexões iniciais sobre a codificação na linguagem humana partem dos referenciais encontrados na Teoria da Informação e no estruturalismo linguístico, a partir dos quais o autor estabelece a distinção entre *processo de comunicação*, definido como a passagem de um sinal de uma fonte, através de um transmissor e ao longo de um canal, até um destinatário, e *processo de significação*, definido como um processo de comunicação particular, no qual o destinatário é um ser humano e onde o sinal enviado solicita a este uma resposta interpretativa, algo que somente é possível se houver um código, um sistema de significação (ECO, 1997, p. 5-6). Considerando-se que, para Eco, os sistemas de significação (entendidos como códigos aceitos por uma sociedade) constituem a base de todos os produtos e interações que fazem parte das culturas humanas²¹⁵, toda reflexão do autor sobre a linguagem envolve, necessariamente, a discussão sobre o papel exercido pelos sistemas de significação nas diversas manifestações verbais por ele abarcadas.

²¹³ De forma mais específica, “um signo é sempre constituído por um (ou mais) elementos de um PLANO DA EXPRESSÃO convencionalmente correlatos a um (ou mais) elementos de um PLANO DO CONTEÚDO” (ECO, 1997, p. 39 – grifos do autor).

²¹⁴ Um exemplo deste tipo de processo, segundo Eco, pode ser encontrado na identificação (codificação) de certos sintomas como signos de uma determinada doença (ECO, 1997, p. 17). Partindo da concepção peirceana de signo, Eco adota uma postura crítica diante da divisão presente na semiologia saussureana (e nos autores estruturalistas) entre signos intencionais e artificiais (como sinais militares, regras de etiqueta, símbolos matemáticos ou mesmo as palavras) *versus* signos naturais e não-intencionais, que não seriam, a rigor, denominados signos (p. 10).

²¹⁵ Eco defende que “a cultura como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação” (ECO, 1997, p. 16). O sentido de cultura adotado por Eco advém da antropologia cultural, segundo a qual “é cultura toda intervenção humana sobre o dado natural, modificado de modo a poder ser inserido numa relação social” (ECO, 2007, p. 5).

De acordo com Eco, o estudo e a teorização do significado estão diretamente relacionados à necessidade de se circunscrever a área de consenso dentro da qual se move um discurso (ECO, 2001, p. 144), área a qual estrutura todo o sistema de significação de nossa linguagem. A postura do autor, no entanto, é contrária às abordagens tradicionais do significado, que estudam o código linguístico como um sistema fechado e determinado, enfocando unicamente a denotação a partir da exclusão de todos os tipos de aspectos contextuais das expressões linguísticas. Para Eco, estas abordagens são incapazes de abarcar o complexo processo de interpretação textual, o qual não se caracteriza como um processo de decodificação, mas sim como um processo ativo no qual o leitor percorre uma multiplicidade de códigos sobrepostos buscando identificar os significados mais adequados em meio a uma grande diversidade de opções. Assim, num sistema complexo como a linguagem verbal, onde coexistem vários códigos e subcódigos, toda mensagem configura-se como um *texto* com diversos níveis discursivos (ECO, 1997, p. 48)²¹⁶. De fato, Eco destaca que na linguagem verbal, “um único significante veicula conteúdos diversos e interligados” (p. 48), de forma que mesmo uma palavra simples como *automóvel* atua como significante para uma série de significados, seja a classe abstrata “automóvel”, seja a referência a um automóvel particular diante de mim, seja ainda uma série de outros significados conotativos como “velocidade”, “riqueza” ou “conveniência”, derivados dos valores, usos e funções possíveis deste objeto (p. 21)²¹⁷.

Fica claro que embora a perspectiva semiótica de Eco demande a existência de uma relação codificada entre expressão e conteúdo para a constituição do signo, esta não se caracteriza como uma correlação fixa estabelecida por um código fechado²¹⁸, sendo mais adequadamente descrita como uma “rede de relações múltiplas e mutáveis” (ECO, 1997, p.

²¹⁶ Eco utiliza os termos *hipercodificação* e *hipocodificação* para se referir a dois processos específicos de complexificação do código linguístico. A hipercodificação envolve a sedimentação de um subcódigo a partir de um código mais geral, como no caso das regras retóricas e estilísticas que operam nas diversas línguas (formas de cortesia, por exemplo), ou ainda no caso da sedimentação de diferentes padrões de pronúncia para uma mesma palavra, cada uma associada a um matiz de significado. A hipocodificação, por outro lado, envolve a produção de inferências sobre códigos potenciais e genéricos, ocorridos em situações onde uma mensagem não apresenta um código definido (seja ele inexistente ou apenas desconhecido), um procedimento que Eco considera muito comum na produção de juízos estéticos (ECO, 1997, p. 121-123).

²¹⁷ Em relação à diferenciação entre denotação e conotação, Eco diz: um sinal vermelho num painel de segurança pode, dentro de um código (de acordo com seu manual de instruções), corresponder a uma expressão que indica um conteúdo “perigo”, de forma que temos uma *denotação*; se este conteúdo constituir a expressão de um novo conteúdo, como “evacuação”, temos então uma *conotação*, caracterizada pela sobreposição de códigos distintos (ECO, 1997, p. 45-46).

²¹⁸ Como exemplo, Eco é crítico da concepção de código na perspectiva estruturalista. Segundo o autor, embora esteja ligada a uma hipótese comunicativa, ela “não é garantia de comunicação, mas de coerência estrutural, de mediação entre sistemas diversos” (ECO, 2001, p. 274-275), especialmente entre os sistemas ligados ao significante e os sistemas ligados ao significado.

40), na qual é possível a identificação de “um *continuum* semiótico que vai da codificação mais forte à mais aberta e indeterminada” (ECO, 2001, p. 64-65). Esta visão menos restrita do sistema de significação é essencial para Eco por conta de seu interesse no estudo de uma série de recursos expressivos da comunicação verbal, como a mentira e o humor, que são em grande medida negligenciados (ou mesmo inteiramente eliminados) por diversas perspectivas tradicionais dedicadas ao estudo da linguagem. Se tais perspectivas tradicionais consideram que estes recursos estão fora do domínio da semântica, Eco, por outro lado, considera que somente é possível a aquisição de uma compreensão aprofundada sobre os sistemas de significação atuantes na linguagem verbal se todos os recursos nela disponíveis forem estudados, algo que somente é possível a partir de uma perspectiva que lide simultaneamente com os sistemas de codificação e os processos de interpretação presentes na linguagem verbal.

Percebe-se que a perspectiva de Eco é contrária a uma divisão rígida entre os domínios da semântica e da pragmática, uma vez que o autor considera que a constituição do próprio signo baseia-se em processos de inferência, de interpretação, e na dinâmica da semiose (ECO, 2001, p. 13) e que nenhuma significação é realmente possível de ser identificada sem se abordar o processo de recepção numa dada situação (ECO, 2000, p. 5-6)²¹⁹. O pensamento de Eco defende que o estudo da significação deve abarcar a interação entre a língua (entendida enquanto um conjunto complexo de códigos e convenções culturais) e os processos interpretativos de um leitor/ouvinte (dependentes tanto de seus mecanismos cognitivos quanto do conjunto de sua experiência pessoal), algo que somente é possível quando se observa o papel ativo exercido pela mente humana no processo de semiose, e que toda mensagem se apresenta como uma forma aberta capaz de direcionar uma grande diversidade de percursos interpretativos²²⁰.

²¹⁹ A incorporação do locutor e do ouvinte na reflexão teórica sobre a linguagem também está presente em autores ligados ao estruturalismo linguístico e à semiologia saussureana, como Jakobson, que diz que “as pesquisas que tentaram construir um modelo de linguagem sem qualquer relação com o locutor e o ouvinte, e assim hipostatizam um código separado da comunicação efetiva, correm o risco de reduzir a linguagem a uma ficção escolástica” (JAKOBSON *apud* ECO, 2000, p. 6). Esta mudança no quadro teórico do estruturalismo está diretamente atrelada, segundo Eco, a uma crise em relação ao conceito de signo ocorrida após os anos 1960, levando-o a uma dissolução e ao deslocamento do interesse dos autores para um novo objetivo: a geração de textos, sua interpretação, a derivação das interpretações, as pulsões produtivas, para o próprio prazer da semiose (ECO, 2001, p. 12-13).

²²⁰ De acordo com o autor, é função de uma teoria da interpretação a avaliação do percurso, sentido ou leitura dos sememas, de modo a lidar com as ambiguidades entre os diversos sememas denotativos e conotativos disponíveis (ECO, 1997, p. 84-85).

Esta proposta teórica se caracteriza, antes de tudo, como uma tentativa de equilíbrio entre codificação sígnica e liberdade interpretativa, que tem como objetivo geral a identificação (em meio à abertura interpretativa) dos *hábitos* (convenções culturais) constituídos pela experiência tanto individual quanto coletiva. Seu mapeamento é possível, segundo Eco, apenas sob a perspectiva de que as relações de significado presentes numa determinada língua constituem um complexo sistema de competências enciclopédicas (ECO, 2001, p. 83-84)²²¹, conceito definido pelo autor do seguinte modo:

Uma semântica em forma de enciclopédia não se recusa a fornecer regras para a geração e a interpretação das expressões de uma língua, mas estas regras são orientadas aos contextos, e a semântica incorpora a pragmática (o dicionário incorpora, ainda que semiotizado, o conhecimento do mundo). O que torna a enciclopédia produtivamente frágil é o fato de que dela nunca se dará uma representação definitiva e fechada, e que uma representação enciclopédica jamais é global, mas sempre local, é alimentada em determinados contextos e circunstâncias, constitui uma perspectiva limitada sobre a atividade semiótica [...]. A enciclopédia não fornece um modelo completo de racionalidade (não espelha de modo unívoco um universo ordenado), mas fornece regras de razoabilidade, isto é, regras para contratar a cada passo as condições que nos permitem usar a linguagem para dar conta – segundo alguns critérios provisórios de ordem – de um mundo desordenado. (ECO apud ECO, 2013, p. 546-547)²²².

3.3. Considerações parciais

A breve exposição destas quatro perspectivas teóricas nos mostra que há grandes divergências sobre a natureza e as características da linguagem verbal e dos processos de

²²¹ Para Eco, a perspectiva de que a significação no código linguístico constitui-se a partir de uma semântica lexical, aos moldes de um dicionário, é restritiva demais, perdendo força diante de um modelo de semântica enciclopédica, dominado pelo princípio peirceano da semiose ilimitada, considerado pelo autor o único modelo capaz de dar conta da complexidade da semiose (ECO, 2001, p. 267).

²²² ECO, Umberto. “*L’antiporfirio*”. In: VATTIMO, G. & ROVATTI, A. (Eds.). *Il pensiero debole*, 1983, p. 75, apud ECO, 2013, p. 546-547.

comunicação constituídos a partir dela, mesmo entre autores de referência no estudo destes temas. Conforme mencionado ao início do subcapítulo anterior, em todas as perspectivas abordadas é possível observar a sólida concepção de que a existência de representações codificadas (correlação entre sinais visuais/sonoros e suas denotações) constitui um elemento essencial de qualquer linguagem e, conseqüentemente, de todo processo de comunicação simbólica. No entanto, embora haja um número considerável de autores que, arraigados aos modelos semânticos tradicionais, continuam a explicar o sistema linguístico em termos de correlações idealizadas²²³, perde força, ao longo do século XX, a concepção de que estas representações linguísticas constituem um código perfeitamente definido e compartilhado entre emissor e destinatário, premissa sobre o processo de comunicação apresentada ao início do subcapítulo anterior.

A reflexão sobre a linguagem ocorrida principalmente ao longo do século XX tem mostrado que as representações linguísticas são, na verdade, muito mais complexas do que o sugerido pelas abordagens semânticas mais tradicionais. Em especial, chama a atenção a grande complexidade das línguas naturais, nas quais existe uma gama considerável de significados para cada componente linguístico, da palavra às frases e às estruturas transfraseais, em contraposição à visão idealizada de uma denotação específica e determinada para cada significante. Mesmo autores cujas perspectivas teóricas dependem da identificação de significados denotativos²²⁴, como Chomsky, destacam esta desconcertante pluralidade de significações que, por si só, torna problemática a circunscrição da questão do significado:

Suponhamos que uma biblioteca tenha duas cópias do Guerra e paz de Tolstói e que Peter retire uma delas e John outra. Peter e John retiraram o mesmo livro ou livros diferentes? Se levamos em consideração o fator material do item lexical, retiraram livros diferentes; se focalizarmos o componente abstrato, retiraram o mesmo livro. (CHOMSKY, 2002, p. 48-49).

Assim, embora a reflexão contemporânea sobre as relações semânticas esteja prioritariamente organizada em torno de uma perspectiva geral sistemática e a-histórica (a

²²³ Neste tipo de abordagem, as diferenças que não podem ser sistematizadas são metodologicamente eliminadas, sendo normalmente atribuídas a deformações locais (como sotaques ou idioletos, que não entram na definição oficial de uma determinada língua) ou a perturbações individuais (considerados erros de utilização da língua, o que envolve até mesmo a produção de neologismos), em prol de um delineamento preciso de correlações idealizadas entre um significante e seu(s) significado(s).

²²⁴ Ou seja, autores que desconsideram os significados avaliados como de segunda ordem, denominados de conotativos. Para uma breve distinção entre significados denotativos e conotativos, ver nota de rodapé no. 217 (p. 96).

qual deixa em segundo plano, ou mesmo ignora por completo, tanto as particularidades dos indivíduos participantes no processo de comunicação linguística quanto os processos históricos que transformam a linguagem²²⁵), pode-se facilmente identificar a existência de consideráveis divergências em relação ao próprio conceito de semântica, expostas pelo significativo número de abordagens encontradas na bibliografia dedicada ao tema. Eco nos fornece uma visão geral destas abordagens, agrupando-as em torno de cinco territórios de indagação (ou pesquisa) ligados ao conceito de semântica (ECO, 2013, p. 529):

- 1) *Semântica como o estudo do significado dos termos fora de qualquer contexto* (por exemplo, a teoria carnapiana dos postulados dos significados, grande parte da semântica componencial e das variadas análises sêmicas, para não falar da lexicografia de qualquer gênero e tendência);
- 2) *Semântica como o estudo dos sistemas do conteúdo, ou semântica estrutural* (Hjelmslev e, em geral, as abordagens estruturalistas dos campos semânticos *et similia*);
- 3) *Semântica como o estudo da relação entre termo (ou enunciado) e referente, ou como o estudo da referência* (por exemplo, Morris, Ogden e Richards, muita filosofia analítica e, *in primis*, Kripke);
- 4) *Semântica como o estudo das condições de verdade dos enunciados*;
- 5) *Semântica como o estudo do sentido específico que termos ou enunciados assumem no contexto ou no conjunto textual* (trata-se de um âmbito vasto e variegado, que diz respeito ao significado de atos de enunciação em circunstâncias enunciativas particulares, de modo que podemos citar antes de tudo o segundo Wittgenstein, mas também a teoria das diversas isotopias discursivas *etc*).

A problemática em relação à questão do significado se torna ainda mais complexa se levarmos em conta as novas perspectivas teóricas surgidas no século XX referentes ao estudo da linguagem. Conforme visto ao início do subcapítulo anterior, estas perspectivas são uma

²²⁵ Nas perspectivas designativas (conforme terminologia apresentada por Lawn) a eliminação da variável temporal parece-nos ser uma característica essencial. A busca por um ponto de vista a-temporal envolve a tentativa de eliminação dos processos históricos que transformam o objeto de estudo selecionado, tornando difícil, ou mesmo impossível, a sua delimitação e especificação (uma vez que estes processos dinâmicos “deformam” constantemente a linguagem). Assim, consideramos que mesmo as abordagens que levam em consideração fatores locais, como o contexto de um texto ou a cultura a qual este texto pertence (fatores que segundo Lawn estariam associados às perspectivas expressivistas), fazem-no a partir deste olhar a-temporal, considerando-os como elementos estáticos.

consequência direta da identificação da natureza complexa da linguagem e de um sentimento de insatisfação em relação aos modelos linguísticos tradicionais (ligados principalmente à Lógica), levando diversos autores à proposição de novas hipóteses sobre as bases de nosso sistema linguístico, seja a existência de uma estrutura cognitiva especializada dedicada ao domínio da linguagem (a faculdade da linguagem chomskyana), seja a existência de um sistema abstrato de relações estruturais que organizam todos os aspectos das línguas humanas (estruturalismo linguístico), seja ainda a existência de um número restrito de categorias fenomenológicas a partir das quais se estabelece um processo potencialmente infinito de interpretação (as três categorias semióticas como base do processo de *semiose* ilimitada). Com estas hipóteses, o nosso aparato cognitivo passa a ser uma nova variável considerada de fundamental importância para a compreensão da significação na linguagem humana. Para Chomsky, a faculdade da linguagem não apenas direciona o desenvolvimento das estruturas sintática e semântica das línguas humanas, mas são principalmente as semelhanças fisiológicas deste órgão hipotético entre os seres humanos que possibilitam o surgimento de uma comunicação intersubjetiva efetiva; para o estruturalismo, toda a nossa compreensão do ambiente materializada na linguagem parte de um conjunto de relações abstratas que também direcionam a forma como nosso sistema de significação é organizado, constituindo assim a base para o surgimento da comunicação²²⁶. Como resultado, observa-se que o estudo da relação entre a linguagem e nosso domínio mental assume um papel central nos estudos linguísticos em geral e, conseqüentemente, na reflexão sobre a questão semântica.

Por fim, o golpe mais impactante sobre a circunscrição da questão do significado advém da tentativa de diversos autores em tentar abarcar, em meio ao estudo das representações linguísticas, não apenas a linguagem enquanto sistema abstrato (aos moldes dos modelos semânticos tradicionais), mas também sob o ponto de vista da comunicação, ou seja, da interação intersubjetiva. Assim, embora o estudo das representações mantenha um diálogo constante com os modelos tradicionais semânticos, permanecendo a questão do significado inerentemente inserida numa perspectiva sistemática da linguagem, percebe-se em meio à reflexão contemporânea o aumento da importância do indivíduo e da sociedade como componentes relevantes para o estudo da linguagem, algo que se mostra presente mesmo nas

²²⁶ Deve-se salientar que tanto na gramática gerativa quanto no estruturalismo a existência de convenções apreendidas pelo convívio com outros seres humanos não é negada. Saussure, por exemplo, cita que a maior parte das correlações entre significante e significado é, de fato, arbitrária, de forma que o domínio de uma língua depende de que a criança memorize tais correlações. No entanto, ambas as perspectivas postulam a existência de elementos gerais e universais comuns às línguas humanas, primordiais para todo sistema linguístico e para a comunicação verbal, cuja compreensão constitui o cerne destas duas propostas teóricas.

abordagens que almejam o mais alto grau de universalidade. Por exemplo, o delineamento tanto da faculdade da linguagem (gramática gerativa) quanto das relações estruturais universais que organizam a linguagem e o pensamento humano (estruturalismo linguístico) depende da produção de generalizações oriundas da observação de padrões recorrentes (ou invariantes) na construção de expressões linguísticas, a qual é realizada a partir de amostras extraídas de uma determinada coletividade (falantes de uma determinada língua, por exemplo). Em geral, é possível encontrar no conhecimento geral armazenado nos textos de especialistas (livros, artigos, ou outras publicações de pessoas dedicadas ao estudo do tema) uma fonte inicial valiosa sobre as principais características sintáticas e semânticas das línguas humanas, principalmente das línguas mais difundidas, constituindo um ponto de partida sólido para a identificação das invariantes linguísticas. No entanto, isto não diminui a importância da análise da prática dos falantes de uma determinada língua, que se mostra fundamental para o estudo de diversos aspectos específicos de nossas habilidades linguísticas (e que demandam o teste de hipóteses, por exemplo), mas principalmente para o estudo de línguas faladas em comunidades remotas, muitas vezes em risco de extinção²²⁷.

O aumento da importância do indivíduo também é perceptível em algumas abordagens mais próximas da tradição lógica, baseadas num redirecionamento que abandona o estudo das relações entre realidade mental e mundo externo em prol das relações entre mente e linguagem, a ponto mesmo de haver maior destaque para o estudo mais abstrato de nossas capacidades linguístico-cognitivas do que do sistema linguístico em si²²⁸. Hurford apresenta uma proposta particularmente simbólica deste tipo de redirecionamento: consistindo numa adaptação da abordagem semântica baseada no estudo das condições de verdade dos enunciados, o autor propõe que a avaliação das condições de verdade seja feita não em relação às sentenças linguísticas, mas sim sobre as representações mentais não-linguísticas (HURFORD, 2007, p. 114-115), sendo que um de seus aspectos mais distintos é justamente a diferenciação conceitual entre sentenças linguísticas e proposições lógicas²²⁹, estas últimas consideradas como correlatas à nossa atividade mental, portanto, meios para o estudo e a

²²⁷ A análise da prática de indivíduos consiste na etapa inicial para qualquer procedimento de coleta de dados. No estruturalismo, esta análise já se encontra previamente realizada, resultando na enumeração de regras e convenções das línguas naturais oficiais (como o inglês, o francês e o português), que constituem o ponto de partida de boa parte dos estudos linguísticos de cunho estruturalista. Já na gramática gerativa, esta análise se mostra particularmente importante devido ao conceito de Língua-I, língua particular a cada indivíduo, que constitui o ponto de partida para a aquisição de indícios sobre as características universais da faculdade da linguagem.

²²⁸ Esta é transformação de certas abordagens ligadas à Lógica é uma consequência da percepção de que a linguagem não é mais considerada capaz de uma tradução perfeita de nosso pensamento.

²²⁹ Por exemplo: $LION_{baboon}(x)$ & $CROUCH_{baboon}(x)$ & $ROCK_{baboon}(y)$ (HURFORD, 2007, p. 114)

representação do mapeamento conceitual realizado por nosso domínio cognitivo em relação à realidade externa²³⁰.

A observação da linguagem sob o prisma da comunicação apresenta uma consequência muito importante para as discussões aqui presentes, correspondente ao enfraquecimento da distinção rígida entre semântica e pragmática (observada diversas vezes nas discussões sobre as perspectivas teóricas aqui apresentadas), a qual tem produzido modificações importantes, ainda que não consensuais, para a compreensão contemporânea do conceito de linguagem. Em especial, destacamos que para vários autores o estudo da linguagem não se mostra mais satisfatório se realizado unicamente em termos de generalizações de cunho universalista (sejam estruturas inatas, relações lógico-rationais ou convenções socioculturais), demandando cada vez mais a incorporação das múltiplas variáveis presentes no processo de comunicação humana. Dentre estas variáveis, as que historicamente estão menos conectadas ao domínio da semântica, e que adquiriram grande importância no estudo do significado ao longo do século XX, são as questões relativas à produção e recepção de mensagens verbais, cujo estudo demanda do pesquisador que leve em consideração a experiência (individual e/ou coletiva) dos agentes envolvidos no processo de comunicação²³¹.

Pois é justamente esta experiência que não pode ser considerada, *a priori*, teoricamente igual para emissor e destinatário. Conforme visto no segundo capítulo, cada indivíduo é exposto a um conjunto único de experiências, as quais modelam suas conexões neuronais, constituindo não apenas um conjunto de conhecimentos específicos, mas também modelando suas capacidades cognitivas (memórias, respostas automatizadas e esquemas conceituais) de forma única. Como estes mecanismos cognitivos gerais são utilizados no processo de aquisição de uma linguagem, do aprendizado dos padrões e códigos linguísticos²³² ao domínio efetivo de sua utilização para a produção e o reconhecimento/interpretação de expressões verbais, conseqüentemente o produto final deste

²³⁰ A proposta de Hurford busca romper totalmente qualquer conexão entre proposições lógicas e linguagem verbal, elemento fundamental para o autor por conta de seu interesse geral em discutir as capacidades cognitivas humanas sob uma perspectiva evolutiva. Com este intuito em mente, o autor cruza informações provenientes de diversos autores sobre as capacidades cognitivas e comunicativas de diferentes espécies do reino animal, buscando demonstrar que diversos elementos centrais para a organização da linguagem humana não exclusivos à nossa espécie. O autor apresenta sua proposta em dois volumes, o primeiro dedicado à questão do significado (HURFORD, 2007) e o segundo à questão gramatical (HURFORD, 2012).

²³¹ De acordo com Nattiez, um objeto adquire significado para um indivíduo assim que este é posicionado em relação a áreas de sua experiência de vida, ou seja, em relação a uma coleção de outros objetos que pertencem à sua experiência do mundo (NATTIEZ, 1990, p. 9).

²³² Os padrões e códigos linguísticos a serem dominados incluem regras sintáticas e vocabulário, assim como uma série de subcódigos, que englobam desde expressões idiomáticas a formas de tratamento formais e informais.

processo, a linguagem madura de cada indivíduo, é também único (em termos de volume de vocabulário e de construções sintáticas priorizadas, por exemplo), o que não significa, obviamente, que ele não tenha nada em comum com a linguagem madura de outros seres humanos.

O destaque para a experiência individual insere-se numa concepção contemporânea na qual a linguagem humana é vista como um sistema altamente dinâmico, onde os significados das expressões linguísticas não são nem fixos e determinados, nem livres e improvisados, mas definidos em torno de probabilidades interpretativas associadas a uma série de fatores: variáveis momentâneas (como o grau de atenção do leitor/ouvinte, ou o nível de ruído durante o ato comunicativo), habilidades cognitivas (facilidade de memorização, por exemplo), conhecimento individual (vocabulário, domínio de construções sintáticas, experiência em interpretação textual) e o grau de proximidade de seus conhecimentos em relação aos interlocutores (se eles pertencem à mesma comunidade, se partilham ou não certas experiências linguísticas, se exercem a mesma profissão). O dinamismo da linguagem é reforçado ainda pelo fato de que ela se encontra num processo contínuo de transformação, gerado por influências estrangeiras, pressões sociopolíticas, desenvolvimento e mistura de dialetos locais, além do impacto exercido por uma série de recursos criativos inerentes ao próprio sistema linguístico (e que serão abordados mais à frente).

Retornando da linguagem para a questão da comunicação, é necessário identificar, em primeiro lugar, que todo ser vivo é uma “máquina” especializada na troca de informações com o ambiente. Em segundo lugar, os animais, por possuírem (em sua maioria) um cérebro capaz de controlar e direcionar esta troca de informações (tanto internas quanto externas), são seres capazes de constituir um sistema particularmente complexo de interações com o ambiente e que não pode ser inteiramente reduzido a reações físicas, já que todo o sistema é regulado em torno dos princípios de sobrevivência e reprodução²³³. Em terceiro lugar, a presença da linguagem estabelece um novo nível de complexidade para a rede de troca de informações de um ser vivo, mas que não se baseia numa adequação perfeita entre significante e significado

²³³ Em relação a esta perspectiva não mecanicista sobre o sistema constituído pelos seres vivos, vale a pena mencionar o conceito de *autopoiesis*, cunhado por Maturana e Varela e que tem exercido considerável influência sobre o pensamento de diversos autores desde o final do século XX: “uma máquina autopoietica é uma máquina organizada (definida como uma unidade) como uma rede de processos de produção (transformação e destruição) de componentes que: (i) por meio de suas interações e transformações continuamente regeneram e realizam a rede de processos (relações) que os produziu; e (ii) a constituem (a máquina) como uma unidade concreta no espaço no qual eles (os componentes) existem mediante a especificação do domínio topológico de sua realização tal como uma rede” (MATURANA & VARELA, 1980, p. 78-79).

(ou, em termos diferentes, entre um estímulo visual/sonoro e determinados padrões de ativação neuronal). Esta correlação perfeita não passa de uma idealização da questão do significado²³⁴, advinda da separação rígida entre sistema linguístico e os sujeitos envolvidos no processo de comunicação, a qual não pode ser sustentada quanto se observa a linguagem pelo prisma da comunicação²³⁵, expondo a natureza inerentemente aberta e mutável do sistema constituído pelo processo de comunicação verbal. Desta forma, a questão do significado não pode ser inteiramente separada de nossos mecanismos cognitivos, envolvidos diretamente na definição dos padrões de ativação neuronal disparados pelo contato com um determinado estímulo, os quais não apenas são únicos para cada sujeito (por conta de suas experiências individuais), mas estão também em constante transformação, mesmo durante o processo de comunicação. Como resultado, a questão do significado, base para a comunicação verbal, somente pode ser entendida em termos de relações probabilísticas, aspecto destacado por Cherry ao afirmar que todo ato comunicativo caracteriza-se pela realização de numerosas inferências indutivas simultâneas (CHERRY, 1974, p. 420)²³⁶.

A quebra da concepção de que a comunicação sedimenta-se na adequação perfeita entre o significado desejado pelo emissor e o significado interpretado pelo destinatário, que é

²³⁴ A questão da não-correspondência entre idealizações (descrições rígidas e unívocas) e a riqueza e a complexidade dos sistemas linguísticos não se manifesta apenas em relação ao significado, mas também em relação aos aspectos sintáticos das línguas naturais. Sobre este tema, é particularmente interessante o caso de Chomsky, cujo projeto da gramática gerativa conduziu gradualmente ao levantamento de um número extremamente alto de regras sintáticas e semânticas necessárias para uma utilização razoavelmente adequada (como qualquer falante comum) de qualquer das línguas naturais. Esta enorme complexidade passou a ser vista como um problema teórico de fundamental importância para o autor, levando-o a redirecionar suas pesquisas a partir da década de 1990, conduzindo ao estabelecimento do *Programa Minimalista (Minimalist Program – MP)*. Enquanto a gramática gerativa focava-se na formulação de um sistema complexo de regras capaz de descrever as características das formações gramaticais nas mais variadas línguas, o MP caracteriza-se pela tentativa de reduzir este número de regras (extensas e complexas demais para que se possa explicar o aprendizado espontâneo presente nas crianças) apenas àquelas mais gerais e abstratas. Para Chomsky, o MP caracteriza-se como uma perspectiva para pesquisas e não como uma teoria, uma vez que parte apenas de um conjunto de questões e princípios. Interessante notar que esta simplificação gerou algumas alterações conceituais importantes na concepção chomskyana da linguagem, em especial a rejeição (considerada desnecessária) da distinção de níveis estruturais (estrutura de superfície e estrutura profunda) na organização da linguagem (CHOMSKY, 2005, p. 38-40).

²³⁵ Interessante notar que mesmo uma abordagem caracterizada pela pressuposição de que existe um sistema de codificação compartilhado que fundamenta o processo de comunicação, como a teoria de Shannon, não deixa de levantar questionamento sobre esta divisão rígida. Assim, Weaver, no texto de referência desta perspectiva teórica, ressalta que não apenas há uma sobreposição das questões relativas aos três problemas enumerados por ele (ver nota de rodapé no. 157, p. 76), mas destaca especialmente a sobreposição entre o problema semântico e o problema da eficácia (SHANNON & WEAVER, 1998, p. 5-6).

²³⁶ Cherry é um autor de referência no estudo da comunicação humana, fortemente influenciado pela *Teoria Matemática da Comunicação* de Shannon. Em seu texto, Cherry enumera quatro grandes grupos de incertezas presentes na comunicação humana (CHERRY, 1974, p. 420): 1) Incertezas quanto aos sons orais, ou à configuração acústica (variações de sotaques, tons e intensidade, manifestadas como gritos, sussurros ou canto, por exemplo); 2) Incertezas de linguagem e sintaxe (diferenças entre linguagem formal e coloquial); 3) Incertezas ambientais (ruídos de máquinas, ou de conversas paralelas); 4) Incertezas de reconhecimento (experiência prévia do ouvinte, seus hábitos linguísticos e seu domínio da língua utilizada).

por sua vez baseada na concepção tradicional de semântica, leva inevitavelmente ao questionamento da adoção da linguagem verbal como modelo para as reflexões sobre a comunicação (ao menos se a linguagem verbal é entendida como um sistema abstrato de regras que independem dos sujeitos que a utilizam). Mais do que isso, com base nas discussões realizadas neste capítulo pode-se mesmo questionar se os conceitos *linguagem* e *linguagem verbal* são realmente sinônimos como muitos autores defendem. Esta é uma discussão muito importante para pesquisadores que lidam com sistemas complexos de comunicação intersubjetiva não-verbais, mostrando-se particularmente presente nos autores dedicados ao estudo da comunicação animal e do processo de evolução da linguagem humana (atrelada ao estudo das capacidades comunicativas dos homínídeos que nos antecederam na escala evolutiva). Para estes autores, o aprisionamento ao referencial da linguagem verbal restringe suas perspectivas sobre os sistemas comunicativos que estudam, forçando-os a abordar tais sistemas como versões imperfeitas e incompletas da linguagem humana²³⁷ e, conseqüentemente bloqueando o desenvolvimento de uma concepção mais abrangente do conceito de linguagem²³⁸. Esta é uma questão relevante também para o domínio musical, já que muitas pessoas (músicos, pesquisadores e apreciadores) adotam a concepção de que a música pode ser entendida como um tipo de linguagem não-verbal.

O questionamento sobre a utilização da linguagem verbal como principal referência para a compreensão do processo de comunicação e do conceito de linguagem mostra-se especialmente importante no presente trabalho, estando diretamente relacionado a uma das premissas norteadoras das discussões aqui realizadas. Segundo esta premissa, a música

²³⁷ De fato, a adoção da linguagem verbal como o referencial para este tipo de estudo torna muito difícil conceber a existência da linguagem fora do contexto dos seres humanos modernos. Assim, de modo a se precaverem contra conflitos terminológicos (ou seja, evitar a crítica óbvia de que estes sistemas de comunicação não possuem as mesmas características da linguagem humana), muitos autores nomeiam tais sistemas como “proto-linguagens”, embora possa se perceber que a diferença entre algumas destas proto-linguagens e a linguagem humana seja mais quantitativa do que qualitativa (no sentido de que são diferentes tipos de linguagens). A quebra deste referencial depende de uma mudança conceitual, pois a pergunta adequada a ser feita não é: *os animais possuem uma linguagem como a nossa? Se não, por quê?*, mas sim: *enquanto integrantes do reino animal, por que os seres humanos possuem linguagem?* (FAVAREAU, 2010, p. 39).

²³⁸ A dificuldade em se desenvolver uma concepção menos restrita do conceito de linguagem tem sido um problema sério principalmente no campo dos estudos sobre a evolução da linguagem humana. Desde a publicação do livro *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, em 1859, a questão da origem e do processo evolutivo da linguagem tem chamado a atenção de diversos pesquisadores. De fato, o interesse foi tamanho que rapidamente o campo se tornou saturado por um grande número de especulações, expondo as complexas divergências conceituais e metodológicas existentes entre os pesquisadores da área. A solução para o problema foi adotada pela principal autoridade da época sobre os estudos da linguagem, a Sociedade de Linguística de Paris, consistindo no banimento de todas as discussões sobre a origem e evolução da linguagem a partir de 1866. O efeito desta ação foi severo, perdurando por pouco mais de um século até que começasse a se reverter, finalmente culminando com a legitimação do tema enquanto uma área digna de estudos científicos na última década do século XX (CHRISTIANSEN & KIRBY, 2003, p. 2).

(manifestada como obras eruditas, manifestações populares, músicas dançantes, práticas ligadas a rituais, ou mesmo as músicas voltadas para a ambientação, como as “músicas de elevador”) pode ser compreendida como um sistema de comunicação, envolvendo troca de informações entre indivíduos, uma ideia que agora pode ser explorada em maiores detalhes. Em primeiro lugar, tendo como base os aspectos gerais do processo de comunicação delineados logo no início do subcapítulo anterior²³⁹, toda manifestação musical envolve o envio de estímulos sonoros (aspecto 1) que podem ser identificados como portadores de informação por outros seres humanos (aspecto 2)²⁴⁰, mesmo quando o compositor/*performer* não tem a intenção de se comunicar, ou seja, transmitir informações (aspecto 3), e que são capazes de produzir modificações no estado mental do ouvinte (aspecto 4) à medida que agem sobre os seus mecanismos cognitivos, dos mais primais e inconscientes aos mais complexos e racionais (aspecto 5). A estes aspectos, soma-se um sexto, baseado nas reflexões deste dos últimos subcapítulos, segundo o qual a relação entre o estímulo sonoro e a modificação do estado mental por ele ocasionada não é fixa e determinada (ou seja, uma relação causal), sendo mais bem compreendida em termos de probabilidades, conforme as discussões sobre a questão do significado realizadas até aqui. Em segundo lugar, é fundamental para a compreensão desta premissa que o conceito de comunicação seja dissociado da linguagem verbal, de modo que se possa conceber a música como uma forma não apenas de se transmitir informação (num sentido mais abstrato conforme delineado por Shannon), mas de se transmitir conhecimento, a qual não pode ser expressa por meio da linguagem verbal.

Este último ponto é um dos mais controversos de todo este trabalho, estando sujeito a uma imediata rejeição se o leitor estiver convicto, tal como um grande número de pensadores, de que toda a experiência humana e todo o conteúdo exprimível por qualquer recurso comunicativo podem ser traduzidos em termos verbais (ECO, 1997, p. 152)²⁴¹. Para que isto seja possível, é necessário que a linguagem verbal seja capaz de realizar uma representação precisa e objetiva dos mais diversos conteúdos, algo que somente é possível se ela for capaz de exprimir significados perfeitamente delimitados. Desta forma, ainda que a linguagem verbal possa ser observada em termos de relações probabilísticas, atreladas à diversidade de

²³⁹ Ver p. 69.

²⁴⁰ O modo como esta informação é interpretada depende de uma série de variáveis, conforme mencionado mais acima em relação à linguagem verbal. Independentemente destas variáveis, vimos que, ao menos sob o prisma da Teoria da Informação, toda obra musical pode ser analisada em termos de quantidade de informação veiculada.

²⁴¹ Apenas como precaução, deixe-se registrado que esta não é a opinião de Eco. A frase citada insere-se, na verdade, numa crítica realizada pelo autor sobre a adoção da linguagem verbal como referencial para os estudos semióticos.

significados de seus elementos componentes, sua característica mais marcante consiste, na verdade, na possibilidade de se controlar esta diversidade por meio de um trabalho racional e criterioso na elaboração de um texto²⁴². Para os adeptos desta perspectiva, esta é uma característica essencial para que a linguagem humana seja capaz de transmitir conhecimento em seu sentido mais pleno²⁴³, base para a exploração de questões relativas à Verdade e ao Saber, tão importantes para o progresso intelectual e tecnológico do homem.

Esta é uma questão essencial para este trabalho, não apenas por estar envolvida na defesa da premissa aqui em discussão, mas pelas suas ramificações no estudo acadêmico do campo musical, regido pelas normas e métodos da pesquisa científica. Com impactos diretos para as reflexões aqui propostas sobre a Teoria e a Análise Musical, seu aprofundamento depende da consideração do processo de sedimentação do pensamento científico moderno, assunto que será abordado no próximo capítulo. Por ora, pode-se chamar a atenção do leitor para o fato de que embora haja uma grande desconfiança diante das afirmativas de que a música é capaz de transmitir conhecimento e de que a música é um tipo específico de linguagem, diversos métodos de análise muito bem sedimentados derivam diretamente de teorias surgidas para o estudo e compreensão da linguagem verbal e dos processos de comunicação estabelecidas a partir dela. Tais métodos não apenas emprestam conceitos destas teorias para a análise de obras musicais, mas dependem da aceitação de determinados pressupostos sobre a natureza e as características da Música em si, uma aceitação que muitas vezes ocorre sem que haja uma real consciência de todas as suas implicações. Sob o ponto de vista da Teoria da Música, esta é uma questão crucial, pois se tais implicações não são discutidas e estudadas, então estes pressupostos não passam de metáforas e analogias conceituais, cuja importância teórica reside única e exclusivamente em sua capacidade para a sedimentação de métodos de análise, não alterando em nada nossa compreensão do conceito de Música.

²⁴² A preocupação com as imperfeições e equívocos das línguas naturais se mostra especialmente presente na filosofia analítica, linha de pensamento predominante nos países de língua inglesa e fortemente ligada à matemática, à lógica formal e à análise da linguagem. Inserido nesta linha de raciocínio, Ryle chama a atenção para a existência de sentenças enganosas, ainda que gramaticalmente corretas, em nossa utilização corriqueira da linguagem verbal, tais como *unpunctuality is reprehensible*, ou *Jones hates the thought of going to the hospital*. Uma reformulação destas frases, de um ponto de vista lógico, seria: *whoever is unpunctual deserves that other people should reprove him for being unpunctual* e *Jones feels distressed when he thinks of what he will undergo if he goes to hospital* (Ryle, G. *Systematically Misleading Expressions*, 1932, *apud* BEANEY, 2012).

²⁴³ Os principais exemplos deste tipo de expressão precisa e objetiva são os textos técnicos (como manuais e códigos legislativos), lógicos (associados principalmente à produção filosófica) e, especialmente, científicos (como livros didáticos e publicações acadêmicas).

Para uma breve exemplificação deste ponto, enumeramos três autores de referência para os campos da Teoria e Análise Musical cujas propostas envolvem pressupostos que correlacionam a música à linguagem verbal e/ou ao processo de comunicação humana:

1) Leonard Meyer (1928-2007): autor de um importante método analítico formulado a partir da Psicologia da *Gestalt*, do pragmatismo americano e da Teoria da Informação, cujo principal enfoque dirige-se para aquilo que o autor define como o significado dentro do contexto de uma obra (*embodied meaning*)²⁴⁴, um significado intramusical (não-referencial e não-semântico) surgido somente quando nossas expectativas quanto à continuação futura de uma passagem musical são perturbadas²⁴⁵. De acordo com Meyer, muito de nossos hábitos e expectativas estão relacionados à familiaridade com determinados estilos musicais, os quais são vistos como complexos sistemas de probabilidades, numa referência direta à Teoria da Informação²⁴⁶. Estas probabilidades, que estão relacionadas às normas de um determinado estilo, formam as “condições necessárias para a comunicação da informação musical, enquanto as perturbações destas normas são condições suficientes para a comunicação musical” (MEYER, 1957, p. 414). Assim, não apenas o autor parte do pressuposto de que a música é capaz de transmitir informações, num sentido mais abstrato conforme proposto por Shannon, mas também que ela é capaz de transmitir estímulos portadores de significação, numa referência direta a uma das características essenciais da linguagem²⁴⁷. De fato, a proposta de Meyer não considera apenas que os estímulos musicais podem ser analisados estatisticamente, mas também que eles constituem uma mensagem passível de decodificação²⁴⁸, razão pela qual tanto a música quanto a linguagem possuem algumas características em comum²⁴⁹.

²⁴⁴ O “significado surge quando um indivíduo torna-se consciente, seja afetivamente ou intelectualmente, das implicações de um estímulo num contexto particular” (MEYER, 1957, p. 415).

²⁴⁵ Para Meyer, quando uma determinada passagem segue de forma esperada, ela é neutra em termos de significado; quando nossas expectativas são bloqueadas ou postergadas, surge o significado musical (MEYER, 1957, p. 415). Neste sentido, o autor relaciona nossas expectativas aos nossos hábitos cognitivos, de modo que “somente quando nossos hábitos são perturbados é que os estímulos tornam-se significativos” (p. 415).

²⁴⁶ Significado e informação são conceitos relacionados à probabilidade e ao grau de incerteza (MEYER, 1957, p. 416).

²⁴⁷ Embora não aborde a questão da representação designativa em música (relacionada à discussão da semântica na linguagem verbal), Meyer afirma que a música também “pode ser significativa porque ela se refere a coisas fora de si mesma” (MEYER, 1957, p. 413).

²⁴⁸ Destaque-se que, sob a perspectiva psicológica e cognitivista adotada por Meyer, esta decodificação pode ser tanto racional quanto emocional. Enquanto a primeira envolve uma postura ativa do indivíduo, a segunda está atrelada aos nossos hábitos, condicionados pela experiência de vida, sendo em grande medida de atuação subconsciente.

²⁴⁹ Meyer não enfatiza diretamente a visão da música como uma linguagem, mas seu texto apresenta alguns indícios da pressuposição de um paralelo entre ambos, como na afirmação de que a “música, como a

2) Fred Lerdahl (1943) & Ray Jackendoff (1945): autores da Teoria Gerativa da Música Tonal, diretamente influenciada pela gramática gerativa de Chomsky, cujo principal objetivo visa fornecer uma “descrição formal das intuições musicais de um ouvinte experiente²⁵⁰ num idioma musical” (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 1). Seu objetivo, predominantemente cognitivista aos moldes de Chomsky, busca identificar um conjunto de princípios ou regras (uma gramática ou idioma musical) a partir dos quais um compositor produz (ou gera) suas obras, e cujo reconhecimento permite ao ouvinte tornar coerente os estímulos sonoros que chegam aos seus ouvidos²⁵¹. Os autores enfatizam que não pressupõem a existência de um paralelo direto (referente a conceitos e regras gramaticais) entre linguagem e música²⁵², embora identifiquem que a nossa capacidade cognitiva musical apresenta semelhanças com outras duas capacidades: percepção visual e linguagem (p. 332). Neste sentido, a proposta dos autores reforça algumas aproximações entre linguagem e música, começando pela existência de uma relação direta entre coerência e a identificação de determinados princípios de organização sonora (sejam estes estímulos musicais ou da fala humana). Além disso, embora os autores tenham como foco o estudo do idioma musical dentro do âmbito da música tonal, este é visto como um ponto de partida potencial para a elaboração de hipóteses sobre os universais psicológico-musicais (*musical psychological universals*) (p. 4), numa perspectiva análoga à de Chomsky, onde o estudo da Língua-I fornece um ponto de partida para a elaboração de hipóteses sobre a gramática universal, referente ao estado inicial da faculdade da linguagem²⁵³.

linguagem, contém uma considerável taxa de redundância” (MEYER, 1957, p. 419). Com base nas discussões anteriores sobre a Teoria da Informação, sabe-se que a redundância numa mensagem está associada à necessidade de se combater o ruído, permitindo que a mensagem produza o efeito desejado no destinatário, algo que somente é possível, na teoria de Shannon, se os significados da mensagem transmitida forem corretamente decodificados.

²⁵⁰ O termo refere-se a um ouvinte aculturado a um determinado idioma musical, não havendo a necessidade de que este tenha nenhum tipo de estudo musical (LERDAHL & JACKENDOFF, 1983, p. 3).

²⁵¹ Lembrando que na teoria chomskyana, a gramática gerativa não envolve apenas princípios conscientes. Pelo contrário, grande parte destas regras é inconsciente, derivada diretamente de nossa faculdade da linguagem (uma estrutura cognitiva inata).

²⁵² Por exemplo, que a música possui sentido ou referência, ou ainda que ela possua categorias sintáticas equivalentes a substantivos, verbos e adjetivos.

²⁵³ Desta forma, a teoria de Lerdahl e Jackendoff tem como seu intuito mais geral não apenas o estudo do idioma tonal, mas das regras gramaticais que compõem uma gramática universal da música (referente ao estado inicial de nossas capacidades cognitivas musicais). Dentro da perspectiva geral de Chomsky, esta linha de raciocínio conduz, inevitavelmente, à hipótese sobre a existência de um órgão específico em nosso cérebro destinado ao processamento musical, uma *faculdade da linguagem musical*, ou ao menos à hipótese de que a *faculdade da linguagem* exerce papel não apenas na consolidação da linguagem verbal amadurecida (a Língua-I chomskyana), mas também na consolidação da expressão musical madura, caso em que poderíamos falar, verdadeiramente, de uma linguagem musical.

3) Jean-Jacques Nattiez (1945): autor fundamental para o estabelecimento da semiologia da música, sua obra é influenciada tanto por autores ligados à perspectiva peirceana quanto à semiologia saussureana. Baseado em grande medida nos escritos de Jean Molino, Nattiez considera que a música é uma forma simbólica (tal como o são os textos verbais e outras obras artísticas) resultante de um complexo processo de criação (processo poiético) e que constitui o ponto de partida para um processo complexo de recepção (processo estésico) (NATTIEZ, 1990, p. 16-17). Neste sistema, Nattiez enfatiza que os processos de criação e de recepção não correspondem ao modelo comunicativo de Shannon, uma vez que a recepção da obra musical não consiste num processo de decodificação, mas sim de recriação, de forma que os estímulos sonoros “dão origem a uma complexa e infinita rede de interpretantes” (p. 37). Como toda forma simbólica, não há uma separação rígida entre público e privado (p. 34), de forma que tanto a experiência de um ouvinte quanto as convenções culturais exercem papel importante nos processos poiético e estésico, de forma que seu sistema não pressupõe a correspondência exata entre os dois processos²⁵⁴. Além disso, a adoção de uma concepção abrangente de signo (conforme tradição que remonta a Peirce) permite a Nattiez considerar o processo de semiose como a base para a compreensão do significado musical (p. 115), cuja natureza é inerentemente dinâmica, relativa à interação entre os três níveis de uma obra musical (poiético, neutro e estésico).

²⁵⁴ Ou seja, para o sistema, não importa quão próximos ou distantes sejam o processo que dá origem à obra musical e o processo que transforma os estímulos sonoros numa obra coerente, reconstruindo a obra musical.

4. MÚSICA, LINGUAGEM VERBAL E PENSAMENTO CIENTÍFICO

“O que um homem vê depende tanto daquilo que ele olha como daquilo que sua experiência visual-conceitual prévia o ensinou a ver.”

(Thomas Kuhn)²⁵⁵

4.1. A sedimentação do modelo clássico de aquisição de conhecimento

Conforme mencionado anteriormente, a linguagem verbal é um elemento tão essencial para o ser humano que é muitas vezes considerada uma característica definidora de nossa espécie aspectos de nossa existência, em relação à expressão individual, à comunicação intersubjetiva. Tal concepção tem como base o importante papel exercido por ela em diversos e à compreensão de nossas próprias experiências. Na história do pensamento ocidental, a linguagem apresenta um elo indissociável com a razão humana, uma vez que a linguagem é em grande medida considerada o meio pelo qual a razão torna-se capaz de refletir sobre os seres e objetos que compõem o ambiente ao nosso redor, explorando as características e as relações existentes entre estes elementos. Esta concepção também considera que a linguagem possibilita representações precisas e objetivas de nossa experiência e conhecimento, desde que submetida a um rigoroso controle lógico, conforme apontado ao final do subcapítulo anterior, um aspecto em grande medida considerado essencial para diversos domínios do saber humano, especialmente para a Filosofia e para a Ciência, campos comumente associados à busca de verdades universais, que não possuem espaço (ou tolerância) para ambiguidades ou imprecisões.

Para que se possa compreender esta perspectiva sobre a linguagem, assim como contextualiza-la às outras discussões presentes neste trabalho, é primeiramente necessário compreender, ainda que de forma breve, o longo processo pelo qual ela tomou forma no

²⁵⁵ KUHN, 2007, p. 150.

pensamento moderno. Suas origens, assim como a de diversos outros aspectos da cultura ocidental, remontam à Grécia Antiga, berço de nossa tradição filosófica e científica (RUSSELL, 2001, p. 17), mais especificamente ao conceito de *Logos*, um importante conceito para a filosofia ocidental e que nela apresenta uma grande diversidade de sentidos, dentre os quais é possível destacar como principais (CRISP, 1999):

- 1) Regra, princípio ou lei (principalmente no sentido de forças reguladoras de nosso mundo sensível, algo especialmente presente na tradição cristã, onde o *Logos* está associado à atuação de Deus na Criação);
- 2) Proposição, relato, explanação, tese, argumento;
- 3) Razão, raciocínio, a faculdade racional, teoria abstrata (em oposição à experiência) e raciocínio discursivo (em oposição à intuição);
- 4) Medida, relação, proporção, razão (*ratio*);
- 5) Valor, mérito.

Constituído etimologicamente pela comunhão entre fala e razão, o conceito de *Logos* não apenas une o intelecto humano ao discurso verbal como também, desde Heráclito (c. 535–475 a.C.), representa um elo entre o discurso racional e a estrutura racional do mundo, consistindo num princípio gerador de ordem e conhecimento (GRAHAM, 1999). Para muitos filósofos da Grécia Antiga, a Razão não é apenas uma característica humana, mas sim uma propriedade mais geral do cosmos, que controla a sua organização e o seu desenvolvimento, tal como a Razão controla e ordena o pensamento humano, elevando o ser humano perante todas as outras espécies. É devido à existência desta conexão direta entre o intelecto humano e a própria estrutura do universo que podemos ter acesso às verdades essenciais do mundo ao nosso redor, à ordem divina que controla tudo (do movimento dos astros às interações entre os seres vivos). E como o *Logos* constitui uma relação direta entre Razão e linguagem, esta última é vista, conseqüentemente, como um elemento essencial para qualquer processo de aquisição de conhecimento, um meio pelo qual o intelecto humano é capaz de materializar as relações, proporções e características de todos os seres e objetos existentes no universo.

Devido ao papel central exercido pelo *Logos* no pensamento filosófico grego, é natural que o conceito estivesse presente nas principais reflexões dos filósofos da antiguidade, referentes à tentativa de compreensão da questão do Ser e da própria estrutura da realidade, à

busca pela aquisição de uma percepção mais clara e precisa do mundo ao nosso redor, ao desenvolvimento de definições precisas e verdadeiras sobre os diversos seres existentes em nosso universo. Nestas reflexões, a linguagem, enquanto uma manifestação do *Logos*, constituía um meio para o acesso ao conhecimento verdadeiro. No entanto, a linguagem possuía também outras funções menos divinas, associadas ao cotidiano da vida humana e referente aos diálogos e conversas corriqueiras, sedimentados em torno da experiência subjetiva (nossos sentidos, emoções) e dos referenciais estabelecidos pelas diversas instituições que governavam a vida em sociedade (leis estabelecidas a partir das vontades e desejos humanos, que não estão submetidas às leis universais do cosmos). Por estarem sedimentados em torno de verdades infundadas, ou seja, não sedimentadas na Razão, a utilização da linguagem pelos padrões do cotidiano não possibilitava a utilização da linguagem para o acesso ao verdadeiro conhecimento, intemporal e impessoal, de modo que se achava necessário distinguir entre as formas corretas e incorretas de raciocínio.

Até os dias atuais, o estudo das formas válidas de raciocínio pertence ao domínio da Lógica (termo derivado diretamente do conceito de *Logos*), campo que tem como sua principal meta a identificação e eliminação sistemática das dúvidas e das certezas fundadas unicamente na experiência subjetiva (erros, impressões, opiniões falsas e/ou infundadas)²⁵⁶. Somente os raciocínios válidos, aqueles sedimentados unicamente nas evidências fornecidas pela Razão e subordinados rigorosamente às normas estabelecidas pela Lógica, possibilitavam à linguagem representar de forma perfeitamente objetiva as verdades mais essenciais do universo, distinguindo-as dos equívocos associados ao mundo sensível. Somente se sedimentada na Razão a linguagem poderia se tornar o meio pelo qual o intelecto torna-se capaz de distinguir não apenas a verdade da falsidade, mas também a aparência da realidade, o vantajoso do prejudicial, o bem do mal, o justo do injusto²⁵⁷.

²⁵⁶ Enquanto disciplina, a Lógica tem início com a reflexão e o questionamento sobre a forma e os elementos constituintes dos métodos de raciocínio e dos padrões de argumentação de uso corrente na Grécia Antiga (BOBZIEN, 2006, p. 397). Fundada por Aristóteles, a Lógica pode ser definida (ao menos dentro de seus limites originais) como a ciência da inferência, ou seja, da formulação de certas conclusões tendo como ponto de partida um conjunto de premissas, uma forma de avaliação de inferências que possibilita a distinção entre bons e maus argumentos (BONEVA, 1999, p. 679), constituindo um pilar central do pensamento ocidental para o estudo e a definição de normas e procedimentos de raciocínios que permitem a demonstração rigorosa de uma determinada conclusão.

²⁵⁷ De modo geral, o pensamento grego tem por base uma série de dualismos que perduram até os dias atuais, influenciando diretamente na conformação do pensamento moderno, tais como: verdade e falsidade, bem e mal, aparência e realidade, mente e matéria, liberdade e necessidade, simples e complexo, caos e ordem, do ilimitado e do limite (RUSSELL, 2001, p. 19).

No pensamento grego, uma das formas mais importantes para o controle e direcionamento do raciocínio correspondia à *dialética*, uma forma de argumentação por meio de perguntas e respostas que originariamente se voltava para a refutação de argumentos (principalmente de adversários) a partir da derivação de consequências contraditórias, procedimento que caracteriza a dialética, primariamente, como uma arte da refutação (SMITH, 1999). Nas mãos de Aristóteles (384–322 a.C.), a dialética deixou de ser apenas uma estratégia retórica (uma técnica de argumentação) para se tornar um meio eficiente para o exame minucioso de um conjunto de premissas (constituídas em torno de evidências), fornecendo ao nosso intelecto a capacidade de identificar e, se possível, eliminar as contradições, os erros e as imperfeições contidos nestas premissas. Nas palavras de Aristóteles, a dialética caracteriza-se como um procedimento fundamental tanto para a filosofia como para as ciências em geral, permitindo a avaliação das crenças e opiniões comumente aceitas (*endoxa*) e colocando o homem no caminho para a descoberta dos princípios primordiais, fundamentais para o campo da ciência (ARISTÓTELES *apud* SHIELDS, 2013)²⁵⁸.

A dialética era vista pelo pensamento antigo como um importante meio de combate às linhas de pensamento que ou negavam a existência de verdades e julgamentos objetivos, ou eram consideradas tentativas de bloqueio à busca destes. Tais perspectivas, de natureza primordialmente relativística, são comumente encontradas nos sofistas²⁵⁹, pensadores em grande medida retratados como intelectuais charlatães (IDE, 1999) por sua valorização das percepções subjetivas (tanto individuais quanto sociais), adotadas como base para a construção de suas estratégias retóricas. Mestres na arte da persuasão, os sofistas apresentavam uma descrença geral na Verdade e na realidade objetiva²⁶⁰, diluindo todas as

²⁵⁸ Como complemento, deve-se ressaltar que embora toda racionalização (seja científica ou dialética) deva respeitar os cânones da inferência lógica (SHIELDS, 2013), Aristóteles diferenciava os argumentos dialéticos dos argumentos científicos. Para o filósofo, os primeiros tinham por base os *endoxa*, premissas aparentes ou aceitáveis (e que deveriam gerar argumentos válidos), enquanto os segundos tinham por base premissas verdadeiras e primárias (SMITH, 1999). No pensamento de Aristóteles, a dialética era vista como um meio que auxiliava a separação dos *endoxa* em controversos ou sólidos por meio de um questionamento que colocava em teste sua coerência lógica, um procedimento de grande importância também para o domínio da ciência porque “estabelecemos as premissas primárias [base dos argumentos científicos] em parte ao determinar quais dentre os *endoxa* iniciais resistem a um constante escrutínio” (SHIELDS, 2013).

²⁵⁹ Os sofistas eram estudiosos itinerantes, em geral contemporâneos de Sócrates, que se dispunham a ensinar retórica, filosofia e formas para ser bem sucedido na vida em troca de pagamento (IDE, 1999).

²⁶⁰ Um dos exemplos mais simbólicos desta descrença é Górgias (c. 485–c. 380 a.C.), que diz que “primeiramente, nada existe; em segundo lugar, mesmo que exista alguma coisa, o homem não a pode apreender; em terceiro lugar, mesmo que ela possa ser apreendida, não pode ser formulada nem explicada aos outros” (Górgias, *Do não-ser, ou da natureza*, *apud* REBOUL, 2004, p. 6). No entanto, deve-se salientar que esta descrença se manifesta de formas um pouco diferentes entre os diversos autores associados ao pensamento sofista.

possibilidades de um referencial intersubjetivo perfeitamente válido sobre o qual os *endoxa* (premissas aparentes ou aceitáveis) poderiam se sedimentar. Em seu lugar, o pensamento sofista valorizava a sedimentação dos *endoxa* sobre a percepção subjetiva e os acordos sociais estabelecidos por meio do diálogo: é aos sofistas que se deve “a ideia de que a verdade nunca passa de acordo entre interlocutores, acordo final que resulta da discussão, acordo inicial também, sem o qual a discussão não seria possível” (REBOUL, 2004, p. 9)²⁶¹. A descrença na verdade absoluta implica numa perspectiva segundo a qual não há percepção ou julgamento que seja mais verdadeiro do que outro, há apenas os que são mais ou menos úteis (IDE, 1999), uma perspectiva que está diretamente relacionada à valorização dos pensadores sofistas à habilidade de persuasão, considerada por estes uma fonte de poder por permitir a um orador tornar convincentes mesmo os argumentos e premissas mais fracos²⁶².

Muito do embate moderno contra o relativismo (tanto contra perspectivas abertamente relativísticas quanto contra perspectivas julgadas como relativísticas) advém de sua associação ao pensamento sofístico. Para diversos pensadores contemporâneos, este tipo de perspectiva representa uma postura inerentemente nociva tanto à reflexão filosófica quanto ao pensamento científico, não apenas pela descrença na verdade absoluta e na possibilidade de descrição objetiva da realidade, mas também porque suas argumentações são julgadas como constituídas em torno de recursos retóricos e ambiguidades linguísticas que tornam seus textos propositadamente obscuros, valorizando o orador (o indivíduo, seu brilhantismo e domínio linguístico, manifestados num texto denso e de difícil acesso) e, em contrapartida, dificultando a avaliação criticamente objetiva das afirmações e reflexões contidas em seus textos (uma abordagem oratória considerada deliberadamente contrária àquela almejada por um autor que busca a verdade, especialmente no meio científico, para o qual o texto/discurso deve ser o mais claro, objetivo e sucinto possível)²⁶³.

²⁶¹ A descrença sofística na verdade objetiva pode ser exemplificada pela frase “O Homem a Medida”, de Protágoras (c. 490–c. 420 a.C.), segundo a qual o mundo é factualmente para cada pessoa tal como é percebido por ela, uma perspectiva onde a verdade depende da experiência ou crença de cada indivíduo (TAYLOR & LEE, 2013).

²⁶² O pensamento sofista é em grande medida considerado uma perspectiva utilitarista, pois se o orador possui a habilidade de modificar a percepção de outra pessoa, então ele possui a capacidade de modificar aquilo que é verdadeiro para esta pessoa, podendo até mesmo fazer com que argumentos injustos e falsos sobrepujem argumentos justos e verdadeiros. Tal perspectiva é normalmente exemplificada pela afirmação de Hípias (c. 460—c. 400 a.C.) (atribuída a ele por Aristóteles na *Retórica*) de que ele poderia “tornar o *logos* [argumento, afirmação] fraco (inferior) em forte (superior)”. Para maiores informações, ver IDE (1999) e, especialmente, TAYLOR & LEE (2013).

²⁶³ Diversos autores que fazem parte da história do pensamento ocidental passaram por severas críticas deste tipo, incluindo nomes de grande relevância para o pensamento contemporâneo como Jean-Paul Sartre, Paul

Neste sentido, tanto o relativismo quanto o obscurantismo textual, ao não diferenciarem a verdade da falsidade, são avaliados como contrários a toda uma tradição dedicada à sistemática eliminação do erro, da dúvida e da impressão, uma tradição que remonta, pelo menos, à dialética grega e que passa pela figura de René Descartes (1596–1650), um dos principais autores ligados à utilização da razão e do intelecto para a aquisição de conhecimento verdadeiro e que até os dias atuais representa um importante referencial para diversos campos de estudo. É a Descartes que devemos a desconfiança básica e fundamental de tudo o que não pode ser comprovado como verdadeiro, assim como a crença de que o caminho para a Verdade, sedimentado na Razão, demanda a eliminação de todo o conflito, de toda a dúvida²⁶⁴:

A razão desde logo me persuade de que não devo menos cuidadosamente coibir-me de dar o meu assentimento às coisas que não são inteiramente certas e indubitáveis do que às manifestamente falsas, bastando encontrar o menor motivo de dúvida para todas me fazer rejeitar. (DESCARTES *apud* PERELMAN, 1993, p. 167)²⁶⁵.

Esta dúvida primordial é um componente essencial do pensamento científico moderno, no qual todas as teses apresentadas num texto devem ser ou evidentes ou demonstráveis, não havendo espaço para a confiança em nenhum tipo de opinião, mesmo aquelas socialmente estabelecidas. Presente, sobretudo, nas Ciências Biológicas e Exatas, esta perspectiva está na base da busca pela neutralidade do pesquisador diante da questão a ser estudada, da visão de que na prática científica não há espaço para opiniões e interpretações (que não constituem fontes adequadas de conhecimento), apenas para verdades conhecidas e consolidadas (utilizadas para a constituição de modelos teóricos), ou verdades potenciais, que ainda demandam verificação (as hipóteses)²⁶⁶.

Feyerabend, Thomas Kuhn, Paul Ricœur e Jacques Derrida, pensadores cujas reflexões estão diretamente presentes nas discussões realizadas no presente trabalho.

²⁶⁴ O pensamento cartesiano parte de um conjunto restrito de premissas, aceitas como verdadeiras, a partir das quais se torna possível a avaliação, por meio da razão e do intelecto, de todas as coisas. Uma destas premissas, uma verdade auto-evidente, consiste na célebre frase “penso, logo existo” (*cogito ergo sum*), que expõe que a própria possibilidade de questionamento de todas as crenças e certezas possuídas por uma pessoa constitui uma prova, para si mesmo, de sua existência. Outra premissa fundamental para o autor corresponde à crença em Deus como fonte e garantia de todo o saber: “sem o conhecimento destas duas verdades [que Deus existe e que não pode ser enganador], não vejo como poderia alguma vez estar certo de coisa alguma” (DESCARTES, René *Meditações (Primeira Meditação)*, *apud* PERELMAN, 1993, p. 167).

²⁶⁵ DESCARTES, René *Meditações (Primeira Meditação)*, *apud* PERELMAN, 1993, p. 167.

²⁶⁶ Perelman, ao comparar o discurso retórico (numa perspectiva diretamente relacionada a Aristóteles) ao discurso científico, reforça esta perspectiva ao afirmar que nas ciências, não é hábito argumentativo fazer

Outra importante contribuição de Descartes para o pensamento moderno corresponde ao método apresentado pelo filósofo (em *Discurso do Método*, de 1637) para a superação de toda dúvida e incerteza encontradas durante a busca pelo conhecimento e pela verdade. O *Discurso do Método* é um divisor de águas no pensamento ocidental, uma vez que desta obra derivam diversos princípios gerais que norteiam a reflexão moderna. Destes, o princípio mais difundido diz respeito à proposta de divisão de um problema ou dificuldade em partes mais simples, que podem ser mais facilmente solucionadas (tendo como ponto de partida um conjunto de premissas previamente estabelecidas), permitindo à Razão que proceda, um passo por vez, das questões mais simples às mais complexas²⁶⁷. No âmbito científico, a aplicação do método cartesiano começa com a delimitação de um modelo teórico, no qual o objeto de estudo (um determinado fenômeno) é definido em torno de um conjunto específico e delimitado de variáveis simples, o qual deve possibilitar a eliminação de quaisquer outras variáveis consideradas não-essenciais para a sua compreensão. Neste procedimento, a restrição a variáveis simples é um ponto essencial, pois permite, de forma rápida e precisa, a aquisição de conhecimentos reconhecidamente válidos, os quais podem então ser utilizados para o desenvolvimento de novos modelos teóricos, base para novas e mais complexas pesquisas.

Toda a reflexão ocidental sobre ciência, método, dialética e eliminação das dúvidas e incertezas apresentada brevemente até aqui é inteiramente dependente da capacidade da linguagem, enquanto uma manifestação do intelecto humano (da Razão, numa referência direta ao conceito de *Logos*) de representar de forma perfeitamente precisa e objetiva as crenças, leis e axiomas em torno dos quais se sedimenta todo o conhecimento humano. Neste sentido, a busca pelo conhecimento verdadeiro não está relacionada apenas ao controle e direcionamento lógico da reflexão abstrata, mas também (e talvez mais especificamente) à composição e avaliação das expressões linguísticas utilizadas para a materialização do raciocínio humano. Somente por meio do controle lógico da linguagem, envolvendo muitas vezes a decomposição de expressões mais complexas em seus componentes mais simples (como na identificação de afirmações implícitas), torna-se possível a eliminação de erros, de imperfeições e imprecisões verbais, possibilitando, assim, a elaboração de representações

referência às opiniões de cientistas, pois “as teses ensinadas são consideradas como verdadeiras ou admitidas como hipótese” (PERELMAN, 1993, p. 169).

²⁶⁷ A apresentação dos princípios cartesianos é realizada principalmente na segunda parte do *Discurso do Método*.

adequadas de teorias e conceitos, a realização de julgamentos válidos e verdadeiros, a identificação (e eliminação) de certezas fundadas apenas em opiniões e preconceitos.

A utilização de expressões perfeitamente claras e objetivas também constitui um componente essencial da prática científica moderna, um método de investigação sobre funcionamento do Cosmos, de busca pelo conhecimento, que segue preceitos um pouco diferentes daqueles expostos até aqui. Influenciada pelo *empirismo*, teoria epistemológica segundo a qual o homem é inteiramente dependente de sua experiência sensória para a aquisição de conhecimento (MARKIE, 2013)²⁶⁸, a prática científica moderna fundamenta-se em torno da coleta de evidências empíricas a partir de determinados experimentos (que em muitos casos correspondem à observação direta), as quais são comparadas e analisadas para a produção de inferências (hipóteses gerais, ou enunciados universais)²⁶⁹, que por sua vez formam a base para a constituição de um modelo teórico, o qual é utilizado para a compreensão de um determinado fenômeno. No caso específico da prática científica, a certeza de que o conhecimento produzido está livre de erros depende diretamente da possibilidade de reprodução dos experimentos por outros pesquisadores, uma vez que somente a sua repetição poderá corroborar os resultados obtidos²⁷⁰. No entanto, a possibilidade de reprodução dos testes, a sua avaliação em termos de pertinência e adequação em relação às variáveis a serem medidas, assim como a avaliação das conclusões apresentadas em relação às hipóteses elencadas, depende diretamente da realização de descrições verbais perfeitas dos experimentos realizados, das evidências coletadas e das inferências produzidas. Não há margem para nenhum tipo de ambiguidade, sob o risco de que todo o processo seja colocado em dúvida pela impossibilidade de corroboração dos resultados/conclusões apresentados.

²⁶⁸ Historicamente, há no pensamento ocidental um forte antagonismo entre duas perspectivas epistemológicas: *Racionalismo* e *Empirismo*. Enquanto as linhas de pensamento ligadas ao Racionalismo alegam que há diversos modos pelos quais se pode adquirir conhecimento independentemente de nossa experiência sensória (sendo a Razão um dos principais recursos), as linhas de pensamento ligadas ao Empirismo alegam que a experiência sensória é a principal (ou mesmo a única) fonte de todo o conhecimento humano (MARKIE, 2013).

²⁶⁹ A produção de inferências está relacionada a uma forma de raciocínio denominada *lógica indutiva*, na qual se especula uma probabilidade (mas não certeza) tendo como ponto de partida um conjunto de fatos conhecidos, possibilitando a produção de enunciados universais prováveis. Um exemplo tradicional de lógica indutiva, retirado do filósofo C. S. Peirce, pode ser assim expresso: 1) todos os feijões deste caneco são brancos; 2) todos os feijões deste caneco vieram deste saco; portanto, 3) todos os feijões deste saco *devem* ser brancos (ZAMPRONHA, 2000, p. 258-260).

²⁷⁰ A corroboração dos resultados ocorre por meio da repetição dos experimentos realizados numa determinada pesquisa, de modo que se possa confirmar que, sob as mesmas condições, os testes conduzem à coleta das mesmas evidências apresentadas inicialmente. Deste modo, os resultados são corroborados, permitindo a aceitação destes como corretos e verdadeiros.

Com base nas discussões apresentadas até aqui, pode-se compreender porque a subordinação da linguagem à lógica levou a uma tentativa de eliminação sistemática, tanto no domínio filosófico quanto científico, de todo o tipo de recurso linguístico que fosse considerado ou supérfluo ou prejudicial para o estabelecimento de um raciocínio válido (entendendo-se que nestes domínios a linguagem é o meio pelo qual o pensamento toma forma e pelo qual o conhecimento pode ser exteriorizado). Levada às suas últimas consequências, esta prática conduziu à segregação de diversos recursos retóricos e outras práticas argumentativas associadas aos sofistas, considerados recursos de embelezamento que em grande medida tornam o discurso verbal menos claro, menos conciso e direto, menos objetivo, constituindo a perspectiva tradicional sobre a linguagem que ainda hoje se mostra presente em muitas reflexões contemporâneas.

Entretanto, há mais algumas observações importantes sobre esta separação entre linguagem objetiva (capaz de representações perfeitas), de um lado, e recursos de embelezamento (baseados em representações indiretas, em sentidos figurados), de outro, que precisam ser abordadas. Para começar, deve-se destacar que a formação desta concepção objetiva da linguagem ocorreu num período específico e relativamente recente de nossa história, durante os séculos XVII e XVIII, no qual predominou aquilo que Michel Foucault denomina de *pensamento clássico*, uma forma de pensamento fortemente influenciada pelo Iluminismo e que gradualmente se difundiu para praticamente todos os domínios do conhecimento humano, exercendo grande influência até os dias atuais. A sedimentação do pensamento clássico deveu-se, sobretudo, a uma contraposição direta às formas de aquisição de conhecimento dominantes na Europa da Idade Média até o século XVI, denominadas por Foucault de *pensamento pré-clássico*. Tanto o *pensamento pré-clássico* quanto o *pensamento moderno* (sedimentado a partir do século XIX) apresentam diferenças significativas em relação ao *pensamento clássico*, especialmente quanto ao papel exercido pela linguagem no processo de aquisição de conhecimento. Assim, nas páginas seguintes passaremos a uma breve consideração sobre as transformações da *epistémê* ocidental, com ênfase sobre as mudanças ocorridas em relação à concepção da linguagem, de sua capacidade de representação do conhecimento humano, questões estas essenciais para o presente trabalho.

Para uma melhor compreensão deste processo histórico complexo, começaremos abordando o pensamento pré-clássico, o qual estava fortemente imerso no pensamento hermético, uma perspectiva surgida ainda no século II. d.C., período de ordem política e de paz, no qual todos os povos do império romano estavam unidos por uma língua e uma cultura

comuns (ECO, 2005, p. 34), um ponto vista atrelado ao governo central que contrastava com a vasta encruzilhada de diferentes povos, crenças e ideias existentes à época e que foram dissolvidos após as conquistas romanas. A principal motivação do pensamento hermético era a busca pelo conhecimento que havia sido perdido por conta do domínio romano, um conhecimento cujo acesso somente poderia ser feito por meio de livros, considerados armazéns deste antigo saber sobre todas as coisas, sendo que cada livro continha uma centelha desta verdade a ser desvelada e cada livro servia para a confirmação da centelha descoberta em outro livro (p. 35). No entanto, o pensamento hermético também se fundava numa desconfiança geral em relação à herança grega clássica, entendida como uma verdade difundida oficialmente (portanto atrelada ao controle social, político e religioso de Roma), motivo pelo qual o verdadeiro conhecimento perseguido pelo pensamento hermético não poderia corresponder a nenhuma verdade conhecida publicamente; pelo contrário, o hermetismo perseguia uma verdade perdida no passado, uma verdade secreta (p. 36).

Durante muito tempo o pensamento hermético foi mantido sob controle, devido principalmente à força exercida pelos principais líderes e instituições religiosos²⁷¹. No entanto, com a chegada do Renascimento europeu, o hermetismo ganhou novas forças, revigorando uma forma de busca pela Verdade que considerava que a cadeia de relações e semelhanças existente entre todas as coisas é infinita, levando a um processo interminável de decifração de segredos em busca do ponto onde ocorre a coincidência dos opostos, onde o princípio da identidade entra em colapso, à Unidade (ECO, 2005, p. 37). Na busca hermética pelo conhecimento verdadeiro, quanto mais ambígua e polivalente fosse a nossa língua, quanto mais fossem utilizados símbolos e metáforas, mais adequada era a tentativa de nomeação desta Unidade (p. 37).

Segundo Foucault, o pensamento pré-clássico, tal como o pensamento hermético, fundamentava-se em torno da *similitude*, da *semelhança*, conceito este que até o fim do século XVI conduzia a exegese e a interpretação dos textos (especialmente dos textos religiosos), assim como a possibilidade de conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiando a arte de

²⁷¹ Na Europa medieval, por exemplo, a busca por segredos a serem decifrados foi drasticamente contida por não haver espaço para o questionamento da Verdade inequívoca expressa pela interpretação oficial da Igreja. Toda dificuldade ou ambiguidade que pudesse ser levantada em relação às definições das Verdades mais essenciais, principalmente em relação a Deus, era atribuída pelo pensamento cristão neoplatônico à imprecisão e inadequação de nossa língua. Mesmo fora do mundo cristão havia um forte controle sobre as interpretações que pudessem entrar em conflito com as crenças estabelecidas, o qual pode ser exemplificado pela lenda do califa que ordenou a destruição da biblioteca de Alexandria, sob o argumento de que ou os livros ali contidos eram supérfluos (porque diziam o mesmo que o Alcorão) ou estavam errados (porque diziam algo diferente do Alcorão) (ECO, 2005, p. 34-37).

representá-las (FOUCAULT, 2007, p. 23). Para esta *epistémê*, a busca pelo conhecimento consistia na busca pelas similitudes desconhecidas, submersas e escondidas nos seres e objetos do mundo à nossa volta, mas que se manifestavam nas superfícies das coisas, produzindo “uma marca visível das analogias invisíveis” (p. 36). Tais manifestações (marcas, sinais, caracteres, palavras ou hieróglifos) somente poderiam ser compreendidas por um processo de decifração e de interpretação, que combinava hermenêutica e semiologia²⁷² num único e indivisível processo de se trazer à luz a semelhança (p. 40)²⁷³.

Embora a busca pela similitude envolvesse a observação da Natureza e a sua tradução em palavras, grande parte dela ocorria, tal como no pensamento hermético, por meio do estudo e interpretação do conhecimento sobre a semelhança depositado nos textos antigos, constituindo um elemento central da *epistémê* pré-clássica, chamada por Foucault de uma segunda linguagem, a do comentário, da exegese e da erudição (FOUCAULT, 2007, p. 108-109). De fato, este procedimento de decifração da similitude possuía tamanha importância que ele ocorria também sobre esta segunda linguagem, que entrava para a história como um novo campo aberto a interpretações, como uma nova fonte de acesso (sempre parcial e incompleto) à verdade eterna e aos segredos da natureza, ocultos na similitude entre estes e os signos gráficos depositados no papel²⁷⁴.

²⁷² Foucault chama de hermenêutica o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seus sentidos” e chama de semiologia o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento” (FOUCAULT, 2007, p. 40).

²⁷³ A título de exemplificação da rica e complexa trama semântica constituída em torno da similitude no pensamento pré-clássico, apresentamos uma breve descrição das quatro principais figuras apontadas por FOUCAULT (2007, p. 23-35):

1) *Convenientia*: trata da vizinhança dos lugares, da proximidade, podendo até mesmo conectar elementos distantes por meio de uma cadeia potencialmente infinita de elos – Ex.: os limos nos dorsos das conchas, ou as plantas nos galhos dos cervos (similitude entre plantas e animais); as plantas convêm com a besta bruta (animal) e este, por sentimento, com o homem, que se conforma ao resto dos astros por sua inteligência.

2) *Aemulatio*: semelhança sem contato direto, surge da emulação da reduplicação, ou espelhamento, nascida de uma dobra do Ser – Ex.: gêmeos; o rosto do homem e o céu (o intelecto de um e a sabedoria do outro; a claridade dos olhos e a iluminação do Sol e da Lua, etc.);

3) *Analogia*: relações de semelhança em sentido geral, aproximação entre *convenientia* e *aemulatio* – Ex.: a planta é análoga ao animal, mas esta se sustenta de cabeça para baixo (a boca, ou raízes, entranhada na terra);

4) *Simpatia*: jogo de movimento e assimilação, aproximação entre semelhantes e transformação do dessemelhante em semelhante – Ex.: o pesado é atraído para o peso do solo e o que é leve para o éter sem peso; o fogo, porque quente e leve, se eleva para o ar, porém perde sua *secura*, a qual o ligava à terra e adquire certa umidade, em seguida desaparecendo, tornando-se vapor e nuvem, portanto ar.

²⁷⁴ A necessidade de interpretação desta segunda linguagem justificava-se pela concepção pré-clássica de que a compreensão de qualquer coisa dependia da compreensão de toda a rede semântica que a ligava ao mundo, de modo que a divisão que hoje é evidente entre o que vemos (*Observação*), o que os outros observam e transmitem (*Documento*), e o que os outros creem ou imaginam (*Fábula*) não existia (FOUCAULT, 2007, p. 177).

Imerso num sistema de signos ternário, no qual os seus três componentes (o domínio formal das marcas, o conteúdo que se acha por elas assinalado e as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas) se resolvem numa única figura, a similitude (FOUCAULT, 2007, p. 58), o pensamento pré-clássico começou a ruir quando o jogo das semelhanças passou a ser visto como um jogo de ilusões, dominado por comparações, metáforas e alegorias. Neste ponto, a semelhança deixou de constituir o elemento pelo qual a interdependência entre a linguagem e as coisas podia ser identificada e confirmada, fazendo com que a busca pela identificação de marcas perdesse o seu sentido. Com este elo rompido, linguagem e mundo tornaram-se elementos totalmente distintos, provocando a formulação de um novo conjunto de perguntas: “Como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava”? “Como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa”? (p. 59). Neste ponto, iniciava-se um novo tipo de pensamento (o *pensamento clássico*), fundado sobre um sistema sógnico estritamente binário no qual linguagem e mundo se conectam por um novo tipo de elo, a *representação*; este é o momento no qual “a linguagem se retira do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e neutralidade” (p. 77).

O pensamento clássico predominou na Europa dos séculos XVII e XVIII e caracterizava-se por uma postura de questionamento da autoridade textual e de defesa da autoridade da razão (LAWN, 2007, p. 48-49), uma perspectiva simbolizada principalmente pela figura de Descartes (conforme características discutidas previamente neste subcapítulo). Nesta nova *epistémê*, praticamente desapareceu a concepção de que todo texto era uma fonte potencial (ainda que limitada) de conhecimento e de acesso à Verdade. Em seu lugar, a Razão assumiu o papel central na busca pelo conhecimento, tendo por base os princípios cartesianos de decomposição de um objeto/fenômeno/problema complexo em partes mais simples e de busca pela objetividade total e irrestrita (princípio este direcionado especificamente para o controle das possibilidades de interpretação, para a eliminação das divergências e das diversidades de significações, assim como de qualquer possibilidade de convivência de contradições, para a eliminação do erro, do equívoco, da dúvida, da incerteza).

No pensamento clássico, a Razão era o guia para um exaustivo processo de descrição e análise de todo o campo do visível, o qual começava com a observação direta, mas que somente poderia avançar se esta fosse subordinada à *máthêsis*, “ciência universal da medida e da ordem” (FOUCAULT, 2007, p. 78), transformando a simples observação num metódico processo de análise de todas as coisas em termos de identidades e de diferenças, de medida e de ordem (p. 71). De fato, o pensamento clássico corresponde à era da primazia do método,

aplicável a todas as áreas do conhecimento humano e a partir do qual poderiam ser deduzidos progressivamente todos os caracteres pertinentes para a montagem de um quadro geral baseado no jogo das semelhanças e diferenças, fundamentado em torno de um sistema de variáveis cujos valores poderiam ser todos perfeitamente assinalados, se não por uma quantidade, ao menos por uma descrição perfeitamente clara e sempre finita (p. 187). Em termos mais específicos, o método clássico tinha início com a descrição completa e minuciosa de uma determinada coisa, parte por parte, fixando-se todos os valores correspondentes às diferentes variáveis elencadas, processo este que era então repetido em relação a outras coisas, possibilitando, assim, a realização de comparações totais (potencialmente infinitesimais) entre os objetos/fenômenos estudados. O resultado deste processo de comparação metódica era o levantamento de todas as informações necessárias para a dedução dos traços comuns existentes entre coisas diferentes e, conseqüentemente, para o mapeamento dos caracteres essenciais que possibilitavam a distinção racional e unívoca entre as coisas diversas (p. 195-198).

A aplicação dos princípios ligados à *máthêsis* dependia da ordenação e medida das diferenças observadas entre as coisas, que ocorria principalmente por descrições e análises que se materializavam verbalmente. Desta forma, pode-se observar que a linguagem estava intrinsecamente conectada ao método clássico e, mais do que isso, constituía a própria possibilidade de conhecimento (desde que posta a serviço dos princípios ligados à *máthêsis*)²⁷⁵. Em linhas gerais, no pensamento clássico, a linguagem caracterizava-se como um sistema de signos simples, absolutamente transparente, capaz de nomear o elementar (FOUCAULT, 2007, p. 86) e, a partir deste, de descrever o complexo, capaz de atribuir signos adequados a todas as representações possíveis, quaisquer que fossem, e estabelecer entre elas todos os liames possíveis, de abarcar em suas palavras a totalidade do mundo (p. 118). Claro que esta concepção de linguagem não presumia que as línguas vernáculas estivessem livres de ambiguidades e erros em suas organizações internas; pelo contrário, a *epistémê* clássica apresentava como sua grande utopia a busca de

²⁷⁵ “Em relação a todo o conhecimento, encontrava-se ela [a linguagem], pois, numa situação fundamental: só se podiam conhecer as coisas do mundo passando por ela” (FOUCAULT, 2007, p. 409).

[...] uma linguagem perfeitamente transparente em que as próprias coisas seriam nomeadas sem confusão, quer por um sistema totalmente arbitrário mas exatamente refletido (língua artificial), quer por uma linguagem tão natural que traduzisse o pensamento como o rosto quando exprime uma paixão [...] (FOUCAULT, 2007, p. 165-166)²⁷⁶.

Deve-se reforçar que, para os pensadores clássicos, a linguagem não era concebida como algo exterior ao pensamento, mas como o próprio pensamento enquanto processo de análise de todas as coisas. Somente por meio da linguagem podia-se percorrer o espaço que a representação oferecia ao olhar do espírito (FOUCAULT, 2007, p. 162)²⁷⁷, da linguagem “que nomeia, que recorta, que combina, que articula e desarticula as coisas, tornando-as visíveis na transparência das palavras” (p. 428). Sob esta perspectiva, pode-se compreender porque a linguagem encontrava-se no centro de uma série de projetos deste período voltados para a elaboração de quadros de identidades e diferenças (fundamentados na *medida* – algum tipo de cálculo ou análise das igualdades e desigualdades – e na *ordem* – ordenação do simples ao complexo, transformando as diferenças qualitativas em graus de complexidade). Talvez o projeto mais simbólico deste pensamento tenha sido a Enciclopédia, um mapeamento ordenado do conjunto de todo o conhecimento que, tal como diversos outros projetos taxonômicos desenvolvidos neste período em diversas áreas do conhecimento, caracterizava-se como uma tentativa de reconstituição do *continuum* das coisas por meio de uma cadeia de representações descontínuas, ladeadas a partir dos mais elementares graus de diferença (p. 100-101)²⁷⁸.

Foi o pensamento clássico que estabeleceu a possibilidade de ordenação da empiricidade, elemento central da prática científica moderna, que se sedimentava na capacidade da linguagem de representar (desde que controlada pela Razão) todo o contínuo dos seres²⁷⁹, de possibilitar uma nomeação acurada e perfeitamente ordenada das relações

²⁷⁶ Neste sentido, pode-se entender melhor a tentativa dos pensadores da época em buscar “construir, a partir da linguagem [no sentido de uma linguagem cotidiana], uma linguagem verdadeira [científica, racional] que descobrirá, porém, sob que condições toda linguagem é possível e dentro de que limites pode ter ela um domínio de validade” (FOUCAULT, 2007, p. 224).

²⁷⁷ Em relação ao papel da linguagem no período clássico, Foucault salienta: “toda a reflexão clássica da linguagem – tudo isso a que se chamou ‘gramática geral’ – não é mais do que o denso comentário desta simples frase: ‘A linguagem analisa’” (FOUCAULT, 2007, p. 162).

²⁷⁸ Talvez o principal exemplo deste tipo de projeto seja o desenvolvimento de uma taxonomia dos seres vivos, projeto associado diretamente ao naturalista Carolus Linnaeus (1707-1778), autor da obra *Systema Naturae* (1735), na qual é apresentada uma proposta de divisão geral da natureza em três reinos (mineral, vegetal e animal), os quais são então divididos em filos, classes, famílias, gêneros e espécies respectivamente.

²⁷⁹ A ordenação da empiricidade está diretamente ligada a três aspectos fundamentais: a uma ontologia definida negativamente como ausência do nada; a uma perspectiva que considera que o Ser é dado sem ruptura à

existentes entre as coisas²⁸⁰. Constituía-se, assim, um discurso geral de nomeação do Ser, um discurso de base ontológica (FOUCAULT, 2007, p. 169) em que se entrelaçavam filosofia e ciência:

Quando ele nomeava o ser de toda representação em geral, era filosofia: teoria do conhecimento e análise das ideias. Quando atribuía a cada coisa representada o nome que convinha e, sobre todo o campo da representação, dispunha a rede de uma língua bem-feita, era ciência – nomenclatura e taxinomia. (FOUCAULT, 2007, p. 169).

Adentramos neste ponto a questão da *representação*, um dos pontos centrais da reflexão clássica, referente à relação existente entre a linguagem (entendida como sistema de signos) e o mundo. Enquanto na *epistémê* pré-clássica os signos diminuía a distância entre o homem e o mundo externo e permitiam um acesso quase direto à essência das coisas, no pensamento clássico eles eram considerados substitutos do mundo, permitindo a sua medição, ordenação e análise. Dentro desta perspectiva dualista, o mundo e a linguagem achavam-se perfeitamente separados, sendo que a representação constituía, ao mesmo tempo, a conexão entre estes dois polos e o espaço aberto entre eles, o espaço da representação à coisa representada, onde não há acesso direto ao mundo. Em contrapartida, a representação aproximava a linguagem do pensamento, uma vez que na *epistémê* clássica a linguagem constituía um sistema de representações (proposições) que articulava outro sistema de representações (pensamentos), não havendo uma distinção clara entre ambos, de modo que todo o estudo da representação se dava por meio da linguagem²⁸¹. Estava estabelecida a era na qual a ciência pura dos signos valia “como o discurso imediato do significado” (FOUCAULT, 2007, p. 92), na qual o significante era inteiramente ordenado e transparente em relação ao seu conteúdo²⁸², na qual se excluía a possibilidade de formulação de qualquer tipo de questão sobre a significação (problema que assume grande importância no pensamento contemporânea): em seu lugar havia apenas a questão da análise, da leitura direta e imediata

representação; à visão de que a representação é capaz de iluminar, por meio da Razão, o contínuo do Ser (FOUCAULT, 2007, p. 285).

²⁸⁰ Segundo Foucault, “o problema essencial do pensamento clássico se alojava nas relações entre o *nome* e a *ordem*” (FOUCAULT, 2007, p. 287).

²⁸¹ “A proposição é uma representação; articula-se segundo os mesmos modos que ela” (FOUCAULT, 2007, p. 138).

²⁸² “De fato, o significante tem por conteúdo total, por função total e por determinação total somente aquilo que ele representa: ele lhe é inteiramente ordenado e transparente; mas esse conteúdo só é indicado numa representação que se dá como tal, e o significado se aloja sem resíduo e sem opacidade no interior da representação do signo” (FOUCAULT, 2007, p. 89).

da rede de representações que levava à identificação do sentido (um processo que dependia da aparição do signo, tal como um mapa era a imagem das coisas sem deixar de ser um mapa)²⁸³.

Entretanto, a transparência da representação não implica, necessariamente, numa equivalência perfeita entre o sistema de representações das proposições e o sistema de representações dos pensamentos. Pelo contrário, havia entre os dois sistemas uma possibilidade de desnível que fundava ao mesmo tempo a liberdade do discurso e a diferença das línguas (FOUCAULT, 2007, p. 138), e que constituía a própria possibilidade de sedimentação do sistema de representações, uma vez que a representação era, ao mesmo tempo, “*indicação e aparecer*; relação a um objeto e manifestação de si” (p. 89). Este é um ponto essencial para a compreensão da concepção clássica de que “a linguagem começa onde houver não expressão, mas discurso” (p. 129).

O discurso era concebido como o único local onde os princípios de nomeação/descrição e de ordenação poderiam ser reunidos, onde poderiam se entrecruzar a representação e o ser, a natureza e a natureza humana (FOUCAULT, 2007, p. 428). Esta distinção entre expressão e linguagem é essencial: para os pensadores clássicos, os urros primitivos só se tornaram palavras verdadeiras quando passaram a valer por um juízo ou declaração, quando passaram a encerrar em si mesmos uma relação da ordem da proposição, então eles se tornaram linguagem (p. 129). O núcleo em torno do qual o discurso se edificava era a *proposição* (sua unidade lógica primordial), a qual tinha como sua condição mais indispensável o *verbo*²⁸⁴, pois dentro da concepção clássica, o verbo *afirma*, constituindo o discurso de um homem que não somente concebe os nomes, mas os julga (p. 131). Por sua vez, para que o verbo existisse, era necessário que houvesse antes o *nome*, a designação.

Conforme apontado nos parágrafos anteriores, o processo de nomeação estava no cerne dos projetos taxonômicos clássicos, pois dentro desta linha de pensamento, nomear era, ao mesmo tempo, dar representação verbal de uma representação e colocá-la num quadro geral (FOUCAULT, 2007, p. 164). O quadro taxonômico formação pela nomeação das coisas constituía-se a partir de coordenações e subordinações de atributos (sempre tendo como pano de fundo a observação das relações de identidades e diferenças) e era pensado em torno de dois eixos ortogonais: “um que vai do indivíduo singular ao geral; outro que vai da substância

²⁸³ Neste sentido, o antigo procedimento do comentário, da exegese hermenêutica, cede lugar à crítica, ao estudo do texto em termos das representações que designa, dos elementos que ele recorta, recolhe, analisa e compõe (FOUCAULT, 2007, p. 109-110). Em relação ao conteúdo do signo, a elucidação do significado nada mais era do que a reflexão sobre os signos que o indicam (p. 90-91).

²⁸⁴ “O limiar da linguagem está onde surge o verbo” (FOUCAULT, 2007, p. 130).

à qualidade. No seu cruzamento reside o nome comum; numa extremidade, o nome próprio, na outra o adjetivo” (p. 137)²⁸⁵. A importância da nomeação não advém apenas da necessidade desta em representar todos os detalhes descritivos e analíticos pertinentes num determinado quadro, mas também porque cada componente linguístico deveria exercer um papel neste processo de representação. Neste sentido, o pensamento clássico considerava que o discurso somente pode enunciar todo o conteúdo de uma representação porque “ele é feito de palavras que *nomeiam*, parte por parte, o que é dado à representação” (FOUCAULT, 2007, p. 135). Conseqüentemente, a busca incansável dos pensadores clássicos pelo conhecimento evidente e objetivo demandava, obrigatoriamente, o estudo detalhado da linguagem, de sua capacidade de representação, de suas características, de seus componentes, um estudo o qual não se restringia às palavras, chegando mesmo aos componentes silábicos e às próprias letras²⁸⁶. Segunda a *epistémê* dominante no período, “para que a linguagem fosse inteiramente compreendida na forma geral da proposição, era necessário que cada palavra, na menor de suas parcelas, fosse uma nomeação meticulosa” (p. 145). Desta forma, a proposição consistiria de uma somatória de representações mais específicas, combinadas de forma a permitir uma transparência perfeita da linguagem em relação àquilo que ela representa²⁸⁷.

²⁸⁵ A relação dualística entre *singular* e *geral* constitui um ponto importante da reflexão clássica sobre a representação. Num limite, há o nome próprio, em seu sentido estrito, uma designação fortemente relacionada a uma única representação, que exigiria um número infinito de nomes para que fosse possível designar todas as coisas no mundo. Num outro extremo, há a generalização, uma designação de elementos e atribuições comuns a várias representações (FOUCAULT, 2007, p. 135-137).

²⁸⁶ Por exemplo, associar a suavidade das vogais às paixões e a rudeza das consoantes à necessidade; das línguas meridionais nascidas do matinal encontro de pastores, em oposição ao falar áspero do Norte, nascido da fome e do rio (FOUCAULT, 2007, p. 142-144).

²⁸⁷ Esta perspectiva edificava-se sobre a concepção de que muitas das palavras vigentes seriam formadas pela combinação de nomeações mais antigas, que “em cada uma de suas articulações, desde os tempos mais remotos, ela [a linguagem] sempre *nomeou*” (FOUCAULT, 2007, p. 145). O estudo destas nomeações remotas (inserido numa abordagem etimológica) fazia parte do processo geral de compreensão da linguagem e da representação e teve como uma de suas conseqüências a identificação de que nem todos os elementos gramaticais possuem valores representativos, marcando o início de uma distinção entre a análise lógica da proposição (de sua construção representacional) e a análise gramatical (da frase, de sua sintaxe) (p. 139-141), uma divisão de grande importância para o pensamento moderno.

4.2. *O surgimento das Ciências Humanas e seu impacto na compreensão da prática científica*

Como pode ter ficado óbvio para o leitor, o pensamento clássico exerceu um papel essencial para a sedimentação da prática científica, não apenas pela possibilidade de ordenação da empiricidade, mas também pela edificação de um método geral de estudo (descrição, análise e nomeação) de todas as coisas que se sedimentava não apenas na Razão (e consequentemente na Lógica), mas especialmente nos princípios ligados à *máthesis*. Ainda hoje sentimos os efeitos e a influência desta perspectiva epistemológica, que se mostra mais imediatamente presente na ênfase que muitos pesquisadores modernos colocam sobre a necessidade de matematização (ou, mais especificamente, quantificação) de diversas áreas do saber humano como uma forma de objetivação destas²⁸⁸, ou ainda na concepção de que a prática científica caracteriza-se como um estudo/análise puramente racional, totalmente impessoal (não-subjetiva) e imparcial (sem nenhum tipo de pré-avaliação ou pré-julgamento, a menos que sejam evidentes ou reconhecidos como verdadeiros) de um determinado objeto ou fenômeno.

Entretanto, um efeito menos direto, e talvez mais impactante (ao menos segundo as questões discutidas no presente trabalho), corresponda à concepção moderna sobre o conceito de linguagem, de sua natureza, de suas características, de seu papel no processo de aquisição e divulgação de conhecimento. Se na Grécia Antiga prevalecia uma conexão direta entre a razão, a linguagem e o mundo (relacionada ao conceito de *Logos*), no pensamento clássico surgiu um novo tipo de conexão entre estes elementos, uma conexão indireta, ainda que idealmente neutra e transparente, onde a linguagem passou a ser posicionada no centro de todo o processo de aquisição de conhecimento. Nesta concepção, a linguagem adquire a

²⁸⁸ Foi dentro do pensamento clássico, por exemplo, que se estabeleceu o procedimento de descrição dos seres vivos em termos de figuras geométricas, proporções espaciais, contagem de elementos, assim como o procedimento de subdivisão e hierarquização entre as partes de um determinado ser. Por meio destes procedimentos, os complexos e variados seres existentes passaram a ser considerados como um aglomerado de partes e componentes mais simples, “patas e cascos, flores e frutos, antes de serem respiração ou líquidos internos” (FOUCAULT, 2007, p. 188). A busca pela perfeição analítico-descritiva almejada pelos pensadores clássicos (e que sobrevive ainda hoje) conduzia, idealmente, a uma matematização total de qualquer tipo de conhecimento, uma busca que levou um importante naturalista (Michel Adanson [1727-1806], apenas um dentre tantos outros pesquisadores do período clássico que apresentavam objetivos semelhantes em relação à História, à Economia e à Gramática) a almejar “que um dia se poderia tratar a Botânica como uma ciência rigorosamente matemática e que seria lícito formular-lhe problemas como se faz em álgebra ou em geometria” (p. 187).

capacidade de representação potencialmente perfeita do mundo, de modo que as expressões verbais advindas do processo de descrição e análise das coisas podem corresponder ao seu estatuto factual, positivo, real. Claro que esta correspondência precisa ser certa e objetiva, motivo pelo qual a linguagem e o pensamento devem ser organizados, ou mais especificamente, devem obedecer a um método capaz de verificar a veracidade e precisão das relações apontadas.

Assim, percebe-se que é dentro da *epistémê* clássica que se estabeleceu a perspectiva que norteia as discussões deste subcapítulo, de que a linguagem é o meio pelo qual podemos refletir sobre todas as coisas, que possibilita representações precisas e objetivas de nossa experiência e conhecimento, desde que submetida a um rigoroso controle lógico. Neste sentido, ainda que existam várias formas e modos de se exprimir verbalmente, dentro do pensamento clássico, o principal modelo para a compreensão da linguagem advém dos discursos ligados à prática científica e aos estudos acadêmicos, os quais se mostram perfeitamente organizados em torno da lógica e da objetividade, nos quais toda ambiguidade de significação é eliminada ou, pelo menos, fortemente controlada, provenham. Esta é a fronteira para a compreensão do que é (pode ser) e do que não é (não pode ser) considerado linguagem, de modo que todas as outras formas de expressão, que se utilizam da ironia, da metáfora, da parábola, e de tantos outros recursos expressivos, somente são considerados linguagem de fato quando podem ser “traduzidos” para uma linguagem clara e objetiva, livre de todos estes recursos retóricos.

De acordo com as concepções presentes no parágrafo anterior, a música jamais poderia ser considerada uma linguagem, uma vez que ela não pode constituir um discurso perfeitamente transparente em termos de representações, uma vez que grande parte de seu conteúdo e de sua informação são perdidos quando se tenta traduzi-la verbalmente. No entanto, o principal argumento deste subcapítulo reside na compreensão de que não se pode aceitar esta perspectiva sobre a linguagem, uma vez que a *epistémê* na qual ela surgiu e na qual ela se justifica começou a ruir ainda no século XIX, quando um novo conjunto de questionamentos ganhou força: “como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava”? “Como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa”? (FOUCAULT, 2007, p. 59). Se o pensamento clássico respondia a estas perguntas por meio da análise da representação, a nova *epistémê*, denominada por Foucault de *pensamento moderno*, responderá pela análise do sentido e da significação (p. 59).

O pensamento moderno (que começou a surgir ainda em meados do século XVIII, ganhando amplas forças a partir do século XIX) se desenvolveu em torno do questionamento daquilo que antes era inquestionável: a relação entre ser e representação. Era o momento de perda de confiança na transparência do signo, na estaticidade e na assertividade da representação, abrindo um espaço no interior do contínuo dos seres, um espaço vazio em torno do qual surgiu um novo conjunto de disciplinas: “o objeto do saber, no século XIX, se forma lá mesmo onde acaba de se calar a plenitude clássica do ser” (FOUCAULT, 2007, p. 286). A *epistémê* moderna marcava-se, assim, pelo surgimento de discontinuidades e rupturas no sistema de organização clássico, conduzindo a uma mudança significativa na concepção de linguagem. Neste sentido, na passagem para o pensamento moderno, a palavra deixou de ser possuidora de uma discursividade imediata, sua capacidade de representar algo não se encontrava mais em si mesma, em sua constituição essencial enquanto componente de um sistema linguístico, no qual ela adquire seu lugar e função no discurso.

Deve-se recordar que antes, no pensamento clássico, somente se podiam conhecer as coisas do mundo passando por ela, pela linguagem enquanto representação do mundo, ou seja, enquanto discurso, que antes a linguagem era o primeiro esboço de uma ordem nas representações do mundo, ponto de partida de toda a generalidade (poder de representar as representações). Com o estabelecimento do pensamento moderno, a linguagem adquiriu espessura, história, leis e objetividade próprias, passando a ser vista como um conhecimento de mesma hierarquia a tantos outros, perdendo o papel central na conexão entre o homem e o mundo, de forma que conhecer (estudar) a linguagem deixou de ser uma forma de se aproximar do próprio conhecimento (FOUCAULT, 2007, p. 409-410). Claro que a linguagem continua a ser, no pensamento moderno, uma mediação necessária para o conhecimento manifestar-se como discurso (base para muitos problemas e reflexões, conforme se verá adiante), mas se antes as línguas tinham uma gramática porque possuíam o poder de representar, a partir do século XIX as línguas representam *a partir* dessa gramática (p. 326)²⁸⁹, ou seja, a partir do sistema de relações que constitui uma determinada língua.

O momento em que a linguagem deixou de ser o meio transparente para a utilização de representações, não apenas marcou o início da ruína da *epistémê* clássica, como também definiu a impossibilidade de que esta fosse plenamente substituída por outra linha de

²⁸⁹ Grifo nosso.

pensamento hegemônica. De fato, Foucault ressalta que o domínio da *epistémê* moderna achase fragmentado, podendo-se delinear nela três dimensões (FOUCAULT, 2007, p. 479):

1. Domínio das ciências para as quais a ordem é sempre um encadeamento dedutivo e linear de proposições evidentes ou verificadas (procedimento corrente nas ciências matemáticas e físicas);
2. Domínio das ciências que procuram estabelecer relações entre elementos descontínuos, mas análogos, buscando estabelecer relações causais e constantes estruturais (procedimento comum nas ciências da linguagem, da vida, da economia, da produção);
3. Domínio da reflexão filosófica, que trabalha com os fundamentos, os conceitos e os problemas de todo o domínio do conhecimento humano (procedimento encontrado em todos os domínios e simbolizado pela filosofia da ciência).

Em meio a esta fragmentação, ainda houve uma significativa sobrevida de determinados ideais clássicos, principalmente em certas linhas de raciocínio voltadas para o estudo da questão da verdade (especialmente a verdade almejada pela prática científica) no contexto do pensamento moderno, especialmente porque elas representaram (e em certa medida ainda representam). De modo geral, nos pensadores que se dedicaram a esta questão é possível identificar como sua meta principal a antiga busca por uma forma de distinção entre a ilusão e a verdade, esta “quimera ideológica da teoria científica” (FOUCAULT, 2007, p. 441). Imersos no projeto cartesiano de erigir “um sistema que, procedendo de evidência em evidência, não deixaria espaço a qualquer opinião controversa” (PERELMAN, 1993, p. 167), há em alguns pensadores modernos a crença quase inabalável numa verdade da ordem do objeto, cuja busca por meio da prática científica demanda a existência de um discurso verdadeiro, preciso e objetivo (para que se possa pensar, falar e escrever sobre o conhecimento, sobre as hipóteses, teorias e resultados da prática científica, conforme apontado anteriormente neste capítulo). Assim, a possibilidade de constituição deste tipo de discurso constitui um dos pontos centrais da reflexão de diversos pensadores modernos, uma questão exposta por Foucault da seguinte forma:

[...] deve existir, com efeito, uma verdade que é da ordem do objeto – aquela que pouco a pouco se esforça, se forma, se equilibra e se manifesta através do corpo e dos rudimentos da percepção, aquela igualmente que se desenha à medida que as ilusões se dissipam e que a história se instaura num

estatuto desalienado; mas deve existir também uma verdade que é da ordem do discurso – uma verdade que permite sustentar sobre a natureza ou a história do conhecimento uma linguagem que seja verdadeira. É o estatuto deste discurso verdadeiro que permanece ambíguo. (FOUCAULT, 2007, p. 441).

Foucault sugere que há duas possibilidades de resolução desta ambiguidade, uma na qual a verdade do objeto precede e fundamenta a verdade discursiva, e outra na qual este discurso constitui a verdade em formação²⁹⁰. Ambas se mostraram influentes para a compreensão da prática científica e filosófica moderna, direcionando algumas tentativas de elaboração de codificações precisas para a expressão dos conteúdos desejados, um ideal particularmente caro ao positivismo, que almejava a formulação de uma linguagem perfeita e unívoca, aos moldes da lógica e da matemática, que não fosse baseada em sintaxes, gramáticas e semânticas, mas apenas na universalidade do pensamento humano. Neste sentido, mais do que a busca clássica por uma linguagem universal, a língua que alguns pensadores modernos almejavam formular era mais simbolismo (no sentido de lógica simbólica²⁹¹) do que linguagem (FOUCAULT, 2007, p. 410-411).

Talvez o principal nome ligado a esta busca por uma língua perfeitamente formalizada, capaz de espelhar o pensamento, seja Gottlob Frege (1848-1925), filósofo de grande importância para o pensamento contemporâneo que, ao aplicar à lógica tradicional termos tomados de empréstimo da matemática (LACOSTE, 1992, p. 27), constituiu uma separação precisa entre a análise da frase (campo da linguística e da semiótica) e a análise da proposição (campo da lógica)²⁹². Frege simboliza a busca por uma língua perfeitamente formalizada, puramente lógica e distinta de qualquer língua natural, na qual as relações de verdade e falsidade podem ser perfeitamente determinadas, pois seriam independentes de

²⁹⁰ “[...] ou esse discurso verdadeiro encontra seu fundamento e seu modelo nessa verdade empírica cuja gênese ele retraza na natureza e na história, e ter-se-á uma análise de tipo positivista [...] ou o discurso verdadeiro se antecipa a essa verdade de que define a natureza e a história, esboça-a de antemão e a fomenta de longe, e, então, ter-se-á um discurso de tipo escatológico” (FOUCAULT, 2007, p. 441).

²⁹¹ Um dos principais (e mais impactantes) exemplos de produto advindo deste tipo de busca é a lógica Booleana, criada pelo matemático, lógico e filósofo inglês George Boole (1815-1864), que se encontra na base da lógica digital, componente essencial para a manipulação de dados nos computadores modernos.

²⁹² Por exemplo, as frases *o cume do Everest está a 8.800 metros* e *a altura do Everest é 8.800 metros* são gramaticalmente diferentes, mas exprimem um mesmo sentido, o qual pode ser avaliado em termos de verdade ou falsidade se comparado ao seu referente (neste caso, a real altura do monte Everest) (LACOSTE, 1992, p. 27). A lógica contemporânea fundada em torno de Frege tem exercido grande influência em muitos pesquisadores, estando presente, por exemplo, nos trabalhos de Chomsky. Para maiores informações ver subcapítulo *Gramática Gerativa* no presente trabalho.

qualquer representação pessoal²⁹³. Apesar de sua influência (advinda principalmente de sua capacidade de análise de expressões verbais de frases falsas e sem sentido), as linguagens formais (tal como aquela delineada por Frege) não são capazes de resolver um importante problema: elas jamais se tornam totalmente independentes da semântica da linguagem verbal. Sem esta relação com a semântica verbal, as linguagens formais tornam-se sistemas puramente sintáticos, tal como a matemática, nos quais existem regras precisas e a partir dos quais é possível estabelecer/identificar relações unívocas, mas cujos componentes não possuem significação alguma (ou seja, pode-se resolver uma equação algébrica independentemente se elas se referem a quantidades de coisa, a proporções espaciais, ou a qualquer outro tipo de medida)²⁹⁴.

Outro símbolo da busca moderna por uma língua unívoca é encontrado no *positivismo lógico*, movimento filosófico que se destacou entre 1920 a 1945 e que defendia uma filosofia estreitamente ligada às ciências naturais, à lógica e à matemática (LACOSTE, 1992, p. 40). Deliberadamente antimetafísica, esta vertente enfatizava a necessidade de eliminação das imperfeições e imprecisões da linguagem (não apenas da comunicação corriqueira, mas também dos discursos filosóficos, considerados como carregados de enunciados desprovidos de sentido) por meio da utilização exclusiva de enunciados passíveis de serem empiricamente verificados. Deste modo, se todos os enunciados pudessem ser avaliados em termo de verdade ou falsidade empírica, então estaria constituída uma linguagem perfeitamente científica, capaz de expressar de forma unívoca as hipóteses e os resultados obtidos na prática científica. Entretanto, o positivismo lógico sofreu duras críticas, muitas delas internas, voltadas especialmente para a sua rejeição de enunciados fundamentais à linguagem e mesmo à prática científica que não podiam ser empiricamente verificados, tal como as leis universais (p. 43)²⁹⁵.

Embora esta busca permaneça ativa até os dias atuais (não apenas em domínios mais específicos como a Lógica, mas também na prática científica em geral, que demanda um controle de todos os enunciados utilizados e a delimitação precisa de todos os conceitos apresentados) ela tem perdido uma parte considerável de sua força, principalmente a partir da

²⁹³ Para Frege, pensar não é produzir pensamentos, mas captá-los (FREGE, Gottlob, *Investigações Lógicas*, apud LACOSTE, 1992, p. 24)

²⁹⁴ A título de esclarecimento, tomemos a frase *César conquista a Gália*, a partir da qual se pode extrair a função x conquista y , que contém duas variáveis. Pode-se, assim, substituir estas variáveis e formar uma nova frase, como *Bonaparte conquista a Itália*. Ambas as variáveis podem ser avaliadas em termos de seus referentes e da verdade ou falsidade do ato descrito. Entretanto, isto somente é possível a partir do significado da palavra *conquista*, componente de um sistema verbal.

²⁹⁵ Outras objeções estão presentes em LACOSTE (1992, p. 43).

segunda metade do século XX, um fenômeno diretamente associado ao estabelecimento do homem (de sua sociedade, de sua cultura, de sua arte) como um objeto potencial de estudo científico, ou seja, ao surgimento e expansão das *Ciências Humanas*. O estabelecimento deste novo domínio do saber é um dos principais componentes do pensamento moderno, tendo exercido um forte impacto no pensamento científico em geral por colocar em questão a objetividade do mundo.

Num sentido geral, as Ciências Humanas se caracterizam como um conjunto de saberes que não são uma análise do que o homem é por natureza, mas uma análise daquilo que “se estende entre o que o homem é em sua positividade (ser que vive, trabalha, fala) e o que permite a esse mesmo ser saber (ou buscar saber)” (FOUCAULT, 2007, p. 488)²⁹⁶. A partir do momento em que o homem e seus produtos (incluindo o conhecimento científico) se tornaram objeto de estudo científico, a milenar posição privilegiada da razão humana, que lhe permitia uma perspectiva neutra, externa ao mundo, de todas as coisas nele contidas, caiu por terra. Com as Ciências Humanas, o homem insere-se no mundo, torna-se parte dele, interage com ele e o constrói. Tornou-se impossível ignorar o impacto que o próprio homem, enquanto *observador*, exerce sobre o *observado*, desaparecendo, assim, a divisão sólida e indiscutível entre o homem e o mundo que ele observa: no pensamento moderno, todo o conhecimento é *conhecimento humano*²⁹⁷.

Diferentemente das Ciências Naturais, nas quais predomina a perspectiva de que o conhecimento se constrói pela identificação de evidências e pela produção de generalizações a partir destas, nas Ciências Humanas a busca pelo conhecimento volta-se, principalmente, para o desvelamento das raízes e dos processos que geram o pensamento e a consciência humana:

No horizonte de toda ciência humana, há o projeto de reconduzir a consciência do homem às suas condições reais, de restituí-la aos conteúdos e às formas que a fizeram nascer e que nela se esquivam [...] Dir-se-á, pois

²⁹⁶ No pensamento moderno, o homem passa a ser visto como um duplo empírico-transcendental, motivando a busca por conteúdos empíricos a partir das condições (restrições, limitações) do conhecimento humano, sejam eles advindos da introspecção ou de outras formas de análise. Nesta busca, há duas formas importantes de análise: 1) as que se alojam no espaço do corpo (estudo da percepção, dos mecanismos sensoriais, esquemas neuromotores) e pelas quais se pode identificar que o conhecimento se forma na nervura do corpo, que possui condições anatomofisiológicas (a *natureza* do conhecimento humano manifestada em nos seus próprios conteúdos empíricos); 2) as que estudam as ilusões da humanidade, numa espécie de dialética transcendental, que mostram que os conhecimentos possuem condições históricas, sociais ou econômicas, que eles se formam no interior de relações tecidas entre homens (estudo de conceitos gerais que, ao mesmo tempo, não são independentes de suas manifestações singulares ou locais) (FOUCAULT, 2007, p. 439-440).

²⁹⁷ As Ciências Humanas tomam não apenas por objeto, mas também como fundamento de todas as positivities, o homem (a natureza humana) no que ele tem de empírico (FOUCAULT, 2007, p. 475).

que há “ciência humana” não onde quer que o homem esteja em questão, mas onde quer que se analisem, na dimensão própria do inconsciente, normas, regras, conjuntos significantes que desvelam à consciência as condições de suas formas e de seus conteúdos. (FOUCAULT, 2007, p. 504-505).

Este desvelamento, no entanto, envolve uma série de adversidades que precisam ser consideradas pelo pesquisador. Em primeiro lugar, há a necessidade de convivência com situações nas quais os limites do objeto estudado são continuamente móveis, não sendo possível o seu isolamento completo. Em segundo lugar, as pesquisas em Ciências Humanas sedimentam-se em torno de uma grande diversidade de perspectivas epistemológicas distintas, cada uma direcionando a formatação de um tipo de método, que define como se dá o levantamento dos dados necessários e o processo de edificação de conclusões. Em terceiro lugar, é inerente às Ciências Humanas certo grau de incerteza em seus resultados e conclusões, de modo que as discussões neste campo assentam-se menos na dualidade entre verdade e falsidade e mais na avaliação do plausível²⁹⁸.

O campo de estudos mais fundamental para as Ciências Humanas, e que é capaz de ilustrar as adversidades apontadas no parágrafo anterior, é a História. Nela, a separação entre realidade e mito (ficção), que nas Ciências Naturais parece ser tão simples (por conta do controle do método e da evidência positiva disponível à observação), nem sempre é fácil (ou mesmo possível), pois à medida que o tempo transcorre as evidências históricas, sobre as quais os pesquisadores idealmente poderiam elaborar um quadro analítico, tendem a desaparecer, restando primeiramente indícios e depois nada mais do que relatos, restando ao pesquisador utilizá-los da melhor forma possível. Esta “corrosão” gerada pelo fluxo temporal não é uma questão pertinente apenas para a História enquanto disciplina, mas para as Ciências Humanas em geral: “nenhum dos conteúdos analisados pelas ciências humanas pode ficar estável em si mesmo nem escapar ao movimento da História” (FOUCAULT, 2007, p. 513), lugar de nascimento de tudo o que é empírico, que nos é dado experiência, que define a existência de um ser.

De fato, no pensamento moderno, a análise histórica se mostra essencial, consistindo num traçar dos acontecimentos a uma origem, a uma fonte dilacerada (FOUCAULT, 2007, p.

²⁹⁸ Em relação a esta questão, Perelman salienta que na prática científica, quando não há evidências suficientes para escorar uma hipótese, deve-se em boas razões, reconhecidas como tal por outros membros da mesma comunidade científica (PERELMAN, 1993, p. 170).

301), e de sua reorganização dentro de um percurso temporal definido como um processo de Evolução, constituindo, assim, uma memória²⁹⁹. Esta perspectiva, tão importante para as Ciências Humanas em geral, também traz consigo outra adversidade que deve ser considerado pelo pesquisador, relativa à utilização de recortes sincrônicos no movimento temporal ininterrupto que caracteriza o domínio da História: quanto mais ampla a perspectiva adotada, mais ampla é a área cultural estudada e, conseqüentemente, mais características e peculiaridades se dissipam em prol de uma leitura coerente e unitária; quanto mais específica a perspectiva adotada, mais restrita é a área cultural (região geográfica e espaço temporal) estudada e, conseqüentemente, mais as características e peculiaridades são ressaltadas, em prol de uma descrição mais detalhada. Esta é uma questão de grande importância para o estudo das Artes, uma vez que é a partir da delimitação dos recortes que definem a área cultural³⁰⁰ abordada que as afirmações e constatações apresentadas adquirem validade. A delimitação de um estilo artístico, por exemplo, depende de um processo de simplificação das características de diversas obras e compositores em prol de uma visão mais geral da área cultural abordada, em busca de similaridades gerais (nos métodos e técnicas de composição, nos valores estéticos almejados, nos materiais utilizados) que possibilitem a definição de um conceito específico (como *Romantismo* ou *Ars Nova*). No entanto, quanto mais ampla for a área cultural abordada, maior a probabilidade de que ocorra o posicionamento de determinados episódios culturais sobre outros, criando, assim, uma falsa percepção de unidade³⁰¹.

Além de estar sedimentado em torno de uma perspectiva histórica em relação ao saber, o domínio das Ciências Humanas é coberto por três regiões epistemológicas, denominadas “região psicológica”, “região sociológica” e “região da linguagem” (FOUCAULT, 2007, p.

²⁹⁹ É interessante comparar a compreensão histórica do pensamento moderno àquelas dos períodos anteriores. Até o século XVI, a História correspondia ao “tecido inextricável e perfeitamente unitário daquilo que se vê das coisas e de todos os signos que foram nelas descobertos ou nela depositados: fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo.” (FOUCAULT, 2007, p. 176-177). Em contrapartida, no pensamento clássico, a História se resumia a um olhar minucioso sobre as coisas (em *observar*) e à transcrição daquilo que foi recolhido em palavras lisas, neutras e fiéis (em *nomear*) (p. 179).

³⁰⁰ Recorde-se que a delimitação da área cultural requer uma delimitação geográfica e temporal (por exemplo, *período colonial brasileiro*).

³⁰¹ No caso da Música, este é um problema muito enfatizado nas discussões relacionadas à Nova Musicologia, conforme visto no primeiro capítulo, especialmente porque esta prevalência de determinados episódios culturais normalmente está atrelada à utilização, por parte do pesquisador, de determinados valores estéticos, sociais, de gênero, ou quaisquer outros, para a escolha e a hierarquização dos dados e características levantados.

491-492). Tomando por base a exposição, estas três regiões podem ser definidas da seguinte forma:

- *Região Psicológica*: estudos voltados para a relação entre o ser humano e suas representações (no sentido mais genérico do termo); estudos das funções cerebrais e dos processos cognitivos do ser humano, seus esquemas neuromotores e regulações fisiológicas (domínio das Ciências Cognitivas, da Psicobiologia, da Psicologia);
- *Região Sociológica*: estudos voltados para as relações entre o indivíduo humano e a sociedade; estudos sobre produção e consumo, sobre ritos, festas, crenças e costumes (domínio das Ciências Sociais, da Sociologia, da Antropologia);
- *Região da Linguagem*: estudos das relações entre homem e linguagem; estudos sobre as manifestações orais e verbais, das literaturas e dos mitos, das linguagens visuais e sonoras (domínio da Semiótica, da Crítica Literária, da Musicologia)³⁰².

Dentro da região epistemológica dedicada à linguagem (das três a mais importante para o presente trabalho), há no pensamento moderno uma diversidade de campos de estudo distintos, embora sobrepostos, cuja existência somente se justifica pelo enfraquecimento da concepção clássica de que a linguagem possibilita representações transparentes. Assim, na *epistémê* moderna pode-se observar a coexistência de diferentes enfoques em relação à linguagem, tais como:

- Estudo dos padrões gerais de organização da linguagem, especialmente de possíveis padrões universais às línguas humanas, sedimentado na tentativa de formalização da linguagem (enfoque presente no Estruturalismo e nos estudos realizados por Chomsky);
- Estudo sobre o funcionamento das representações, dos signos em geral, e das múltiplas relações pelas quais se conectam (enfoque característico da Semiótica);

³⁰² Foucault restringe esta região estritamente a informações verbais. No entanto, no presente trabalho entende-se que há diversas outras linguagens de natureza não-verbal e que tais linguagens interferem na compreensão moderna da relação ente homem e linguagem (num sentido mais geral do termo), devendo, portanto, serem incluídas, nesta região epistemológica. As justificativas para esta escolha serão apresentadas nos próximos subcapítulos.

- Estudo sobre as relações entre linguagem e pensamento, de grande importância para a Filosofia da Linguagem (enfoque encontrado em Wittgenstein e Lakoff);
- Estudo sobre as relações entre o funcionamento do cérebro e a utilização da linguagem (enfoque característico da Neurolinguagem e muito presente nas Ciências Cognitivas);
- Estudo sobre as relações entre a linguagem e a percepção humana (enfoque presente na Fenomenologia, principalmente em Merleau-Ponty, e também nas Ciências Cognitivas);
- Estudo sobre os processos de interpretação e utilização da linguagem (enfoque característico da Linguística em geral, assim como da Hermenêutica, da Retórica).

O questionamento advindo das Ciências Humanas sobre as fundações a partir das quais o conhecimento humano se estabelece conduziu, inevitavelmente, a um questionamento de toda a base conceitual (herdada principalmente do pensamento clássico) que embasa a prática científica moderna. Combinado às adversidades inerentes a este domínio, este questionamento levará muitos autores do século XX a uma dentre duas possibilidades extremas: ou a prática científica rígida, que busca a verdade absoluta a partir da positividade do mundo perde totalmente a sua validade, abrindo espaço para o total relativismo, ou as Ciências Humanas simplesmente não se enquadram na definição de Ciência, de modo que elas constituem um campo ambigualmente localizado entre a Filosofia e a Ciência. Em relação a este ponto, é interessante avaliar alguns dos apontamentos finais de Foucault sobre a elaboração de seu livro, que tem servido de referência para todo este capítulo.

Ao referir-se ao subtítulo escolhido para o seu livro (*uma arqueologia das ciências humanas*), Foucault salienta:

A arqueologia tem, pois, para com elas [as Ciências Humanas], duas tarefas: determinar a maneira como elas se dispõem na epistémê em que se enraízam; mostrar também em que sua configuração é radicalmente diferente daquela das ciências no sentido estrito. Essa configuração que lhes é peculiar não deve ser tratada como um fenômeno negativo: não é a presença de um obstáculo, não é alguma deficiência interna que as fazem

malograr no limiar das formas científicas. Elas constituem, na sua figura própria, ao lado das ciências e sobre o mesmo solo arqueológico, outras configurações do saber. (FOUCAULT, 2007, p. 506-507).

Em seguida, o autor expande sua reflexão, iniciando pela observação de que esta distinção já existia no período clássico, onde diversos domínios do saber que se edificavam em torno dos preceitos ligados à *máthesis* não se enquadravam na definição estrita de Ciência:

Já foram encontrados exemplos de tais configurações na gramática geral ou na teoria clássica do valor; tinham o mesmo solo de positividade que a matemática cartesiana, mas não eram ciências, ao menos para a maioria daqueles que lhes eram contemporâneos. É o caso também do que se denomina hoje ciências humanas; elas desenham, quando se lhes faz a análise arqueológica, configurações perfeitamente positivas; mas, desde que se determinam essas configurações e a maneira como estão dispostas na epistémê moderna, compreende-se por que não podem ser ciências: o que as torna possíveis, com efeito, é uma certa situação de “vizinhança” em relação à biologia, à economia, à filologia (ou à lingüística); elas só existem na medida em que se alojam ao lado destas — ou antes, debaixo delas, no seu espaço de projeção. Com elas mantêm, entretanto, uma relação que é radicalmente diferente daquela que se pode estabelecer entre duas ciências “conexas” ou “afins”: essa relação, com efeito, supõe a transferência de modelos exteriores na dimensão do inconsciente e da consciência e o refluxo da reflexão crítica em direção ao próprio lugar donde vêm esses modelos. Inútil, pois, dizer que as “ciências humanas” são falsas ciências; simplesmente não são ciências; a configuração que define sua positividade e as enraíza na epistémê moderna coloca-as, ao mesmo tempo, fora da situação de serem ciências; e se se perguntar então por que assumiram esse título, bastará lembrar que pertence à definição arqueológica de seu enraizamento o fato de que elas requerem e acolhem a transferência de modelos tomados de empréstimo a ciências. Não é, pois, a irredutibilidade do homem, aquilo que se designa como sua invencível transcendência, nem mesmo sua complexidade demasiado grande que o impede de tornar-se objeto de ciência. A cultura ocidental constituiu, sob o nome de homem, um ser que, por um único e mesmo jogo de razões, deve ser domínio positivo do saber e não pode ser objeto de ciência. (FOUCAULT, 2007, p. 507).

É curioso notar como um dos nomes de referência para diversas áreas de estudo dentro das Ciências Humanas, utilizado recorrentemente em trabalhos acadêmicos como o nosso, seja partidário da segunda opção apresentada anteriormente. Claro que, no caso de Foucault, tal ponto de vista não tem nenhuma conotação depreciativa, servindo principalmente para blindá-las dos constantes ataques, tanto internos quanto externos, sofridos em seu longo processo de estabilização no meio acadêmico. Muitos destes ataques referem-se à necessidade de eliminação das adversidades encontradas nas pesquisas, de alcance de um maior grau de objetividade, de uma quantificação das pesquisas e de uma subtração total da subjetividade do pesquisador diante de seu objeto de estudo. No entanto, assim como já salientado anteriormente, estas adversidades são, na verdade, inerentes ao objeto de estudo das Ciências Humanas e à sua epistemologia, sendo impossível a sua eliminação, conforme apontado por Foucault ao abordar as transformações que levaram à constituição do pensamento moderno. Entretanto, o ponto que Foucault não aborda em profundidade, até mesmo pelo contexto da época (década de 1960) no qual o livro foi originalmente escrito, corresponde ao próprio questionamento da definição estrita de Ciência ocorrido ao longo do século XX.

A prática científica moderna não pode evitar os efeitos advindos da mudança de *epistémê*, ela sofre as influências advindas da sedimentação do pensamento moderno, não conseguindo manter-se isolada dos profundos questionamentos levantados sobre a própria natureza do conhecimento e sobre as possibilidades de sua aquisição. Conforme Foucault, o pensamento moderno coloca em questão a relação do sentido com a forma da verdade e a forma do ser, emergindo deste a tentativa de edificação de um discurso (portanto, por meio da linguagem) que possa unir ontologia e semântica (FOUCAULT, 2007, p. 287)³⁰³. Assim, passa-se a identificar a importância do papel exercido pela linguagem em todo o processo de aquisição de conhecimento, em nosso modo de pensar e de interpretar o mundo ao nosso redor: ela influi sobre nossa percepção, nossa cognição, nossa representação de todas as coisas; somos seres *na* linguagem.

De fato, não é coincidência que o pensamento moderno tenha trazido à luz a questão do significativo, da materialidade linguística, advinda diretamente da aparição da linguagem na lacuna emergida no interior da representação. E não se trata, é claro, do desaparecimento da questão do conteúdo, do significado (conforme pode ser visto nas discussões sobre as quatro

³⁰³ Ainda imerso numa perspectiva estruturalista à época, Foucault conclui: “o estruturalismo não é um método novo; é a consciência desperta e inquieta do saber moderno” (FOUCAULT, 2007, p. 287), desta busca não mais pelas características visíveis e evidentes (tal como no pensamento clássico), mas pela estrutura e pela organização interna das coisas.

perspectivas sobre a comunicação e a linguagem no capítulo anterior), mas de uma recontextualização de toda a questão da representação. Neste sentido, Foucault destaca a dupla marcha do século XIX, no início do pensamento moderno, em direção ao formalismo do pensamento (como tentativa de tornar a linguagem transparente às formas do conhecimento) e à descoberta do inconsciente (como tentativa de entranhar a linguagem nos conteúdos do inconsciente), que produziram duas tentativas gerais de seu entrecruzamento (FOUCAULT, 2007, p. 414-415):

- 1) Tentativa de encontrar as formas puras que antes de qualquer conteúdo se impõe ao nosso inconsciente;
- 2) Esforço para trazer até nosso discurso o solo de experiência, o conjunto de nossos conhecimentos (vividos).

Percebe-se que em ambos os casos, o sujeito aparece como elemento central para a reflexão sobre o conhecimento e, conseqüentemente, sobre a linguagem: *seu* inconsciente, *sua* experiência, *seu* pensamento, *sua* linguagem. Segundo Foucault, é Nietzsche quem coloca no cerne do pensamento moderno a pergunta sobre *quem* fala (FOUCAULT, 2007, p. 421), sobre quem é este sujeito detentor da linguagem e que a utiliza para falar de si mesmo, sobre as restrições e imposições da linguagem sobre nossa possibilidade de expressão³⁰⁴. Assim, torna-se cada vez mais inquietante o questionamento sobre a real possibilidade de um discurso geral e universal à medida que se aceita como fato o acesso apenas parcial do homem ao conhecimento dos seres em sua natureza plena e absoluta. Funda-se, assim, no pensamento moderno, uma analítica da finitude e da existência humana, onde a finitude passa a ser pensada e designada a partir do homem concreto e das formas empíricas que se podem atribuir à sua existência (p. 438):

[...] se o saber do homem é finito, é porque ele está preso, sem libertação possível, nos conteúdos positivos da linguagem, do trabalho e da vida; e inversamente, se a vida, o trabalho e a linguagem se dão em sua positividade, é porque o conhecimento tem suas formas finitas.
(FOUCAULT, 2007, p. 436).

Muito da perspectiva de que na época moderna predomina um desapego a todos os tipos de valores, de que ela é a era na qual um grande número de pensadores prega o triunfo

³⁰⁴ A esta pergunta, “Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas o seu ser enigmático e precário” (FOUCAULT, 2007, p. 421).

da relatividade sobre os antigos princípios universalmente válidos (princípios lógicos, éticos e também estéticos), advém dos choques e embates produzidos pela transformação da *epistémê* ocidental e, portanto, à formação do pensamento moderno. Na verdade, não há uma real perda de valores e princípios, mas sim a conscientização de que estes somente podem ser definidos a partir da finitude do homem. Neste sentido, o método cartesiano, que imbuído dos preceitos ligados ao pensamento clássico procurava eliminar os elementos não-fundados do pensamento (como o erro e a ilusão), não pode mais ser plenamente sustentado, ele não é mais capaz de fundar certezas (dentro do objetivo geral cartesiano de eliminar *todas* as dúvidas). Mesmo a sua constatação mais básica, ligada ao *cogito*, não pode ser mantida: “o ‘Eu penso’ não conduz à evidência do ‘Eu sou’” (FOUCAULT, 2007, p. 447), levantando assim a questão sobre a existência humana que tem sido assunto de muitos pensadores, principalmente no século XX.

Resta como certa, no mínimo, a existência de uma relação (ainda que incompreendida) entre o homem e os fenômenos com os quais entre em contato, cujo desvelamento demanda a participação ativa de um indivíduo psicológico que, partindo de sua história, de sua cultura, de sua própria constituição física e genética, tenta saber³⁰⁵. Para a *epistémê* moderna, o conhecimento parte da experiência, funda-se sobre ela, e, por isso, nenhuma perspectiva hegemônica (em torno da qual princípios e valores gerais poderiam ser constituídos) pode ser sustentada: não há nenhuma justificativa universal, nenhuma fundamentação inquestionável, para a prevalência de uma experiência em detrimento de outra. Esta perspectiva, no entanto, não elimina a imediaticidade características de muitos fenômenos, percebidos como evidentes e factuais, permanecendo esta uma questão em aberto no pensamento moderno, correspondente à tentativa “de explicitar o horizonte que dá às experiências seu pano de fundo de evidência imediata” (FOUCAULT, 2007, p. 451)³⁰⁶, uma questão à qual voltaremos mais adiante.

³⁰⁵ As coisas se anunciam “parcialmente a uma subjetividade, a uma consciência, ao esforço singular de um conhecimento, ao indivíduo ‘psicológico’ que, do fundo de sua própria história, ou a partir da tradição que se lhe transmitiu, tenta saber” (FOUCAULT, 2007, p. 330).

³⁰⁶ Na frase original esta é apenas uma das questões essenciais ligadas à tentativa do homem de se reunir ao seu Outro, uma região abissal na natureza do homem: o *An sich* (‘Em-si’) hegeliano, o *Unbewusste* (‘Inconsciente’), o homem alienado em Marx (FOUCAULT, 2007, p. 451). Assim, a frase original diz: “É que esse duplo, por próximo que seja, é estranho, e o papel do pensamento, sua iniciativa própria, será aproximá-lo o mais perto possível de si mesmo; todo o pensamento moderno é atravessado pela lei de pensar o impensado – de refletir, na forma do Para-si, os conteúdos do Em-si, de desalienar o homem reconciliando-o com sua própria essência, de explicitar o horizonte que dá às experiências seu pano de fundo de evidência imediata e desarmada, de levantar o véu do Inconsciente, de absorver-se no seu silêncio ou de pôr-se à escuta de seu murmúrio indefinido” (p. 451).

Por fim, ainda em relação à experiência, como ela está em constante transformação (tanto a experiência individual quanto a experiência coletiva) e como o pensamento depende dela (conforme visto no segundo capítulo em relação à plasticidade cerebral e seu impacto na cognição humana), percebe-se que na *epistémê* moderna o pensamento é, ao mesmo tempo, saber e modificação do que ele sabe, reflexão e transformação do modo de ser daquilo sobre o que ele reflete (FOUCAULT, 2007, p. 452). O pensamento humano põe em movimento tudo aquilo que toca, num processo que não apenas constitui a experiência, mas que também (e em última instância) constrói o próprio homem³⁰⁷.

Buscando retornar especificamente ao domínio das ciências, toda a presente discussão sobre as mudanças advindas do estabelecimento do pensamento moderno nos indica a importância que a experiência, a linguagem e, é claro, o sujeito e a sociedade na qual ele está inserido exercem sobre o processo de aquisição de conhecimento, havendo, naturalmente, impactos diretos na perspectiva contemporânea sobre a prática científica (o que, por sua vez, traz importantes considerações para o domínio musical, especialmente para a Teoria e a Análise Musical). Vimos anteriormente que o discurso científico edifica-se principalmente em torno de evidências empíricas, utilizadas como ponto central das reflexões e argumentações realizadas pelo pesquisador. Tal escolha não se justifica apenas pela adoção de uma perspectiva ligada ao empirismo (segundo a qual o ser humano é inteiramente dependente de sua experiência sensorial para a aquisição de conhecimento), mas também como o produto de uma tentativa de eliminação de todas as dúvidas e erros de raciocínio (sedimentada tanto na avaliação intersubjetiva, quanto numa confiança quanto à positividade material das coisas). Também foi visto anteriormente que a coleta de evidências empíricas ocorre principalmente pela observação direta e pela realização de experimentos, cujos resultados devem ser mensuráveis/quantificáveis, de modo que possam ser submetidos aos princípios mais gerais de raciocínio (um ideal, como vimos, ligado à *epistémê* clássica). A partir de um conjunto de evidências coletadas, e sempre em relação a um conhecimento prévio, o pesquisador pode formular inferências, hipóteses que fazem previsões sobre determinados eventos e fenômenos, permitindo que estas sejam testadas empiricamente. Em seu conjunto, a metodologia

³⁰⁷ Não é coincidência, assim, que tenha sido no pensamento moderno que se constituiu o projeto de estudo dos processos mentais escondidos da própria consciência humana, dos mecanismos obscuros que foram chamados de inconsciente (FOUCAULT, 2007, p. 450).

científica é considerada essencial não apenas para a aquisição de novos conhecimentos como a correção e integração de conhecimentos prévios.

O princípio geral que domina a prática científica consiste na tentativa de deixar que a realidade fale por si mesma, que os dados e as evidências forneçam as informações necessárias para a edificação do conhecimento. Tal princípio funda-se na premissa de que as evidências empíricas e as mensurações resultantes de experimentos constituem dados perfeitamente objetivos, livres de deformações advindas de interferências subjetivas se os experimentos e as observações forem perfeitamente realizados³⁰⁸. Entretanto, esta concepção tem sido fortemente criticada no século XX, em decorrência das mesmas observações feitas em relação à incapacidade da linguagem de possibilitar representações perfeitamente objetivas. De fato, tanto as evidências quanto as mensurações obtidas durante uma pesquisa somente adquirem sentido, somente tornam-se fatos científicos, quando estes são correlacionados a uma teoria científica (sem a qual não passam de números e representações justapostas, desconexas). É em relação a um modelo teórico que todas as etapas de um experimento podem ser avaliadas e que todos os resultados podem ser analisados, assim como é em relação a uma teoria que o pesquisador pode delinear os próprios passos de sua pesquisa: quais problemas podem ser elaborados, quais perguntas se mantêm em aberto, quais hipóteses podem ser formuladas.

A mudança de perspectiva epistemológica advinda do estabelecimento do pensamento moderno não afetou somente a concepção contemporânea de evidência científica, mas também provocou profundas reflexões sobre o próprio conceito de teoria. Dentro da cultura ocidental, os modelos teóricos científicos têm sido comumente considerados descrições objetivas da realidade, representações verdadeiras das leis da Natureza (sejam estas leis que a Natureza deve obedecer, ou, ao menos, leis que explicam o funcionamento da Natureza). Entretanto, à medida que a representação perde sua transparência também perde espaço a concepção de que a realidade e o conhecimento podem ser inteiramente/perfeitamente representados pelas teorias científicas³⁰⁹. Em seu lugar, adquire força a visão de que as leis científicas são apenas construções simbólicas humanas (sistemas de representações que

³⁰⁸ Isto, é claro, pressupõe que os experimentos foram perfeitamente elaborados, que os cálculos e as análises dos resultados foram corretamente realizados, sendo que esta confiança depende da verificação de toda a metodologia utilizada por outros pesquisadores (conforme a necessidade de reprodutibilidade dos experimentos mencionada anteriormente, que constitui uma condição essencial para a prática científica moderna).

³⁰⁹ “Nem o conhecimento nem a realidade podem ser aprisionados ou regulados por um resumo geral ou por uma teoria” (FEYERABEND, 2001, p. 115).

estabelecem conjuntos de relações entre variáveis), ferramentas conceituais que nos ajudam (nós, seres humanos) a dar sentido ao mundo, assim como a controlar e direcionar nossas interações com o ambiente³¹⁰.

Esta transformação da compreensão contemporânea sobre o conceito de teoria rompe a perspectiva tradicional de que o progresso do conhecimento humano consiste num constante e ininterrupto aprimoramento (sempre em direção à Verdade) por meio da eliminação dos erros e imprecisões existentes nas teorias vigentes. Thomas Kuhn (1922-1996) talvez seja um dos principais nomes associados a esta mudança de perspectiva dentro da Filosofia da Ciência, destacando que as teorias científicas mais recentes não são mais verdadeiras ou mais aprimoradas do que as teorias mais antigas. Para o autor, as teorias mais recentes são melhores do que as mais antigas quanto à capacidade de resolver quebra-cabeças diversificados e numa vasta gama de situações, mas não se pode dizer que elas sejam melhores representações da natureza, que sejam mais *reais*, ou ontologicamente mais *verdadeiras* (KUHN, 2007, p. 255-256), simplesmente porque não se pode comprovar plenamente uma teoria científica.

A principal razão para esta impossibilidade é conhecida na Filosofia da Ciência como *o problema da indução* e refere-se à impossibilidade de se justificar a formulação de enunciados universais tendo como base unicamente enunciados particulares. Se, por um lado, a indução tem sido historicamente considerada uma forma lógica de raciocínio plenamente aceita, por outro lado, ela não possui amplitude suficiente para possibilitar a aquisição de conhecimentos verdadeiros, simplesmente porque não há como provar que uma determinada inferência (uma lei científica, por exemplo) é verdadeira se ela é formulada a partir de (ou almejando comprovação por meio de) um conjunto de afirmações particulares (no caso da prática científica, de observações locais)³¹¹. Diversos pensadores abordaram este problema conceitual ao longo da história do pensamento ocidental, merecendo especial destaque o nome de Karl Popper (1902-1994), proponente de uma solução para o problema da indução que

³¹⁰ As teorias científicas passam a ser vistas como simples generalizações, “inferidas de enunciados ou registros individuais de observações e que representam a melhor descrição do que se acredita venha a acontecer no futuro” (CHERRY, 1974, p. 385-386). A possibilidade de predição de eventos mostra-se essencial para o desenvolvimento das sociedades humanas: por exemplo, o conhecimento do ciclo solar possibilitou ao homem prever as mudanças de estações e, a partir deste conhecimento praticar a agricultura.

³¹¹ Um exemplo clássico do problema pode ser assim expresso: um pesquisador observa múltiplos cisnes, todos brancos; a partir de suas observações produz uma inferência que diz que *todos os cisnes são brancos*; no entanto, não importa quantos cisnes brancos sejam observados, bastará a observação de um cisne negro para que a inferência seja rejeitada; por este motivo, até que todos os cisnes existentes tenham sido observados empiricamente (passado, presente e futuro), a afirmação não poderá ser plenamente confirmada. Para uma perspectiva geral deste problema, ver POPPER (2008, p. 27-31).

exerceu grande impacto na prática científica ao longo do século XX. A proposta de Popper, sedimentada sobre o critério de *falseabilidade*, considera que uma pesquisa científica não deve tentar confirmar/comprovar uma teoria ou hipótese, mas sim tentar refutá-la, prová-la como falsa a partir do confronto com evidências empíricas³¹², de modo que somente se uma inferência resistir a diversas tentativas de refutação ela poderá ser considerada *corroborada* e, portanto, aceita como válida pela comunidade científica (ao menos até que surjam evidências contrárias)³¹³.

Como foi possível notar, as observações feitas até aqui se referem principalmente a mudanças de perspectiva ocorridas dentro das Ciências Naturais, mas que também se mostram importantes para as Ciências Humanas na medida em que a visão da prática científica como desvelamento de uma verdade absoluta desaparece. O discurso científico não se caracteriza como uma descrição e explicação das relações objetivas encontradas na Natureza. Pelo contrário, constituído em torno da finitude da experiência humana, o discurso científico caracteriza-se como uma construção artificial humana que correlaciona informações conhecidas, atribuindo-lhes significações e modificando o próprio mundo que se constrói continuamente diante de nossos olhos. Tendo por base as discussões precedentes sobre o pensamento moderno, pode-se afirmar que a nova *epistémê* colocou no centro da reflexão contemporânea a constatação de que é por meio do discurso, entendido como a manifestação linguística de uma interação entre nossos processos mentais/cognitivos e nossa experiência pessoal (que se entrecruza às experiências coletivas nas quais estamos inseridos), que o mundo toma forma: “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos” (FOUCAULT, 2008, p. 49). Não há significações prévias, prontas para serem descobertas, não há pensamentos prontos para serem simplesmente captados³¹⁴, não há nenhum tipo de providência pré-discursiva que disponha o mundo ao conhecimento, o mundo “não é cúmplice de nosso conhecimento” (p. 53). O discurso é, na

³¹² Para Popper, o princípio da falseabilidade constitui um elemento demarcador da prática científica, de modo que somente podem ser consideradas teorias e hipóteses verdadeiramente científicas aquelas passíveis de serem refutadas por experimentos empíricos (POPPER, 2008, p. 42). Apesar da influência exercida pelos escritos de Popper, suas concepções foram fortemente criticadas por diversos pensadores do século XX, incluindo Thomas Kuhn e Imre Lakatos.

³¹³ “Ao invés de discutir a ‘probabilidade’ de uma hipótese, toca-nos a tarefa de averiguar que testes, que críticas essa hipótese mostrou-se capaz de manter-se incólume, resistindo aos testes a que foi submetida. Em resumo, cabe-nos averiguar até que ponto ela foi ‘corroborada’” (POPPER, 2008, p. 275).

³¹⁴ Diferentemente da perspectiva defendida por Frege e apresentada na nota de rodapé no. 292 (p. 133).

verdade, uma prática que utilizamos para apreender as coisas ao nosso redor, para estabelecer conexões entre elas, para relacioná-las e inseri-las em nossa própria experiência³¹⁵.

Sobre a relação entre o discurso científico e a experiência pessoal, deve-se destacar que o treinamento de um pesquisador na metodologia científica caracteriza-se como um processo de especialização de seus mecanismos cognitivos, aumentando significativamente a eficácia do processo de extração de informações relevantes do ambiente (e mesmo no processo de elaboração de experimentos que permitam a sua extração), sendo a palavra *relevante* de extrema importância, pois indica a seleção de uma parcela das informações disponíveis enquanto as outras são descartadas. Tal como visto no segundo capítulo, a especialização cognitiva de mestres enxadristas (constituída pelos esquemas cognitivos formados pela experiência advinda de seu treinamento, domínio de regras do jogo e pelo vasto número de partidas jogadas e analisadas) lhes possibilita um mapeamento rápido e extremamente eficiente das peças dispostas num tabuleiro de xadrez. No entanto, esta especialização não o torna necessariamente mais apto a decodificar qualquer disposição do tabuleiro, sendo possível a mensuração de uma dificuldade significativamente maior (e que se mostra *idêntica* à de um iniciante) na decodificação e memorização de posicionamentos aleatórios (muitos dos quais impossíveis de serem alcançados num jogo real e que, portanto, não fazem parte de sua experiência)³¹⁶. Algo semelhante ocorre com o pesquisador profissional, uma vez que o domínio e a capacidade de manipulação de conjuntos de conceitos e teorias científicas adquiridos em seus estudos moldam seus circuitos neuronais, fornecendo-lhe uma capacidade cognitiva extremamente eficiente para a resolução de diversos problemas e um olhar aguçado para a captação de diversas evidências, mas sempre dentro dos limites de seu treinamento.

O papel da especialização na prática científica, assim como dos conhecimentos tácitos do pesquisador (seu *know-how*), é apontado por Kuhn ao destacar que o estudo científico não se edifica em torno da identificação imparcial e objetiva de evidências. Num percurso oposto, Kuhn afirma que “a interpretação começa onde a percepção termina. Os dois processos não são o mesmo e o que a percepção deixa para a interpretação completar depende drasticamente da natureza e da extensão da formação e da experiência prévias” (KUHN, 2007, p. 246). Para o autor, a factualidade das evidências científicas somente se constitui quando elas são

³¹⁵ Foucault diz: “deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas” (FOUCAULT, 2008, p. 53).

³¹⁶ As discussões sobre o fenômeno da especialização encontram-se no segundo capítulo (p. 44-46).

inseridas numa rede de relações conceituais, quando elas são interpretadas dentro de um *paradigma*³¹⁷, conceito este fundamental no pensamento de Kuhn e que pode ser definido como um conjunto de “realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modulares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (p. 13)³¹⁸. Caracterizável como um consenso estável compartilhado entre os membros de uma determinada comunidade científica, o paradigma fornece um conjunto de princípios e uma rede de conceitos que sedimentam toda a prática científica dentro de uma determinada área cultural.

É em relação a um paradigma que as teorias ganham sentido, que os conceitos podem ser desenvolvidos, que as evidências adquirem significado e que os experimentos e as observações podem ser validados. No entanto, deve-se alertar que o conceito de paradigma não deve ser entendido como um consenso interpretativo em relação a determinados dados objetivos, pois a rede conceitual por ele constituída influi diretamente sobre a forma como um pesquisador percebe o mundo ao seu redor: “o que um homem vê depende tanto daquilo que ele olha como daquilo que sua experiência visual-conceitual prévia o ensinou a ver” (KUHN, 2007, p. 150), de modo que uma mudança de paradigma normalmente conduz o cientista a uma mudança de sua percepção sobre o ambiente (p. 148). Paul Ricoeur, numa linha de raciocínio desatrelada da Filosofia da Ciência, apresenta uma perspectiva semelhante sobre o impacto que os modelos teóricos exercem sobre nossa cognição, afirmando que um modelo teórico consiste numa construção do real, dentro do qual é possível operar e manipular cognitivamente objetos hipotéticos (explorando as relações possíveis dentro do modelo), os quais podem então ser confrontados com a realidade física. Neste processo, Ricoeur salienta que o modelo torna nebulosa a distinção entre os objetos hipotéticos e as observações empíricas, constituindo experiência da realidade na qual “inventar e descobrir deixam de opor-se e na qual criar e revelar coincidem” (RICŒUR, 2000, p. 376)³¹⁹.

³¹⁷ O que significa que tanto as evidências podem se transformar à medida que são reinterpretadas à luz de uma nova teoria, quanto uma teoria pode ser modificada (transformada ou abandonada) à luz de novas evidências. Maiores considerações serão vistas à frente, dentro da discussão sobre revoluções científicas.

³¹⁸ Um elemento essencial para a constituição de um paradigma é a existência de *exemplares*, exemplos concretos de aplicação de uma teoria e/ou de resolução de um problema (KUHN, 2007, p. 228-234). Os exemplares fornecem ao pesquisador um referencial que pode ser utilizado para a adequação e resolução de problemas, pois constituem “uma maneira de ver testada pelo tempo e aceita pelo grupo [uma comunidade científica]” (p. 237).

³¹⁹ Kuhn fornece dois exemplos importantes do impacto exercido pelo paradigma na perspectiva do cientista sobre o mundo e, conseqüentemente, sobre seus projetos científicos. O primeiro exemplo advém das pesquisas realizadas a partir da concepção de que a eletricidade pode ser compreendida como um fluido, que conduziram à descoberta da garrafa de Leyden (fruto de uma tentativa literal de “engarrifar” a eletricidade)

De acordo com Kuhn, a prática científica normal envolve a exploração do alcance do paradigma estabelecido para a compreensão dos fenômenos conhecidos e para a assimilação de novos fatos científicos. Neste período, são desenvolvidos inúmeros projetos de pesquisa para a confirmação das previsões advindas dos modelos teóricos já existentes e para o desenvolvimento de teorias capazes de abarcar fenômenos incompreendidos (o que comumente inclui o desenvolvimento de novas tecnologias para a aquisição de novas evidências, que possam ou não corroborar as teorias vigentes ou hipotéticas). Seu processo tal como é normalmente caracterizada a prática científica, consiste numa contínua alternância entre o desenvolvimento de hipóteses e a realização de experimentos, de modo que se possa incrementar o alcance da teoria à medida que são feitos ajustes e correções conceituais (um procedimento de aprimoramento por meio da eliminação de erros, de inverdades).

Em especial, a prática científica normal demanda a resolução das anomalias e violações de expectativas surgidas “no contraste do pano de fundo previsível fornecido pelo paradigma” (KUHN, 2007, p. 92). No entanto, muitas destas anomalias podem se revelar desafios colossais para a comunidade científica, estimulando o surgimento de novos paradigmas, um pano de fundo conceitual diferente que possibilite a sua resolução. Estes novos paradigmas podem coexistir com o paradigma principal, seja num domínio do saber³²⁰ ou em diferentes áreas, podendo produzir concepções bastante divergentes de um mesmo fenômeno num mesmo momento histórico³²¹. Por outro lado, a coexistência de paradigmas pode levar a um conflito direto entre estes, especialmente se houver diferenças significativas em algum conceito chave para um determinado domínio, podendo, em última instância ao que Kuhn chama de *revolução científica*, um momento de crise intensa nas Ciências (ou ao menos num domínio desta) que inevitavelmente leva a uma mudança drástica no paradigma dominante.

Em relação às crises capazes de desencadear uma revolução científica, é interessante notar que Kuhn diz que os conflitos entre paradigmas estabelecidos nestes momentos podem

(KUHN, 2007, p. 37-38). O segundo exemplo refere-se à descoberta do oxigênio por Lavoisier, motivada por sua desconfiança na teoria flogística (paradigma químico vigente à sua época), que por fim possibilitou ao pesquisador “ver” o novo gás que tantos outros cientistas da época foram incapazes de ver (KUHN, 2007, p. 82-83).

³²⁰ Kuhn menciona o caso de diferentes físicos que estudaram a mecânica quântica, mas cuja atuação profissional e formação acadêmica levam-nos a diferentes níveis de aplicações do paradigma, de modo que nem toda transformação teórica exerce, necessariamente, impacto sobre todos os pesquisadores. Para maiores informações, ver KUHN (2007, p. 75).

³²¹ Kuhn cita a divergência entre o paradigma físico e o paradigma químico diante da pergunta: *um único átomo de hélio é uma molécula ou não?* Para o químico sim (adotando como ponto de vista a teoria cinética dos gases), para o físico não (pois este átomo não apresenta um espectro molecular) (KUHN, 2007, p. 75-76).

levar a um impasse nas discussões entre pesquisadores devido a discordâncias fundamentais sobre o que é considerado um problema e uma solução cientificamente válidos (KUHN, 2007, p. 144-145). Por este motivo, e contrário às perspectivas tradicionais sobre a prática científica (ligadas diretamente à *epistémê* clássica), “a competição entre paradigmas não é o tipo de batalha que possa ser resolvido por meio de provas” (p. 190), ou seja, o embate entre os defensores de paradigmas antagônicos não pode ser solucionado nos moldes da lógica dedutiva característica da Matemática e da Lógica³²². Assim, percebe-se que o ponto central defendido por Kuhn é que a adoção ou a rejeição de um determinado paradigma não se dá a partir de critérios universalmente válidos, mas sim por meio da discussão competitiva entre membros da comunidade científica (p. 27) em busca de maior espaço, de maior aceitação.

Esta discussão competitiva se dá por várias frentes, a começar pela avaliação racional/intelectual dos paradigmas em conflito, abordando as suas capacidades de adequação aos dados empíricos, as suas capacidades de prever eventos e fenômenos naturais e mesmo o grau de simplicidade dos modelos propostos. Além disso, esta avaliação racional não envolve apenas evidências empíricas, englobando também reflexões sobre a tradição científica (e como a crise em questão insere-se nesta tradição) e uma série de experimentos abstratos, nos quais o paradigma em crise é confrontado ao conhecimento existente (KUHN, 2007, p. 120). No entanto, e talvez este seja um dos aspectos mais importantes da reflexão proposta por Kuhn, a aceitação de um paradigma não significa que ele esteja livre de anomalias³²³, uma vez que é comum que a sua proposição pode abrir um grande leque de novos problemas, anteriormente inexistentes (fato este que abre espaço para a compreensão de que mesmo teorias consideradas refutadas podem ser revitalizadas num momento futuro)³²⁴.

³²² Conforme Maturana, “as explicações científicas são validadas no domínio de experiências de uma comunidade de observadores, e se relacionam com as coordenações operacionais dos membros dessa comunidade, em circunstâncias nas quais são membros dessa comunidade as pessoas que aceitam e usam esse critério para validar seu explicar” (MATURANA, 2002, p. 82). Nesta mesma linha de raciocínio, Feyerabend salienta que a necessidade lógica de uma argumentação depende dos critérios em que ela se baseia (FEYERABEND, 2001, p. 30), reforçando o fato de que na prática científica não há uma única lógica universalmente válida, com princípios e premissas intocáveis.

³²³ Feyerabend, numa frase de impacto chega mesmo a afirmar que “qualquer teoria interessante está cercada de um oceano de anomalias cujos elementos dão origem a posteriores anomalias, quando se busca corroborá-la” (FEYERABEND, 2001, p. 71).

³²⁴ Todas as teorias refutadas fazem parte da história do conhecimento humano, sendo que elas podem ser revitalizadas num momento futuro, assumindo papel de referencial importante para o saber científico (FEYERABEND, 2001, p. 17). Um dos exemplos modernos mais simbólicos desta oscilação de paradigma corresponda ao conceito de Éter, substância hipotética que preencheria os vazios do universo, possibilitando a propagação da luz e da gravidade. Sua existência foi postulada ainda no mundo antigo, sobrevivendo até o final do século XIX, quando perdeu espaço para a perspectiva de que há apenas o vácuo nos espaços vazios do universo. Nas últimas décadas, uma versão modificada do conceito de Éter tem sido proposta para

Além da avaliação realizada estritamente em termos científicos, conforme mencionado no parágrafo anterior, a discussão competitiva advinda do embate entre paradigmas conflitantes também envolve elementos ligados aos pressupostos aceitos pela sociedade. Kuhn, Feyerabend e Foucault, assim como muito outros pensadores no século XX, recordam-nos de que a prática científica constitui-se, acima de tudo, como uma atividade humana, como um fenômeno social (FEYERABEND, 2001, p. 38), de que ela existe dentro de uma sociedade, que possui sua história, seus valores éticos e estéticos, suas práticas discursivas, sua linguagem e sua cultura. Dentro desta sociedade, os cientistas e pesquisadores constituem, é claro, comunidades locais de especialistas, as quais se caracterizam por possuírem um arcabouço de experiências e pressupostos particulares (o domínio dos modelos teóricos e os métodos de pesquisa aceitos, o conhecimento das evidências mapeadas e documentada, o *know-how* para a elaboração de hipóteses científicas), mas que, em contrapartida, não deixam jamais de partilhar dos princípios e valores gerais da sociedade à qual pertencem³²⁵. No caso das revoluções científicas, por exemplo, como a escolha entre paradigmas conflitantes não pode ser realizada unicamente com base em provas, os embates entre cientistas envolvem, inevitavelmente, uma série de argumentações que podem partir de pressupostos enraizados fora do domínio científico³²⁶.

Por mais que historicamente o discurso científico tenha estado associado à busca pelo conhecimento objetivo das leis da Natureza, ele mostra-se, na verdade, incapaz de se isolar plenamente dos interesses sociais, econômicos e políticos atuantes na sociedade. No mundo contemporâneo, onde a disputa por verbas para o financiamento de pesquisas e de programas de pós-graduação é extremamente acirrada, diversos fatores não-científicos exercem impacto direto sobre os rumos das pesquisas realizadas: as políticas públicas de fomento à pesquisa, os interesses estratégicos de empresas públicas e privadas no desenvolvimento de novas tecnologias, os altos custos associados à publicação e acesso aos principais periódicos, os interesses pessoais ligados à progressão de carreira docente e à aquisição de status advindo da aceitação (por parte da comunidade científica) do próprio trabalho (que se reverte em mais verbas para projetos de pesquisa). Além disso, estes fatores também exercem fortes pressões

explicar uma série de novas evidências, em especial a identificação de que a taxa de expansão do universo está aumentando, levando à concepção da matéria e energia escuras.

³²⁵ Estes “princípios, em matéria social, moral, política, correspondem a *normas* e a *valores*. Definem algumas regras que, no grupo onde são aceites, têm de ser respeitadas pelas estruturas e pessoas, bem como pelas decisões, ações, atitudes e afirmações” (OLÉRON, 1983, p. 97).

³²⁶ Um exemplo histórico é dado por Albert Einstein. Seu posicionamento de dúvida diante da nascente mecânica quântica (manifestado na afirmação recorrente de que Deus não joga dados) não tinha como base nenhuma evidência científica, apenas sua valorização e admiração pelo conceito de Ordem e de simplicidade lógica.

sobre os pesquisadores, podendo mesmo levar à realização de comportamentos eticamente questionáveis, como plágio, apropriação indevida de projetos de pesquisa, a distorção de dados e de resultados para a obtenção de resultados positivos³²⁷.

Percebe-se, assim, que na prática científica, tal em outras atividades humanas, a tradição também “determina nossas instituições e atitudes” (GADAMER *apud* LAWN, 2007, p. 53)³²⁸, nela também aparecem as relações de poder e autoridade constituídas socialmente/profissionalmente³²⁹. De acordo com Eco,

Nas ciências humanas, incorre-se frequentemente numa falácia ideológica que consiste em considerar o próprio discurso imune à ideologia, atribuindo-lhe ‘objetividade’ e ‘neutralidade’. Infelizmente, toda pesquisa é de alguma forma ‘motivada’. A pesquisa teórica é tão somente uma das formas de prática social. (ECO, 1997, p. 22).

Apesar de sua fala direcionar-se para as Ciências Humanas, ela pode ser generalizada a toda a prática científica. “Todo conhecimento se enraíza numa vida, numa sociedade, numa linguagem que têm uma história” (FOUCAULT, 2007, p. 526) e é imerso neste processo histórico que todo o arcabouço teórico das ciências adquire sentido. Tal perspectiva não implica a ausência de metodologia, nem um total relativismo, caracterizando-se apenas como um confronto às concepções de um positivismo extremo, ligado à *epistémê* clássica, que idealiza a prática científica como algo inteiramente livre de toda subjetividade e individualidade, que tem como seu pilar uma crença inabalável nos métodos de pesquisa estabelecidos (e que leva, em última instância, a um pesquisador que “produz” conhecimento, mas que não “pensa” sobre ele)³³⁰. Kuhn faz o alerta de que embora as Ciências Naturais não apresentem tantos questionamentos sobre a natureza dos métodos científicos do que as

³²⁷ Nas últimas décadas tem sido possível encontrar um grande número de publicações dedicadas, direta ou indiretamente, a questões éticas na prática científica (muitos dos quais com tom explícito de crítica e desabafo), dentre as quais destacamos WASSERMAN (2010) e NATIONAL RESEARCH COUNCIL (2009).

³²⁸ GADAMER, Hans G. *Verdade e Método*, 1989, p. 281, *apud* LAWN, 2007, p. 53.

³²⁹ Um exemplo do impacto da autoridade pode ser encontrado no estabelecimento do Programa Minimalista de Noam Chomsky. O redirecionamento proposto pelo linguista não é motivado por nenhuma evidência empírica, nem por nenhuma barreira metodológica, mas principalmente pela alta complexidade das regras gramaticais levantadas por suas pesquisas anteriores, que entrou em confronto direto com suas metas de simplicidade de perfeição. Para uma descrição geral da proposta chomskyana, ver a nota de rodapé no. 232 (p. 104).

³³⁰ As Ciências Biológicas mostram-se especialmente expostas a esta crítica. Por exemplo, nas pesquisas realizadas nesta área é regra a utilização da estatística para a avaliação da margem de erro dos experimentos, possibilitando, assim, a aquisição de resultado mais confiáveis. No entanto, nem todas as pesquisas são realizadas com a assessoria de um especialista em estatística, abrindo-se a possibilidade de uma aplicação “cega” de fórmulas estabelecidas (como o chi-quadrado).

Ciências Humanas, isto não significa elas possuam respostas mais firmes e sólidas a esta questão (KUHN, 2007, p. 12-13), enquanto Feyerabend vai ainda mais longe ao afirmar que um mundo sem princípios *gerais, universais* (filosóficos, científicos, ou outros) é melhor do que um mundo que os tem (FEYERABEND, 2001, p. 107)³³¹.

4.3. Considerações parciais: reflexões sobre a Teoria e a Análise Musical

Feitas todas as discussões almejadas neste capítulo, resta-nos traçar algumas considerações gerais sobre as relações entre os diversos tópicos explorados até aqui e o domínio musical. Vimos no primeiro capítulo que a constituição da Análise Musical enquanto disciplina distinta estava relacionada à tentativa de direcionamento da Musicologia para a elucidação de questões de natureza não-históricas sobre o fenômeno musical, relativas principalmente à organização interna de uma obra, constituindo uma abordagem de cunho técnico que demandaria do analista uma observação estritamente objetiva da peça em questão, isolando-a de todos os fatores externos (de variáveis ligadas ao sujeito e à sociedade). Assim constituída, a análise musical pode se voltar tanto para a compreensão de uma obra isoladamente quanto para a compreensão de um conjunto de obras, sendo que neste último caso a identificação de similaridades torna-se o objetivo central do pesquisador, ponto de partida para a formulação de generalizações sobre diversos aspectos musicais, a partir das quais pode delinear um quadro geral contendo diferentes estilos musicais (sejam estes referentes a uma época, a uma escola de composição, a um compositor, ou mesmo à uma das fases de um único compositor).

Vimos também que toda análise musical parte de algumas questões que devem ser feitas à peça, as quais definem o alcance e os objetivos deste estudo sistemático da obra musical. A maior parte destas questões se relaciona às relações entre os diversos objetos

³³¹ A fala de Feyerabend não apenas ressalta sua perspectiva de que não há autoridade universal, mas aponta também um alerta geral, presente no segundo diálogo de seu livro contra a objetivação dos valores e desejos humanos, processo que torna as pessoas desumanas.

presente numa obra e a constituição de um todo coerente, sobre o agrupamento e a separação destes objetos, sobre as suas características e peculiaridades, sobre as funções por eles exercidas no conjunto da obra, sobre o porquê da disposição dos objetos tal como vista na partitura final. Em seu conjunto, estas questões levam o analista a tentar decodificar a obra musical em toda a sua riqueza, o que demanda um estudo metódico e exaustivo dos diversos aspectos musicais para a extração do maior número de informações possíveis. Além disso, por almejar uma postura de objetividade diante do objeto em questão, é comum que o analista direcione o seu foco para o suporte factual da obra, em geral a partitura, assumida como neutra diante da subjetividade do pesquisador.

No entanto, vimos que os métodos de análise coexistentes no século XX são diversos, cada um com seus pressupostos sobre a construção e a organização geral do fenômeno musical, cada um com seu arcabouço teórico, com conceitos e metodologias distintas. Este fato nos aponta que toda análise “pressupõe um posicionamento teórico” (DUCKLES *et al*, 2012), o qual define as questões que o analista direciona à peça, os meios pelos quais ele poderá buscar as respostas desejadas, e mesmo a linguagem (notação analítica) que servirá para a apresentação dos resultados identificados. Além disso, este posicionamento teórico não se resume a diferenças entre conceitos técnicos, mas engloba também uma série de valores associados ao fenômeno musical e que se manifestam, implícita ou explicitamente, nos pressupostos de base de cada método.

Por estes motivos, observamos que ao final do século a postura de auto-suficiência da Análise Musical (no sentido de total isolamento de fatores externos, ligados ao indivíduo e à sociedade), assim como dos métodos analíticos sedimentados historicamente, foi posta em dúvida, sendo submetidas a duros questionamentos por diversos musicólogos, que começaram a esboçar uma nova postura analítica, edificada não mais em torno da busca de uma resposta universal e definitiva (verdadeira) à questão “como isto funciona?” (BENT & POPLÉ, 2012), mas sobre a busca por respostas contextualizadas, que mantém em aberto a reflexão sobre o próprio método analítico, como “o que a análise pode dizer-nos [sobre uma música]?” (COOK, 1992, p. 215). Palisca reforça de modo especialmente contundente a necessidade de inclusão da reflexão sobre os fatores históricos e sociológicos ao afirmar que toda abordagem teórico-analítica que não os leva em consideração “falsifica a música que tenta descrever” (PALISCA & BENT, 2012).

O cerne deste questionamento (relativo diretamente à Análise Musical, mas com impactos diretos sobre a Teoria Musical) refere-se à própria possibilidade de aquisição de verdades científicas e objetivas em relação ao fenômeno musical. Em primeiro lugar, há uma conscientização de que o ato de perceber faz parte do processo de análise musical, não apenas porque o analista se utiliza de sua experiência perceptual (tanto visual como auditiva) para decodificar os componentes da obra em questão e estabelecer suas inter-relações, mas também porque a questão sobre a organização interna de uma peça (sobre “como ela funciona”) não pode ser formulada sem algum tipo de consideração sobre o processo de escuta desta obra (seja por especialista, seja por amadores/leigos). Conforme visto no capítulo anterior, a percepção humana caracteriza-se como um processo seletivo e classificatório, fortemente dependente de nossas experiências pessoais, cuja resultante cognitiva varia de acordo com uma série de fatores que vão do nível de treinamento musical do indivíduo ao seu nível de atenção durante a escuta de uma peça. Esta alta variabilidade na resultante perceptual, contrasta drasticamente com o ideal de alguns pesquisadores numa análise objetiva e definitiva, capaz de explicar todas as relações existentes numa determinada obra musical. De fato, a partir do final do século XX, não apenas questiona-se a própria função de uma análise desvinculada de qualquer preocupação com o aspecto auditivo, como também se critica as abordagens analíticas que ou prescrevem as formas “adequadas” de se ouvir uma determinada obra (uma crítica direcionada principalmente à figura de Schenker), ou “preveem” os percursos e as conexões auditivas de um ouvinte treinado (algo recorrente em diversas abordagens analíticas).

Em segundo lugar, há uma conscientização sobre a relação de poder estabelecida entre os métodos analíticos (e de forma consciente ou não por aqueles que os utilizam) e o meio acadêmico, de forma que os primeiros podem atuar no direcionamento de uma série de aspectos relativos à pesquisa acadêmica, especialmente em relação ao repertório musical que pode (ou mesmo que merece) ser estudado. Esta crítica, naturalmente, direciona-se menos aos métodos em si e mais à forma como este é utilizado, salientando que a aplicação mecânica e acrítica destes métodos caracteriza-se como uma forma de perpetuação de determinados valores estéticos, aceitos sem questionamentos como parte integrante da metodologia utilizada, o que contribui para “codificar, legitimar e institucionalizar estilos musicais” já

sedimentados na tradição musical ocidental (COOK. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 88-89)³³².

Por fim, vimos que o resultado deste questionamento sobre a objetividade da Análise e da Teoria Musical levou à difusão de uma perspectiva na qual analisar é abordar questões relativas ao modo como escutamos e interpretamos uma obra musical, segundo a qual cada abordagem analítica “cria sua própria verdade ao instigar percepções próprias, trazendo à tona uma dimensão de experiência que coexistirá com muitas outras” (COOK. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 261)³³³. Cabe agora levantarmos a questão sobre como a Teoria e a Análise Musical, entendidas como práticas científicas, podem se estabelecer no meio acadêmico diante de uma postura que critica a objetividade. Afinal de contas, conforme formulado por Cook e Everist,

[...] o que realmente fazemos quando analisamos ou contextualizamos música? Que tipo de verdade pode a Análise ou a Musicologia Histórica revelar? Deveríamos falar de verdade? Ou o ato de analisar ou de escrever a História força-nos a uma posição epistemológica pré-determinada? Se isto for correto, então como podemos fazer análise e história ao mesmo tempo que questionamos as premissas que governam nossos atos? (COOK & EVERIST, 2001, p. xi).

Com base nas discussões deste capítulo, pudemos ver que muitos dos questionamentos presentes no âmbito da Teoria e da Análise Musical são diretamente provenientes de reflexões gerais do pensamento moderno sobre o processo de aquisição de conhecimento, sobre a objetividade na prática científica, sobre a universalidade dos modelos teóricos desenvolvidos para a explicação de um determinado evento/fenômeno. Ainda que o objetivo geral das ciências esteja relacionado à tentativa de compreensão da realidade (seja do mundo físico, dos seres vivos ou da cultura humana), o pensamento moderno esfacelou a possibilidade de uma postura totalmente neutra diante desta realidade, salientando que sua descrição e análise não podem ser realizadas por um método universalmente válido, que toda evidência científica somente adquire sentido quando inserida num sistema teórico.

De fato, uma das questões centrais do pensamento moderno, e que se mostra muito importante especialmente para as Ciências Humanas (incluindo-se a Música), refere-se à

³³² COOK, Nicholas. “Perception: A Perspective from Music Theory”. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 88-89.

³³³ COOK, Nicholas. “Analysing Performance and Performing Analysis”. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 261.

possibilidade de se adquirir conhecimento quando são questionados os próprios métodos que utilizamos para conhecer. É a partir da colocação desta questão que ganha espaço a perspectiva de que a realidade encoraja múltiplas aproximações, levando ao estudo dos paradigmas epistemológicos dominantes em diferentes momentos históricos do pensamento ocidental, ou seja, das formas como as épocas anteriores nortearam suas tentativas de acesso ao conhecimento. Alguns destes paradigmas foram abordados ao longo deste capítulo, começando pela Grécia Antiga, berço conceitual do pensamento contemporâneo, onde o *Logos* constituía uma conexão direta entre razão, linguagem e mundo, de modo que o raciocínio (materializado na linguagem e submetido aos princípios da Razão) possibilitava acesso a todo o conhecimento, à Verdade, à essência das coisas. Em seguida, vimos a *epistémê* pré-clássica, imersa numa busca incessante por um conhecimento secreto, cuja decifração dependia da leitura das marcas visíveis nos textos e nas coisas, campo aberto a um contínuo processo de exegese. Logo depois, abordamos a *epistémê* clássica, era da separação entre linguagem e mundo, onde a linguagem, capaz de representações precisas e objetivas (desde que despida de todas as ambiguidades), atuava como ferramenta para que a razão pudesse analisar (e, portanto, adquirir conhecimento sobre) todas as coisas. Por fim, discutimos a *epistémê* moderna, momento onde a linguagem perdeu a sua transparência, onde a submissão da linguagem à razão e à lógica não garante a representação perfeita dos conceitos, teorias e ideias expostas nos discursos filosóficos e científicos, onde a abertura de significado inerente à linguagem não pode ser *inteiramente* eliminada (colocando em questão todo o processo de aquisição de conhecimento)³³⁴.

Em meio às variadas diferenças conceituais existentes entre os paradigmas abordados, um aspecto comum a todos é a presença da linguagem como elemento a partir do qual se edifica um discurso racional voltado para a reflexão, aquisição, transmissão e armazenamento do conhecimento sobre todas as coisas. Desde a Grécia Antiga há no pensamento ocidental uma forte conexão entre Razão e linguagem que ainda hoje exerce influência em nossa

³³⁴ Foucault menciona dois símbolos que ilustram as transições de *epistémê* (FOUCAULT, 2007, p. 289-292). O primeiro é *Dom Quixote*, símbolo da passagem do Renascimento para o Classicismo: personagem decifra o mundo unicamente pelo jogo das semelhanças (base do pensamento do século XVI), mas este modo de ver o mundo é parodiado, já que reflete a prevalência do delírio sobre a razão (falsa apreensão do mundo; indireta valorização da razão; pensamento clássico); triunfo irônico da representação do real sobre a falsa (meramente aparente) semelhança. O segundo corresponde às personagens *Justine* e *Juliette* (do Marquês de Sade), símbolos da passagem do Classicismo para o pensamento moderno: rígida sucessão de cenas (não argumentos); desregramento ordenado; obscura violência repetida do desejo (não-razão) que vence os limites da representação; pura nomeação de todos os desejos possíveis, (desfazendo o espaço retórico da argumentação e adotando uma representação mais direta; *pintura* de cenas através das palavras, do discurso; a representação nos limites do pensamento clássico).

compreensão das possibilidades de expressões verbais, e que adquiriu uma nova relação com a prática científica a partir do pensamento clássico, quando os processos de exegese do século XVI foram abandonados por uma tentativa de descrição objetiva da realidade. Em relação à linguagem, a principal contribuição da *epistémê* moderna refere-se à conscientização sobre a impossibilidade de eliminação de suas ambiguidades inerentes, recolocando a interpretação como um componente necessário à aquisição do conhecimento (que, como vimos, estava associada principalmente ao pensamento hermético do século XVI, e que se pensava ter sido eliminada do pensamento racional com o estabelecimento da *epistémê* clássica).

Ainda há uma sobrevida dos ideais clássicos de objetividade e transparência no pensamento moderno, baseada principalmente na tentativa de afastamento de todo o tipo de discurso (portanto da linguagem) dos processos de aquisição de conhecimento, substituído (na medida do possível) pela matemática e pela formalização lógica, tidos como um meio para se alcançar uma objetividade ainda intocada³³⁵. É esta perspectiva que fundamenta as tentativas de objetivação ocorridas em algumas áreas da Musicologia, em especial na Composição e na Análise Musical, onde a factualidade da partitura (com seus intervalos musicais, proporções rítmicas e métricas), considerada um objeto neutro diante da subjetividade humana, representava um porto seguro contra os excessos interpretativos.

Apesar das múltiplas críticas sofridas ao longo do século XX, as tentativas de objetivação do saber, não apenas no domínio musical, mas em todas as áreas do conhecimento, representam uma voz que mantém sua força no pensamento moderno e que tenta contrabalançar a liberdade de significação, mantendo viva, de alguma forma, uma tentativa de isenção do pesquisador diante do objeto analisado. Ela exerce influência sobre diversos pesquisadores contemporâneos, contribuindo para a edificação de um novo tipo de discurso, voltado para a superação da separação entre empírico e transcendental (que ainda se mostra muito presente em todo o pensamento moderno) por meio da união entre a experiência do corpo (particular) à da cultura (geral), e que se encontra na base de uma prática de pesquisa que almeja a objetividade, embora não mais a objetividade transparente e unívoca do pensamento clássico. No campo da Análise Musical, esta postura se manifesta como uma abertura à combinação de informações compiladas a partir de diversas metodologias analíticas

³³⁵ De acordo com Foucault, as duas grandes formas de análise de nossa época são (FOUCAULT, 2007, p. 414): 1) Interpretação: “pretensão de fazer falar a linguagem por sob ela própria e o mais perto possível do que, sem ela, nela se diz”; considera as palavras como texto a ser fraturado para que se possa ver emergir um sentido oculto; 2) Formalização: “pretensão de controlar toda linguagem eventual e de a vergar pela lei do que é possível dizer”; busca por despojar a linguagem de todo o seu conteúdo concreto, de modo que apareçam somente as formas universalmente válidas do discurso.

que fazem parte do arcabouço teórico partilhado pela comunidade musical, as quais são combinadas para a formulação de um texto analítico que se caracteriza como um conjunto de interpretações a partir de uma perspectiva pessoal³³⁶, o qual se mostra aberto a críticas e revisões por outros pesquisadores, possibilitando que este texto seja (dentro dos objetivos gerais ligados a qualquer prática científica) desenvolvido, expandido, corroborado ou simplesmente rejeitado.

Já havia sido esboçado no primeiro capítulo que a Análise Musical lida constantemente com a relação de complementaridade entre a *norma* e a *individualidade*, ou seja, entre: 1) os modelos composicionais e as características estilísticas em relação aos quais a obra pode ser relacionada e comparada (de modo que a obra possa ser avaliada como um exemplo individual e particular de materialização destes elementos gerais partilhados por uma determinada área cultural) e 2) as peculiaridades da obra que é analisada, de modo que se possa avaliar todos os elementos nela presentes que a diferenciam de tantas outras obras do repertório, que a tornam única (o que somente pode ser feito se ela for comparada aos modelos composicionais e estilísticos de sua época). Tal como nas ciências em geral, é o quadro teórico utilizado pelo analista que guia o olhar e a percepção do analista, definindo quais são as informações relevantes numa determinada obra, quais são as evidências a partir das quais as interpretações mais pessoais do pesquisador poderão tomar forma. Dalhaus diz que uma “teoria, explícita ou implicitamente, fornece o ponto de partida para cada análise” (DAHLHAUS *apud* COOK. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 254)³³⁷, mas ela faz ainda mais do que isso, fornecendo também o ponto de partida para que se estabeleça o processo de criação, tanto no âmbito da Composição quanto da Teoria Musical. Isto porque, conforme visto nas discussões sobre o paradigma científico, o quadro teórico direciona e limita as possibilidades virtuais de combinação dos elementos sonoros para a formação dos componentes musicais, possibilidades estas que são exploradas pelo compositor para a criação de novas obras musicais, mas que também são exploradas por musicólogos para a compreensão das potencialidades ainda desconhecidas do próprio quadro teórico: quais formas ele oferece à nossa cognição para definir e delimitar objetos musicais, para quais relações de curto, médio e longo prazo ele direciona nosso olhar analítico, que tipo de

³³⁶ Na atualidade o analista se encontra mais inclinado do que nunca a ver o seu produto (o texto analítico) como um conjunto de interpretações a partir de uma perspectiva pessoal (BENT & POPLÉ, 2012).

³³⁷ DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. New York, 1983, p. 8, *apud* COOK, Nicholas. “Analysing Performance and Performing Analysis”. In: COOK & EVERIST, 2001, p. 254.

relações ele elenca como possíveis de serem estabelecidas entre o pesquisador e o objeto estudado.

Neste sentido, a análise de uma obra musical não pode, jamais, ser entendida como um fenômeno isolado. Uma vez que a análise tem como ponto de partida um conjunto de questões levantadas a partir de um quadro teórico, a própria realização da análise envolve, conscientemente ou não, algum tipo de objetivo da parte do analista, que pode ter um cunho histórico, performático, educacional, ou composicional. A nosso ver, uma análise musical só não pode ter como seu objetivo a análise pela análise, ou seja, a análise da obra musical em si e por si mesma (num sentido mais geral, a análise para descobrir “como uma peça funciona”). Tal posicionamento pressupõe, por um lado, a possibilidade de descrever objetivamente (e a partir de uma perspectiva universalmente válida) os elementos componentes de uma obra musical, uma premissa que tem sido diversas vezes criticada desde as últimas décadas do século XX. Por outro lado, mesmo que se esteja aberto a considerar a inexistência de uma perspectiva universal, a ideia de analisar uma peça para descobrir como ela funciona equivale, nas Ciências Naturais, à observação de um fenômeno empírico (e à análise de suas características e relações) com o único fim de explicá-lo.

Conforme apontado diversas vezes ao longo deste capítulo, aquilo que explica um fenômeno ou evento (ou melhor, que permite o delineamento de suas relações internas e suas características, aquilo que possibilita que este adquira significação) é um modelo teórico. Assim, ao analisar uma obra, o que se faz é confrontar uma teoria analítica a um fenômeno particular, colocando em questão a capacidade desta em fornecer um quadro teórico a partir do qual a obra pode adquirir sentido (a partir do qual se pode elucidar o processo de sua composição, a partir do qual se podem desenvolver escolhas interpretativas, a partir do qual é possível extrair informações para a caracterização de um estilo musical, a partir do qual se podem avaliar as relações históricas que uma determinada obra estabelece com outras obras). Neste sentido, analisar uma obra envolve necessariamente uma avaliação da teoria utilizada³³⁸

³³⁸ Um exemplo recente advindo da Física refere-se a dois projetos de observação (física experimental) dedicados à mensuração de supernovas Tipo 1a (*Supernova Cosmology Project* e *High-z Supernova Search Team*), cujo objetivo era medir a taxa de desaceleração do universo, conforme teoria cosmológica aceita à época, na década de 1990. No entanto, os resultados obtidos pelos dois grupos indicavam o oposto do esperado, apontando que o universo está (e até onde se pode medir sempre esteve) em expansão. A constatação provocou o desenvolvimento de uma série de novas propostas teóricas, culminando na aceitação por boa parte da comunidade científica da existência da matéria e energia escura e despertando uma série de tentativas de desenvolvimentos de modelos matemáticos capazes de explicar os resultados obtidos (física teórica). Os responsáveis pelos dois projetos, Saul Perlmutter, Adam Riess e Brian Schmidt, receberam o Prêmio Nobel de Física em 2011.

(ainda que o analista não esteja consciente desta relação de mão-dupla), contribuindo diretamente para o desenvolvimento e aprimoramento do campo geral da Teoria Musical.

Neste sentido, a divisão estrita entre Teoria Musical como a área que define a rede conceitual abstrata que norteia e estrutura o pensamento musical de uma área cultural e a Análise Musical como a área que aplica esta rede conceitual para a elucidação de obras particulares mostra-se enganosa e, mais importante, extremamente prejudicial para o próprio campo da Análise Musical, podendo levá-lo a se tornar: 1) um campo capaz de formalizar as relações internas de uma obra, de forma perfeitamente objetiva dentro do método utilizado, mas que se mostra incapaz de estimular a criação de conexões com os outros domínios do saber musical (Estética, Musicologia Histórica, *Performance*, *Apreciação Musical*)³³⁹, e/ou 2) um campo carregado de múltiplas leituras pessoais, onde cada qual se caracteriza como uma perspectiva rica em termos de relações sintáticas e semânticas desveladas numa determinada obra (e que podem mesmo estimular uma leitura aprofundada da obra em outros ouvintes), mas no qual cada perspectiva se mantém isolada em meio a um oceano de pura relatividade, com pouca ou nenhuma contribuição estética, histórica ou teórica.

Assim, buscamos ressaltar que analisar uma obra envolve não apenas realizar perguntas em direção à obra e respondê-las de acordo com as possibilidades fornecidas pelo referencial teórico adotado, mas envolve também avaliar as respostas obtidas, de modo que este possa ser desenvolvido e aprimorado, ou mesmo, se necessário, substituído por outro capaz de fornecer novas (e talvez mais interessantes) respostas. De fato, uma das principais contribuições teóricas do século XX deveu-se ao questionamento de Pierre Schaeffer sobre o sistema musical tradicional, incapaz de abarcar os diversos sons provenientes de suas experimentações durante a década de 1930 junto à RTF, a maior parte dos quais de natureza ruidosa. Como resultado, Schaeffer elaborou um novo quadro teórico para a classificação abstrata dos fenômenos sonoros, sedimentado na avaliação de sua evolução energética em termos psicoacústicos, o qual exerceu enorme influência sobre a música do século XX, estimulando novos caminhos para a produção musical e aumentando as capacidades dos musicólogos em compreender teoricamente e esteticamente muito do repertório contemporâneo.

³³⁹ Nestes casos, ainda se mantém em aberto a possibilidade de interação com a Composição Musical, uma vez que as relações abstratas obtidas podem ser utilizadas por compositores para a elaboração de suas obras, podem até mesmo constituir elementos estilísticos importantes para um determinado compositor ou linha estético-composicional. Esta inter-relação entre análise e composição é historicamente importante, uma vez que a análise de obras do repertório musical caracteriza-se como uma das principais ferramentas para o ensino da composição.

Para finalizar este capítulo, ressaltamos um importante aspecto relativo à troca de referenciais teóricos. Se muitas vezes é evidente a necessidade de mudança do referencial vigente, devido principalmente à existência de algum evento ou fenômeno que não pode ser inteiramente compreendido pelos modelos convencionalmente adotados, a forma como ocorre a escolha do novo referencial permanece inexplicada. Esta troca não pode ser compreendida com base nas lógicas indutiva ou dedutiva (normalmente consideradas as únicas utilizadas na prática científica e no meio acadêmico), estando relacionada a um tipo diferente de raciocínio denominado *abdução*, que envolve uma especulação criativa sobre a existência de uma possível relação entre dois eventos aparentemente desconexos³⁴⁰. A abdução possui grande importância para o processo de aquisição de conhecimento, abrindo espaço para a elaboração de hipóteses que não seriam possíveis pela indução e que se baseiam em relações de semelhança, de proximidade e em analogias. Muitas destas relações são estabelecidas a partir de recursos criativos presentes na linguagem verbal, os quais permeiam tanto nossa fala como nosso pensamento. Como estes recursos criativos estão diretamente relacionados à abertura de significação que é inerente à expressão verbal, no próximo capítulo abordaremos diversos aspectos do processo interpretativo no contexto da linguagem verbal, de forma a compreender um pouco melhor a complexa relação entre objetividade e liberdade interpretativa que nos torna capazes de nos fazer entender por meio da linguagem.

³⁴⁰ Na *lógica abdutiva* especula-se sobre a existência de uma relação entre dois conjuntos conhecidos, a qual envolve um alto grau de liberdade na produção de hipóteses. Deixe-se claro que a abdução não deve ser entendida como um pensamento aleatório, uma vez que por meio dela buscam-se relações *motivadas* (no sentido apresentado por George Lakoff durante o segundo capítulo deste trabalho, p. 38-40), ainda que incertas. Um exemplo tradicional de lógica abdutiva, retirado do filósofo C. S. Peirce, pode ser assim expresso: 1) todos os feijões deste saco são brancos; 2) todos os feijões deste caneco são brancos; portanto, 3) os feijões deste caneco vieram deste saco (ZAMPRONHA, 2000, p. 258-260).

5. MÚSICA, LINGUAGEM VERBAL E INTERPRETAÇÃO

“Como pode ele [o homem] ser o sujeito de uma linguagem que, desde milênios, se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme um sono quase invencível nas palavras que, por um instante, ele faz cintilar por seu discurso, e no interior da qual ele é, desde o início, obrigado a alojar sua fala e seu pensamento, como se estes nada mais fizessem senão animar por algum tempo um segmento nessa trama de possibilidades inumeráveis?”

(Michel Foucault)³⁴¹

Ao início do terceiro capítulo havíamos apresentado a premissa de que a música pode ser compreendida como um sistema de comunicação, envolvendo troca de informações entre indivíduos. Foram apontados alguns aspectos gerais sobre o processo de comunicação, incluindo uma extensa discussão sobre a questão da representação e do significado. Apresentamos e questionamos os modelos semânticos tradicionais, que consideram a linguagem prioritariamente como um sistema de codificação e decodificação de significados, capaz de traduzir nossos pensamentos em sinais gráficos e/ou verbais. Em seguida, apontamos o alto grau de complexidade da questão do significado, que depende da experiência e do conhecimento que cada indivíduo possui em relação à prática coletiva de certa(s) comunidade(s), uma constatação feita por diversos autores, levando-os a colocar no centro de suas reflexões sobre a linguagem o estudo das relações existentes entre o sistema linguístico e o domínio cognitivo humano. Salientamos, então, que não há uma correspondência perfeita e/ou universal entre nosso domínio mental e as representações linguísticas que utilizamos para nos comunicar, nem mesmo nos textos considerados exemplos de precisão linguística, como os textos filosóficos e científicos, conforme discussões apresentadas no capítulo anterior.

³⁴¹ FOUCAULT, 2007, p. 446.

Assim, partindo de uma perspectiva distinta, sedimentada na avaliação dos aspectos gerais do processo comunicativo, sugerimos que a relação entre um estímulo sonoro e a modificação do estado mental por ele ocasionada não é fixa e determinada (uma relação causal), sendo esta melhor compreendida em termos de probabilidades interpretativas³⁴².

Dando continuidade às discussões precedentes, neste capítulo abordaremos os aspectos gerais do processo de interpretação, componente essencial para a comunicação verbal, assim como a compreensão das interações humanas ocorridas em torno do fenômeno musical. No primeiro e segundo subcapítulos serão tratadas questões gerais sobre as estratégias interpretativas utilizadas para a construção de significações a partir de textos verbais, referentes à avaliação das relações internas entre as partes de um texto e o seu conjunto, às possíveis intenções do autor, às características dos códigos linguísticos utilizados tanto pelo autor quanto pelo leitor e à busca por um sentido coerente ao texto, incluindo uma discussão sobre recursos capazes de desautomatizar o código linguístico e de expandir as relações semânticas nele existentes, tal como a metáfora. No terceiro subcapítulo combinaremos as diversas discussões realizadas ao longo deste trabalho, sobre mecanismos cognitivos, comunicação humana, sistema linguístico e processo interpretativo, buscando não apenas embasar a perspectiva de que a música caracteriza-se como um meio de comunicação, mas também defender a afirmação de que ela pode ser entendida como uma forma de linguagem. Com este intuito em mente, traçaremos alguns paralelos entre o domínio verbal e o domínio musical, com reflexões sobre as suas origens e desenvolvimentos enquanto meios de expressão humana, assim como sobre os processos cognitivos por eles ativados, culminando em algumas considerações sobre a capacidade da música em constituir uma sintaxe e uma semântica próprias (discussão que se apoiará não apenas em informações advindas do âmbito musical, mas também da literatura dedicada ao estudo e teorização da poesia, campo de expressão verbal que fornece importantes referenciais para uma avaliação mais aberta, e menos tendenciosa, das similaridades entre os dois domínios).

³⁴² Ver p. 107.

5.1. O processo de interpretação e a emergência do significado

Como deve ter ficado claro ao leitor ao longo de todo este trabalho, falar sobre processos de interpretação significa, naturalmente, falar sobre processos cognitivos, sobre sua formação, sobre suas características, sobre os seus diferentes tipos, sobre os caminhos para os quais eles direcionam nossa compreensão das coisas. Durante o segundo capítulo, havíamos apresentado algumas destas informações gerais, relativas aos mecanismos cognitivos que atuam no processo de percepção visual e auditiva, salientando o impacto por eles exercido em nossa compreensão do ambiente. Vimos que todo nosso contato com o mundo, da percepção imediata à reflexão e análise mais minuciosa, ativa um grande número de processos neuronais, tanto conscientes quanto subconscientes, assim como vimos que, por conta da plasticidade cerebral, as exatas características destes processos dependem do conjunto de experiências às quais um indivíduo é submetido ao longo de sua existência, constituindo sua memória, seus padrões perceptuais e seus esquemas conceituais particulares e únicos. Vimos também que o conjunto destes mecanismos cognitivos está na base de todo o processo de aquisição de conhecimento, permitindo-nos compreender e atribuir significações às nossas experiências, assim como segmentar e classificar os elementos de nosso ambiente. Além disso, vimos que estes mecanismos não são, em geral, estáticos, mas estão em processo contínuo de transformação, havendo a formação diária de novos circuitos neuronais e o reforço ou a supressão de antigos, sendo que estas modificações podem alterar nossos padrões perceptuais e nossos esquemas conceituais.

Também vimos no segundo capítulo que os mecanismos cognitivos não atuam apenas sobre nossa percepção, mas sobre todo o nosso domínio mental, exercendo papel essencial na constituição dos sistemas linguísticos que utilizamos diariamente para pensar e para nos comunicar com outras pessoas. Segundo Lakoff, “a linguagem é caracterizada por modelos simbólicos, ou seja, modelos que pareiam informação linguística com modelos do sistema conceitual” (LAKOFF, 1990, p. 154), o que não significa resumir a linguagem a uma mera codificação de nossa experiência. Conforme apontado anteriormente, a linguagem expande nossas funções cognitivas, organizando nosso conhecimento e nosso contato com outros seres, além de abrir a possibilidade de reflexão e análise de nosso próprio conhecimento (nossos conceitos, valores, gostos, costumes, hábitos, etc.). De fato, a conexão entre a

linguagem e nosso domínio mental se mostra tão forte que é impossível separar precisamente o pensamento da linguagem que usamos para organizar o próprio pensamento³⁴³, assim como é impossível separar a nossa compreensão das coisas e do próprio mundo da linguagem que utilizamos para compreendê-los. Nas palavras de Merleau-Ponty, “ver já é um ato de linguagem” (MERLEAU-PONTY *apud* BERTRAND, 2003, p. 160)³⁴⁴, pois nos humanos adultos o domínio e aprendizado da linguagem constitui um tipo rico e complexo de especialização cognitiva que modifica permanentemente as suas capacidades de percepção e de interpretação em relação ao ambiente³⁴⁵.

Percebe-se a partir destes apontamentos que uma reflexão sobre os processos interpretativos dentro da linguagem verbal não pode partir de uma tentativa de dissociá-los dos processos cognitivos mais gerais que utilizamos para compreender o ambiente (e que são, por natureza, interpretativos). De acordo com Wolfreys, o conceito e a palavra são parte do próprio tecido de nosso pensamento, influenciando “silenciosamente quase todo, se não cada, procedimento semântico e epistemológico pelo qual nós funcionamos e navegamos no mundo em que vivemos” (WOLFREYS, 2009, p. 50). Ricœur vai ainda mais longe, salientando o papel da linguagem na constituição do próprio homem ao apresentar a linguagem como aquilo que “eleva a experiência do mundo à articulação do discurso, como o que funda a comunicação e produz o homem enquanto sujeito falante” (RICŒUR, 2000, p. 466).

Tendo como base os objetivos deste capítulo, o principal ponto a ser destacado dos parágrafos anteriores é que se os mecanismos cognitivos dependem da experiência pessoal, então as significações atribuídas às coisas são necessariamente relativas ao indivíduo. Em outras palavras, podemos dizer que um objeto de qualquer tipo adquire significado para um indivíduo quando este é posicionado em relação à sua experiência vivida (NATTIEZ, 1990, p. 9), princípio que vale para todas as coisas com as quais entramos em contato durante nossa existência, incluindo os textos verbais³⁴⁶. Neste sentido, compreende-se porque a interpretação verbal não pode ser reduzida a um processo de decodificação dos significados previamente presentes ou dispostos nas palavras e frases que os compõem; pelo contrário, a interpretação verbal envolve uma complexa e irregular rede de percursos cognitivos que são

³⁴³ Foucault afirma que “somos, antes da mais íntima de nossas palavras, já denominados e perpassados pela linguagem” (FOUCAULT, 2007, p. 413).

³⁴⁴ MERLEAU-PONTY, *O Visível e o Invisível*, *apud* BERTRAND, 2003, p. 160.

³⁴⁵ Sobre o fenômeno da especialização e seus impactos em nossa percepção e compreensão do ambiente, ver p. 43-57.

³⁴⁶ O termo *texto* será utilizado daqui por diante para se referir a manifestações verbais tanto escritas quanto faladas.

utilizados pelo leitor para construir os significados de um texto a partir do posicionamento deste e de seus componentes dentro do horizonte de suas experiências pessoais. Tal processo se dá mesmo nos discursos que almejam a total imparcialidade e objetividade, que se propõem a articular significados totalmente universais e imparciais, como os textos científicos, os quais se mostram inevitavelmente subordinados a contextos mais amplos de crenças, conceitos e valores que constituem os paradigmas utilizados em sua produção e em sua interpretação (de modo que diferentes paradigmas podem ser utilizados para a avaliação deste texto científico, podendo levar a perspectivas diferentes, ou mesmo conflitantes). De fato, a conscientização do pensamento ocidental quanto ao enraizamento da linguagem na subjetividade humana constitui uma das principais transformações advindas do estabelecimento da *epistémê* moderna³⁴⁷, tendo gerado enormes impactos em nossa compreensão do processo de aquisição e transmissão de conhecimento.

Se a relativização do conceito de significado já havia sido abordada nos capítulos anteriores, permaneceu em aberto até aqui a questão sobre como somos capazes de nos comunicar e de transmitir verbalmente informações de modo eficiente se há tamanha subjetividade no processo de interpretação textual. Buscando delinear uma resposta a esta pergunta, podemos começar ressaltando que a linguagem verbal, combinada à nossa capacidade de raciocínio, possibilita a manipulação ativa de nossos mecanismos cognitivos. Por meio de um aprendizado consciente, podemos formar novas memórias, constituir novos esquemas conceituais e novos padrões perceptuais, do mesmo modo que podemos agir ativamente sobre outras pessoas para influenciar a formação de novos mecanismos cognitivos, abrindo a possibilidade de compartilharmos nossos conhecimentos e nossas experiências com elas³⁴⁸. Se não podemos controlar totalmente este processo, que envolve diversas respostas automatizadas de nosso organismo, podemos ao menos tentar guiá-lo na direção desejada. No caso de interações com outras pessoas, podemos influenciá-las a formar novos padrões

³⁴⁷ Ao mencionar a transformação do pensamento clássico para o pensamento moderno, Foucault salienta: “na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano” (FOUCAULT, 2007, p. 431).

³⁴⁸ No caso do aprendizado de uma língua, precisamos dominar diversos padrões de movimentação muscular, fundamentais para o controle adequado da fala, além de criar e fortalecer uma grande quantidade de estruturas neuronais, utilizadas para a memorização, o reconhecimento e a utilização dos signos verbais. Uma parte deste aprendizado é realizada de forma ativa e consciente, outra envolve um aprendizado mais intuitivo, ligado ao conhecimento tácito. Além disso, a participação ativa de outras pessoas buscando nos ensinar tais padrões e estruturas (nossos pais, professores e colegas) exerce papel fundamental neste processo.

cognitivos na medida em que as estimulamos a atribuir significações relevantes às experiências que partilhamos com elas³⁴⁹.

Além dos mecanismos cognitivos, há também outro componente importante para nossa reflexão sobre a eficácia do processo de comunicação verbal, pois, embora o processo de interpretação esteja diretamente relacionado à experiência singular do indivíduo, a existência do homem é primordialmente comunitária, estando todos os seres humanos imersos em processos de socialização que lhes transmitem uma tradição cultural composta pelas normas, leis, convenções e hábitos historicamente sedimentados e que são compartilhados dentro de uma determinada comunidade. Esta tradição cultural estabelece fortes restrições sobre o desenvolvimento cognitivo de cada membro da sociedade, moldando o desenvolvimento das predisposições modeladas pela evolução natural³⁵⁰ e transmitindo-lhe, ainda que inconscientemente, uma determinada perspectiva sobre o mundo³⁵¹. Assim, como membros da mesma espécie, os seres humanos possuem conjuntos de circuitos neuronais inatos que são relativamente similares entre si, mas que se desenvolvem em caminhos diversos de acordo com as experiências individuais. No entanto, como seres que convivem em comunidades, observa-se que o processo de socialização leva ao compartilhamento de um vasto número de experiências entre os membros pertencentes a uma mesma coletividade, produto das constantes interações entre estes indivíduos, fazendo com que o desenvolvimento de seus mecanismos cognitivos siga em direções relativamente similares e,

³⁴⁹ A importância da participação ativa do sujeito no processo de aprendizado pode ser ilustrada pelos comentários de Matthews sobre as críticas do filósofo Merleau-Ponty ao behaviorismo e à teoria do reflexo condicionado (segundo os quais a exposição repetida a determinadas experiências marcantes, positivamente ou negativamente, pode estabelecer uma reação automatizada num organismo, um processo que pode ser manipulado por um agente externo). Discutindo a tradição de educar uma criança a partir do condicionamento pela dor, Matthews comenta: “o ‘condicionamento’ só levará à inibição do desejo de fazer algo errado se a pessoa que está sendo condicionada puder *ver* a referida ação como errada. Suponhamos que uma criança leva uma surra toda vez que conta uma mentira. O resultado final poderá ser que mais tarde na vida ela se sinta inibida de contar mentiras. Mas esse condicionamento só funcionará se a pessoa entender a surra como *punição* para fazê-la parar de fazer o que faz e que a surra é por *contar mentiras* e não, digamos, por proferir palavras” (MATTHEWS, 2011, p. 85).

³⁵⁰ O termo evolução cultural é utilizado analogamente à evolução genética para se referir ao processo que direciona coletivamente as capacidades de uma espécie ao longo do tempo por meio da herança de informações entre diferentes gerações. Diferentemente dos sistemas genéticos, os sistemas simbólicos culturais possibilitam que as informações adquiridas numa geração sejam inteiramente transmitidas para a próxima geração. Além disso, eles também possibilitam que acaso e ação voluntária se combinem para o direcionamento do processo evolutivo de nossas capacidades de interação com o ambiente, cujos exemplos mais marcantes encontram-se na prática científica e no conhecimento tecnológico (MOLINO, Jean. “Toward an Evolutionary Theory of Music and Language”. In: WALLIN *et al.*, 1999, p. 167).

³⁵¹ “À medida que adquirimos a capacidade de usar a linguagem e, como resultado do processo de aculturação, adquirimos ao mesmo tempo um ‘horizonte’, uma perspectiva do mundo” (LAWN, 2007, p. 91). O termo *horizonte*, conforme utilizado pelo filósofo Hans-Georg Gadamer, serve para indicar que a linguagem, enquanto herança de uma tradição cultural, nos fornece uma revelação e um limite (p. 92): “não pode haver posição neutra, na qual a interrogação ou entendimento acontece, pois o local de interpretação é por si só o efeito do passado sobre o presente” (p. 95).

consequentemente, conduzindo à emergência de memórias, valores, conceitos e hábitos coletivos³⁵².

A existência destes padrões compartilhados é essencial para uma real compreensão do processo de comunicação verbal porque a linguagem é ao mesmo tempo individual e coletiva. Como os sistemas linguísticos são (ao menos em certa medida) produtos culturais, eles também se caracterizam como manifestações de uma determinada tradição cultural, a qual define suas particularidades em termos de sintaxe e semântica, e que condiciona (ao menos parcialmente) as possibilidades de expressão dos homens que os utilizam³⁵³. Assim, a tradição cultural é o meio pelo qual as significações são socialmente e historicamente construídas (MATTELART & MATTELART, 1999, p. 105), de modo que indivíduos que compartilham a mesma cultura possuem, potencialmente, esquemas conceituais e hábitos interpretativos próximos o suficiente para que se estabeleça uma comunicação eficiente entre estes e para que se identifique que em diversas situações eles atribuem (aproximadamente) as mesmas significações aos mesmos signos linguísticos.

Esta convergência de significações em relação a determinados signos numa certa língua corresponde àquilo que é chamado de *sentido literal*, ou seja, um conjunto de significações que se encontra lexicalizado (RICŒUR, 2000, p. 447). Esta perspectiva é significativamente diferente daquela encontrada normalmente nos estudos linguísticos (como no caso da gramática gerativa), nos quais o sentido literal é concebido exclusivamente em termos de relações internas a uma língua (portanto a-sociais e a-culturais), correspondendo às propriedades semânticas imediatas e bem definidas (identificadas a partir de generalizações e idealizações) de seus itens lexicais. Deste modo, embora as discussões realizadas até aqui tenham salientado a incapacidade destas abordagens tradicionais de abarcar a real complexidade do processo de comunicação verbal, elas não implicam na necessidade de eliminação do conceito de sentido literal das considerações sobre o processo de interpretação. Segundo Eco, “todo discurso sobre a liberdade de interpretação deve começar por uma defesa do sentido literal” (ECO, 2000, p. 9), afirmação que somente pode ser aceita se o conceito de sentido literal não for compreendido como uma denotação estritamente fechada e

³⁵² Conforme Maturana, coincidimos em nossas coordenações de ações pois vivemos juntos o suficiente para coordená-las, daí o delineamento de um mundo externo objetivo, mas que é uma indução (MATURANA, 2002, p. 103).

³⁵³ Segundo Foucault, “as disposições gramaticais de uma língua são o *a priori* do que aí se pode enunciar” (FOUCAULT, 2007, p. 412).

automatizada, mas como uma unidade cultural de significação, com alto grau de probabilidade interpretativa dentro de um determinado contexto.

Neste caso, surge a questão sobre como delimitar o sentido literal enquanto uma unidade cultural, questão bastante complexa e que se mostra passível de ser abordada a partir de dois pontos de vista distintos: da *enciclopédia* e do *dicionário*. Sob o ponto de vista da *enciclopédia* busca-se mapear os diversos percursos interpretativos associados a um determinado item lexical, mantendo-se em aberto todas as possibilidades semânticas que este item é capaz de atualizar numa dada cultura³⁵⁴. Sob o ponto de vista do *dicionário* busca-se controlar o vasto número de possibilidades de derivação dos significados de um item lexical a partir da catalogação de suas principais possibilidades semânticas³⁵⁵, o que envolve a omissão de diversos de seus aspectos semânticos, constituindo um recurso de economia metalinguística³⁵⁶. Em geral, os linguistas tendem a adotar o ponto de vista do dicionário ao abordar questões semânticas, ainda que aceitem que o domínio de uma língua pressupõe o conhecimento de toda a multiplicidade de significados atrelada aos seus termos. No entanto, independentemente da perspectiva considerada, um ponto importante a ser ressaltado é que as línguas humanas não são sistemas rígidos, mas fluidos e em constante transformação, sofrendo modificações à medida que os comportamentos linguísticos dos membros de uma comunidade se alteram. Uma vez que estas transformações podem surgir em diversos pontos de uma comunidade, se espalhando ou mantendo-se válidas apenas localmente, gerando novos hábitos e convenções e fazendo com que outros desapareçam (sendo comum encontrar a coexistência de uma multiplicidade de padrões linguísticos, alguns mutuamente conflitantes, numa mesma cultura) a definição do sentido literal como área cultural jamais pode ser inteiramente delimitada.

De fato, esta diversidade constitui uma das principais riquezas da linguagem humana, combinando a atividade individual da fala ao caráter social da língua, mas dentro de um quadro geral bastante complexo, onde há uma grande variedade de percursos interpretativos possíveis, definidos não apenas pelas experiências individuais e subjetivas, mas também pela multiplicidade de padrões linguísticos que fazem parte da história de uma dada cultura. Jean

³⁵⁴ Para Eco, a visão enciclopédica da linguagem considera-a como um labirinto, globalmente indescritível, mas capaz de ser descrito localmente e cujos percursos podem ser estudados e construídos (ECO, 2001, p. 314).

³⁵⁵ De acordo com Foucault, a Enciclopédia busca definir o percurso das palavras, prescrever seus deslizes legítimos e codificar as relações de vizinhança e semelhança, enquanto o Dicionário é feito para controlar o jogo das derivações a partir da designação primeira das palavras (FOUCAULT, 2007, p. 283).

³⁵⁶ Eco fornece o seguinte exemplo: uma cadeira tem a propriedade enciclopédica de ser pesada e transportável, as quais não são enunciadas num dicionário porque estas já estão incluídas na marca dicionarial *móvel*, uma vez que a cadeira é uma peça mobiliária (ECO, 2001, p. 171).

Cohen afirma que “compreender uma linguagem é conhecer o conjunto das combinações permitidas entre seus termos” (COHEN, 1974, p. 92), mas a realidade é que nenhuma pessoa pode conhecer todas as possibilidades de combinações existentes numa dada linguagem, ao menos não se esta for observada em sua perspectiva cultural e histórica plena. Na realidade, este é um dos pontos salientados pela perspectiva enciclopédica quando levada às últimas consequências, uma vez que seu intuito consiste idealmente em mapear *todas* as possibilidades de significação e de utilização de um termo existentes ao longo da história de uma determinada língua, em todas as suas variantes, até mesmo aquelas que se mostram conflitantes.

Assim, dissemos antes que o sentido literal corresponde a uma unidade cultural com alto grau de probabilidade interpretativa dentro de um determinado contexto. Agora, podemos complementar esta afirmação ao identificar que a determinação do contexto não envolve apenas o discurso em si (da palavra dentro de uma frase e da frase no discurso como um todo), mas todas as dimensões culturais a partir das quais um texto pode ser interpretado. Isto inclui todos os subcódigos linguísticos que são conhecidos (em maior ou menor medida) pelo leitor, referentes a diferentes regiões geográficas (como dialetos), a diferentes classes sociais, a diferentes gerações, a diferentes profissões e áreas de especialização, assim como a diferentes períodos históricos. Cada um destes subcódigos apresenta certos padrões e convenções linguísticos específicos (de entonação, de expressões e vocabulários, de regras de sintaxe) que não são considerados quando se fala abstratamente de uma língua (por exemplo, *o português*), normalmente definida a partir de uma versão oficial (sua norma culta), constituída a partir da homogeneização de uma realidade muito mais complexa, do apagamento das individualidades em prol da conformação de regras sintáticas e semânticas bem definidas, contra as quais todas as “irregularidades” podem ser compreendidas (sotaques, gírias, expressões coloquiais, regionalismos).

Neste quadro complexo, percebe-se o quanto a interpretação se distancia da identificação ou decodificação de significados previamente dispostos no texto. Conforme indicado por Lévy, o espaço do sentido não preexiste à leitura, sendo fabricado, atualizado, à medida que o percorremos, na medida em que ele é por nós cartografado (LÉVY, 2001, p. 36). Ler um texto, seja este um artigo científico, uma notícia de jornal ou uma obra poética, envolve a realização de uma série de raciocínios (induições, deduções e abduções) voltados para a avaliação das possibilidades de significação de seus componentes, tanto separados quanto conjuntamente, pois cada significante apresenta-se como uma forma geradora de

sentido, passível de ser preenchida por múltiplas denotações e conotações tendo como base “uma série de códigos e léxicos que estabelecem as correspondências entre ele e grupos de significados” (ECO, 2007, p. 29). Desta forma, no percurso traçado por um leitor ao longo de um texto, é ele quem ativamente lhe atribui significações, partindo de suas experiências pessoais e de seus referenciais culturais, buscando um ponto de fusão entre o horizonte de significado do texto e o horizonte particular do indivíduo (LAWN, 2007, p. 11-14).

5.1.1. *Horizonte de significado e Isotopia*

Apesar da grande diversidade de variáveis envolvidas no processo de interpretação verbal, o contato com um texto constitui, invariavelmente, o seu ponto de partida, dispondo ao leitor um horizonte de significados a ser explorados. De acordo com Eco, a complexidade deste processo pode ser mais bem compreendida a partir da observação de que num discurso verbal se entrecruzam três intenções distintas: a intenção do autor (*intentio auctoris*), a intenção do leitor (*intentio lectoris*) e a intenção da obra em si (*intentio operis*) (ECO, 2005, p. 29). Sua divisão tem como base a identificação de duas questões distintas: 1) a busca por aquilo que o autor quis dizer e 2) a busca por aquilo que o texto diz independentemente das intenções do autor (o que envolve tanto aquilo que o discurso diz relativamente à sua própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda, quanto aquilo que o destinatário nele encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios) (ECO, 2000, p. 6-7).

A tentativa de delimitação do horizonte de significados de um discurso verbal começa com a constatação de que este é uma manifestação da função mediadora da linguagem entre homem e homem, de que “a linguagem é por excelência intencional” (RICŒUR, 2000, p. 120-121). Sob esta perspectiva, toda expressão verbal (seja escrita ou falada) deve ser entendida como um fenômeno comunicativo, produto de uma consciência racional capaz de desejar e de decidir transmitir uma mensagem, que lança sua criação à sociedade para que esta

seja interpretada e que busca escolher os signos mais adequados para a sua elaboração³⁵⁷. Neste sentido, se todo discurso é uma tentativa deliberada de comunicação, então ele configura-se como um meio pelo qual o autor busca guiar nossa atenção para algo, seja um objeto, um fenômeno, uma relação, um conceito, uma teoria, uma história, ou uma perspectiva.

A compreensão da *intentio auctoris* se mostra importante para o processo de interpretação verbal porque, enquanto ato comunicativo, todo discurso solicita de seu destinatário que leve em consideração a perspectiva do autor, suas possíveis intenções e as significações por ele previstas e desejadas em relação ao texto por ele elaborado. No entanto, a *intentio auctoris*, em seu sentido pleno, não pode ser imediatamente avaliada a partir do discurso, um ponto salientado por Eco ao afirmar que interpretar a *intentio auctoris* e interpretar o discurso em si são atividades distintas, uma perspectiva proveniente da distinção do autor entre estratégia textual (correspondente às relações factuais e indiciais estabelecidas e alimentadas pela organização do texto) e o desenvolvimento desta estratégia (correspondente ao processo de composição do discurso) (ECO, 2005, p. 100). Assim, enquanto produto final de um processo de desenvolvimento de uma estratégia textual, o discurso somente pode fornecer indícios sobre a *intentio auctoris*, cabendo ao leitor/ouvinte a produção de inferências sobre esta, baseado tanto no texto em si como no seu conhecimento sobre o horizonte cultural do autor³⁵⁸. Somente a partir deste procedimento é que se torna possível, ainda que de forma hipotética, identificar as motivações e os objetivos almejados pelo autor com seu discurso: o porquê da elaboração de seu texto, o porquê da escolha dos seus elementos constituintes e de sua ordenação, ou ainda quais os significados intencionados pelo autor em cada parte de seu discurso e em seu conjunto.

Se o discurso é um ato intencional, direcionado a outras pessoas e que busca direcionar a atenção destas para algo, então é de se esperar que seu o autor tenha como ponto de partida algumas pressuposições sobre o seu leitor/ouvinte, sobre suas capacidades de

³⁵⁷ Embora no terceiro capítulo tenhamos apontado que o processo comunicativo pode se estabelecer a partir de uma ação ou comportamento involuntário (ou seja, que o processo de comunicação não demanda o envio intencional de um estímulo), a produção e divulgação de uma mensagem verbal envolve uma ação deliberada e intencional da parte de seu autor. Conforme Tomasello, a comunicação simbólica caracteriza-se como um processo pelo qual um indivíduo tenta manipular a atenção de outra pessoa, ou tenta constituir uma atenção compartilhada com esta outra pessoa (TOMASELLO, Michael. “On the Different Origins of Symbols and Grammar”. In: CHRISTIANSEN & KIRBY, 2003, p. 94-95).

³⁵⁸ Assim, o estudo da *intentio auctoris* envolve, sempre que possível, a busca por referências que possibilitem compreender a perspectiva do autor em relação a sua própria obra, assim como os referenciais em torno dos quais esta foi elaborada, o que inclui entrevistas, cadernos de esboços, rascunhos e revisões, informações biográficas, entre outras fontes possíveis.

interpretação. Por exemplo, Eco menciona que há o leitor-modelo do horário de trens e há o leitor modelo de *Finnegans Wake*, de James Joyce (ECO, 2000, p. 15-16), sendo que ainda que ambos falem a mesma língua, seus horizontes culturais são muito distintos, mostrando-se capazes de estabelecer conjuntos de possibilidades de sentido muito diferentes em relação a um mesmo discurso. Vimos anteriormente que a socialização molda as experiências pessoais do indivíduo, fornecendo-lhe um horizonte cultural e com ele uma série de padrões compartilhados pelos membros de uma dada comunidade (incluindo memórias, valores, conceitos e hábitos coletivos, além de unidades de significação atreladas a signos diversos, tanto dicionariais quanto enciclopédicas). Vimos também que no processo de interpretação o leitor/ouvinte se utiliza de seu horizonte cultural, de seus esquemas conceituais e hábitos interpretativos para explorar os diferentes percursos interpretativos que para ele são abertos por um discurso, dos mais imediatos (derivados de seus hábitos interpretativos automatizados) aos mais especulativos (fundados principalmente em raciocínios abduativos). Conseqüentemente, consideramos que quando os horizontes culturais do leitor e do autor são significativamente próximos, há uma tendência natural de que haja uma convergência entre a *intentio lectoris* atualizada pelo intérprete e aquela almejada pelo autor quando da elaboração de seu texto. Por outro lado, quando seus horizontes culturais se mostram consideravelmente diferentes, então a *intentio lectoris* pode seguir percursos interpretativos muito diferentes daqueles projetados pelo autor, ou até mesmo mostra-se incapaz de extrair quaisquer significados (por exemplo, quando o leitor se vê diante de uma língua totalmente desconhecida)³⁵⁹.

Assim, por mais clara que seja a certeza do autor em relação ao perfil desejado de seu leitor/ouvinte, por mais certo que ele esteja sobre os efeitos que pretende criar no intérprete com seu discurso, o autor não é capaz de prever todos os percursos interpretativos abertos por seu texto, assim como ele não é capaz de controlar os significados que serão construídos a partir do processo de interpretação, o qual se mostra permanentemente assombrado pelo imprevisível. Este fato se deve à existência de uma relação dialética entre os direitos do texto e os direitos do intérprete (ECO, 2005, p. 27), de modo que se o discurso dá início ao processo de interpretação, o leitor/ouvinte tem a liberdade de explorar todas as possibilidades de significação que se mostrarem disponíveis. Conforme Eco:

³⁵⁹ Na verdade, mesmo quando há uma convergência entre os horizontes culturais do autor e do intérprete, eles jamais são iguais (até mesmo porque nossos padrões cognitivos estão em constante transformação).

[...] um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado) flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis. (ECO, 2005, p. 48).

Vários exemplos podem ser encontrados na literatura sobre análise literária e poética (além da análise musical) que ilustram os potenciais conflitos entre a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris*, dos quais abordaremos dois particularmente interessantes fornecidos por Eco. O primeiro corresponde à frase *a poet could not but be gay* (fragmento do poema *I Wandered Lonely as a Cloud*, de James Wordsworth, escrito em 1804-1807 e revisado em 1815): com base nas significações lexicais contemporâneas (séculos XX e XXI) a palavra *gay* pode ser entendida como sinônimo de *homossexual*, trazendo à frase uma conotação sexual, talvez pejorativa, referindo-se a um excesso de sensibilidade da atividade poética; por outro lado, com base nas significações lexicais correntes à época do autor (o que Eco considera uma leitura responsável neste contexto), a palavra *gay* deveria ser interpretada como sinônimo de *alegre*, trazendo uma perspectiva de otimismo e admiração sobre a atividade poética (ECO, 2005, p. 80-81). O segundo exemplo é mais impactante por suas potenciais conseqüências políticas: durante seu mandato, o ex-presidente americano Ronald Reagan aguardava o início de uma coletiva de imprensa e ao testar os microfones proferiu a frase “dentro de poucos minutos darei ordem para bombardear a Rússia”³⁶⁰; proferida em plena Guerra Fria, sua fala teria causado certo alvoroço nos jornalistas, os quais pressionaram Reagan até que este admitiu ter feito uma brincadeira (ECO, 2000, p. 9-10)³⁶¹.

Independentemente de se aproximar ou se distanciar das intenções do autor, percebe-se que a *intentio lectoris* se constitui como uma tentativa de atribuição de sentido a um determinado discurso, envolvendo uma reconstituição dos possíveis significados intencionados pelo autor em seu texto e, conseqüentemente, a tentativa de identificação do “algo” para o qual o autor tenta direcionar a atenção de seus interlocutores. Neste processo, como o discurso (enquanto produto final de um processo de desenvolvimento de uma

³⁶⁰ A piada foi proferida em 1984, durante sua campanha à reeleição. A versão integral da frase dizia: “*my fellow Americans, I'm pleased to tell you today that I've signed legislation that will outlaw Russia forever. We begin bombing in five minutes*” (http://en.wikipedia.org/wiki/We_begin_bombing_in_five_minutes).

³⁶¹ De fato, a frase foi mais do que uma anedota, apresentando, propositadamente ou não, um tom de ameaça e resultando em diversas críticas a Reagan. Explorando o horizonte de significado da frase, Eco levanta as seguintes possibilidades interpretativas: 1) é a história de um homem que faz piada; 2) é a história de um homem que faz piada quando não deve; 3) é a história de um homem que faz piada mas que, na verdade, está emitindo uma ameaça; 4) é a história de uma trágica situação política na qual até mesmo piadas inocentes podem ser levadas a sério; 5) é a história de como o enunciado jocoso pode assumir diferentes significados, dependendo de quem o enuncie (ECO, 2000, p. 9-10).

estratégia textual) somente pode fornecer indícios sobre a *intentio auctoris*, cabe ao leitor/ouvinte debruçar-se sobre o texto em si, avaliando os componentes linguísticos escolhidos e a forma como foram combinados para buscar percursos interpretativos que se mostrem adequados às características observadas.

Conforme apontado por diversos autores, a base de todo processo interpretativo consiste na busca por uma convergência entre as significações de todos os componentes linguísticos do discurso em torno de uma unidade de sentido, a qual é denominada por diversas linhas de análise textual (especialmente por aquelas que adotam uma perspectiva retórica sobre o discurso) *isotopia*³⁶². Para Reboul, por exemplo, a existência desta unidade de sentido constitui uma característica essencial de qualquer discurso³⁶³, afirmando que “um discurso incoerente, feito por um bêbado ou um louco, são vários discursos tomados por um só” (REBOUL, 2004, p. xiv), uma perspectiva que é partilhada por outros estudiosos, os quais consideram que a interpretação textual envolve, especificamente, a identificação de um espaço fiduciário que comanda “a correta ou possível interpretação dos enunciados” (BERTRAND, 2003, p. 191) ou até mesmo orienta, numa perspectiva mais determinista, a “procura da leitura única” (GREIMAS. In: BARTHES *et al*, 2009, p. 67)³⁶⁴.

Com base nas discussões realizadas até este ponto, pode-se perceber que nossa concepção sobre o sentido de um texto segue uma perspectiva diferente. Por esta perspectiva, o conceito de isotopia refere-se à tentativa de constituição de um percurso interpretativo que resolva as contradições identificadas entre as partes e o todo do discurso, que permita a identificação de certo vínculo entre os diversos componentes de uma unidade linguística (GRUPO μ , 1980, p. 228), que possibilite a integração dos diversos núcleos de significação (o que, na teoria estruturalista, está associado à identificação da presença de um feixe redundante

³⁶² O conceito deriva do termo *topoi*, que em Retórica significa “lugar” ou “lugar-comum”, e que na tradição ocidental possui, segundo Reboul, muitos sentidos, de um esquema para a escolha de argumentos à memorização de trechos previamente definidos. Numa de suas acepções, *topoi* corresponde a uma questão típica, a qual define um tema ou um problema a ser debatido, a partir do qual é levantada uma série de questões que o colocam em contexto e o analisam, permitindo ao orador encontrar argumentos favoráveis e/ou desfavoráveis para sua fala (REBOUL, 2004, p. 50-54). O conceito de isotopia deriva desta acepção.

³⁶³ Conforme Reboul, o discurso se define como “toda produção verbal, escrita ou oral, constituída por uma frase ou por uma sequência de frases, que tenha começo e fim e apresente certa unidade de sentido” (REBOUL, 2004, p. xiv).

³⁶⁴ De acordo com Greimas, o conceito de isotopia define-se como um “conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme da narrativa, tal como ela resulta das leituras parciais dos enunciados após a resolução de suas ambiguidades, esta resolução ela mesma sendo guiada pela procura da leitura única” (GREIMAS, A. J. “Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mística”. In: BARTHES *et al*, 2009, p. 67).

de categorias sêmicas³⁶⁵), levando à constituição de um efeito de continuidade e permanência de sentido ao longo da cadeia discursiva (BERTRAND, 2003, p. 153). Observa-se que nesta perspectiva menos restritiva a isotopia não é entendida como uma propriedade do discurso, pronta para ser descoberta, mas sim como uma resultante do processo de interpretação, emergindo da interação entre o texto e o conhecimento empírico do leitor/ouvinte (não havendo, portanto, uma única leitura que possa ser universalmente considerada correta).

O processo de constituição de uma isotopia não é normalmente imediato, envolvendo certo número de etapas que são variáveis de acordo com a extensão e a complexidade do discurso a ser interpretado. Dentre estas etapas, o primeiro passo consiste, invariavelmente, no preenchimento da manifestação linear do discurso com os significados considerados mais prováveis pelo leitor/ouvinte, a partir dos quais torna-se possível a elaboração de conjecturas sobre as isotopias capazes de constituir uma unidade de sentido em relação à mensagem interpretada³⁶⁶. Uma vez elencadas certas conjecturas, o intérprete passa então a avaliá-las em relação ao conjunto do discurso, tendo como referência a busca pelos percursos interpretativos sugeridos pelo autor em sua obra e, conseqüentemente, a(s) isotopia(s) que teria guiado a sua construção.

Esta etapa de avaliação é de extrema importância para nossas considerações sobre a eficácia da comunicação verbal, pois, conforme apontado por Eco, não se pode negar a um texto uma função de controle sobre suas interpretações (ECO, 2013, p. 578), uma vez que ele não apenas dispara o processo de interpretação como também o direciona, mostrando-se resistente a interpretações que ele não legitima (p. 574). Neste sentido, se no processo de comunicação verbal não se pode assumir a existência de uma única interpretação correta e universalmente válida em relação a determinada mensagem, isto não significa que todas as interpretações possíveis de serem exploradas pelo leitor/ouvinte sejam igualmente válidas. Sempre existe a possibilidade de se distinguir as interpretações que são autorizadas por uma mensagem verbal daquelas que não o são, do mesmo modo que existe a possibilidade de se

³⁶⁵ Na linguística estrutural o *sema* pode ser assim definido: “também chamado figura sêmica, constitui a unidade mínima de significação. Unidade diferencial, ele é o termo resultante de uma categoria, isto é, de uma estrutura relacional construída pelas oposições elementares constituintes (liberdade/impotência, vida/morte, natureza/cultura, etc.) ou pelas diferenças graduais em uma escala polarizada (frio/morno/quente). Os tipos de semas são variados, levando-se em conta a complexidade das arquiteturas sêmicas. É costume falar-se em núcleo sêmico (ou sema inerente, ou genérico) e classema (ou sema contextual, ou aferente)” (BERTRAND, 2003, p. 429).

³⁶⁶ Para Eco, a interpretação textual começa com a tentativa de identificação de uma possível isotopia, o que envolve um tipo de aposta, de conjectura, de hipótese, de certezas temporárias (ECO, 2005, p. 73-74).

distinguir o ato de interpretar os significados de um discurso do ato de “impor” sobre este de significados que não são amparados pelo conjunto de seus componentes linguísticos³⁶⁷.

No entanto, para que esta distinção seja possível, o intérprete deve considerar o discurso como uma voz ativa, a qual pode até mesmo necessitar que o sujeito se subordine a ele (LAWN, 2007, p. 41). Com a adoção deste tipo de postura, ainda que o intérprete tenha a possibilidade de explorar diversos percursos interpretativos (definidos por uma série de variáveis, como os esquemas conceituais, hábitos interpretativos e horizonte cultural do leitor/ouvinte, além de outros fatores contingentes, como seu nível de atenção no momento da interpretação), o processo de interpretação poderá se manter dentro de certos limites, respeitando as possibilidades de significado presentes num determinado discurso (que em seu conjunto constituem aquilo que Eco denomina de *intentio operis*).

Percebe-se que a avaliação das isotopias conjecturadas durante o processo de interpretação envolve a consideração sobre quais as possibilidades de significação que são realmente autorizadas pelo texto e quais não são, pois, conforme apontado por Eco, somente podem ser aceitas as interpretações que se mostram plausíveis num determinado ponto de um texto/discurso e que são confirmadas (ou pelo menos não são refutadas ou questionadas) em outro ponto (ECO, 2000, p. 14)³⁶⁸. Em termos mais específicos, este processo de avaliação tem como base a realização de um movimento constante de rotação entre uma parte de um discurso e o seu significado total, começando com a atribuição de sentido a um fragmento e a simultânea interpretação do todo em relação a este sentido, de forma a constituir uma isotopia. Esta isotopia, por sua vez, é utilizada para a atribuição de sentido a outros fragmentos, possibilitando a sua avaliação em termos de constituição de uma unidade de sentido geral para o discurso³⁶⁹.

Este processo de avaliação não se dá apenas entre as frases e parágrafos de um discurso, mas também entre as próprias palavras que compõem cada uma de suas frases, cujas possibilidades de significado são definidas somente em relação à unidade de sentido (isotopia)

³⁶⁷ Saliente-se que afirmar que esta distinção é sempre possível não implica que ela possa ser feita facilmente em relação a qualquer mensagem.

³⁶⁸ Ainda segundo Eco, “concluir como um texto funciona significa concluir qual de seus vários aspectos é ou pode ser relevante ou pertinente para uma interpretação coerente, e quais continuam marginais e incapazes de sustentar uma leitura coerente” (ECO, 2005, p. 171).

³⁶⁹ Para Gadamer, este processo é chamado de *círculo hermenêutico*. Embora a Hermenêutica tenha se estabelecido como um processo ou técnica para a interpretação de textos sagrados e clássicos (LAWN, 2007, p. 21), ela foi utilizada por Gadamer como um dos pilares centrais para a compreensão de diversas atividades humanas. Sob a perspectiva geral de que o entendimento é, invariavelmente, hermenêutico (p. 12), o autor considera que mesmo atividades corriqueiras, como ler, olhar e pensar, são atos de interpretação (p. 22).

que é atribuída pelo intérprete à frase como um todo. Já havíamos apontado anteriormente a complexidade da questão do significado em relação aos itens lexicais, relacionada não apenas à diversidade de nossas experiências individuais, mas também à natureza dos itens lexicais enquanto unidades culturais, constituídas em torno de uma considerável quantidade de significados estabelecidos coletivamente (e especialmente se observadas sob uma perspectiva enciclopédica). Esta polissemia inerente aos itens lexicais nas línguas naturais é salientada por Ricœur, que os define como uma identidade plural, sendo caracterizados por uma heterogeneidade limitada, regrada e hierarquizada (RICŒUR, 2000, p. 202), a qual nos fornece, de acordo com Chomsky, um determinado leque de perspectivas interpretativas (CHOMSKY, 2002, p. 81)³⁷⁰.

É por conta desta polissemia que muitos autores destacam que a compreensão de uma mensagem verbal se mostra muito mais complexa do que a mera decodificação de seus elementos componentes. Todorov salienta que “o sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira” (TODOROV. In: BARTHES *et al*, 2009, p. 219)³⁷¹, o que vale mesmo para as mensagens mais simples, cujo processo de interpretação envolve muito mais do que a decodificação das palavras isoladas e sua posterior combinação. Ricœur afirma que palavra e frase são os dois polos da mesma entidade semântica, sendo que é conjuntamente que eles possuem sentido e referência (RICŒUR, 2000, p. 334)³⁷². No contexto da linguística estruturalista, esta co-dependência entre palavra e frase demanda do intérprete um mapeamento dos núcleos sêmicos³⁷³ atualizados numa frase (ou num discurso), tendo como intuito a identificação do efeito de sentido (ou semema) produzido por cada um dos itens lexicais utilizados³⁷⁴.

³⁷⁰ Esta riqueza de significados se mostra presente mesmo nas palavras mais corriqueiras, como “casa” ou “livro”, as quais possuem diversas acepções correntemente utilizadas e que são escolhidas pelo leitor/ouvinte de acordo com o contexto no qual estão inseridas. A palavra *casa*, por exemplo, pode ser entendida de muitas formas: entidade concreta (o imóvel em si), a superfície exterior ou o espaço interior (ou seja, uma especificação de parte desta entidade concreta), ou ainda como uma entidade abstrata (no sentido de “lar”) (CHOMSKY, 2002, p. 80-81). Sobre a palavra *livro*, Chomsky nos diz: “suponhamos que uma biblioteca tenha duas cópias do *Guerra Paz* de Tolstói e que Peter retire uma delas e John outra. Peter e John retiraram o mesmo livro ou livros diferentes? Se levarmos em consideração o fator material do item lexical, retiraram livros diferentes; se focalizarmos o componente abstrato, retiraram o mesmo livro.” (p. 48-49).

³⁷¹ TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES *et al*, 2009, p. 219.

³⁷² Ricœur descreve o discurso como “um jogo entre a palavra e a frase: a palavra preserva o capital semântico constituído pelos valores contextuais sedimentados em sua área semântica, e o que ela traz para a frase é um potencial de sentido” (RICŒUR, 2000, p. 202).

³⁷³ Sobre o conceito de *sema*, ver nota de rodapé no. 365 (p. 178).

³⁷⁴ Na linguística estrutural o *semema* pode ser assim definido: “Efeito de sentido produzido por um lexema, quando de sua manifestação em discurso, por meio do conjunto de semas que ele atualiza, núcleo sêmico e

5.1.2. Contexto e o controle da polissemia

A combinação da liberdade e imprevisibilidade da *intentio lectoris* à polissemia inerente aos itens lexicais assume uma dupla face no processo de comunicação verbal, contribuindo para a sua riqueza em algumas situações, mas causando grandes dificuldades em outras. Neste segundo caso, o maior risco reside num distanciamento excessivo da *intentio lectoris* em relação à *intentio operis*, seja pela incapacidade do intérprete em compreender as isotopias sugeridas pelo autor em seu discurso, seja pela extrapolação de sua liberdade ao abordar percursos interpretativos independentemente destes serem efetivamente embasados no texto em si. Eco, por exemplo, destaca os perigos advindos da exploração excessiva de analogias e do jogo de semelhanças para a atribuição de sentido, um processo que pode conduzir a uma derivação interpretativa infinita, já que “toda vez que uma pessoa acha que descobriu uma similaridade, esta sugere outra similaridade, numa sucessão interminável” (ECO, 2005, p. 55) que pode conduzir, potencialmente, à atribuição de qualquer significado a um determinado discurso.

Para diversos autores, a identificação e delimitação do contexto de um discurso constitui um dos principais meios pelos quais tanto a liberdade do intérprete quanto a própria polissemia³⁷⁵ podem ser controlados, restringindo as possibilidades de significações que podem ser extraídos de um discurso e (mais importante) tornando possível a definição de critérios mais precisos para a avaliação de quais isotopias se mostram mais adequadas e mais coerentes. Com base em nossas discussões precedentes, podemos observar que a delimitação do contexto não envolve apenas a consideração do discurso em si (as palavras utilizadas, a organização das frases e parágrafos e as relações sintático-semânticas entre eles estabelecidas), mas também engloba a consideração sobre o horizonte cultural no qual este foi elaborado. Somente com a observação dos signos de um discurso a partir de seu horizonte cultural de origem é que o intérprete torna-se apto a identificar e justificar determinadas isotopias, capazes de iluminar os efeitos de sentido previstos pelo autor.

semas contextuais. O semema designa assim as significações realizáveis ou realizadas de uma palavra em contexto (as acepções)” (BERTRAND, 2003, p. 430).

³⁷⁵ Nas palavras de Ricœur, o contexto tem por função reduzir a polissemia das palavras contidas num texto (RICŒUR, 2000, p. 203).

Conforme apontado por Ricoeur, interpretar uma obra é desvendar o mundo desvelado diante dela (RICŒUR, 2000, p. 337), uma ação que depende diretamente da capacidade do intérprete em compreender as significações que nela se encontram implícitas, de reconhecer em cada um de seus elementos as unidades culturais a eles atreladas (isto dentro do horizonte cultural no qual a obra foi gerada) e de escolher aquelas que se mostram as mais adequadas³⁷⁶. Quando este horizonte não é conhecido, ou então é negligenciado, resta ao intérprete utilizar o seu próprio horizonte cultural para a avaliação das possibilidades de significação dos componentes linguísticos e, conseqüentemente, das possíveis isotopias capazes de gerar sentido ao discurso, algo que, como vimos, pode levar a *intentio lectoris* a se distanciar drasticamente dos efeitos de sentido previstos e almejados pelo autor.

Para Eco, que considera de extrema importância a avaliação da *intentio operis* em todo processo interpretativo, a delimitação do contexto de uma mensagem verbal constitui uma condição essencial para todo tipo de comunicação verbal. Para o autor, interpretar um texto significa “respeitar seu pano de fundo cultural e linguístico” (ECO, 2005, p. 81), o qual constitui um referencial a partir do qual podem ser reconhecidas as interpretações insustentáveis³⁷⁷. Retomando o exemplo anterior do poeta Wordsworth, embora a interpretação da frase *a poet could not but be gay*³⁷⁸ a partir de um horizonte cultural estritamente contemporâneo permita a constituição de uma isotopia coerente em torno dos elementos linguísticos utilizados pelo autor, ela envolve uma imposição de significado sobre um dos termos (a palavra *gay*) que não pertence ao horizonte cultural do autor, não fazendo parte, portanto, do horizonte cultural no qual a obra foi gerada. Além disso, a extrapolação da liberdade interpretativa do leitor/ouvinte também pode ser identificada em relação ao poema em sua totalidade, o qual traz uma atmosfera de contemplação e de alegria diante da natureza que predomina sobre qualquer isotopia atrelada a conotações de homossexualidade:

*I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.*

³⁷⁶ Segundo Ricoeur, as palavras nos enviam às partes ausentes do contexto, de modo que a constância do sentido é a constância do contexto (RICŒUR, 2000, p. 125).

³⁷⁷ É a partir desta delimitação do contexto da obra que Eco diz que se “é difícil dizer se uma interpretação é melhor do que outra, é sempre possível reconhecer as interpretações insustentáveis” (ECO, 2013, p. 574).

³⁷⁸ Ver p. 176.

*Continuous as the stars that shine
 And twinkle on the milky way,
 They stretched in never-ending line
 Along the margin of a bay:
 Ten thousand saw I at a glance,
 Tossing their heads in sprightly dance.*

*The waves beside them danced; but they
 Out-did the sparkling waves in glee:
 A poet could not but be gay,
 In such a jocund company:
 I gazed—and gazed—but little thought
 What wealth the show to me had brought:*

*For oft, when on my couch I lie
 In vacant or in pensive mood,
 They flash upon that inward eye
 Which is the bliss of solitude;
 And then my heart with pleasure fills,
 And dances with the daffodils.*

Consequentemente, por mais coerente que se mostre a isotopia oriunda de uma perspectiva contemporânea, ela pode ser justificadamente julgada como equivocada por não respeitar o contexto geral da obra, o que obviamente não significa que tal percurso interpretativo possa ser efetivamente proibido de ser explorado para uma compreensão mais aprofundada do texto em questão. Isto se deve ao fato de que, como mencionamos anteriormente, o intérprete não pode se retirar totalmente de seu próprio horizonte cultural: os valores, conceitos, hábitos e unidades culturais que ele partilha com outras pessoas são utilizados em todo processo de interpretação para buscar isotopias textuais. Mesmo quando o contexto de uma obra é levado em questão, o leitor/ouvinte se coloca em relação a esta perspectiva, sem esquecer seus esquemas conceituais e hábitos interpretativos, configurando aquilo que Gadamer chama de fusão entre o horizonte de significado do texto e o horizonte particular do indivíduo (LAWN, 2007, p. 11-14).

Pode-se perceber a partir dos parágrafos anteriores que, devido à complexidade do processo de interpretação verbal, nem sempre o leitor/ouvinte mostra-se capaz de interpretar um discurso respeitando a *intentio operis*, seja devido a algum tipo de dificuldade de se

correlacionar com o horizonte cultural de origem do texto, seja pela extrapolação de sua liberdade interpretativa, seja pela rigidez de seus hábitos interpretativos (que o impedem de explorar isotopias menos previsíveis), seja ainda por que ele não domina o sistema linguístico utilizado pelo autor para a elaboração do discurso. De acordo com Eco, o maior problema das interpretações que não conseguem respeitar os limites impostos pela *intentio operis* é que elas se mostram estéreis, incapazes de estimular a produção de novas interpretações, principalmente por não poderem ser confrontadas com a tradição de interpretações anteriores (ECO, 2005, p. 177).

Este último ponto é de extrema importância para Eco, uma vez que o autor considera que o controle da liberdade do intérprete é feito não apenas pelo contexto do discurso, mas também pela atuação dos membros da comunidade à qual o intérprete faz parte, capazes de realizar críticas, revisões e avaliações dos percursos interpretativos levantados em relação a uma determinada expressão verbal (ECO, 2005, p. 175-176). Por mais familiar que seja o contexto de uma determinada mensagem verbal para o intérprete, ele dificilmente possui todas as informações pertinentes para a exploração dos percursos interpretativos abertos pela *intentio operis*, tanto por suas relações estritamente linguísticas quanto pelas possibilidades de significações existentes em seu horizonte cultural. Inwood aponta de forma sucinta o entrelaçamento destes diversos fatores no processo de interpretação, incluindo a vastidão de informações que constituem o horizonte cultural de um discurso:

Em cada nível de interpretação nós estamos envolvidos em um círculo hermenêutico. Não podemos conhecer a leitura correta de uma passagem em um texto a menos que saibamos, de maneira aproximada, o texto como um todo; não podemos conhecer o texto como um todo a menos que conheçamos determinadas passagens. Não podemos conhecer o significado de uma palavra a menos que conheçamos os significados das palavras vizinhas e do texto como um todo; conhecer o significado do todo envolve conhecer o significado de palavras individuais. Não podemos entender totalmente o texto a menos que conheçamos a vida do autor e as palavras como um todo; mas isso requer conhecimento dos textos e outros eventos que constituem sua vida. Não podemos entender totalmente um texto a menos que conheçamos toda a cultura da qual foi extraído, mas isso

pressupõe um conhecimento dos textos, etc., que constituem a cultura.
(INWOOD, Michael. *apud* LAWN, 2007, p. 69-70)³⁷⁹.

O segmento final da citação de Inwood nos recorda que nenhum discurso é um acontecimento isolado, constituindo-se como um fenômeno eminentemente intertextual. Todo discurso é elaborado em função de outros discursos, a partir dos quais adquire sentido e significação à medida que estabelece com estes uma relação de diálogo (tanto em relação a discursos que o precederam quanto a discursos que o sucederão). Muitos destes discursos são ativados diretamente pelo autor, sendo por ele absorvidos, manipulados e reconstruídos no processo de geração de seu texto final; outros são ativados especificamente pelo leitor/ouvinte à medida que este se utiliza de seu conhecimento e experiência para explorar os possíveis significados do discurso que interpreta.

A identificação do discurso como um fenômeno intertextual ressalta um importante aspecto sobre o processo de interpretação verbal: de que a delimitação das possibilidades de significação de um texto (*a intentio operis*) não apenas demanda a consideração de seu contexto cultural de origem (envolvendo, ainda que parcialmente, a consideração sobre a *intentio auctoris*), mas que ela somente se constitui quando está relacionada a um determinado intérprete. Se todo discurso estabelece, potencialmente, uma relação de diálogo com outros discursos que lhe são posteriores, então ele potencialmente estabelece diálogo com textos que não podem mais serem classificados como pertencentes ao seu horizonte cultural, mas que, no entanto, fazem parte do horizonte de significado da obra em si (compondo, portanto, a *intentio operis*). Isto significa que, com o passar do tempo, o horizonte de significados de um texto tende a aumentar (desde que este possa, como vimos, estimular novos percursos interpretativos em outras pessoas), cabendo ao leitor/ouvinte explorar, dentro de suas possibilidades, os diferentes discursos passíveis de serem relacionados ao texto que ele busca interpretar³⁸⁰.

Deste modo, podemos complementar uma afirmação anterior salientando que se é função do contexto controlar a liberdade do intérprete, é função do intérprete desenvolver inferências sobre as possíveis significações do discurso que ele interpreta. Conforme apontado

³⁷⁹ Optamos aqui por manter a tradução de Hélio Magri Filho encontrada em LAWN (2007). Para a versão original, ver INWOOD (1998).

³⁸⁰ Basta avaliar, por exemplo, o número de obras que fazem parte do horizonte de significados de textos importantes da Grécia Antiga, como *A República*, de Platão, com uma infinidade de traduções, comentários, exegeses, discussões e desenvolvimentos realizados nos últimos dois mil anos, todos potencialmente capazes de iluminar aspectos significativos sobre as possibilidades de significação presentes nesta obra.

por Ricoeur, é o leitor quem elabora (*work out*) as conotações capazes de produzir sentido num determinado discurso (RICŒUR, 2000, p. 150), a ponto de Eco afirmar que somente é possível falar de uma possível intenção do texto em decorrência de uma leitura por parte do leitor (ECO, 2005, p. 75). Claro que o discurso verbal pode ser elaborado de forma a ser mais ou menos restritivo em termos de número de percursos interpretativos autorizados. Por exemplo, é notório que um bom discurso científico busca cercar drasticamente os percursos interpretativos que podem ser adotados pelo leitor/ouvinte, fornecendo idealmente suporte a uma única isotopia e, conseqüentemente, possibilitando a comunicação eficiente de uma determinada ideia. Por outro lado, há o discurso poético, frequentemente elaborado de forma a estimular uma multiplicidade de percursos interpretativos, fundados em torno de um determinado número de isotopias, e capazes de fornecer diversos sentidos distintos para uma mesma obra. No entanto, nenhum discurso apresenta condições de autorizar, indubitavelmente, um *único* percurso interpretativo correto, ou uma única isotopia adequada para a sua compreensão.

Deste modo, se já havíamos abordado a incapacidade da linguagem de possibilitar representações unívocas e universais porque seus signos somente adquirem sentido dentro de um horizonte cultural (e que, portanto, este sentido varia de acordo com o horizonte cultural a partir do qual o signo é interpretado), observamos agora que a própria delimitação do discurso em si, entendido em torno do conjunto de possibilidades de significado por ele autorizados, varia de acordo com o intérprete que realiza o processo de interpretação. No caso de mensagens verbais cujo efeito desejado é mais imediato (como um telegrama), o destinatário normalmente é conhecido (seu conhecimento, seu horizonte cultural) o suficiente para que o autor possa elaborar seu discurso da forma mais eficiente e direta possível. Entretanto, no caso de mensagens feitas para a posteridade (um público-alvo bastante geral), cabe ao autor planejar a elaboração de seu discurso (escolhendo os elementos linguísticos utilizados e o modo como são organizados) de modo a alcançar um bom controle sobre os percursos interpretativos embasados em seu próprio horizonte cultural que deseja sustentar³⁸¹. Além

³⁸¹ Eco fornece alguns exemplos interessantes sobre esta discussão em seu livro (ECO, 2005, p. 86-100) ao comentar certas interpretações realizadas sobre suas obras literárias. Ele discute, por especialmente a identificação de citações e referências intertextuais (a outras obras e/ou a figuras e locais históricos) apresentadas por diversos analistas, algumas das quais foram intencionais enquanto outras não foram planejadas. Em especial, o autor cita a reflexão que levou à escolha do título de sua obra (*O Pêndulo de Foucault*): o nome refere-se ao invento de Léon Foucault, mas Eco receava que alguns leitores estabelecessem alguma relação (para ele superficial) a Michel Foucault (este escreveu sobre o paradigma da similaridade, enquanto o personagem principal da obra de Eco é obcecado por analogias). O resultado foi uma decepção: “muitos leitores sagazes a fizeram” (p. 98). Conforme salientado por Eco, o texto está aí e produz seus efeitos próprios, quer o autor os desejasse ou não (p. 88).

disso, o autor pode também intervir na constituição do horizonte de significado de seu discurso por meio da divulgação de comentários, críticas, sugestões e análises à comunidade, os quais trazem informações relevantes sobre a *intentio auctoris* e, ao mesmo tempo, estabelecem relações de intertextualidade com seu discurso principal, afetando diretamente a delimitação da *intentio operis*³⁸². Com base nestas informações, cabe ao leitor, mesmo estando temporalmente distante do autor da obra que interpreta, utilizar todas as informações disponíveis sobre o horizonte cultural de origem da obra, buscando a construção de um sentido que se mostre o mais próximo possível daquele almejado pelo autor³⁸³.

5.1.3. *Interpretação e Superinterpretação*

Discutimos nos subcapítulos anteriores a busca por isotopias e a avaliação da *intentio operis* como meios pelo qual o intérprete tenta controlar a sua própria liberdade quanto à escolha dos percursos interpretativos que ele pode explorar, buscando a escolha daqueles que são efetivamente autorizados pelo texto. Quando o contexto da obra é respeitado, o leitor/ouvinte torna-se apto a se aproximar do efeito de sentido almejado pelo autor, o que caracteriza um processo de comunicação verbal eficiente. No entanto, salientamos diversas vezes a complexidade do processo de interpretação, relativa não apenas às características dos mecanismos cognitivos do intérprete e ao seu horizonte cultural, mas também à possibilidade de que surjam acidentes (um erro de leitura, por exemplo) e surpresas (o descobrimento de alguma informação previamente desconhecida, seja no próprio discurso, seja fora dele) capazes de modificar drasticamente as expectativas do intérprete em relação aos percursos interpretativos por ele considerados mais significativos.

³⁸² Eco salienta que pode haver diversas possibilidades de interpretação que não são desejadas pelo autor, mas que são efetivamente autorizadas pela *intentio operis* (como visto na nota de rodapé anterior). Nestes casos, embora o autor não possa invalidá-los, ele pode ao menos expressar o seu desejo de que os percursos interpretativos sigam outras direções (ver ECO, 2005, p. 86-100).

³⁸³ Desta forma, se demasiadas informações sobre um determinado horizonte cultural forem perdidas, as interpretações posteriores dos discursos nele produzidos poderão jamais alcançar um *status* superior a meras conjecturas. Uma forma corrente de compensar este tipo de lacuna consiste na utilização de informações avindas de horizontes culturais considerados próximos o suficiente daquele perdido (normalmente devido à grande proximidade geográfica e temporal entre ambas as comunidades em questão).

De acordo com Eco, sempre que a liberdade interpretativa do leitor/ouvinte ultrapassa as fronteiras estabelecidas pela *intentio operis* ocorre uma *superinterpretação*. No pensamento do autor, o termo apresenta uma conotação claramente negativa, referindo-se a interpretações utilitárias de um discurso (quando certos aspectos são deliberadamente ignorados devido a fins pessoais e/ou coletivos) e especialmente ao que ele define como abordagens interpretativas paranoicas, resultantes da suspeita excessiva de que os significados mais imediatos atribuídos a um discurso são enganosos³⁸⁴. As varreduras de textos diversos (da Bíblia a Shakespeare) em busca de anagramas e acrósticos carregando mensagens escondidas são exemplos de superinterpretação (ECO, 2005, p. 62-63), abrindo um campo infinito de possibilidades interpretativas a partir de uma única mensagem verbal³⁸⁵.

Apesar da postura crítica de Eco, diversos autores se mostram mais receptivos à superinterpretação. Jonathan Culler, por exemplo, salientando que se o significado de uma obra é limitado pelo contexto, o contexto em si é ilimitado, de modo que “sempre existirão novas possibilidades contextuais a serem apresentadas” (CULLER. ECO, 2005, p. 143)³⁸⁶, uma perspectiva que tem como base as questões discutidas no subcapítulo anterior sobre horizonte cultural e intertextualidade na delimitação da *intentio operis*. Já Richard Rorty argumenta que não existe distinção entre uso e interpretação de um texto, defendendo a ideia de que toda interpretação verbal é feita para alguma finalidade. Rorty também salienta a incoerência do conceito de *intentio operis* como meio de controle da liberdade interpretativa, defendendo a inexistência de qualquer distinção entre dentro e fora de um texto. Para o autor, compreender que a coerência de um texto

[...] não é mais do que o fato de alguém ter encontrado algo interessante para dizer sobre um conjunto de sinais ou ruídos – um modo de descrever esses sinais ou ruídos que os relaciona a algumas das outras coisas sobre as quais estamos interessados em falar. (RORTY. In: ECO, 2005, p. 115)³⁸⁷.

A defesa da superinterpretação tem como pano de fundo a perspectiva de que todos os percursos interpretativos são importantes quando se observa a comunicação verbal a partir de

³⁸⁴ Conforme apontado por Eco, a superinterpretação pode agir mesmo sobre as mensagens mais precisas e diretas, de forma que até um simples telegrama como “*chego amanhã terça-feira 21 às 22:15* pode estar carregado de segundas intenções ameaçadoras ou promissoras” (ECO, 2000, p. 8).

³⁸⁵ É neste sentido que Eco defende a delimitação do contexto da obra como uma forma de se evitar a superinterpretação: “sem os instrumentos da crítica e da filologia tradicionais (e que, em minha compreensão, inclui os dicionários) a interpretação pode andar em todas as direções e sentir-se autorizada a dizer não importa o quê” (ECO, 2013, p. 560).

³⁸⁶ CULLER, Jonathan. “Em Defesa da Superinterpretação”. In: ECO, 2005, p. 143.

³⁸⁷ RORTY, Richard. “A Trajetória do Pragmatista”. In: ECO, 2005, p. 115.

uma perspectiva global, sendo que a riqueza deste repousa da possibilidade de que o leitor/ouvinte se utilize de *todos* os recursos disponíveis para a exploração do horizonte de significado de um determinado discurso, incluindo-se não apenas os raciocínios indutivos e dedutivos, mas também a abdução como um meio para a busca pelo sentido de um texto. Neste sentido, a defesa da superinterpretação também se caracteriza como uma contraposição às tentativas de desenvolvimento de uma sistematização perfeita das línguas naturais, um procedimento que parte, em grande medida, do apagamento de uma série de recursos expressivos corriqueiros nas mais diversas formas de manifestação da comunicação verbal.

Recordando algumas considerações delineadas no terceiro capítulo, podemos observar que se a avaliação da coerência de uma frase é feita pelos modelos da lógica tradicional, onde o sentido de uma frase é avaliado em termos de pertinência, de sua condição de verdade, então ela aceita somente avaliações universais e, portanto, primordialmente dedutivas. Cohen nos fornece um exemplo deste tipo de avaliação: considerando-se as frases *minha cadela é ovípara* e *minha cadeira é ovípara*, a primeira é logicamente pertinente, embora falsa, enquanto a segunda é logicamente impertinente (incapaz de ser verdadeira ou falsa, portanto, sem sentido), uma vez que ser ou não ovíparo corresponde a uma alternativa que somente pode ser atribuída a seres que podem ser pais (COHEN, 1974, p. 89). Seguindo esta mesma linha de raciocínio, a famosa frase *incolores ideias verdes dormem furiosamente* (*colorless green ideas sleep furiously* – exemplo recorrente nos textos de Chomsky) apresenta uma construção sintática perfeitamente coerente (por exemplo, ela apresenta a estrutura básica de sujeito, verbo e predicado), mas os seus termos sucessivos exibem traços contraditórios e incompatíveis, tornando a frase desprovida de sentido, ou simplesmente absurda (p. 88-90), a menos que lida metaforicamente.

No entanto, tal perspectiva é insuficiente para que se possa compreender toda a riqueza do processo de interpretação verbal, no qual, conforme Lévy, o texto é recortado, pulverizado, distribuído, avaliado segundo critérios de uma subjetividade que produz a si mesma. (LÉVY, 2001, P. 36). A incapacidade de avaliação do sentido de uma mensagem em termos puramente sistematizados, que não levam em conta nem o contexto específico no qual ela foi criada nem aquele no qual ela é interpretada (aspecto pragmático da linguagem) pode ser observada em diversos casos. Em primeiro lugar, mesmo uma frase simples como *você é um imbecil* não corresponde simplesmente a uma afirmação sobre a baixa capacidade cognitiva de uma determinada pessoa, uma vez que ela se caracteriza, na língua portuguesa, como uma expressão ofensiva corriqueira (portanto um código cultural sedimentado e

bastante difundido), cujo sentido mais imediato, para um brasileiro, corresponde à expressão de sentimentos hostis do emissor em relação ao seu destinatário.

Em segundo lugar, mesmo frases aparentemente sem sentido recorrentemente despertam o poder criativo da mente humana, capaz de explorar múltiplos percursos interpretativos para o desenvolvimento de hipóteses sobre as isotopias capazes de gerar uma unidade de sentido. Bertrand apresenta uma discussão interessante a este respeito em relação à frase *o delegado está latindo* (GREIMAS *apud* BERTRAND, 2003, p. 193)³⁸⁸, uma frase aparentemente impertinente, pois pessoas falam, gritam, gemem, sussurram... mas não latem. Contudo, o processo interpretativo pode buscar outras possibilidades de significação a partir de seus termos componentes, de modo que se o foco interpretativo se direcionar para a palavra *delegado*, então o intérprete poderá identificar um atributo /humano/ permeando todo o enunciado, que poderá levá-lo a uma interpretação metafórica da palavra *latindo* (*o delegado emite grunhidos comparáveis aos de um cão*). Por outro lado, se o foco interpretativo se direcionar para a palavra *latindo*, então o intérprete poderá identificar um atributo /canino/ permeando todo o enunciado, levando-o a uma interpretação totalmente diferente da frase (por exemplo, que um cão, chamado “delegado”, está latindo).

Em terceiro lugar, a possibilidade de inserção de um enunciado em contextos diversos mostra-nos que não apenas há uma polissemia inerente aos sistemas linguísticos, mas que as significações podem facilmente extrapolar os limites previstos pelo autor, alimentando a força abduzora da mente humana e podendo levar à elaboração das mais inesperadas hipóteses interpretativas. No caso da frase *colorless green ideas sleep furiously*, ainda que ela se mostre aparentemente sem sentido (e mostrando até mesmo certa resistência a interpretações metafóricas), isto não significa que ela impossibilite a exploração de possíveis significações, uma vez que uma das principais riquezas da comunicação verbal consiste em sua capacidade de expressar novas ideias e produzir novos significados, algo que é inseparável da abertura de significação inerente aos sistemas linguísticos, capaz, por exemplo, de expandir o campo semântico de um determinado item lexical, seja pela expansão de sua polissemia (perspectiva dicionarial), seja pela acumulação de aspectos sociais e históricos (ligado principalmente à perspectiva enciclopédica).

³⁸⁸ Verbete *Isotopie*. In: GREIMAS; COURTÈS. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, v. II, p. 127-8. *apud* BERTRAND, 2003, p. 193.

5.1.4. Figuras de linguagem e desautomatização da linguagem

Apontamos ao final do subcapítulo anterior a existência de uma conexão entre a abertura de significação e a inovação dentro da linguagem verbal, a qual agora poderá ser desenvolvida em maiores detalhes. Já havíamos abordado a complexidade do processo de atribuição de sentido em relação a um determinado discurso, o qual não pode ser reduzido à aplicação de regras específicas e perfeitamente definidas devido principalmente à natureza polissêmica dos itens lexicais. Vimos também que a principal forma pela qual esta polissemia pode ser controlada no processo de interpretação envolve a tentativa de delimitação do horizonte de significado de um discurso, constituído tanto por suas configurações linguísticas específicas quanto pelo horizonte cultural no qual este foi elaborado (envolvendo, portanto, algum tipo de consideração sobre a intencionalidade do autor). Também apontamos que o significado é uma construção tanto por parte do emissor, quanto do receptor (NATTIEZ, 1990, p. 11), cabendo ao intérprete não apenas a decodificação do sentido elaborado pelo autor, mas o desenvolvimento ativo de conjecturas sobre as possíveis isotopias capazes de fornecer uma unidade de sentido ao texto em questão (as quais, espera-se, possam iluminar os efeitos de sentido almejados pelo autor). Por fim, salientamos que o horizonte cultural do leitor/ouvinte interfere no processo de interpretação, podendo fechar certos percursos interpretativos e abrir outros, definidos em torno de seus esquemas conceituais e das unidades culturais de significação com as quais está habituado (tanto dicionariais quanto enciclopédicas). Quando o horizonte cultural de um texto não é (ou não pode ser) definido, tudo o que resta ao leitor é utilizar o seu próprio horizonte cultural e a sua liberdade interpretativa para estabelecer critérios para a escolha dos percursos interpretativos mais adequados a certo discurso.

Falar sobre a abertura de significação demanda um maior desenvolvimento sobre a polissemia, a qual fora anteriormente caracterizada como a soma institucionalizada de valores contextuais sempre instantâneos, “continuamente aptos a enriquecer-se, a desaparecer, em síntese, sem permanência, sem valor constante” (BENVENISTE *apud* RICŒUR, 2000, p. 202)³⁸⁹. Neste ponto, podemos complementar tal caracterização salientando que a polissemia

³⁸⁹ BENVENISTE. Émile. “La forme et le sens dans le langage”. In: *Le Langage, Actes du XIIIe Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, 1967, p. 38, *apud* RICŒUR, 2000, p. 202.

é mais do que apenas uma gama de possíveis significados: por meio da polissemia, a palavra apresenta uma estrutura elástica, constantemente aberta à incorporação de novos significados, de novas possibilidades de sentido. Conforme Ricœur,

[...] a polissemia é a possibilidade de acrescentar um novo sentido às acepções precedentes da palavra sem que estas desapareçam; a estrutura aberta da palavra, sua elasticidade, sua fluidez já fazem alusão ao fenômeno da mudança de sentido. (RICŒUR, 2000, p. 191).

É justamente este caráter cumulativo da palavra que torna a linguagem permeável à inovação (RICŒUR, 2000, p. 182), possibilitando a transformação (passiva ou ativa) das convergências de significações culturalmente estabelecidas numa dada área cultural, tanto as dicionariais quanto as enciclopédicas. Para o autor, há cinco fontes principais capazes de expandir a polissemia nas línguas humanas, os deslizamentos de sentido (desenvolvimentos em direção a sentidos divergentes), a utilização de expressões figuradas (metáfora e metonímia), a etimologia popular, as influências estrangeiras, e o equívoco (especialmente no contexto de uma mensagem ambígua) (RICŒUR, 2000, p. 190-192)³⁹⁰. No entanto, se é por meio destes recursos que o campo semântico de uma palavra se transforma, a razão pela quais estas transformações são mantidas envolve algumas discussões extras. Para Ricœur,

Uma inovação semântica é uma maneira de responder de modo criativo a uma questão posta pelas coisas; em certa situação de discurso, em dado meio social e em um momento preciso, alguma coisa demanda ser dita que exige um trabalho de fala, um trabalho da fala sobre a língua, que afronta as palavras e as coisas. Finalmente, o ganho é uma nova descrição do universo das representações. (RICŒUR, 2000, p. 194-195).

Há alguns aspectos das línguas naturais que nos ajudam a entender o papel exercido pela necessidade de comunicação e expressão da atividade individual na manipulação dos sistemas linguísticos (aquilo que Ricœur denomina “trabalho da fala sobre a linguagem” na citação acima). Primeiramente, o código lexical das línguas naturais é extremamente vasto, não permitindo que nenhuma pessoa sozinha possa dominar completamente todos os seus componentes, fato que não impede nenhuma pessoa de tentar se comunicar com outros indivíduos. Em segundo lugar, o código lexical está sob a influência constante de aspectos não-linguísticos, como “a aparição de novos objetos naturais ou culturais no campo da

³⁹⁰ As quatro primeiras fontes de polissemia citadas por Ricœur são baseadas em ULLMANN, Stephen. *Précis de Sémantique française*, 1965.

denominação, o depósito de crenças nas palavras-testemunho, a projeção de ideias sociais nas palavras emblemáticas, o reforço ou a diluição de tabus linguísticos, a dominação política e cultural de um grupo linguístico, de uma classe social ou de um meio cultural” (RICŒUR, 2000, p. 197), os quais podem levar rapidamente à transformação do código lexical. Em terceiro lugar, há o funcionamento predicativo da linguagem, devido ao qual a delimitação do significado de uma palavra depende diretamente de seu contexto, de seu posicionamento numa enunciação completa. Esta significação contextual pode assumir duas facetas: uma coletiva, ligada às acepções contextuais recorrentes (generalizadas a partir da comparação de diferentes amostras de empregos)³⁹¹, e outra singular, na qual o sentido da palavra se define numa instância discursiva específica³⁹².

Uma vez combinados, estes aspectos dos sistemas linguísticos possibilitam a ocorrência de rápidas transformações lexicais, que não apenas modificam o código linguístico como também atuam na constituição de diversos subcódigos, “entre os quais aprendemos a nos orientar para falar de maneira apropriada, conforme os meios, as circunstâncias e as situações em que esses subcódigos têm curso” (RICŒUR, 2000, p. 198). No entanto, como salientamos anteriormente em relação à avaliação dos horizontes culturais, a capacidade de interpretação verbal não envolve apenas o domínio dos subcódigos contemporâneos, mas também o conhecimento de uma enorme diversidade de subcódigos que fazem parte da tradição cultural de uma comunidade (que no caso da cultura ocidental remonta, pelo menos, à Grécia Antiga).

Nas palavras de Foucault, o homem ”aloja seu pensamento nas dobras de uma linguagem, tão mais velha que ele não pode dominar-lhe as significações, reanimadas, contudo, pela insistência de sua palavra” (FOUCAULT, 2007, p. 438). Por mais que a utilização das palavras para a constituição de um discurso insira-se numa tentativa deliberada e consciente de comunicação com outros indivíduos (e, portanto, do alcance de modo eficiente de algum tipo de efeito sobre este), esta utilização se caracteriza como uma reanimação inerentemente instável, potencialmente aberta ao posicionamento desta palavra num novo contexto discursivo, capaz de possibilitar a atribuição de um sentido que não lhe

³⁹¹ De acordo com Ricoeur, “o que denominamos diversas acepções de uma palavra são classes contextuais, que emergem dos próprios contextos no termo de uma paciente comparação de amostras de empregos” (RICŒUR, 2000, p. 200).

³⁹² “O sentido de uma frase é sua ideia, o sentido de uma palavra é seu emprego (sempre na acepção semântica). A partir da ideia sempre particular, o locutor reúne palavras que, *neste* emprego, têm um ‘sentido’ particular” (BENVENISTE, Émile. “La forme et le sens dans le langage”. In: *Le Langage, Actes du XIIIe Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, 1967, p. 37, *apud* RICŒUR, 2000, p. 201).

havia sido previamente atribuído (seja pelas mãos do autor, inserido a palavra numa frase ou enunciado inusitado, seja pelo olhar do intérprete, que avalia o enunciado sob uma nova perspectiva)³⁹³.

Pode-se perceber a partir desta discussão sobre a polissemia que as manifestações mais criativas das línguas humanas são aquelas que se mostram mais problemáticas para o sistema linguístico, uma vez que produzem neste algum tipo de modificação. De fato, a linguagem caracteriza-se não apenas como o meio pelo qual representamos os seres e objetos de nosso ambiente, mas também como um meio para a criação de lugares inexistentes, virtuais, ou *não-lugares* (FOUCAULT, 2007, p. xi), onde é possível extrapolar o espaço constituído pelas relações de nosso cotidiano e explorar novas possibilidades de entendimento. Abordamos alguns aspectos relativos a este ponto durante as discussões sobre o pensamento científico, quando salientamos que o modelo teórico não se resume a uma ferramenta conceitual, uma vez que ele altera a forma como observamos e compreendemos a realidade: a partir de diferentes modelos, identificamos diferentes objetos e estabelecemos entre estes diferentes relações. No entanto, falta ainda a discussão sobre as figuras de linguagem, exemplos contundentes tanto da ambiguidade inerente à linguagem verbal como de seu poder criativo.

Presentes tanto no discurso oral cotidiano quanto nos mais complexos textos filosóficos e acadêmicos, as figuras de linguagem permeiam toda nossa comunicação verbal, possibilitando a constituição de efeitos de sentido que não podem ser explicados pelas convenções linguísticas estritas. A metáfora é considerada por diversos autores como a principal figura de linguagem, de modo que as discussões subsequentes sobre ela serão suficientes para a compreensão do papel exercido pelas figuras dentro da linguagem verbal.

A metáfora pode ser classificada como uma figura baseada na utilização de ligações sintagmáticas insólitas (RICŒUR, 2000, p. 277), produzindo um conflito no jogo das significações primárias das palavras que compõem um enunciado (seu sentido literal)³⁹⁴, de modo que a identificação deste absurdo lógico conduz o intérprete a tentar extrair de suas significações secundárias uma nova possibilidade de sentido (p. 149-150), na qual um ou mais

³⁹³ Em relação à infundável possibilidade de percursos interpretativos capazes de serem explorados pelo leitor/ouvinte, Derrida salienta: "...toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente palavra roubada" (DERRIDA, 2005, p. 63).

³⁹⁴ Portanto, uma impossibilidade de constituição de uma isotopia capaz de gerar sentido ao enunciado.

termos da frase são tomados figurativamente³⁹⁵. Diversos autores propuseram diferentes esquemas teóricos para tentar explicar o processo linguístico que sedimenta a atribuição de sentido metafórico a um enunciado. Aristóteles, por exemplo, compreende a metáfora principalmente como uma comparação implícita (ORTONY, 1993, p. 3), de modo que a frase *o anoitecer da vida*, estaria sedimentada numa analogia entre as fases do dia e as fases da vida humana (*o anoitecer é como o envelhecer da vida*). Searle, por outro lado, defende que num enunciado metafórico sobrepõem-se dois sentidos distintos, o sentido literal do enunciado (*sentence meaning*) e o sentido almejado pelo falante (*speaker's utterance meaning*), o qual corresponde ao sentido metafórico e é sempre passível de ser expresso literalmente por outra frase (SEARLE. In: ORTONY, 1993, p. 84)³⁹⁶. Como exemplo, o autor menciona a frase *Sally é um bloco de gelo* (*Sally is a block of ice*), cujo sentido metafórico corresponde à frase *Sally é uma pessoa extremamente impassível e indiferente* (p. 87)³⁹⁷.

Outro autor a abordar a metáfora é Jean Cohen, que dentro de uma perspectiva estruturalista sustenta que a metáfora tem como base a produção de uma impertinência, uma infração do código linguístico (ou *desvio*) no âmbito da frase, cuja resolução (em termos de interpretação) demanda a modificação do sentido de uma de suas palavras (COHEN, 1974, p. 93), portanto, a substituição de um de seus termos. O autor fornece como exemplo a frase *tranças de ébano*, onde a palavra *ébano* pode ser decomposta em duas unidades de significação (semas), *madeira* e *negras*. A impertinência se estabelece em relação ao sema *madeira*, podendo ocorrer a redução do desvio e a identificação de uma unidade de sentido em relação à frase se a palavra *ébano* for substituída (p. 104-106), gerando a frase *tranças negras*.

Autor de referência no estudo da metáfora, Max Black considera que a palavra evoca um conjunto de conceitos e associações que lhe são próprias numa determinada língua e cultura e que a metáfora se utiliza desta capacidade para ativar não apenas uma significação lexical, mas certos conhecimentos compartilhados, denominados pelo autor de “sistema de

³⁹⁵ Este aspecto é essencial, pois caracterização da metáfora demanda que alguns termos do enunciado permaneçam com suas significações mais imediatas. Conforme apontado pelo autor, se todos os termos são tomados literalmente, estabelece-se uma *comparação*; se todos os termos são tomados metaforicamente, sobrepondo-se dois sentidos/interpretações paralelas (uma literal e outra figurada), estabelece-se uma *alegoria* (RICŒUR, 2000, p. 292).

³⁹⁶ SEARLE, John R. “Metaphor”. In: ORTONY, 1993, p. 84.

³⁹⁷ O autor salienta que nem sempre há apenas uma possibilidade de sentido metafórico, havendo, por exemplo, metáfora de significação aberta (*open ended*), capazes de uma gama indefinida de sentidos (SEARLE, John R. “Metaphor”. In: ORTONY, 1993, p. 110).

lugares comuns associados” (BLACK *apud* RICŒUR, 2000, p. 139)³⁹⁸. Sob esta perspectiva, na metáfora “o homem é um lobo” se estabelece um efeito de filtro ou tela, que suprime certos detalhes e acentua outros, reorganizando nossa visão sobre o homem (p. 139) à medida que ocorre uma interferência de um termo ao outro: nas palavras de Ricœur “o lobo parece mais humano no próprio momento em que, ao denominar o homem um lobo, põe-se o homem sob uma luz especial” (RICŒUR, 2000, p. 141).

Em relação à metáfora, interessa-nos especialmente a distinção apontada por Ricœur entre metáforas triviais (metáforas mortas) e metáforas inventivas (metáforas vivas)³⁹⁹, onde as primeiras correspondem a expressões previamente sedimentadas e de uso corrente numa dada cultura⁴⁰⁰, tais como *falling in love* (na língua inglesa) ou *perna da mesa* (na língua português), as quais perderam o efeito de *inusitado* que caracteriza as metáforas vivas. A importância desta distinção relaciona-se ao fato de que “a metáfora não é a polissemia” (RICŒUR, 2000, p. 262): ela tem sua condição de existência a estrutura aberta das palavras, mas ela se utiliza desta para a constituição de novos valores que não estão presentes nem no código lexical nem no código cultural⁴⁰¹.

Adentrando um pouco mais no pensamento de Ricœur, identificamos que a metáfora viva constitui um exemplo de construção linguística que explora uma contradição que a lógica recusa, mas que certas estratégias discursivas assumem e exploram (especialmente na poesia e na literatura): de acordo com o autor, a metáfora realiza uma “operação propriamente semântica que consiste em perceber o semelhante no dessemelhante” (RICŒUR, 2000, p. 13)⁴⁰², caracterizando-se, portanto, como a exploração consciente e proposital do conflito estabelecido entre o ato de aproximar dois termos e a resistência advinda de sua não-identidade. Por conta desta característica, a metáfora mostra-se capaz de manter “dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou expressão

³⁹⁸ BLACK, Max. *Models and Metaphors*, 1962, p. 40 *apud* RICŒUR, 2000, p. 139.

³⁹⁹ De acordo com Cohen, esta distinção já havia sido sugerida por Pierre Fontanier (1765-1844), contrapondo “figuras de invenção” e figuras de uso” (COHEN, 1974, p. 40).

⁴⁰⁰ Para Eco, todas as figuras retóricas padronizadas, incluindo-se as metáforas mortas, constituem uma hipercodificação do código linguístico (ECO, 1997, p. 235-236).

⁴⁰¹ Neste sentido, o autor destaca um aspecto negativo da abordagem estruturalista, baseada no mapeamento de semas preestabelecidos, de modo que a redução do desvio metafórico envolve a eliminação de determinados semas evocados no uso normal de uma determinada palavra e a manutenção de outros. Para o autor, esta abordagem somente se mostra coerente em relação a metáforas que estão ou integralmente ou parcialmente lexicalizadas, as quais exploram o jogo entre o código lexical e o código cultural (por exemplo, a conotação *astuto* presente/associada à palavra *raposa*) (RICŒUR, 2000, p. 260).

⁴⁰² “O ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’” (RICŒUR, 2000, p. 14). Reboul segue uma linha de raciocínio similar ao afirmar que a metáfora apresenta uma função redutora, que traduz semelhança em identidade (REBOUL, 2004, p. 188).

simples” (p. 129), abrindo a possibilidade de que uma situação seja apresentada/descrita nos termos de outra que lhe é semelhante.

É a abertura desta possibilidade aquilo que define o poder da metáfora, sua capacidade de criação e invenção. Enquanto recurso linguístico, a metáfora possibilita a aproximação de termos tidos inicialmente como incompatíveis sob um ponto de vista semântico, abrindo espaço para que possa ocorrer a criação e expansão do campo semântico dos itens lexicais à medida que ela desestabiliza certas convenções linguísticas. Isto ocorre porque, na metáfora viva, a figura não se limita a atualizar uma conotação potencial; ela a estabelece (RICŒUR, 2000, p. 153). No entanto, o pensamento do autor vai mais além, levando o jogo estabelecido pela metáfora para fora do domínio estritamente linguístico. Abordamos no segundo e no quarto capítulos o impacto que a linguagem exerce sobre nosso domínio cognitivo por meio do desenvolvimento de certos esquemas conceituais, os quais são utilizados para o processo de percepção e compreensão do ambiente. Esta perspectiva também é ressaltada por Ricœur, que diz que “a realidade trazida à linguagem une manifestação e criação” (p. 365): por meio da metáfora pode-se abrir caminho para a identificação de novas propriedades de um determinado objeto; por meio desta pode-se perceber/sentir/experimentar um sentimento, um estado afetivo, que é por natureza individual e subjetivo, como uma propriedade do objeto.

Há dois exemplos interessantes a este respeito. O primeiro exemplo é dado pelo próprio Ricœur, ao apontar a utilização que diversos autores fazem da metáfora para a explicação da própria metáfora: *transporte* em Aristóteles, *veículo* em Richards, *tela, filtro e lente* em Max Black (RICŒUR, 2000, p. 296). O segundo exemplo é fornecido por Chomsky e refere-se à pertinência linguística da aplicação da palavra *pensar* a máquinas:

Perguntar, em 1950, se máquinas pensam é tão significativo quanto questionar se aviões e pessoas (digamos, saltadores de provas de altura) realmente voam; em inglês, aviões voam e saltadores de provas de altura não (exceto metaforicamente), em hebraico também não e, em japonês, ambos voam. Tais fatos não nos dizem nada sobre a questão (sem significado) posta, mas apenas sobre variações marginais e arbitrárias de Língua-I. (CHOMSKY, 2005, p. 95).

Segundo o autor, esta aplicação é injustificada com base em argumentos externalistas padrão, sedimentados em relação à verdade do pensamento (CHOMSKY, 2005, p. 94), tanto que ela era inimaginável no começo do século XX, afinal de contas, somente seres humanos

pensam. No entanto, a crítica se dirige principalmente a Alan Turing (1912-1954), figura de enorme contribuição para a Ciência da Computação, cujas pesquisas seriam impossíveis se este não houvesse adotado uma perspectiva distinta de sua época em relação às máquinas. Foi somente a partir desta modificação de sua percepção em relação ao que são (e, mais importante, ao que podem se tornar) as máquinas que Turing pôde levantar a hipótese de que elas seriam capazes de exibir um comportamento inteligente, de que elas poderiam ser capazes de *pensar*, uma modificação que, anos mais tarde, levou à constituição de um importante campo de pesquisa na contemporaneidade: a Inteligência Artificial.

O que se percebe a partir desta discussão é que metáfora apresenta a capacidade de “romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes” (RICŒUR, 2000, p. 303), não apenas linguísticas, mas também cognitivas. Assim, se no enunciado metafórico se estabelece um acontecimento que cria uma nova significação, existente num contexto específico, sua construção pode ser repetida, permitindo a identificação desta significação como a mesma: neste ponto, “a inovação de uma significação emergente pode ser considerada uma criação linguística” (p. 155); caso ela seja adotada por uma parte influente da comunidade linguística, ela pode se tornar uma significação usual e, assim, reunir-se à polissemia das entidades lexicais, “contribuindo para a história da linguagem como língua, código ou sistema” (p. 155)⁴⁰³.

A capacidade de inovação linguística atrelada á metáfora e sedimentada na abertura de significação das línguas naturais nos interessa especialmente porque ao provocar deliberadamente um choque e romper as convenções linguísticas, a metáfora dispara um fluxo de imagens, ideias, recordações e associações que escapa ao controle voluntário do intérprete, tornando a fronteira apontada anteriormente por Eco entre interpretação e superinterpretação muito mais difusa. Claro que o autor, quando se utiliza da metáfora como forma de expressão, está consciente deste fato, o qual pode levar o seu leitor/ouvinte a adotar percursos interpretativos que se distanciam daqueles desejados. No entanto, a decisão de sua utilização advém da necessidade de evocar, de estimular, no intérprete o estabelecimento de certa(s) relação(ões) que ultrapassa(m) as fronteiras estabelecidas pelas normas linguísticas e culturais vigentes: conforme apontado por Ricœur, a metáfora define a semelhança, e não o inverso

⁴⁰³ O autor ressalta: “é justamente porque já não ouvimos ‘tender’ em ‘entender’ que ‘entender’ possui um sentido filosófico próprio” (RICŒUR, 2000, p. 450).

(RICŒUR, 2000, p. 326). Neste sentido, a utilização das diversas figuras de linguagem (dos *metaplasmos*, que agem sobre as menores unidades, criando relações de semelhança a partir dos aspectos sonoros ou gráficos, aos *metalogismos*, que produzem um desvio entre sentido e realidade⁴⁰⁴) tem como intuito a geração deliberada de um jogo de tensão não-determinado, que leva em conta a existência de variações subjetivas que exercem influência no processo de interpretação do enunciado/discurso, mas que dentro de um determinado horizonte cultural (em grande medida aquele do próprio autor e de seu público-alvo) podem ser parcialmente previstas. Desta forma, a utilização de figuras de linguagem pode ser entendida como um risco calculado, mas necessário, adotado pelo autor para que possa estimular no intérprete um campo de efeito de sentido específico (embora não-determinado).

Sobre este aspecto, é interessante observar no texto de Foucault, um texto acadêmico sobre as mudanças epistemológicas no pensamento humano e sobre o processo de constituição das Ciências Humanas, a utilização de passagens que exploram figuras retóricas. Lembrando que o texto científico e acadêmico são os exemplos mais importantes de discursos que buscam cercear as possibilidades de percursos interpretativos adotados pelo intérprete, a necessidade do autor de utilização destas figuras para a estimulação de efeito de sentido é muito significativa. Considerem-se as seguintes passagens:

- 1) *A sombra projetada do homem surgindo no saber; um pouco a mancha cega a partir da qual é possível conhecê-lo* (FOUCAULT, 2007, p. 451): nesta frase, na qual o autor claramente evoca o mito da caverna de Platão, o autor busca ressaltar a dificuldade surgida pelo estabelecimento das Ciências Humanas, onde o Homem tenta estudar a si mesmo dentro de um quadro epistemológico (o *pensamento moderno*) no qual a linguagem perdeu a sua transparência (o Homem estuda a si mesmo a partir de seu Outro);
- 2) *O homem se desvaneceria, como na orla do mar, um rosto de areia* (FOUCAULT, 2007, p. 536): nesta frase o autor ressalta que a invenção do conceito de Homem é recente (surgido ao longo do século XIX) e que poderá desaparecer num momento futuro, tal qual o solo do pensamento clássico “na curva do século XVIII” (p. 536).

⁴⁰⁴ Baseado na *Rhétorique générale* do Grupo μ (1970), Ricœur aponta a existência de quatro domínios gerais de desvios: os *metaplasmos* (figuras que agem sobre aspectos sonoros ou gráficos das palavras e unidades menores), as *metataxes* (que agem sobre a estrutura da frase), os *metassememas* (que agem sobre os sememas, através da modificação, por meio de acréscimos ou supressões, dos semas) e os *metalogismos* (que agem sobre o valor lógico da frase, produzindo um efeito de desvio não entre palavras e sentido, mas entre sentidos e a realidade, entendida como referência extralinguística, como a *alegoria*, a *fábula* e a *parábola*) (RICŒUR, 2000, p. 245 e 262).

Se as figuras são úteis dentro do discurso acadêmico, é no discurso artístico que as figuras retóricas são exploradas em toda a sua potencialidade, criando a sobreposição entre um efeito estético e um efeito de sentido (ligada à identificação de uma isotopia) que busca deliberadamente explorar as fronteiras dos campos semânticos estabelecidos. Eco ressalta este ponto ao salientar que o efeito estético produzido pelas obras artísticas não apenas suscita intuições no intérprete, como também proporciona um incremento do conhecimento conceitual (ECO, 1997, p. 232) à medida que leva o destinatário a interrogar as flexibilidades e as potencialidades do texto que interpreta assim como do código a que faz referência (p. 224).

De fato, é principalmente na produção artística que a linguagem demonstra o seu dinamismo e a sua capacidade de inovação, de expressar o inusitado, de libertar-se das rígidas convenções linguísticas e dos padrões estilísticos: é por meio do texto estético que se pode observar a vivacidade da linguagem humana em sua plenitude, capaz de sempre levar mais longe a fronteira do não-sentido⁴⁰⁵. Esta capacidade está diretamente atrelada ao efeito de estranhamento causado pela mensagem estética⁴⁰⁶:

Um artista, para descrever-nos algo que porventura sempre vimos e conhecemos, emprega as palavras de maneira diferente, e nossa primeira reação se traduz num sentido de desorientação, quase numa incapacidade de reconhecer o objeto (efeito devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código) que nos leva a olhar de forma diversa a coisa representada, mas ao mesmo tempo, como é natural, também os meios de representação, e o código a que se referem. (ECO, 1997, p. 224).

Por meio desta desorientação, que provoca hesitação tanto em relação ao objeto quanto ao código utilizado para a constituição do discurso, o artista busca menos a veiculação de uma significação determinada e mais a estimulação de uma percepção particular em relação a um objeto, a uma realidade (ECO, 1997, p. 224). Neste sentido, se o texto estético baseia-se num discurso com grande abertura semântica, esta abertura não é ilógica, ela está baseada numa estratégia composicional do autor (fruto de uma combinação de intuição e ação consciente) que visa deliberadamente provocar uma desautomatização da própria linguagem

⁴⁰⁵ “... é um traço significativo da linguagem viva poder levar sempre mais longe a fronteira do não-sentido” (RICŒUR, 2000, p. 150).

⁴⁰⁶ A discussão de Eco sobre este efeito tem como base sobretudo a obra do formalista russo Viktor Šklovskij (1893-1984).

que este utiliza para se comunicar, razão pela qual diversas obras de arte (especialmente as mais vanguardistas) parecem eleger suas próprias regras constitutivas.

Conforme apontado em relação à metáfora morta, quando a violação do código provocada por uma obra de arte gradualmente adquire o *status* de cânone, ela perde o seu efeito de estranhamento, sendo incorporada ou ao sistema linguístico, ou ao de significações culturalmente estabelecidas. Este percurso, no entanto, é normalmente conturbado, pois o surgimento da violação, ao desestabilizar o sistema, ativa dois princípios gerais no intérprete em sua busca pela construção do sentido (RICŒUR, 2000, p. 151). O primeiro é o princípio de *seleção*, segundo o qual se reduz progressivamente o leque de conotação, de modo a reter apenas as significações capazes de sobreviver (que não se mostram incoerentes) no contexto total (princípio diretamente relacionado à discussão anterior sobre a constituição de uma isotopia). O segundo é o princípio de *plenitude*, pelo qual todas as conotações que podem se ajustar ao contexto devem ser atribuídas ao discurso (uma concepção similar à delimitação da *intentio operis*, conforme abordado anteriormente).

Este segundo princípio é especialmente importante para a avaliação do discurso artístico (embora se mostre relevante para qualquer tipo de discurso), indicando que não há a necessidade de escolha entre duas ou mais significações igualmente admissíveis num dado contexto: se esta impossibilidade é classificada como ambiguidade (portanto, um defeito) nos discursos filosóficos e científicos, no discurso estético ele é frequentemente desejado (e mesmo necessário) caracterizando a plenitude da própria obra. Em meio a esta plenitude, a qual engloba também o efeito estético, o autor torna-se apto a estimular no intérprete a exploração de percursos interpretativos inesperados, que ultrapassam as fronteiras de sentido previamente estabelecidas pela linguagem que o próprio autor utiliza para tentar se comunicar. Neste processo, como dissemos anteriormente, não é apenas a linguagem que é desautomatizada, mas também os próprios mecanismos cognitivos do sujeito (e consequentemente os hábitos interpretativos coletivos que se encontram sedimentados numa dada comunidade), de forma que o efeito estético produzido pelas figuras (e explorada em larga escala na produção artística), conforme apontado por Ricœur, desenvolve “uma experiência da realidade em que inventar e descobrir deixam de opor-se e na qual criar e revelar coincidem” (RICŒUR, 2000, p. 376).

5.2. *A Música é uma linguagem? Considerações finais*

Já havíamos apontado no terceiro capítulo que a música pode ser entendida como um meio de comunicação, tendo como base alguns aspectos gerais que puderam ser identificados sobre o processo de comunicação conforme observado na interação entre diversos seres e entre múltiplas espécies. A partir desta reflexão, levantamos seis aspectos principais, os quais foram então aplicados para o domínio musical, resultando no seguinte esquema geral:

- 1) Toda manifestação musical envolve o envio de estímulos sonoros;
- 2) Estes estímulos podem ser identificados (ou pelo menos considerados) como portadores de informação por outros seres humanos (algo que depende da configuração de seus mecanismos cognitivos);
- 3) Não é necessário que o compositor (ou o *performer*) tenha a intenção consciente de se comunicar, de transmitir algum tipo específico de informação;
- 4) A percepção destes estímulos sonoros é capaz de produzir uma alteração no estado mental do ouvinte, sejam elas de natureza imediata ou duradouras;
- 5) Esta alteração é possível porque os estímulos sonoros ativam diversos mecanismos cognitivos, dos mais primais e inconscientes aos mais complexos e racionais, sedimentados pelo processo evolutivo (do ser humano enquanto espécie) e moldados pela experiência individual;
- 6) A relação entre o estímulo sonoro e a modificação do estado mental por ele ocasionada não é fixa e determinada (tal qual uma relação causal), sendo caracterizada em termos de graus de probabilidades.

Grande parte das discussões presentes no quarto e no quinto capítulos teve como intuito a consideração sobre a adequação da aplicação destes aspectos gerais para a comunicação verbal e para a música, dentro da perspectiva geral de que ambos os domínios se utilizam de estímulos sonoros (ou gráficos, que são representações dos estímulos sonoros) para a constituição do processo de comunicação, visando a transmissão de informações. O foco geral foi, naturalmente, sobre o domínio verbal, buscando compreender a natureza e as

características da linguagem humana e tendo como especial preocupação a avaliação do sexto aspecto apontado acima, o qual pode parecer contraditório diante da enorme eficácia da linguagem na transmissão de informações entre seres humanos, compreendida frequentemente em torno de dois aspectos principais: 1) a existência de um código linguístico compartilhado entre emissor e destinatário, com regras sintáticas e semânticas bem definidas, que estabelece relações precisas entre um signo e seu significado; e 2) a existência de uma intencionalidade como fundamento de todo o processo de comunicação verbal, levando o destinatário a tentar restituir a informação enviada pelo autor a partir da decodificação da mensagem verbal. De modo a facilitar o acompanhamento de nosso raciocínio neste seguimento final, resumiremos brevemente as observações realizadas até este ponto.

Nos capítulos anteriores, vimos que a linguagem é incapaz de possibilitar representações perfeitas e universais e que mesmo os textos científicos não são capazes de transmitir significações perfeitamente unívocas. Vimos também que a identificação do significado de uma mensagem verbal não se resume a uma decodificação, envolvendo um complexo processo interpretativo cuja resultante varia de acordo com as configurações dos mecanismos cognitivos de cada indivíduo e do horizonte cultural no qual ele está inserido. Além disso, destacamos que mesmo quando se tenta observar a linguagem enquanto um sistema intersubjetivo, constituído em torno de regras e convenções coletivamente estabelecidas, é possível observar a existência de duas grandes perspectivas em relação à questão do significado, a do dicionário (mais restrita e condensada) e a da enciclopédia (que engloba a totalidade de significações que fazem parte de uma tradição cultural). Por meio da identificação da perspectiva enciclopédica, foi possível observar a natureza polissêmica dos itens lexicais, muito mais complexa do que aquela exposta nos dicionários, a qual possibilita o leitor/ouvinte a seguir uma grande diversidade de percursos interpretativos a partir de um conjunto limitado de palavras. Esta complexidade está diretamente relacionada à pluralidade de horizontes culturais que fazem parte de uma mesma tradição cultural, cada um caracterizado pela sedimentação de diferentes hábitos e convenções interpretativos.

Com base nestas observações, pudemos compreender que o fato de dois indivíduos falarem a mesma língua não conduz à conclusão de que ambos identificam exatamente o mesmo significado a partir de uma única mensagem verbal. Na verdade, salientamos que toda mensagem fornece um campo de possibilidades de percursos interpretativos, cuja delimitação precisa somente se mostra possível quando o intérprete e suas habilidades pessoais (seu conhecimento individual, seus esquemas conceituais, seus hábitos interpretativos) são tratados

como uma parte da equação. O espaço no qual se dá a interpretação não preexiste à leitura/audição de uma mensagem verbal, sendo fabricado a cada momento em que se estabelece um contato entre o discurso e o leitor/ouvinte.

A existência desta abertura de significação é muito importante para este trabalho porque ao romper a necessidade de uma relação fixa e determinada entre signo e significado (e entre mensagem e sentido) para a caracterização da linguagem verbal, abre-se uma perspectiva pela qual a música pode, efetivamente, ser observada como uma forma de linguagem. Sob esta perspectiva, a obra musical caracteriza-se como uma mensagem que se mostra capaz de provocar reações nas pessoas e de constituir um campo de possibilidades de significações, definido parcialmente pelas habilidades/capacidades do ouvinte (especialmente seus hábitos interpretativos e seu conhecimento do repertório musical, aspectos que estão diretamente ligados ao seu horizonte cultural).

Entretanto, é importante salientar que se a comunicação verbal não pode ser caracterizada com base na existência de uma relação causal entre a mensagem e as significações a ela atribuídas pelo intérprete, isto não significa que toda e qualquer significação imaginada pelo intérprete pode ser efetivamente e justificadamente atribuída a esta mensagem. Se esta fosse uma característica da comunicação verbal, então toda mensagem criaria um campo difuso e caótico de infinitas possibilidades de significação, tornando impossível a transmissão de informações de um modo eficiente. Compreender como esta eficiência pode ser alcançada sem que se caia em nenhum destes extremos (uma codificação unívoca ou uma total relatividade de significações) é essencial porque para muitas pessoas (incluindo-se diversos músicos profissionais), a música não pode ser entendida como uma linguagem porque o campo de possibilidades de significação de uma obra musical é potencialmente infinito.

Em relação a esta questão, vimos que no domínio verbal é função do contexto (da mensagem ou do discurso) controlar a liberdade interpretativa e cercear a abertura de significação inerente ao processo de interpretação verbal. Conforme apontado neste capítulo, o processo de interpretação tem como intuito a atribuição de uma unidade de sentido (de uma isotopia) à mensagem interpretada, partindo da exploração de uma série de percursos interpretativos em busca daqueles que se mostram coerentes no contexto da mensagem. Este contexto define-se tanto pelas relações internas à mensagem (os itens lexicais escolhidos e a forma como foram dispostos) como pelo horizonte cultural no qual a mensagem foi elaborada.

Com base nestes dois elementos, o intérprete torna-se capaz de estabelecer critérios mais precisos para uma avaliação sobre as diversas possibilidades de significação identificadas, em muitos casos levando a uma redução drástica em seu número.

A busca por uma unidade de sentido está relacionada a um aspecto muito importante, presente tanto na comunicação verbal quanto na música, a intencionalidade do autor. Toda mensagem verbal é (ou ao menos tende a ser) vista como fruto de um ato intencional, ou, mais especificamente, uma tentativa deliberada da parte do autor de comunicar algo para alguém. A identificação desta intencionalidade por trás da mensagem provoca no leitor/ouvinte uma reação, em grande medida automatizada, levando-o a tentar reconstruir a partir da mensagem um efeito de sentido, o qual, presume-se, corresponderia àquilo que o autor desejou expressar.

Há claramente o pressuposto de que o autor teria se utilizado de seu domínio do sistema linguístico e dos conhecimentos advindos de seu horizonte cultural para a composição da mensagem, tendo como intuito o despertar de uma determinada reação no leitor/ouvinte e, conseqüentemente, a produção de determinado(s) sentido(s). Deste modo, ao interpretar a mensagem, este leitor/ouvinte poderia reconstituir este efeito de sentido, desde que respeitasse as fronteiras interpretativas definidas pelo contexto da mensagem, pela *intentio operis*. No entanto, observamos que jamais se estabelece uma correlação perfeita entre o sentido almejado e o sentido interpretado (especialmente em relação a mensagens complexas, como uma obra literária ou filosófica), devido à infinidade de fatores que exercem influência sobre o processo de interpretação. O que é possível observar é que há um grau de probabilidade quanto à proximidade entre o sentido interpretado pelo leitor/ouvinte e o sentido almejado pelo autor: esta probabilidade é alta quando autor e intérprete possuem hábitos interpretativos similares e pertencem ao mesmo horizonte cultural; por outro lado, esta probabilidade diminui quando há diferenças significativas quanto às suas experiências pessoais e quando estes pertencem a horizontes culturais distintos.

Desta forma, se o contexto atua no controle da liberdade interpretativa e na redução da polissemia, o que observamos ao final do subcapítulo anterior é que a liberdade do leitor/ouvinte diante do discurso jamais pode ser inteiramente controlada⁴⁰⁷. Todo processo de interpretação toma forma no entrecruzamento entre o horizonte de significado do texto (a *intentio operis*) e o horizonte cultural do intérprete, uma zona em constante mutação não

⁴⁰⁷ De fato, o intérprete possui diante de si a liberdade de ignorar (conscientemente ou não) certos aspectos relativos ao contexto da obra, levando-o à adoção de percursos interpretativos muito distintos daqueles efetivamente autorizados pela mensagem.

apenas pela individualidade de cada intérprete, mas também porque o horizonte de significado de um texto se transforma conforme a tradição cultural no qual ele surgiu sofre modificações. A partir destas modificações, novas possibilidades interpretativas se abrem (enquanto algumas se fecham) para o leitor/ouvinte, muitas das quais sequer puderam ser previstas pelo autor, tornando impossível definir com precisão absoluta e universalmente válida os limites exatos da *intentio operis* (ou seja, definir com precisão a fronteira entre sentidos autorizados e não autorizados por uma mensagem).

Deve-se ressaltar também uma última e importante questão, relacionada à intencionalidade do autor na constituição da comunicação verbal. Enfatizamos nos seguimentos finais deste trabalho a importância da identificação de uma intencionalidade por trás do envio da mensagem verbal, constatação que dispara o processo de interpretação, de atribuição de sentido à mensagem. No entanto, uma vez que a relação entre signo e significado, ou entre a mensagem verbal e o efeito que esta produz na mente do leitor/ouvinte, define-se em torno de um campo de probabilidades e que o efeito de sentido interpretado pelo leitor/ouvinte pode se distanciar daquele almejado pelo autor, mesmo se este se mantiver fiel ao horizonte de significado da mensagem, entendemos que o conceito de intencionalidade (que consideramos ser uma característica importante da comunicação verbal) deve ser compreendido como uma ação, geralmente consciente e deliberada⁴⁰⁸, mas que no contexto da comunicação verbal não demanda que o autor tenha em mente, de forma clara e consciente, um efeito de sentido específico que deseja transmitir com o envio de sua mensagem.

Levadas para o domínio musical, as observações apontadas ao longo deste trabalho nos fornecem mais algumas informações que possibilitam a consideração da música como uma forma de linguagem. Em primeiro lugar, é essencial salientar que a obra musical não se oferece como um campo livre para a produção de toda e qualquer significação, ao menos não mais do que qualquer mensagem verbal (recorde-se, nas discussões sobre superinterpretação, como o intérprete é capaz de extrapolar certos limites na busca por um sentido, de forma que mesmo mensagens simples e inocentes como um telegrama avisando dia e horário de chegada de uma

⁴⁰⁸ Na verdade, a emissão da mensagem verbal que dá origem ao processo de comunicação verbal pode até mesmo ser involuntária, como no caso de uma interjeição emitida como uma resposta espontânea a uma determinada situação, como um grito de dor ou um xingamento, que são signos verbais estabelecidos culturalmente e capazes de transmitir informações.

pessoa podem assumir conotações aterrorizantes e ameaçadoras⁴⁰⁹). Neste sentido, embora a música não tenha como condição para sua criação a preexistência de um vasto número de unidades de significação previamente estabelecidas (os itens lexicais, com suas significações dicionariais e/ou enciclopédicas) este fato não implica na inexistência de critérios para a avaliação dos percursos interpretativos passíveis de serem adotados pelo intérprete.

Quando se observa com atenção o domínio musical, é possível identificar que toda composição também apresenta um horizonte de significação, definido tanto pelas relações internas da obra (os materiais sonoros escolhidos pelo compositor e a forma como foram organizados) quanto pelo horizonte cultural no qual ela foi elaborada (o qual fornece um conjunto de padrões e convenções estilísticos, assim como um conjunto de valores estéticos). O pressuposto, de modo similar ao apontado em relação à comunicação verbal, é que o autor se utiliza de seu horizonte cultural e de sua experiência pessoal para planejar (conscientemente e intuitivamente) o fluxo sonoro de sua peça de modo a provocar no ouvinte certas reações, levando à produção de um efeito de sentido. Desta forma, com base na tentativa de delimitação do contexto da obra, o intérprete torna-se capaz de estabelecer critérios mais específicos para a avaliação dos diferentes percursos interpretativos por ele explorados, descartando aqueles que se mostram incoerentes.

Como vimos no contexto da comunicação verbal, a liberdade interpretativa do ouvinte no âmbito musical também se mantém presente, possibilitando a exploração de novos percursos interpretativos sedimentados em referenciais advindos de seu próprio horizonte cultural. Na música, este aspecto é especialmente importante por dois motivos. Em primeiro lugar, a abertura de significação na música é muito maior do que na linguagem verbal, uma vez que a segunda apresenta uma série de convenções fortemente estabelecidas que servem de guia para a elaboração de mensagens verbais. Em segundo lugar, o domínio musical apresenta um maior dinamismo quanto às possibilidades de surgimento e difusão de transformações dos poucos padrões e convenções estabelecidos, um processo que ocorre tão rapidamente que pode levar à coexistência de estilos musicais muito distintos numa única comunidade (algo observável na realidade musical contemporânea, mesmo se for considerado exclusivamente uma comunidade específica como a produção musical dita erudita, *Western Art Music*).

⁴⁰⁹ Ver nota de rodapé no. 384 (p. 188).

Até este ponto, é possível observar que o foco central do trabalho consiste na exposição de uma definição de *linguagem* que seja realmente capaz de abarcar toda a complexidade da comunicação verbal, dos textos acadêmicos às obras poéticas, a qual consideramos ser aplicável também ao domínio musical. Contudo, deve-se salientar que não estamos defendendo ou afirmando que a música apresente exatamente os mesmos padrões de organização que a linguagem verbal (por exemplo, que em música seja pertinente a segmentação dos materiais musicais em classes gramaticais equivalente a *substantivo*, *verbo* e *adjetivo*). Apenas defendemos que a estrutura mais geral que fundamenta o processo de comunicação verbal está presente também no âmbito musical: a utilização de nossos mecanismos cognitivos para a compreensão de todo e qualquer estímulo; o compartilhamento coletivo de convenções culturais; a identificação de que certos estímulos (mensagens verbais e obras musicais) são fruto de uma ação intencional e são direcionados para outros seres humanos; a consciência de que o autor (enquanto membro de uma comunidade e que partilha com ela diversas características cognitivas e culturais) se utiliza de seu conhecimento e de sua experiência para elaborar sua obra.

Além disso, é de extrema importância ressaltar que a defesa da tese do presente trabalho não tem como princípio demonstrar o quanto a música se aproxima da linguagem verbal. Por maior que fosse esta proximidade, ela jamais se caracterizaria como uma equivalência perfeita, levando a afirmação de que *a música é uma linguagem* a não passar de uma metáfora, talvez até mesmo uma analogia grosseiramente aproximada. Seguindo uma abordagem distinta, consideramos que o conceito de *linguagem* pode ser visto sob uma nova perspectiva (ou seja, não mais como um sinônimo de linguagem verbal) quando são estudadas as similaridades existentes entre a prática musical e a comunicação verbal. Para nós, estas não são meras coincidências, indicando a existência de entrecruzamentos entre a estrutura geral e o funcionamento destas duas formas e particulares de expressão humana.

Assim, não é de se estranhar que diversos pesquisadores que tem como campo de interesse (principal ou secundário) a linguagem estudem estas semelhanças. Dentro das Neurociências, por exemplo, há um grande interesse em estudar os mecanismos cerebrais que atuam em nossa manipulação e utilização da linguagem verbal, mas é especialmente importante para os pesquisadores da área determinar o quanto estes mecanismos são exclusivos a ela ou utilizados para outros domínios, como a percepção musical (PATEL, 2008, p. 241). No entanto, diversos autores salientam a existência de fortes indícios experimentais de que áreas cerebrais tradicionalmente associadas ao processamento da

linguagem verbal (como a área de Broca e a área de Wernicke) também estão envolvidas no processamento musical (PATEL, 2008, p. 274-276; BESSON & SCHÖN. In: PERETZ & ZATORRE, 2009, p. 269-293⁴¹⁰; PURVES *et al*, 2001, p. 295 ; WALLIN *et al*, 1999, p. 4; GUYTON, 1993, 165-166). Esta sobreposição no processamento cognitivo se mostra especialmente presente quando são observados músicos treinados, havendo uma grande similaridade nas áreas ativadas pelos dois tipos de estímulos (FALK. In: WALLIN *et al.*: 1999, p. 197-216)⁴¹¹.

A existência destes indícios coloca em questão quais são exatamente as similaridades existentes entre os dois domínios (musical e verbal) em termos de estrutura e organização discursiva, o que nos leva a abordar dois campos essenciais para a compreensão da linguagem verbal, a sintaxe e a semântica, em relação ao domínio musical. De modo sucinto, a sintaxe corresponde a um conjunto de regras para a constituição dos componentes linguísticos dentro de uma determinada língua, podendo ser dividida, segundo Marler em *sintaxe fonológica* e *sintaxe lexical* (MARLER *apud* HURFORD, 2012, p. 5-6)⁴¹². Segundo o autor, a sintaxe fonológica refere-se aos padrões sonoros que formam os fonemas e à combinação destes para a formação de estruturas silábicas (as quais são usadas para a formação das palavras), abarcando particularmente a combinação de elementos desprovidos de qualquer significação. Já a sintaxe lexical refere-se à combinação de elementos que possuem significação (principalmente as palavras, mas englobando também radicais, sufixo e afixos) para a formação de elementos mais complexos (frases e estruturas maiores), sendo que a sua significação está diretamente relacionada à significação de suas partes (algo que o autor define como *compositionality* – sintaxe composicional).

Baseado na proposta de Marler, Hurford afirma que a música apresenta uma sintaxe combinatorial (em oposição à sintaxe composicional), uma vez que ela tem como base a combinação de notas de formas estritas e definidas (HURFORD, 2012, p. 5). Além disso, o autor também salienta que as diferentes tradições musicais podem ser vistas como similares a diferentes línguas, já que cada uma fornece diferentes padrões/regras para a combinação das notas (p. 5). Na verdade, muitos autores atribuem à música a existência de uma sintaxe governando a organização dos sons em estruturas maiores, cujas regras constituem um dos

⁴¹⁰ BESSON, Mireille & SCHÖN, Daniele. “Comparison Between Language and Music”. In: PERETZ & ZATORRE, 2009, p. 269-293.

⁴¹¹ FALK, D. “Hominid Brains Evolution and the Origins of Music”. In: WALLIN *et al.*: 1999, p. 197-216.

⁴¹² MARLER, P. “Animal communication and human language”. In: JABLONSKI, N. G. & AIELLO, L. C. (Eds.). *The Origin and Diversification of Language*, 1998, *apud* HURFORD, 2012, p. 5-6).

principais componentes para a caracterização dos diferentes estilos musicais. De fato, boa parte da formação de um músico profissional está voltada para a familiarização com certos idiomas musicais, demandando do estudante o aprendizado de uma série de convenções e padrões relativos à organização e ordenação dos componentes musicais (ao posicionamento de cada componente em relação aos outros). No caso da música tonal (estilo musical ocidental mais pesquisado e estudado), estes padrões de ordenação referem-se englobando diversos aspectos musicais, tais como a elaboração de progressões harmônicas (por exemplo, a priorização de progressões fortes), o encadeamento dos acordes (o controle na condução de vozes), as fórmulas cadenciais (como padrões para a pontuação de frases musicais) e o tratamento de dissonâncias melódicas e harmônicas. Por apresentar estas características, Souza afirma que “o sistema tonal é basicamente um sistema sintático, isto é, resulta de considerações sobre a posição dos elementos de uma música em relação a uma meta-estrutura de ordenações” (SOUZA, 2006, p. 140).

A consideração de que estas regras constituem uma sintaxe vai além da discussão sobre a composição musical, trazendo pressupostos também sobre a recepção das obras elaboradas dentro deste estilo. A sintaxe é essencial na linguagem verbal porque ao fornecer regras para a combinação dos componentes linguísticos ela define redundâncias que são utilizadas pelo leitor/ouvinte na interpretação da mensagem e, conseqüentemente na atribuição de sentido. Observe-se as seguintes frases: 1) *João toca piano* e 2) *o piano toca João*. Embora ambas as frases sejam compostas pelas mesmas palavras, o campo de possibilidades de significação que evocam é claramente distinto, uma diferenciação provocada pela estrutura gramatical sujeito-verbo-predicado que governa a formação e a recepção de mensagens no português.

Se a estrutura sintática modifica as relações que o intérprete estabelece entre os componentes de uma mensagem verbal, o mesmo precisa ocorrer no domínio musical, algo que é, na verdade, facilmente identificado. Considerando-se a música tonal, a alteração na ordenação de notas e/ou acordes pode mudar drasticamente o efeito de sentido atribuído pelo ouvinte a um determinado fragmento musical. Em relação à combinação de acordes, as progressões tonais [I - VI - V - VI], [IV - VI - I - V], [V - VI - I - IV] geram três progressões distintas, cada uma apresentando uma função cadencial específica (cadência de engano, semi-cadência e cadência plagal, respectivamente), servindo para a geração de diferentes relações de dependência entre frases musicais. Algo similar ocorre em relação à combinação de notas para a formação de melodias, conforme apontado por Deutsch: ao solicitar que músicos

transcrevessem de memória uma melodia de 12 sons, a pesquisadora identificou uma maior facilidade na memorização de seqüências melódicas estruturas de acordo com padrões tonais (DEUTSCH *apud* AIELLO. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 46)⁴¹³.

O efeito da sintaxe vai ainda mais longe, influenciando não apenas no efeito de sentido construído a partir de uma mensagem, mas podendo influir diretamente sobre a própria leitura/audição de uma mensagem. Considere-se a passagem:

*De aorcdo com uma pqsieusa de uma uinrvsriddae ignlseas, não ipontra em qaul odrem as lrteas de uma plravaa etãso, a úncia csioa iprotmatne é que a piemria e útmliã lrteas etejasm no lgaur crteo. O rseto pdoe ser uma ttaol bçguana que vcoê pdoe anida ler sem pobrlmea. Itso é poqrue nós não lmeos cdaa lrtea isladoa, mas a plravaa cmoo um tdo.*⁴¹⁴

O texto, estimulado pela pesquisa de Graham Rawlinson (1976)⁴¹⁵, serve como exemplo de como nosso conhecimento prévio (e em grade medida tácito) sobre os padrões para a formação de palavras no português, combinado ao conhecimento de um vasto vocabulário e à capacidade de correlacionar as frases em busca de uma isotopia, possibilita uma rápida correção de erros de digitação presentes numa mensagem durante o seu processo de leitura. No âmbito musical, algo similar foi identificado em relação à leitura à primeira vista de pianistas: músicos com experiência nesta tarefa foram incapazes de identificar certos erros proposadamente colocados na partitura, realizando “correções” (tendo como referência seu conhecimento sobre os padrões característicos do estilo tonal) em tempo real e de forma totalmente inconsciente; de acordo com o autor, somente os músicos com pouca experiência leram a passagem conforme notada na partitura (AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 45-47)⁴¹⁶.

Todos os exemplos musicais citados referem-se ao estilo total simplesmente pela facilidade e difusão deste na tradição cultural ocidental, mas, na verdade, apenas a música erudita ocidental apresenta uma enorme diversidade de estilos, cada um possuindo suas próprias regras para a organização e hierarquização dos componentes sonoros, uma vez que a música não apenas tolera ambiguidade sintática, mas a explora com fins estéticos (PATEL,

⁴¹³ DEUTSCH, D. “The Processing of Structured and Unstructured Tonal Sequences, 1981, & DEUTSCH, D. “The Processing of Pitch Combinations, 1982, *apud* AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 46.

⁴¹⁴ Texto circulado na internet no começo da década de 2000.

⁴¹⁵ RAWLINSON, Graham. *The Significance of Letter Position in Word Recognition*. Unpublished PhD Thesis, 1976, Nottingham University. Sumário da pesquisa disponível em: <http://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/Cmabrigde/rawlinson/>

⁴¹⁶ SOLOBODA, J. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, 1985, *apud* AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 45-47.

2008, p. 264). Contudo, deve-se salientar que a ausência de uma padronização sintática largamente difundida não descaracteriza a perspectiva da música como uma linguagem, já que a possibilidade de rompimento dos padrões sintáticos é explorada também no domínio verbal. Observe-se o seguinte fragmento retirado de um poema de Mallarmé, cuja construção deliberadamente ambígua sob o ponto de vista da sintaxe também apresenta fins estéticos, aumentando drasticamente o campo de possibilidades de significação do segmento:

*Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme ele se rasseoit
Contre le marbre vainement de Baudelaire*⁴¹⁷.

Alguma objeção ainda poderia ser levantada a partir do argumento de que a sintaxe na linguagem verbal é muito mais restrita do que na música, havendo diversos aspectos recorrentes em diversas línguas, mesmo naquelas que não apresentam uma relação histórico-evolutiva direta (fato que levou autores como Chomsky a postular a existência de uma sintaxe geral e comum a todas as línguas). Sob nossa perspectiva, a ausência de uma grande padronização da sintaxe no âmbito musical (considerando-se a somatória de estilos que fazem parte da tradição cultural humana) não deve ser vista como um aspecto contrário à sua caracterização como uma forma de linguagem, mas apenas como uma característica advinda da não necessidade de cerceamento do campo de possibilidades interpretativas para que ocorra a apreciação musical. Em outras palavras, a superinterpretação (que na perspectiva de Eco corresponde a um “desrespeito” à *intentio operis*) existe tanto na comunicação verbal quanto musical, só que grande parte da (mas não toda a) comunicação verbal demanda que a superinterpretação seja controlada, enquanto na música esta necessidade se faz pouco presente (o que não significa que ela não exista).

Se diversos autores aceitam atribuir à música a posse de uma sintaxe, sua postura em relação à semântica já se mostra totalmente diferente. A razão para esta desconfiança reside em parte na inexistência no âmbito musical de um componente estrutural que seja equivalente à palavra na linguagem verbal e em parte na concepção mais correntemente aceita de semântica. Este segundo aspecto foi abordado no terceiro capítulo, quando indicamos que a semântica é normalmente definida como uma relação entre linguagem e mundo (HURFORD,

⁴¹⁷ Fragmento de *Tombeau de Charles Baudelaire*, de S. Mallarmé. Tradução: *Que folhagem seca nas cidades sem tarde / Votiva poderá abençoar como ela assentar-se / Contra o mármore inutilmente de Baudelaire* (COHEN, 1974, p. 149).

2007, p. 3)⁴¹⁸, a qual não engloba qualquer variável ligada ao processo de interpretação em si, considerado território pertencente à pragmática. Contrário a esta perspectiva, salientamos que a separação restrita entre semântica e pragmática isola a linguagem do indivíduo e da própria sociedade, tornando difícil (ou mesmo impossível) a avaliação do papel da linguagem no processo de comunicação verbal. Consequentemente, negar a perspectiva de que a música não pode ser uma linguagem por não possuir uma semântica em sentido estrito se mostra, a nosso ver, insustentável.

Entretanto, permanece em aberto a questão de que a música não possui um arcabouço de itens lexicalizados e portadores de significação, o que nos leva a ressaltar um importante alerta de Nattiez: “em música, é fundamental que não se defina o significado somente como um reflexo de algum tipo de significado *linguístico*” (NATTIEZ, 1990, p. 9)⁴¹⁹. Buscando compreender como a música é capaz de constituir uma semântica, começamos apontando a existência de certas formas de comunicação humanas nas quais instrumentos musicais (ou a própria voz humana) emulam os sons utilizados numa determinada língua, constituindo um tipo distinto de comunicação falada. Dois casos merecem destaque, o primeiro corresponde aos tambores falantes (*talking drums*) encontrados na África central e oeste e utilizados tanto como instrumentos musicais quanto substitutos para a fala (AIELLO. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 43; PATEL, 2008, p. 48-49); quando exercem esta segunda função, os tambores são utilizados de modo a reproduzir as entonações (alterações de altura) e os ritmos da fala, possibilitando a comunicação verbal a longas distâncias⁴²⁰. Outro caso de destaque corresponde à língua assobiada (*whistled language*), uma forma de comunicação encontrada nos cinco continentes, mas especialmente conhecida por sua utilização nas Ilhas Canárias, caracterizada pela emulação de certos traços-chave selecionados de uma determinada língua (MEYER, 2008, p. 69), especialmente as formantes vocálicas e o contorno melódico (este último importante nas línguas tonais), além de outros aspectos ligados à entonação e prosódia; tal como nos tambores falantes, esta forma de comunicação torna possível a comunicação a longas distâncias, permitindo a transmissão de sentenças que não-estereotipadas⁴²¹ (p. 69).

⁴¹⁸ Vale recordar que há outras perspectivas sobre o conceito de semântica, agrupadas por Eco em torno de cinco territórios de indagação, conforme mencionado no terceiro capítulo (Ver p. 99).

⁴¹⁹ O autor critica a perspectiva, adotada por muitos pensadores de que a linguagem verbal é o modelo para todo o tipo de significação (NATTIEZ, 1990, p. 115-116).

⁴²⁰ Esta utilização é especialmente notória no caso das línguas *Kele* e *Mbane*, nas quais cada sílaba possui um tom fixo, grave ou agudo, um padrão simples e facilmente imitado pelos tambores (AIELLO. In: AIELLO & SLOBODA, 1994, p. 43).

⁴²¹ É importante salientar que tanto no caso dos tambores falantes quanto da língua assobiada não se estabelece um segundo código (como o código morse), mas uma forma diferente de articulação dos sons da fala.

A existência destes casos nos mostra como a mente humana é capaz de buscar, por conta de sua necessidade de expressão e comunicação, diferentes meios para a articulação de suas ideias, de seu estado mental. Mais importante, a identificação de que os tambores falantes podem ser utilizados tanto para a comunicação verbal quanto a prática musical (tal qual a voz humana, capaz de *falar* e *cantar*), coloca em questão a própria localização da fronteira que separa os dois tipos de expressão humana⁴²²: “o que é música e qual a sua origem evolucionária? Qual a função da música e por que toda cultura humana apresenta manifestações musicais? Quais são os aspectos universais da música e do comportamento musical entre diferentes culturas?” (BROWN *et al.* In: WALLIN *et al.*, 1999, p. 3)⁴²³. As respostas para estas questões são difíceis, pois dependem do estabelecimento de uma definição sobre quais as características do comportamento humano são específicas ao domínio musical (BLACKING *apud* NATTIEZ, 1990, p. 65)⁴²⁴.

De modo geral, podemos identificar a música como um comportamento sociocultural universal e multifuncional (BROWN *et al.* In: WALLIN *et al.*, 1999, p. 4), sendo que suas funções não são equivalentes às funções exercidas pela linguagem verbal, mas apresentam, é claro, certas sobreposições, das quais a mais importante para as discussões deste trabalho parece ser a função de expressão artística, ou seja, de possibilitar a constituição de mensagens capazes de transmitir informações e de provocar um efeito estético.

Durante as discussões anteriores sobre figuras de linguagem e a desautomatização do sistema linguístico, vimos que no discurso artístico (e especialmente no discurso poético) o autor busca deliberadamente aumentar o campo de possibilidades de significação de sua mensagem (de sua obra) por meio de uma organização específica (consciente ou intuitiva) dos componentes linguísticos, a qual tem por base o rompimento de certos padrões e expectativas previamente estabelecidos. Este fato é salientado pelo poeta Aragon, que nos diz que “só há poesia quando há meditação sobre a linguagem, e reinvenção dessa linguagem a cada passo. O que implica em quebrar os quadros fixos da linguagem, as regras da gramática e as leis do discurso” (ARAGON, Louis. *Les Yeux d’Elsa*, 1940, p. 14, *apud* COHEN, 1974, p. 149).

⁴²² As origens da música podem facilmente serem traçados até um ponto onde música e fala são dificilmente distinguíveis, o que tem levado vários teóricos a considerar as correlações e paralelos existentes entre música e fala ao longo da evolução humana. Alguns paralelos que alimentam esta reflexão podem ser encontrado em WALLIN *et al.* (1999, p. 8-10). Uma visão geral sobre as teorias e propostas para o surgimento da habilidade musical e as possibilidades de que esta seja um resultado direto de um processo de adaptação evolutiva pode ser encontrada em PERETZ & ZATORRE (2009, p. 57-75).

⁴²³ BROWN *et al.* “An Introduction to Evolutionary Musicology”. In: WALLIN *et al.*, 1999, p. 3.

⁴²⁴ BLACKING, John, *How Musical is Man?*, 1973, p. 7, *apud* NATTIEZ, 1990, p. 65.

No entanto, no domínio verbal a constituição deste tipo de discurso é a exceção, não a regra, o que nos leva à seguinte consideração: durante o processo evolutivo da espécie humana (e especialmente nos últimos cem mil anos) se estabeleceu uma diferenciação entre duas formas de comunicação, a primeira voltada para a transmissão de informações corriqueiras (demandando um alto grau de eficiência na transmissão de informações precisas) e a segunda voltada para a expressão artística e a produção de um efeito estético (privilegiando uma abertura do campo de possibilidades de significação)⁴²⁵. O primeiro tipo de comunicação teria levado gradualmente à sedimentação de unidades culturais de significação (os itens lexicais e suas primeiras significações dicionárias) e à formação de convenções consideravelmente rígidas para a combinação destas unidades (a sintaxe das línguas modernas). Já o segundo tipo teria levado a uma constante e ininterrupta exploração das possibilidades de utilização e criação de diferentes sons (com diferentes características espectromorfológicas, tanto vocais quanto instrumentais), assim como das possibilidades de sua combinação segundo diferentes padrões (tanto rítmicos quanto formais)⁴²⁶, dando forma à Música e à Poesia⁴²⁷.

Dentro da perspectiva esboçada nos parágrafos anteriores, consideramos que a música possui uma semântica, entendida aqui como a capacidade de um determinado signo de evocar um conjunto finito de significações quando inserido num determinado contexto, o qual é definido tanto pela mensagem em si (seus componentes e sua organização) quanto por um horizonte cultural⁴²⁸. Buscando desenvolver as implicações desta concepção, comecemos

⁴²⁵ Para referência geral, observe-se que o estabelecimento da linguagem verbal conforme manifestada nas diferentes línguas naturais modernas é normalmente considerado posterior ao surgimento do *Homo sapiens*, em torno de 170.000 anos atrás (CORBALLIS, Michael C. “Gestural Origins of Language”. In: CHRISTIANSEN & KIRBY, 2003, p. 205), enquanto o surgimento da escrita é normalmente atribuído há pouco menos de 3.500 anos atrás. No campo das Artes, não se pode definir com precisão suficiente a origem da prática poética, muito anterior ao estabelecimento da escrita. No entanto, sabemos que a expressão artística em geral surgiu em torno de 100.000 a. C. a 50.000 a. C., tendo como base duas evidências consideradas incontestáveis, encontradas em *Hohle Fels*, uma caverna localizada ao sul da Alemanha. Os achados são uma pequena estatueta e uma flauta, ambos de marfim, que remontam a 35.000 a 40.000 a. C.

⁴²⁶ A discussão sobre as origens tanto da música quanto da linguagem são temas vastos, englobando diversas variáveis e provocando grandes divergências entre os pesquisadores que abordam estes temas. Para maiores informações sobre as diferentes perspectivas relativas à origem e à evolução da linguagem verbal nos humanos, ver CHRISTIANSEN & KIRBY (2003). Para informações sobre as diferentes perspectivas relativas à origem e desenvolvimento da música, ver WALLIN *et al.* (1999).

⁴²⁷ Saliente-se que o canto, desde a antiguidade é considerado no mundo ocidental como o exemplo supremo de manifestação artística musical, concepção que somente foi desafiada com a difusão e valorização da música idiomática, durante o período Barroco.

⁴²⁸ Devemos nos recordar que o próprio campo musical tem estudado ao longo da História a questão do significado musical. Sobre esta questão, Oliveira nos fornece uma perspectiva geral sobre três dos principais paradigmas históricos referentes ao conceito de significado musical: *representacionalista* (música como imitação), *absolutista* ou *formalista* (música como forma), *construtivista-social* (música enquanto coisa)

salientando que todo e qualquer som é capaz evocar uma série de significações num determinado ouvinte, dependendo de sua capacidade perceptual (inclui mecanismos inatos e características fisiológica de seu aparato auditivo), de sua experiência pessoal e do processo de socialização/aculturação pelo qual passou. Isto significa que não existe som desprovido de sentido; existem apenas estímulos sonoros que não são reconhecidos e/ou relacionados a outras experiências prévias por um determinado ouvinte⁴²⁹. Se um som for capaz de despertar algum tipo de significação, então ao ser combinado com outros sons pode ocorrer no ouvinte um entrecruzamento de suas significações, levando ao reforço de algumas delas e ao enfraquecimento de outras. Baseado nesta constatação empírica, um compositor se utiliza de sua experiência para combinar determinados sons, organizando-os de modo a produzir um determinado efeito (normalmente em si mesmo) à medida que busca ativamente reforçar certas características sonoras e certas relações entre elementos enquanto enfraquece outras. A nosso ver, tal procedimento caracteriza, indubitavelmente, um processo de composição discursiva.

De fato, este tipo de procedimento é encontrado recorrentemente na poesia (neste caso, envolvendo tanto estímulos visuais quanto sonoros). Veja-se o fragmento abaixo de Lewis Carroll, composto por palavras artificiais, mas que apresentam semelhanças fônicas/gráficas com palavras do léxico inglês; combinadas à sugestão de uma organização sintática coerente, o autor faz com que estas palavras despertem no ouvinte uma série de conotações semânticas:

*Twas brillig and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves
And the mome raths outgrabe*⁴³⁰.

Outro fragmento, proveniente de André Breton, apresenta um princípio diverso, contendo palavras comuns e organizadas de acordo com os padrões sintáticos, mas cujo conjunto desafia a lógica, tornando impossível o estabelecimento de uma única isotopia para o texto e, conseqüentemente, provocando constantemente o surgimento e o desaparecimento de diversas significações incapazes de se tornarem plenamente estáveis no contexto da obra:

(OLIVEIRA, 2010, p. 7-36). Ao final de sua tese, o próprio autor propõe um quarto paradigma, centrado no pragmatismo periceano, nas teorias de auto-organização de sistemas vivos e na fenomenologia.

⁴²⁹ Entenda-se por experiências prévias quaisquer tipos de experiências que estejam de alguma forma atreladas à percepção sonora, sejam elas musicais ou não.

⁴³⁰ *Jabberwocky*, 1872, poema de Lewis Carroll (WISHART, 1996, p. 309).

*Ce jour de pluie, o jour comme tant d'autres où je suis seul à garder le troupeau de mes fenêtres au bord d'un précipice sur lequel est jeté un pont de larmes, j'observe mes mains qui sont des masques sur des visages, des loups qui s'accrochent si bien de la dentelle de mes sensations*⁴³¹.

Este efeito, aliás, não é exclusivo da poesia contemporânea, sendo encontrado também na *Frataria*, um tipo de escrita poética medieval que valoriza o choque entre isotopias. No exemplo abaixo, pode-se imediatamente identificar em cada verso uma unidade de sentido clara, mas não pode ser combinada às unidades de sentidos das outras frases, gerando uma instabilidade isotópica (note-se, porém, a grande valorização de recorrências sonoras entre as frases, as quais aumentam a sensação de proximidade de sentido entre as frases, um recurso de grande importância para a música conforme indicado mais à frente):

*Li sons d'un cornet
mengoit a l'egret
le cuer d'un tonnoire
Quant um mors bequet
prist au trebuchet
le cours d'une estoile*⁴³².

Num último exemplo, de Pierre Reverdy, pode-se observar uma combinação de rompimento de alguns aspectos sintáticos e outros lógicos (embora com itens lexicais comuns), onde o campo de significações é notadamente expandido:

*La retraite et le bruit des pas
Un jour de fête
L'œil noir
La tête
Le nom barbare du nouveau venu*⁴³³.

⁴³¹ Tradução: *Neste dia de chuva, dia como muitos outros em que estou só para guardar o rebanho das minhas janelas beirando um precipício no qual está jogada uma ponte de lágrimas, observo minhas mãos que são máscaras em rostos, lobos que se acomodam tão bem com a renda das minhas sensações* (COHEN, 1974, p. 150).

⁴³² Frataria anônima do século XIII. Tradução: *O som de uma corneta / come ao vinagrete / o coração do trovão / quando o morto salmão / prende no alçapão / o curso de uma estrela* (GRUPO μ, 1980, p. 60).

⁴³³ Versos de Pierre Reverdy. Tradução: *O retiro e o ruído dos passos / Um dia de festa / O olho negro / A cabeça / O nome bárbaro do recém-chegado* (COHEN, 1974, p. 151).

Os exemplos fornecidos acima têm como intuito ilustrar a capacidade do discurso poético de criar um campo de significações mesmo quando as convenções linguísticas são rompidas. Nos quatro exemplos, os poetas buscaram, por meio do rompimento destas convenções, desautomatizar o processo de interpretação verbal, aumentando drasticamente o campo de possibilidades de significação. No âmbito musical, ocorre um processo inverso. O campo de possibilidades de significação de um som é potencialmente infinito, mas por meio do processo de aculturação, de contato repetido com obras musicais, o ouvinte desenvolve certas expectativas, ela apreende certas regras e convenções para a organização dos sons, ele se acostuma com certas sonoridades, certos timbres, certos processos formais, os quais lhe possibilitam estabelecer um arcabouço de experiências a partir dos quais estes sons e estas obras musicais adquirem real e palpável significado. Este significado pode apresentar tanto uma natureza emotiva quanto racional, pode ser mais imediato e definido ou se desenvolver gradualmente em meio a um campo aberto de possíveis significações. Por meio do contato intersubjetivo (comentários, diálogos, críticas, resenhas, análises e também composições) certos padrões tornam-se cada vez mais estáveis numa determinada área cultural, alguns bastante rígidos (ainda que dentro de um único estilo ou de um único gênero), enquanto outros simplesmente surgem e desaparecem. O que muda neste processo é a definição que esta área cultural atribui ao conceito de experiência musical, ao conceito de obra musical:

O que chamamos de experiência musical não é simplesmente o engajamento entre um indivíduo (ou qualquer sistema dotado de percepção e cognição) e uma obra, mas entre um indivíduo enquanto um representante de uma comunidade, que incorpora em seus hábitos e suas ações as crenças (nesse caso estéticas) compartilhadas em tal comunidade, por um lado, e uma obra que possa ser classificada como pertencendo à classe de coisas que essa mesma comunidade chama de música, por outro lado, de forma que esta obra incorpora em si estruturas recorrentes desta classe de coisas (características estilísticas). Trata-se, portanto, de um sistema formado pelo acoplamento entre um sujeito com seus hábitos e crenças e uma obra com suas recorrências estilísticas. Dessa forma, qualquer experiência musical é, por necessidade, culturalmente dependente. (OLIVEIRA, 2010, p. 185).

Saliente-se, no entanto, que estas definições culturalmente estabelecidas de experiência e obra musical, por conta da natureza especulativa da produção artística, não passam de uma generalização grosseira (talvez até mesmo violenta) formada a partir de um quadro eminentemente plural de *percepções* estéticas, no qual cada indivíduo apresenta uma

perspectiva particular, potencialmente única, sobre estes conceitos. De fato, pode até mesmo se estabelecer, por exemplo, uma experiência musical/estética, a partir de uma composição que não se enquadra (e talvez nem mesmo deseje se enquadrar) na definição corrente de obra musical.

A existência potencial desta grande divergência entre indivíduo e comunidade quanto ao campo de possibilidades de significação (e conseqüentemente de categorização) de um determinado estímulo mostra-se aqui essencial, pois aquilo que no âmbito da linguagem verbal poderia provocar graves problemas para a vida de um indivíduo, dificultando ou incapacitando uma interação rápida e precisa com outras pessoas (por exemplo, não compreender rapidamente um aviso de *perigo* pode lhe custar, literalmente, a vida), no âmbito artístico mostra-se uma fonte de riquezas inesgotável. É ao explorar esta abertura ou fechamento entre o campo de significações definido pelo sujeito e o campo de significações culturalmente sedimentado que o campo semântico da música se define.

Para fechar este capítulo, resta a apresentação de uma proposta de classificação dos principais tipos de significação encontrados no domínio musical (tanto de fragmentos musicais quanto de obras completas), incluindo uma breve explanação sobre suas características.

1) Significado por convenção sociocultural

Estabelecida quando o ouvinte reconhece a existência de uma forte correspondência entre estímulo sonoro e uma ideia ou conceito, normalmente porque esta é bastante difundida entre os membros de uma comunidade⁴³⁴. Há dois subtipos básicos:

1.1) Há um significado extramusical específico

- *1.1.1) Transmissão rápida de uma ordem ou avisos:* pequenos fragmentos musicais ou sonoros são utilizados para permitir uma fácil memorização e um rápido reconhecimento do som codificado, o qual é utilizado para transmitir com agilidade uma determinada informação; os exemplos mais comuns

⁴³⁴ A existência desta forte relação torna este tipo de significação muito similar àquela presente no domínio verbal, especialmente a partir da perspectiva dicionarial.

incluem os toques militares (usados para a comunicação de ordens para o batalhão), diversos avisos sonoros/musicais utilizados em campanhas, celulares e relógios (como os *Quartos de Westminster*)⁴³⁵, além dos *jingles* (utilizados em comerciais para a memorização de uma marca ou produto);

- *1.1.2) Símbolo social*: músicas completas que são utilizadas para representar um grupo de pessoas, evocando não apenas o grupo em si, mas também seus valores e princípios (frequentemente despertando sentimentos patrióticos e de união coletiva); os exemplos mais comuns são os hinos nacionais, os hinos de clubes esportivos e os hinos de partidos políticos;

1.2) Há um gênero ou estilo musical definido

Em praticamente todas as comunidades humanas é possível identificar a existência de certos gêneros musicais sedimentados historicamente e que são reconhecíveis pela presença de padrões bastante definidos na organização de diversos parâmetros musicais (andamento, ritmo, métrica, acentuação, contorno melódico, intervalos musicais, progressão harmônica, etc.) ao longo de um conjunto significativamente extenso de obras musicais. Tais gêneros fixos, chamados por alguns autores de *tópicos*, caracterizam-se como “tipos estilísticos com correlações estáveis e gama de interpretações flexível” (HATTEN, 2005, p. 13), mas que trazem fortes conotações a afetos, classes e ocasiões sociais (LIDOV *apud* HATTEN, 1994, p. x)⁴³⁶. Dentro das tradições populares estes gêneros possuem grande importância, constituindo um componente essencial da identidade cultural de uma comunidade (como o samba e o funk para as periferias do Rio de Janeiro, ou a música sertaneja para diversas localidades do Centro-Oeste e Sudeste brasileiros).

2) Significado por referência direta

Estabelecido pelo reconhecimento de uma referência direta do estímulo sonoro à sua fonte (relação indicial). É consideravelmente explorado no repertório musical ocidental, frequentemente envolvendo a utilização de referências facilmente reconhecíveis (sons de

⁴³⁵ Estes avisos também são correntemente utilizados por prestadores de serviços ambulantes para avisar sua presença a possíveis interessados. Na Grande São Paulo é especialmente notória a utilização da parte inicial de *Für Elise* de Beethoven como aviso para a passagem do caminhão dos revendedores de gás de cozinha.

⁴³⁶ Para uma lista de tópicos utilizados nas composições do período clássico (como *fanfarra, pastoral e galante*), ver RATNER, Leonard. *Classic Music: expression, form and style*, 1980, p. 3-27.

animais, sons naturais e sons urbanos são os mais comuns), embora as conotações disparadas pela identificação do som variem de pessoa para pessoa. O objetivo geral de sua utilização numa composição é despertar de modo quase imediato conotações associadas tanto ao som em si quanto à sua fonte sonora, levando o ouvinte a buscar percursos interpretativos construídos em torno destas conotações.

2.1) *Imitação estilizada*

Consideravelmente comum na Música Ocidental, sua utilização consiste na referência a alguma fonte sonora extramusical por meio da recriação (imitação) do som original a partir das convenções musicais de um determinado estilo ou época. Como exemplos podemos citar *La Guerre*, do renascentista Clement Janequin, contendo diversos sons de batalha (passos, canhões, toques militares e gritos)⁴³⁷, *As Quatro Estações*, de Vivaldi, e a *Sinfonia no. 6* (“*Pastoral*”), de Beethoven, ambas com referências a cantos de pássaros e diversos sons naturais (como vento e chuva) e ainda *Fundição de Aço (Iron Foundry)*, do modernista Alexander Mosolov, contendo múltiplas referências a sons industriais diversos.

2.2) *Apropriação direta*

Neste caso o compositor se utiliza diretamente do som referencial, ao vivo ou pré-gravado. Estes sons podem ser perfeitamente integrados aos outros materiais musicais ou produzirem um choque em relação a estes, em ambos os casos exercendo papel importante na constituição dos percursos interpretativos. Sua utilização na música instrumental tradicional não é comum⁴³⁸, sendo mais frequentemente encontrada no âmbito da música eletroacústica, especialmente no gênero acusmático⁴³⁹, no qual a referencialidade constitui um parâmetro musical de grande importância⁴⁴⁰.

⁴³⁷ Como a peça de Janequin é vocal, muitas das referências são criadas por meio de onomatopeia.

⁴³⁸ Exemplos de obras instrumentais contendo este tipo de som incluem *Pines of Rome*, de Ottorino Respighi, e *Cantus Articus*, de Einojuhani Rautavaara, obras orquestrais que incluem a reprodução de cantos de pássaros, ou ainda a *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, na qual o compositor solicita em sua partitura um canhão de artilharia.

⁴³⁹ Sobre o gênero acusmático ver BAYLE (1993).

⁴⁴⁰ Em RINALDI & ZAMPRONHA (2006) abordamos a referencialidade e seu papel na definição da forma musical a partir da análise de duas obras acusmáticas, *Points de Fuite*, de Francis Dhomont, e *Mortuos Plango, Vivos Voco*, de Jonathan Harvey.

3) *Significado por associação induzida*

Fundada no estabelecimento de uma associação (exposta ou sugerida pelo compositor, ou alguma outra pessoa envolvida na apresentação de uma obra artística) entre estímulos sonoros e elementos visuais e/ou verbais. Um exemplo tradicional consiste na sinfonia programática, na qual uma nota de programa (seja um texto ou poema) fornece uma série de elementos que são utilizados instintivamente pelo ouvinte para a exploração de certos percursos interpretativos (em detrimento de outros que poderiam ser explorados se não houvesse tal elemento). Sua natureza é consideravelmente mais aberta do que os tipos anteriores, uma vez que em geral o texto é muito mais curto do que a obra em si⁴⁴¹. Um caso mais específico refere-se ao *leitmotif* wagneriano, no qual um motivo ou tema assume a representação musical de um personagem, um objeto, um sentimento, um fato. A associação é construída por meio da repetição do estímulo sonoro sempre que surge em cena o elemento ao qual a associação deverá ser criada (a aparição de um personagem ou a ocorrência de uma determinada situação, por exemplo)⁴⁴² e uma vez estabelecida possibilita ao compositor meios de representar de forma direta certas transformações de um personagem e/ou de uma situação por meio da transformação do próprio *leitmotif*.

4) *Significado por metalinguagem*

Estabelecido pelo reconhecimento de uma referência (ou citação direta) a uma música ou estilo dentro de uma obra musical distinta, trazendo para esta as conotações associadas à música/estilo referido. A significação por metalinguagem depende de dois fatores importantes, a facilidade de reconhecimento da referência (ela pode ser óbvia ou propositalmente “escondida” pelo compositor) e a capacidade do ouvinte de reconhecer a referência (variável diretamente ligada ao seu repertório musical). Uma vez que esta seja reconhecida (conscientemente ou não), diversas possibilidades de significação são acentuadas, as quais podem ser exploradas pelo compositor para enriquecer sua própria obra. Um exemplo marcante é encontrado na *Sinfonia no. 1* de Mahler: o terceiro movimento consiste numa marcha fúnebre baseada na cantiga infantil *Frères Jacques*, produzindo entrecruzamento complexo e conflitantes entre as conotações advindas da peça citada (alegria, jovialidade,

⁴⁴¹ Na verdade, este tipo de associação também está presente num vastíssimo número de obras não-programáticas, as quais possuem um título capaz de provocar conotações e expectativas no ouvinte. Neste caso, há naturalmente uma liberdade interpretativa muito maior.

⁴⁴² O mesmo princípio também é muito utilizado em filmes e novelas.

leveza) e do gênero utilizado/referido (pesar, tristeza, seriedade). Um caso mais geral pode ser encontrado no poliestilismo (referido também por alguns autores como estilo pós-moderno), no qual o discurso musical estrutura-se em torno da utilização e combinação de referências estilísticas distintas e propositadamente conflitantes⁴⁴³.

5) *Significado por figuratividade*

Este é o significado mais comum no repertório musical ocidental (mas é também o que possui o maior campo de possibilidades de significação), mostrando-se essencial para a compreensão do papel exercido por motivos, temas e outras figurações contextualmente importantes no processo de atribuição de sentido a uma obra musical. Para entender como ocorre o seu estabelecimento, devemos retornar brevemente ao domínio poético. Considerem-se os primeiros versos da Frataria citada algumas páginas acima: *Li sons d'um cornet / mengoit a l'egret*. Vimos que as frases isoladamente possuem um sentido imediatamente identificável, mas que combinadas elas se mostram logicamente incoerentes, ou seja, incapazes de possibilitar a constituição de uma isotopia. Em contrapartida, pode-se facilmente identificar a existência de consideráveis semelhanças quanto à materialidade sonora (ambos os versos possuem cinco sílabas, com acentuação métrica na segunda e quinta sílabas, e terminam com uma homofonia, uma rima), as quais induzem o leitor/ouvinte a estabelecer uma aproximação das significações dos versos e de suas palavras finais, mesmo que esta aproximação seja incoerente sob o ponto de vista lógico⁴⁴⁴.

Este aspecto composicional explorado na poesia se mostra problemático no discurso em prosa, podendo aumentar a ambiguidade de uma mensagem à medida que se institui o efeito de aproximação de sentido entre palavras que possuem, efetivamente, significados distintos. Como consequência, o leitor/ouvinte pode ser levado a perder o foco sobre o fluxo de significações semânticas advindos da sequência linear da frase, direcionando sua atenção para a materialidade sonora da mensagem, ou seja, para as características sonoras que, por meio da repetição, tornam-se salientes no processo de leitura. Como este efeito é normalmente

⁴⁴³ Em RINALDI (2007) é possível encontrar a análise do *Quarteto de Cordas no. 3* de Alfred Schnittke. Esta peça fornece uma ilustração musicalmente interessante das possibilidades discursivas do poliestilismo.

⁴⁴⁴ De fato, uma parte importante do efeito de sentido gerado por um poema advém da exploração de relações de semelhança estabelecidas ao nível da materialidade gráfico/sonora, as quais são utilizadas pelo autor para estimular no ouvinte uma aproximação dos significados de palavras e versos distintos (ver COHEN, 1974, p. 67, 77-78; RICŒUR, 2000, p. 225 e 342).

considerado negativo no discurso em prosa, durante seu processo de criação o autor tende a controlar cuidadosamente todo o tipo de recorrências sonoras (COHEN, 1974, p. 67 e 73)⁴⁴⁵.

Por outro lado, dentro do domínio musical a recorrência de padrões sonoros constitui o principal meio pelo qual o ouvinte torna-se capaz de estabelecer relações entre os materiais sonoros. Conforme certas recorrências de som, timbre, ritmo e métrica são percebidas pelo ouvinte, elas provocam a saliência de certos elementos do fluxo sonoro, os quais passam a se tornar referenciais para a escuta e avaliação do restante da obra (repetições literais, variações, fragmentações, expansões). Assim, mesmo não apresentando referência direta a nenhum componente externo (uma ideia, um personagem, uma nação, um sentimento, todas estas conotações que o ouvinte *pode* estabelecer, mas que a obra, a princípio, não especifica) estes elementos salientes (simples, no caso de *motivos* e *gestos*, ou composta, no caso de *temas*) são identificados no processo de interpretação como unidades de significação no contexto da obra, fornecendo ao ouvinte referenciais que são por ele utilizados em sua busca pela constituição de um efeito de sentido em relação ao todo da obra musical. Quanto mais recorrências são reconhecidas, mais segmentos musicais distintos são correlacionados, aumentando o efeito de sentido gerado pela obra⁴⁴⁶.

Assim, observa-se que é uma estratégia composicional altamente eficiente apresentar os materiais mais importantes logo ao início da obra, fornecendo de partida ao ouvinte um referencial sólido para a avaliação do conjunto da obra, uma prática bastante comum na

⁴⁴⁵ Um exemplo curioso deste tipo de assonância na prosa pode ser encontrado no monólogo do personagem V do filme *V de Vingança* (2005): “Voilà! À vista, um humilde veterano vaudevilliano, apresentado vicariamente como ambos vítima e vilão pelas vicissitudes do Destino. Esta visagem, não mero verniz da vaidade, é ela vestígio da vox populi, agora vacante, vanescida, enquanto a voz vital da verossimilhança agora venera aquilo que uma vez vilificaram. Entretanto, esta valorosa visitação de uma antiga vexação, permanece vivificada, e há votado por vaporizar estes venais e virulentos verminados vanguardeiros vícios e favorecer a violentamente viciosa e voraciosa violação da volição. O único veredito é a vingança, uma vendeta, mantida votiva, não em vão, pelo valor e veracidade dos quais um dia deverão vindicar os vigilantes e os virtuosos. Verdadeiramente, esta viçosidade de verbosidade vira mais verbose vis-a-vis uma introdução, então é minha boa honra conhecer-te e você pode me chamar de V”. A homofonia aqui chama bastante a atenção por envolver uma consoante incomum na língua portuguesa, assim como pela utilização de um vocabulário composto por diversas palavras de rara utilização; o efeito resultante diminui significativamente o foco interpretativo sobre o domínio semântico e destaca de forma enfática a letra V. Há também um efeito estético criado pelo fragmento, caracterizado pela sobreposição de dois níveis discursivos: o primeiro caracteriza-se por uma longa passagem que descreve o contexto do personagem e da própria história do filme, os quais se mostram paradoxalmente secundários ao segundo nível discursivo, formado pela assonância, que expõe ao intérprete a única informação verdadeiramente relevante da passagem, o nome do próprio personagem.

⁴⁴⁶ Claro que se o número de recorrências (especialmente literais) for muito grande, um sentido de monotonia pode ser despertado no ouvinte, provocando neste a perda da atenção sobre certos aspectos do fluxo sonoro, algo que pode se mostrar negativo ou positivo, dependendo do efeito estético desejado pelo autor com a elaboração de sua obra (no minimalismo, por exemplo, esta “monotonia” tem como intuito tornar saliente as pequenas diferenças sonoras surgidas gradualmente no fluxo temporal).

musical ocidental erudita. O mais interessante é que esta avaliação não envolve apenas a percepção de semelhanças, fazendo-se presente também pela identificação de momentos musicais nos quais uma(s) determinada(s) unidade(s) desaparece(m), capaz de produzir no ouvinte a identificação de um contraste formal a partir desta ausência.

Para finalizar, indicamos que Zampronha compreende esta estratégia discursiva adotada pela tradição musical ocidental como um tipo particular e estilizado de figuratividade⁴⁴⁷ (ZAMPRONHA, 2002). Se a pintura adotou como um de seus pilares (pelo menos até o final do século XIX) a representação de imagens reconhecíveis de nosso ambiente (pessoas, objetos, situações, ainda que fictícios⁴⁴⁸), a música seguiu um caminho distinto, evitando uma representação analógica dos sons de nosso ambiente e optando por criar objetos musicais que são reconhecíveis no contexto de uma obra (pela saliência de certos padrões rítmico-melódicos), os quais assumem o papel de “figuras/personagens” musicais, não havendo qualquer referência a elementos de nosso ambiente. Por esta linha de raciocínio, pode-se observar que não é coincidência que um fenômeno similar tenha ocorrido em ambos os domínios com o surgimento da Arte Moderna, a exploração do discurso abstrato por meio do rompimento das convenções figurativas: nas Artes Plásticas houve a decomposição das figurações em traços, linhas, pontos, cores (especialmente as primárias) e figuras geométricas, destacando a materialidade visual desta forma de expressão artística; em contrapartida, na Música houve um esfacelamento deliberado das características motivicas, levando ao estabelecimento de um discurso voltado para a materialidade sonora (notas, timbres, texturas, densidades), o qual possibilitou a utilização de todos os tipos de objetos sonoros para a composição musical (sons referenciais, sons ruidosos, sons sintetizados, ou seja, tudo aquilo que dentro da tradição musical tonal era classificado como sons não-musicais).

⁴⁴⁷ De acordo com Bertrand, a figuratividade define-se como “todo conteúdo de um sistema de representação (visual, verbal ou outro) que tem um correspondente no plano da expressão do mundo natural, isto é, da percepção” (BERTRAND, 2003, p. 420).

⁴⁴⁸ Como pintar um unicórnio. Aliás, a figuração também é utilizada para a expressão de conceitos mais abstratos, como a morte, muitas vezes retratada como uma figura antropomórfica.

6. APONTAMENTOS FINAIS

Começamos este trabalho ressaltando a pluralidade do quadro musical contemporâneo, tanto sonoro (múltiplas vertentes estético-composicionais, sobrevivência da música do passado e apropriação da prática musical de outras culturas) quanto conceitual (múltiplas ferramentas analíticas, cada uma com seus conceitos e valores individuais), conduzindo-nos à identificação de que em nossa sociedade ocidental coexistem diversas concepções de música (NATTIEZ, 1990, p. 43). Entendendo que esta pluralidade conceitual extrema isola as diferentes manifestações musicais, gerando uma situação que consideramos negativa para o campo musical em geral, propusemos a tese de que a música pode ser entendida como uma forma de comunicação, capaz de transmitir informações, e também que a música pode ser entendida como uma forma de linguagem, permitindo ao compositor a elaboração de estratégias para a formação de suas mensagens e para o direcionamento dos percursos interpretativos a serem seguidos pelo ouvinte.

Todas as discussões subsequentes tiveram como intuito desenvolver os pressupostos e as implicações desta tese, tarefa que demandou uma exploração cuidadosa dos aspectos mais relevantes sobre os conceitos de *comunicação* e *linguagem*. Nossa meta geral sempre foi chegar a conceitos de comunicação e de linguagem que se mostrassem capazes de fornecer uma perspectiva teórica mais abrangente sobre a realidade musical encontrada no contexto do século XX, que tornassem possível perpassar conceitualmente as diversas práticas musicais coexistentes na atualidade e compreender de que forma todas elas possibilitam a constituição de uma experiência musical. O caminho adotado foi a observação do conceito de linguagem não como um sistema abstrato, separado dos indivíduos e da sociedade que a utilizam, mas como um meio de comunicação, numa acepção abrangente do termo, incluindo a comunicação no meio acadêmico, no cotidiano e no discurso artístico.

Como foi possível observar, não tivemos como intuito mostrar que a música *é como* a linguagem verbal, nem mesmo que ela *equivale* à linguagem verbal, mas sim que a música apresenta características suficientes para indicar não apenas que ela transmite informações, mas que ela estimula no ouvinte a constituição de um processo interpretativo que visa a atribuição de sentido à obra com a qual este entra em contato, cujas significações podem ser controladas/direcionadas por estratégias discursivas adotadas intuitivamente e/ou

conscientemente pelo compositor. Assim, se a obra musical apresenta um campo vasto de possibilidades de significação, não possuindo um conjunto extenso de itens lexicalizados, isto apenas a torna um tipo de linguagem diferente da linguagem verbal. De fato, a expressão musical opta deliberadamente por não estabelecer coletivamente convenções extremamente rígidas de sintaxe e de campos semânticos (significações dicionariais), do mesmo modo que a poesia opta deliberadamente por romper tais convenções de modo a expandir o campo de significações e produzir no leitor/ouvinte um efeito estético.

Para finalizar este trabalho, ressaltamos que a tese aqui defendida não almeja ser a “solução” para os problemas teórico-musicais da modernidade, mas tão somente uma perspectiva a partir da qual o contexto musical contemporâneo, com sua pluralidade de manifestações musicais e diversidade de perspectivas teóricas, pode ser observado de forma mais integrada. Sob esta perspectiva, acreditamos que os domínios da Teoria e da Análise Musical podem reavaliar seus objetos de estudo, seus objetivos e seus conceitos-chave, buscando se adequar às demandas sociais e culturais advindas especialmente da chegada ao século XXI. No âmbito da criação musical, acreditamos que esta perspectiva fornece uma visão mais integrada das diferentes vertentes composicionais do século XX, que possibilita a organização e o posicionamento contextualizado dos diversos conceitos, materiais e valores estéticos atrelados a cada vertente.

Saliente-se que cada linha estético-composicional contemporânea dialoga de alguma forma com a tradição musical e com as outras manifestações artísticas que a ela são contemporâneas, buscando estabelecer seus princípios específicos de organização formal (ou seja, o modo como os sons são relacionados entre si para a formação de elementos mais complexos) à medida que exploram as fronteiras previamente estabelecidas (até o começo do século XX) sobre o que pertence e não pertence ao âmbito musical. Mais especificamente, cada vertente (e talvez até mesmo cada obra) caracteriza-se como um estímulo direcionado à comunidade como um todo e que propõe reposicionar os limites relativos à definição de *musical*: o compositor não é aquele que (apenas) repete as convenções culturalmente estabelecidas, nem é aquele que as abandona (se *tudo* é música, *nada* é música); o compositor é aquele que as modifica.

BIBLIOGRAFIA

- AIELO, Rita & SOLOBODA, John A (Eds.). *Musical Perceptions*. New York: Oxford University Press, 1994.
- BABBITT, Milton. "Twelve-tone Invariants as Compositional Determinants". *The Musical Quarterly*, vol. 46, no. 2, 1960, p. 246-259.
- BAKHTIN, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BARBIERI, Marcello (Ed.). *Introduction to Biosemiotics: the new biological synthesis*. Dordrecht: Springer Science+Business Media B. V., 2008.
- BARBIERI, Marcello. "A Short History of Biosemiotics". *Biosemiotics*, n. 2, 2009, p. 221-245.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rethorical figures in german baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- BAYLE, François. *Musique Acousmatique: propositions...positions*. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1993.
- BEANEY, Michael. "Analysis". In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition).
<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/analysis/> (acessado em 20/12/2013).
- BENT, Ian. *Analysis (The New Grove handbooks in music)*. Basingstoke: Macmillan, 1990 [1987].
- BENT, Ian & POPLER, Anthony. "Analysis". In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862> (acessado em 13/03/2012).
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003 [2000].
- BIRKET-SMITH, Kaj. *História da Cultura: origem e evolução (2ª Edição)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1980 [1966].
- BOBZIEN, Susanne. "History of Logic: Ancient Logic". In: BORCHERT, Donald M (Ed.). *Encyclopedia of Philosophy (2nd Edition)*. New York: Macmillan Reference USA (Thomson Gale), 2006 [1967], v.5, p. 397-410.

- BONEVAC, Daniel. "Philosophy of Logic". In: AUDI, Robert (Ed.). *The Cambridge Encyclopedia of Philosophy: Second Edition*. New York: Cambridge University Press, 1999 [1995], p. 679-684.
- BROWMAN, Catherine & GOLDSTEIN, Louis. "Competing constraints on intergestural coordination and self-organization of phonological structures". *Les Cahiers de l'ICP: Bulletin de la Communication Parlée*, v. 5, 2000, p. 25-34.
- CAMPBELL, Murray & GREATED, Clive. *The Musician's Guide to Acoustics*. New York: Schirmer Books, 1988.
- CHASE, William G. & SIMON, Herbert A. "Perception in Chess". In: *Cognitive Psychology*, 4, 1973, p. 55-81.
- CHERRY, Colin. *A Comunicação Humana*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974 [1957].
- CHEW, Geoffrey. "Articulation and Phrasing". In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40952> (acessado em 13/03/2012).
- CHION, Michel. *Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1983.
- CHOMSKY, Noam. *Novos Horizontes no Estudo da Linguagem e da Mente*. São Paulo: Editora UNESP, 2005 [2000].
- CHRISTIANSEN, Morten H. & KIRBY, Simon (Eds.). *Language Evolution*. London: Oxford University Press, 2003.
- COHEN, Jean. *A Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974 [1966].
- COOK, Nicholas. "The perception of large-scale tonal closure". *Music perception*, 5, 1987, p. 197-205.
- _____. *A Guide to Musical Analysis*. London: Oxford University Press, 1992 [1987].
- COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 2001 [1999].
- CORRÊA, Antenor F. "O Sentido da Análise Musical". *Revista Opus*, 12, 2006, p. 33-53.
- CRAIG, Robert T. "Communication Theory as a Field". In: *Communication Theory*, 9 (2), 1999, p. 119-161.
- CRISP, Roger. "Logos". In: AUDI, Robert (Ed.). *The Cambridge Encyclopedia of Philosophy: Second Edition*. New York: Cambridge University Press, 1999 [1995], p. 518.

- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005 [1967].
- DUCKLES, Vincent *et al.* "Musicology". In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710> (acessado em 26/07/2012).
- DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music, 1988.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas (2ª Edição)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971 [1962].
- _____. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997 [1975].
- _____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000 [1990].
- _____. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Porto Alegre: Instituto Piaget, 2001 [1984].
- _____. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1992].
- _____. *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007 [1968].
- _____. *Da Árvore ao Labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Rio de Janeiro: Record, 2013 [2007].
- EMMERSON, Simon. "The Relation of Language to Materials". In: EMMERSON, Simon (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: The Macmillan press, 1986, p. 17-39.
- FAVAREAU, Donald (Ed.). *Essential Readings in Biosemiotics: anthology and commentary*. Dordrecht: Springer Science+Business Media B. V., 2010.
- FEYERABEND, Paul. *Diálogos sobre o Conhecimento*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001 [1991].
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966].
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2008 [1971].
- GARCIA, Denise. "Partitura de Escuta: confluência entre sonologia e análise musical". *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM)*, 2010, p. 52-61.
- GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press, 1986 [1979].
- GRAHAM, Daniel W. "Heraclitus". In: AUDI, Robert (Ed.). *The Cambridge Encyclopedia of Philosophy: Second Edition*. New York: Cambridge University Press, 1999 [1995], p. 376.

- GRUPO μ . *Retórica da Poesia: leitura linear, leitura tabular*. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1980 [1977].
- GUYTON, Arthur C. *Neurociência Básica: Anatomia e Fisiologia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993 [1987, 1991].
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990 [1982].
- _____. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993 [1984].
- HARRIS, ROY. *Rethinking Writing*. New York: Continuum, 2001 [2000].
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven and Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- _____. “Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture”. *Muzikološki Zbornik*, 2005, v. 41, no. 1, p. 5-30
- Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven and Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HIRST, Rodney Julian. “Perception”. In: EDWARDS, Paul (Ed.). *The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan, 1972, v. 6, p. 79-87.
- HURFORD, James R. *The Origins of Meaning: language in the light of evolution I*. London: Oxford University Press, 2007.
- _____. *The Origins of Grammar: language in the light of evolution II*. London: Oxford University Press, 2012.
- IDE, Harry A. “Sophists”. In: AUDI, Robert (Ed.). *The Cambridge Encyclopedia of Philosophy: Second Edition*. New York: Cambridge University Press, 1999 [1995], p. 863-864.
- INWOOD, Michael. “Hermeneutics”. In: CRAIG, Edward (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 1998, v. 4, 384-389.
- JEPPESEN, Knud. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publications, 1970 [1946].
- _____. *Counterpoint: the vocal polyphonic style of the sixteenth century*. New York: Dover Publications, 1992 [1939].
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1962].

- LACOSTE, Jean. *A Filosofia no Século XX: ensaio e textos*. Campinas: Papyrus, 1992 [1988].
- LAKOFF, George. *Women, Fire and Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990 [1987].
- LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007 [2006].
- LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray; SLAWSON, Wayne. "A Reply to Peel and Slawson's Review of *A Generative Theory of Tonal Music*". In: *Journal of Music Theory*, vol. 29, no. 1, 1985, p. 145-160.
- LÉVY, Pierre, *O que é o Virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2001 [1995].
- MARKIE, Peter. "Rationalism vs. Empiricism". In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition).
<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/rationalism-empiricism/> (acessado em 20/01/2014).
- MATTELART, Armand & MATTELART, Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999 [1995].
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011 [2006].
- MATURANA, Humberto R. *A Ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002 [1997].
- MATURANA, Humberto R. & VARELA, Francisco J. *Autopoesis and Cognition: the realization of the living*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1980 [1972].
- MEYER, Leonard B. "Meaning in Music and Information Theory". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, no. 4, Jun. 1957, p. 412-424.
- MEYER, Julien. "Typology and acoustic strategies of whistled languages: Phonetic comparison and perceptual cues of whistled vowels". *Journal of the International Phonetic Association*, v. 38, no. 1, 2008, p. 64-90.
- MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978 [1973].
- MOORE, Brian C. J. *Hearing (Handbook of Perception and Cognition series, second edition)*. San Diego: Academic Press, 1995.
 _____ . *An Introduction to the Psychology of Hearing (Fourth Edition)*. London: Academic Press, 2001 [1997].

- MOSCA, Lineide Salvador. “Velhas e Novas Retóricas: Convergências e Desdobramentos”.
In: MOSCA, Lineide Salvador (Org.). *Retóricas de Ontem e de Hoje*. 3ª Ed. São Paulo: Humanitas, 2004, p. 17-54.
- NATIONAL RESEARCH COUNCIL. *On Being a Scientist: Responsible Conduct in Research (Third Edition)*. Washington DC: The National Academic Press, 2009.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990 [1987].
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Anablume, 1995.
- OLÉRON, Pierre. *A Argumentação*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1983.
- OLIVEIRA, Luis Felipe. *A Emergência do Significado Musical*. Tese de doutorado (Instituto de Artes da UNICAMP), 2010.
- ORMROD, Jeanne Ellis. *Human Learning (6th edition)*. New Jersey: Pearson Education, 2012 [1995].
- ORTONY, Andrew. *Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press, 1993 [1979].
- PALISCA, Claude & BENT, Ian. “Theory, theorists”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44944> (acessado em 23/07/2012).
- PARROT, Andrew e DA COSTA, Neal Peres. “Performance Practice”. In: *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5090> (acessado em 03/02/2013).
- PATEL, Aniruddh D. *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford University Press, 2008.
- PERELMAN, Chaïm. *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Porto: Edições ASA, 1993 [1977].
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de Argumentação: A Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1958].
- PERETZ, Isabelle & ZATORRE, Robert (Eds.). *The Cognitive Neuroscience of Music*. New York: Oxford University Press, 2009.
- PIEIDADE, Acácio T. C. “Música e Retoricidade”. *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto – USP*, 2012.
- PLANTIN, Christian. *A Argumentação: história, teorias, perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

- PLEBE, Armando & EMANUELE, Pietro. *Manuel de Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1988].
- POPPER, Karl. *A Lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008 [1934].
- PURVES, Dale; AUGUSTINE, George J.; FITZPATRICK, David; KATZ, Lawrence C.; LAMANTIA, Anthony-Samuel; MCNAMARA, James O.; WILLIAMS, S. Mark (eds.). *Neuroscience (Second Edition)*. Sunderland: Sinauer Associates, 2001.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1998].
- RICŒUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000 [1975].
- RINALDI, Arthur. *A Música no Final do Século XX: um estudo sobre os modelos de organização do discurso musical no repertório pós-1980*. Dissertação de mestrado (Instituto de Artes da UNESP), 2007.
- RINALDI, Arthur & NOGUEIRA, Marcos F. Pupo. “Contornos e Processos Formais na Definição de Formas Musicais”. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, 2011.
- RINALDI, Arthur & ZAMPRONHA, Edson S. “Forma e Referencialidade: uma análise comparativa de *Mortuos Plango, Vicos Voco*, de Jonathan Harvey, e *Points de Fuite*, de Francis Dhomont”. *Anais do SIMPEMUS 3*, 2006, p. 113-117.
- ROEDERER, Juan G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. São Paulo: Edusp, 1998 [1975].
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms (revised edition)*. New York: W. W. Norton, 1988 [1980].
 _____. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven (expanded edition)*. New York: W. W. Norton, 1998 [1971]
- RUSSELL, Bertrand. *História do Pensamento Ocidental: a aventura das ideias dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001 [1959].
- SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo : Editora Cultrix, 2002 [1916].
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. [Nouvelle Édition]. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SEBEOK, Thomas A (Ed.). *Animal Communication: Techniques of Study and Results of Research*. Bloomington: Indiana University Press, 1973 [1968].
- SHANNON, Claude E. & WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Chicago: University of Illinois Press, 1998 [1949].

- SHIELDS, Christopher. "Aristotle". In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition).
<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/aristotle/> (acessado em 30/12/2013).
- SILVA, William Teixeira & FERRAZ, Silvio. "Uma Nova Retórica para uma Nova Música". *Anais do III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, 2013, p. 346-351.
- SMALLEY, Denis. "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organised Sound*, n. 2 (2), 1997, p. 107-126.
- SMITH, Robin. "Aristotle". In: AUDI, Robert (Ed.). *The Cambridge Encyclopedia of Philosophy: Second Edition*. New York: Cambridge University Press, 1999 [1995], p. 232-233.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. "A Lógica do Pensamento Musical". In: ILARI, Beatriz Senoi (Org.). *Em Busca da Mente Musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006, p. 113-143.
- STASI, Carlos. *O Instrumento do "Diabo": Música, Imaginação e Marginalidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'Analyse Musicale: les formes classiques simples et complexes*. Paris : Minerve, 1996.
- _____. *Manuel d'Analyse Musicale: variations, sonate, formes cycliques*. Paris: Minerve, 2000.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: essays on music and performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- TAYLOR, C. C. W. & LEE, Mi-Kyoung. "The Sophists". In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition).
<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/sophists/> (acessado em 17/01/2014).
- WALLIN, Nils; MERKER, Björn; BROWN, Steven (Eds.). *The Origins of Music*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- WARREN, Richard M. *Auditory Perception: a new analysis and synthesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WASSERMAN, Julio Cesar. "Aspectos Éticos do Texto Científico". *Interciência*, Vol. 35, n. 6, 2010, p. 466-472.
- WILSON, Blake; BUELOW, George & HOYT, Peter. "Rhetoric and Music". In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> (acessado em 13/03/2012).

- WISHART, Trevor. *On Sonic Art (A New and Revised Edition)*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009 [2007].
- ZAMPRONHA, Edson S. "Linguagem: Propriedade Emergente do Material". *ARTEunesp*, n. 13, 1997, p. 31-57.
- _____. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- _____. "Da Figuração à Abstração em Música". In: SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson S. (Org.). *Arte e Cultura: Estudos Interdisciplinares II*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002, p. 93-104.
- _____. "A Construção do Sentido Musical". In: SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson S. (Org.). *Arte e Cultura: Estudos Interdisciplinares III*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004, p. 75-84.
- _____. "Gesture in Contemporary Music: on the edge between sound materiality and signification". *Trans*, n. 9, 2005.
- <http://www.sibetrans.com/trans/article/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification> (acessado em 13/02/2014).
- _____. "Três exemplos de retórica no discurso musical". *Claves*, n. 2, 2006, p. 46-59.
- _____. "Da escuta do objeto sonoro à composição musical? Um estudo sobre a irreversibilidade da escuta em composição". *Ouvirouver*, v. 7, n. 1, 2011, p. 66-80.