

OS UNIVERSAIS MUSICAIS E A CONSTRUÇÃO DE METÁFORAS: UM MODELO PARA A INTERPRETAÇÃO TEXTUAL

Emanuela Francisca Ferreira Silva¹

RESUMO: Este trabalho é parte integrante de uma pesquisa de doutoramento que tem como hipótese: há diferença quanto à compreensão textual entre ler em voz alta com ritmo e contorno melódico e ler silenciosamente? Para tanto, pauta-se na leitura como um ato enunciativo em que a metáfora não é apenas uma “maneira de falar”, mas, sim “de pensar” o real de uma determinada forma e não de outra. Assume-se que nem todos os indivíduos são e se tornarão sujeitos linguísticos musicais, mas que todos são capazes de apreciar e sentir música. Como referencial teórico, trabalha-se com a enunciação na perspectiva de Benveniste (1989) e Os universais Musicais segundo as teorias de Sloboda (2008). Assume-se que, quando as pessoas se comunicam, elas representam a situação de comunicação e essa representação compartilhada é um pré-requisito para a construção de sentido. Ao ler em voz alta, ocorre uma operação de duplo escopo com dois espaços de entrada: o espaço perceptual visão/audição e o espaço conceptual texto, que na mescla gera uma musicalidade na leitura oral. O ato de linguagem é um encontro imaginário de dois universos de discurso que não são idênticos. O que se está tentando afirmar com isso é que, ao fazer uma leitura oralmente, esses espaços se duplicam, pois se pensa e se fala ao mesmo tempo. Por isso, há uma otimização da interpretação textual ao se fazer leitura em voz alta. Enquanto que, na leitura silenciosa, há apenas o pensamento para interpretar ao se ler em voz alta com ritmo e melodia, fala e pensamento se confluem na busca de significação. Ouvir parece ser um meio de delimitar a situação espaço-temporal, uma dupla articulação entre boca e ouvido que permite à prosódia e as modulações vocais – ir ao encontro ao ouvido do mesmo corpo ou de um outro corpo. A prática musical mobiliza mais de uma “razão” sensorial. A audição é fundamental. Na leitura oral, isso se aplica, por isso se considera que há musicalidade na leitura oral, pois é pelo ato de ouvir que o músico aprimora sua atividade de interpretação e o leitor compreende o texto por dois canais: a audição e a visão.

PALAVRAS-CHAVE: leitura como ato; enunciação; universais musicais; leitura oral.

ABSTRACT: This work is part of a doctoral research whose hypothesis: Is there difference in reading comprehension between reading aloud with rhythm and melodic contour and read silently? For both, is guided reading as a declarative act that metaphor is not just a "way of speaking" but rather "to think" the real in a certain way and not

¹ Instituto Federal do Sul de Minas – Campus Poços de Caldas, MG.

another. It is assumed that not all individuals are and will become musical language subject but that everyone can enjoy and feel music. As a theoretical framework we work with the enunciation from the perspective of Benveniste (1989) and The Musical universal according to the theories of Sloboda (2008). It is assumed that when people communicate, they represent the situation of communication and this shared representation is a prerequisite for the construction of meaning. When reading aloud is a dual-scope operation with two input spaces: the perceptual space vision / hearing and conceptual space text, which in the mix generates a musicality in oral reading. The speech act is a fictional meeting of two universes of discourse that are not identical. What we are trying to say with this is that by doing a reading these spaces orally are duplicated because, it is thought and talk at the same time. Therefore, there is an optimization of textual interpretation in making reading aloud. While in silent reading just thinking to interpret when reading aloud with rhythm and melody, speech and thought converge in the search for meaning. Listening seems to be a means of defining the spatial and temporal situation, a dual link between mouth and ear that allows the prosody and vocal modulations - to meet the ear of one body or another body. The musical practice mobilizes more than one "right" sensory. Hearing is critical. In oral reading this applies, so it is considered that there is musicality in oral reading, it is the act of listening to the musician enhances his portrayal of activity and the reader understands the text by two channels: hearing and vision.

KEYWORDS: Reading as act; Enunciation; Musical universal; Oral reading.

Introdução

Para este trabalho, afirma-se que interpretar é um processo que envolve previsão e planejamento de ação, isto é, interpretar é um processo em que a mente incorporada faz previsões em relação a textos verbais ou não-verbais. Isso requer conhecimento, atenção, memória, linguagem para conseguir executar, lidar com a lógica de um problema "abstrato".

Esse trabalho centra-se no sujeito que interpreta (o interlocutor). A situação de comunicação é o enquadre, ao mesmo tempo, físico e mental em que se encontram os parceiros de troca linguageira. Interessa-nos de sobremaneira o enquadre mental do TUi, desse interlocutor que se faz múltiplo ao utilizar de universais musicais em seu ato interpretativo.

Para tanto, delimita-se de situação comunicativa aquilo que Charaudeau (2014) denomina de situação monologal. Nessa situação os parceiros não estão presentes fisicamente, não permitindo assim a troca. O canal de transmissão é o gráfico, pois se trata de um texto escrito para fins de interpretação textual. Em seu quadro Situação de Comunicação (Charaudeau, 2014, p. 73), apresenta a situação monologal em que afirma que pode haver um canal oral ou canal gráfico com utilização ou não da

entonação. Em nossa pesquisa de campo, evidenciamos essa situação monologal com canal gráfico e com utilização ora da entonação, ora sem a mesma.

Tem-se assim o seguinte questionamento: *como o leitor debasta o texto, isto é, que mecanismos e processos ele utiliza para interpretar esse texto?* Acredita-se que para responder a tal questionamento é preciso nos valer de duas teorias importantes: a teoria dos espaços imagéticos e a teoria dos espaços semióticos. Cabe ressaltar ainda que, para esse trabalho, não se está pretendendo refletir sobre os componentes de organização discursiva, mas compreender que processos o TUi utiliza que otimizam sua compreensão textual quando há entonação no ato da leitura com metáforas.

Os padrões de ativação neuronal funcionam como modelos de experiências e ações possíveis. Esses padrões não são modelos no sentido de serem construções proposicionais ou conceptuais retidas no interior da mente cérebro. Eles são apenas estruturas recorrentes de nossas experiências atuais e possíveis, retidas no organismo como pesos neuronais (*neuronal weights*), uma tendência de certos neurônios de dispararem quando estimulados por entradas (*inputs*) vindos de outros neurônios. Rorher ilustra essa afirmação citando como exemplo que os ocidentais ao ouvirem uma escala musical “do-re-mi-fa” tendem a completar o restante com “sol-la-si-do”.

1. Aporte teórico

Ao ler um texto, estamos adquirindo conhecimento novo que se agregará ao conhecimento inato. Admiti-se que, ao ler um texto e utilizar dos universais no ato da leitura, envolve movimento, raciocínio, planejamento e criatividade. Ao ler uma metáfora, por exemplo, evoco uma imagem que resulta da reconstrução de um padrão transitório (metaforicamente um mapa) nos córtices sensoriais iniciais, desencadeando a ativação das representações dispositivas localizadas em outros locais do cérebro, por exemplo, um córtex de associação. Porém, interpretar também envolve emoção e sentimento, assim necessitamos do conhecimento inato e adquirido para que nossa interpretação busque o sentido desejado.

Neste momento do trabalho, é importante que se retome alguns pontos sobre os esquemas imagéticos. Os Esquemas Imagéticos constituem padrões sensorio-motores indispensáveis à estruturação dos mapeamentos metafóricos. Eles são precisamente as estruturas de nossa experiência sensorio-motora básica pela qual encontramos um mundo que podemos entender e no qual podemos agir. (Johnson, 2007). São eles que

tornam possíveis que nossas experiências corporais tenham sentido, pois desempenham papel importante na discriminação dos contornos de nossa orientação e experiência corporal. Interessante verificar que o termo imagético não diz respeito somente à imagem visual, pois ele é sinestésico. O sentido emerge de padrões sensório-motores da interação do organismo com o ambiente.

É preciso analisar os esquemas imagéticos como estruturas de nossa experiência sensório-motora que são recrutados para a racionalização, abstração e para o pensamento. Podemos concluir com isso que nossas experiências cognitivas superiores são construídas e moldadas pelos padrões de nossa experiência sensório-motora, ligados à percepção e ao movimento corporal. Nossas interações com o mundo ativam nossos mapas e, conseqüentemente, a construção dos Esquemas Imagéticos.

Admiti-se com Damásio (1996) que o “pensamento é feito de imagens”, portanto interpretar é antes de tudo representar imagens na nossa consciência, através de nossas experiências sensório-motoras. “Palavras e símbolos são baseados em representações topograficamente organizadas, sendo, portanto, imagens também.” (Damásio, 1996, p.134). A maioria das palavras que utilizamos em nossa fala interior, antes de dizermos ou de escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência. Frequentemente essas imagens são visuais e talvez até mesmo somatossensoriais. Vários matemáticos e físicos descrevem seus pensamentos dominados por imagens.

Assume-se que não há separação entre mente e cérebro e, conseqüentemente, entre mente e corpo. Pode-se dar inúmeros exemplos de como pensamentos e emoções alteram consideravelmente o organismo. A tristeza e a ansiedade, por exemplo, podem alterar de forma notória a regulação dos hormônios sexuais provocando não só mudanças no impulso sexual, mas também variações no ciclo menstrual feminino. A perda de alguém que se ama, pode levar a uma depressão do sistema imunológico.

William James (*apud* Damásio, 1996, p. 158), a respeito da emoção e de sua manifestação corporal, comenta:

Se imaginarmos uma emoção forte e depois tentarmos abstrair da consciência que temos dela todos os sentimentos dos seus sintomas corporais, veremos que nada resta, nenhum ‘substrato mental’ com que restituir a emoção e que tudo que fica é um estado frio e neutro da percepção intelectual. Exemplo: pensar a emoção do medo sem a sensação de aceleração do ritmo cardíaco de respiração suspensa, de tremura dos lábios e das pernas enfraquecidas, de pele arrepiada e de aperto no

estômago. Ou o estado de raiva sem o peito em ebulição, o rosto congestionado, as narinas dilatadas, os dentes cerrados e o impulso para a ação rigorosa.

Com isso, observa-se que o corpo está interposto no processo. Emoção significa – “movimentos para fora” (Damásio,1996, p.168). Emoção pode então ser conceituada como a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria, dirigidas ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, como também dirigidas ao próprio cérebro. A consciência depende do corpo que abriga o cérebro. O mesmo corpo por onde as emoções acontecem e ficam guardadas no cérebro.

1.1 O modelo semiótico experiencial

Para esse trabalho, elaborou-se um modelo semiótico que tem como premissa o modelo semiótico de Aarhus (Brandt, 2005, 2012; Brandt & Brandt, 2005) e as reflexões de Auchlin sobre a integração experiencial (Auchlin *et al*, 2012). Conforme figura 1, tem-se esse modelo elaborado.

Conforme figura 1, tem-se duas entradas: uma perceptual: que é duplicada na leitura oral: visão/ audição e a conceptual que é o texto em si. Na mescla há a duplicação da percepção do texto e o sujeito leitor torna-se “tu” em relação ao “eu” autor e “eu” em relação a si, quando lê oralmente. Concebe-se espaço semiótico baseado na interpretação da situação de comunicação de Charaudeau (2014), na teoria da Mente corporificada, de Johnson (2007), e da teoria de Integração Experiencial de Auchlin (2013), da Teoria dos Espaços Mentais (Fauconnier, 1985; e outros) e Teoria da Integração Conceptual (Fauconnier; Turner, 2002; e outros) e do Modelo da Arquitetura Mental e Integração Conceptual proposto pelo grupo de Semiótica Cognitiva da Universidade de Aarhus (especialmente Brandt, 2005, 2012; e outros).

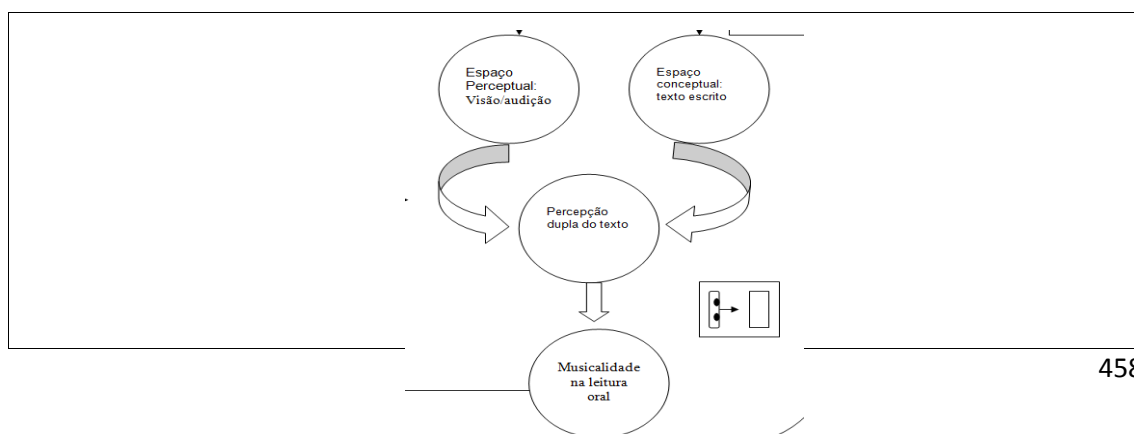




Figura 1: Modelo Semiótico

Fonte: Elaborado pela autora

A Teoria dos Espaços Mentais afirma que a produção de sentido se dá na criação e integração de espaços semióticos pelo ser humano. Assim, quando falamos ou pensamos, espaços mentais são abertos, estruturados e conectados entre si por efeito da pressão de elementos tais como gramática, contexto e cultura. Essa conexão cria uma rede de espaços através da qual nos movemos e desenrolamos nosso discurso². O que se está tentando afirmar com isso é que, ao fazer uma leitura oralmente, esses espaços se duplicam, pois se pensa e se fala ao mesmo tempo. Por isso, há uma otimização da interpretação textual ao se fazer leitura em voz alta. Enquanto que, na leitura silenciosa, há apenas o pensamento para interpretar ao se ler, em voz alta com ritmo e melodia, fala e pensamento confluem na busca de significação.

Caminhando na teoria, tem-se a proposta de Brandt de que a Teoria dos Espaços Mentais e Integração Conceptual seja repensada sob a perspectiva teórica de uma exploração semiótica da cognição e da significação. Brandt interpreta que, no texto inaugural de tal teoria, espaços não são definidos em relação às mentes e sim em relação ao discurso (Brandt, 2005, p. 1580). Como extensão dessa crítica, Brandt afirma que a concepção de espaços mentais apresentada na teoria leva ao entendimento desses como artefatos condicionados à condição de verdade, os quais tentam resolver problemas especiais da lógica natural³. (Brandt, 2005, p. 1586). Brandt (2005, p. 1586) afirma que o termo “espaço mental” denota uma forma estrutural de organizar certos conteúdos

² Baseamos nossa afirmação no seguinte excerto: “The basic idea is that, as we think and talk, mental spaces are set up, structured, and linked under pressure from grammar, context, and culture. The effect is to create a network of spaces through which we move as discourse unfolds.” (Fauconnier; Sweetser apud Nascimento; Oliveira, 2004, p. 292).

³ Baseou-se essa afirmação no seguinte excerto: “In the theoretical perspective of a semiotic exploration of cognition and meaning, a mental space is not a genetically modified possible world or vericonditional artefact, intended to solve special problems of natural logic (logic in natural language).” (Brandt, 2005, p. 1586).

para os quais a consciência humana atenta. Acreditamos que, ao ler em voz alta, o intérprete agrega dois elementos ao processo de atenção: a fala e o pensamento. A leitura oral, por sua vez, traz para a situação enunciativa o visual e o auditivo como elementos para pilotar a atenção conjuntamente com o pensamento. Brandt (2005) apresenta a Integração Conceptual ou integração semiótica como uma noção útil para entendermos os princípios que regem o processo de significação (Brandt, 2005, p. 1586).

Confluindo com essa teorização, retoma-se alguns pontos de Charaudeau (2014) sobre a situação de comunicação, para compor nossa concepção sobre espaço semiótico.

No esquema proposto por Charaudeau (2014), apresentado na figura 2, exposta anteriormente, o ato de linguagem contempla quatro sujeitos, isto é, há um desdobramento de EUs e TUs em um ato interenunciativo que são respectivamente nomeados de EUe- EUc;TUD-TUi.

O ato de linguagem é um encontro imaginário de dois universos de discurso que não são idênticos. O jogo, a encenação que o texto propõe, é criado duas vezes pelo TUi na leitura oral. Na instauração do espaço de significação – espaço semiótico –, a produção de sentido é delimitada pela atuação do TUi que, na situação monologal da leitura orante do texto, em que utiliza dos universais musicais, duplica sua percepção por meio do visual e do aural tendo uma otimização da interpretação.

2. Desenvolvimento: da teoria à prática:

A música se relaciona sempre com o indivíduo, pois nasce de sua mente, fala de suas emoções e de sua gama perceptual. Isso nos leva a refletir: a música possibilitaria, igualmente, a harmonia da vida psicológica e mental?

Por meio de estudos e de pesquisas, Sloboda (2008) estabeleceu que existem universais musicais, isto é, elementos musicais que estão presentes em todas as culturas da espécie humana: o ritmo e o contorno melódico. Advoga-se conjuntamente com Sloboda a favor não da inatência para competência musical e sim sobre universais musicais que todos os seres humanos possuem desde a gestação: o ritmo e o contorno melódico. Para este trabalho, aptidão musical é a capacidade de todo ser humano perceber música – principalmente contorno musical e do ritmo, na compreensão. Isto não implica dizer que todo ser humano pode executar música e sim que qualquer sujeito é capaz de apreciar música.

Como objeto de estudo, tem-se a canção Maninha (CHICO BUARQUE DE HOLLANDA) e uma possível interpretação textual para a mesma. O sujeito leitor dessa canção é um "eu" que passa pelo processo do "intérprete", pois, ao ler em voz alta o texto, esse sujeito duplica sua percepção utilizando da visão e da audição.

A canção "Maninha" pode ser percebida pela seguinte estrutura: três pronomes - eu, tu e ele. Eu e tu eram felizes num passado que acaba quando ocorre a chegada do "ele" - ditadura militar que divide a vidas das duas pessoas anteriores em dois momentos diferentes: o da alegria e tranquilidade (passado) e o de tristeza e inquietação (presente) com a chegada dele.

Com essa estrutura, foram propostos os seguintes questionamentos para os leitores: nas duas primeiras estrofes – "Pois nunca mais cantei, ó maninha, depois que ele chegou" e "pois hoje só dá erva daninha no chão que ele pisou", percebe-se que o "Ele" divide a vida das pessoas em dois momentos: antes tranquilidade e alegria; depois inquietação e tristeza. A quem se refere o pronome "Ele"? Argumente sua resposta. A partir das respostas apresentadas pelos sujeitos, verificou-se que as metáforas encontradas na canção foram percebidas pelos sujeitos informantes para "ele" variam entre a resposta "ditadura" ou "governo ditatorial e outros acontecimentos como "futuro", "passado" e "momento não relacionado à ditadura", devido ao fato de que, no ato da leitura oral, ocorreu uma função dupla do leitor: ele tornou-se "eu" e "tu", simultaneamente, e teve como canal de recepção a audição e a visão.

3. Comparando os resultados com as teorias

Percebe-se que há musicalidade na leitura oral. Bakhtin (1981) afirma que, nos conteúdos enunciados o uso do corpo e, nomeadamente, a voz, como matéria moldável à imaterialidade das significâncias possíveis, possibilitam uma dimensão axiológica que se infiltra no dito; do medo, da repulsa, da alegria, do entusiasmo. Ao entoar um texto, parece haver uma espécie de mediação, através da voz e da gama dos timbres, do ritmo, do investimento pulsional entre o corpo e o ato de compreender. (Fónagy, 1963). Ouvir parece ser um meio de delimitar a situação espaço-temporal, uma dupla articulação entre boca e ouvido que permite à prosódia e às modulações vocais ir ao encontro do ouvido do mesmo corpo ou de um outro corpo. A prática musical mobiliza mais de uma "razão" sensorial. A audição é fundamental. Na leitura oral, isso se aplica, por isso considera-se que há musicalidade na leitura oral, pois é pelo ato de ouvir que o músico

aprimora sua atividade de interpretação e o leitor compreende o texto por dois canais: a audição e a visão. “Ouvindo (um evento ou uma gravação), pode-se aprender música”. (Gitirana, 2006, p. 121). Assume-se que ouvindo pode-se compreender melhor o texto.

4. Conclusão

Assume-se que, quando as pessoas se comunicam, elas representam a situação de comunicação e essa representação compartilhada é um pré-requisito para a construção de sentido. Ao ler em voz alta, ocorre uma operação de duplo escopo com dois espaços de entrada: o espaço perceptual visão/audição e o espaço conceptual texto, que na mescla gera uma musicalidade na leitura oral.

Na *performance*, o sujeito leitor é um “eu” em relação a um “tu” que é ele mesmo, que se percebe como eu pelo ato de se escutar enquanto lê. No ato da leitura oral, ocorre a alternância entre a fluidez das vogais e a interdição das plosivas, o sopro das sibilantes, o prolongamento das nasais; além de todo um processo para produção de sentidos, impossível na leitura silenciosa. Na leitura oral, o gesto vocal envolve o corpo em funcionamento a serviço de um laço consigo mesmo.

Referências Bibliográficas

AUCHLIN, A. *Du phonostile à l'ethos*, les prosodies comme interfaces entre sens et corps. In: Acts du III Symposium sur L'analyse du Discours. Belo Horizonte, Brésil, 2008.

AUCHLIN, A. *Prosodic iconicity and Experiential blending*. In HANCIL, S (Ed). Acts du colloque international prosodie et iconicité. Rouen, avril, 2009. Berné: Editions, Nota Bene, no prelo. 2012.

BAKHTIN, M. In: Todorov, T. (org.) - *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

BARTHES, R. e Havas, R. - A Escuta in: Enciclopedia Einaudi - *Oral/escrito*, *Argumentação*, nº11, Lisboa, INCM, 1987.

BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral I*. São Paulo: Pontes, 2005. (1958)

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes Editores, 1989. (1974).

BENENZON, F; YEPES, I. In: SEKEF, M. de L. *Da Música: seus usos e recursos*. São Paulo: Unesp, 1971.

BRANDT, L., BRANDT, Per Aage. Making sense of Blend. In MENDOZA IBÁÑEZ, R. (Ed) *Annual Review of Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 2005.

FÓNAGY, I. In: Bolinger D. (org.) . *Intonation*. Baltimore: Penguin Books, 1963.

GITIRANA, H. R. S. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SLOBODA, J. *A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música*. Trad. Ilari, B & Ilari, R. Londrina: EDUEL, 2008.

ZAMPRONHA, M. de Lourdes Sekeff. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.