

O significado musical: expectativas

Karin Segalla Ferreira

FAE Centro Universitário

karinsegallaferreira@gmail.com

Resumo

O objetivo do presente trabalho é apresentar um modelo de teoria para as expectativas e significado musicais, através de pesquisas já realizadas que perpassam desde o entendimento de como a música se torna significativa, do conceito de tendência, e da musicologia cognitiva. O pioneiro trabalho de Leonard Meyer (1956) será apresentado em nosso capítulo primeiro, trazendo a discussão entre as perspectivas formalista e referencialista do significado musical e um posicionamento mais emocional das expectativas. A teoria de David Huron (2006), autor que estudaremos em nosso capítulo segundo, é entendida como uma proposta derivada da teoria de Meyer, complementar e ao nosso ver, mais madura e atual, pois o autor foca-se nos aspectos neurológicos e fisiológicos para explicar o fenômeno da antecipação musical. Em nosso capítulo terceiro, apresentaremos a Teoria da Relevância proposta por Sperber & Wilson (2005) e relacionaremos o conceito de comunicação ao efeito cognitivo. O encerramento desse trabalho nos leva ao possível diálogo existente entre a TR e as expectativas musicais. Sendo assim, a TR pode ser um caminho possível para explicar a questão que nos norteia: “música comunica(?)”. Dessa forma, buscamos através desse trabalho expor teorias e introduzir uma possibilidade para explicá-las. Nossa intenção foi trazer um novo modelo para discussão que pode ser um caminho para formulação de uma nova hipótese no escopo teórico escolhido, sendo essa discussão para nós necessária e plausível a partir das formulações teóricas previamente estudadas. Músicas comunicam, e são manifestações sonoras comunicativas dos seres humanos. A abordagem teórico-relevante é um caminho para que essa conclusão seja efetiva. Ela é uma interface entre a razão e a emoção e uma potencial saída teórica para as questões abordadas.

Palavras-chave

Teoria da Relevância, comunicação, significado musical, musicologia cognitiva, música

1. Afinal, música comunica (?)!

O significado em música nos parece, como seres humanos, e principalmente como seres comunicativos, uma questão muito simples, e na verdade pode parecer até ofensiva. Afinal de contas, parece-nos estranho duvidar ou questionar se música comunica. Tal pergunta nos parece uma simples constatação, pois através da música podemos expor nossas intenções comunicativas, apesar de, talvez, a necessidade ou a impulsão de comunicação através da música não seja inata. Para nós, a música transmite informações e tais informações estão vinculadas a um contexto, e para tanto, comunicam uma intencionalidade, um “querer dizer”. O comportamento comunicativo, por si só, é gerado a partir de expectativas de relevância, ou seja, transmitimos um querer dizer (Grice, 1989) através do dito, significando que a nossa intenção com esse dizer foi nos comunicar com um outro em um diálogo. Geramos tais comportamentos comunicativos visando que eles gerem outros comportamentos comunicativos em nosso ouvinte.

A partir desse argumento, acreditamos que a música é um instrumento de manifestação comunicativa. Visto que, apesar de não conter elementos propriamente ditos verbais, a música possui outras estruturas, carregadas de intencionalidade - como informações emocionais e expectativas. A música, assim como a linguagem, representa e acarreta um dizer. Apesar de diferentemente da linguagem verbal - no quesito diálogo, por exemplo. A dúvida que nos parece instigante no escopo “diálogo em música”, é que esse diálogo deveria partir de quem quer se comunicar, e não para quem a mensagem aponta. Vejamos, primeiramente: arriscamos afirmar que o diálogo presente na música, começa a partir de uma escuta musical, da “resposta” do ouvinte, entendendo como “resposta” o que a música representa para ele, o que ela gera, suas expectativas e as emoções acarretadas por ela. Essa nos parece a melhor definição do provável diálogo ouvinte/obra. Desconsideramos o processo de composição e quem compôs a obra, em que condições estava, qual o contexto, sua in-

tenção e emoção quando ouve a obra. No âmbito obra/ouvinte, trazemos a hipótese de que a música por si só não seria capaz de representar coisa alguma ao ouvinte. Isso quer dizer que há sempre uma representação vinda do ouvinte, que acarreta ou gera um significado para a obra. Tal representação pode ser a sua bagagem musical, onde está quando a ouve, sua cultura, e/ou o momento em que está vivendo, seja emocional, físico ou mental, por exemplo. Outros fatores parecem-nos relevantes, como se o ouvinte é músico, se tem ouvido absoluto, ou se faz parte de uma tribo indígena por exemplo, que hipoteticamente tem muitas manifestações musicais. Tomamos com exemplo: “Domenico” ouve a música “x”. A música “x” foi composta por “Enrico”. Desconsideramos todos os momentos relacionados à composição da música “x” e desconsideramos também Enrico. Ao ouvir a música “x”, Domenico sente-se ameaçado e agoniado. Essa reação emocional em Domenico pode ser a resposta e o significado daquela música para ele. Ainda que a música não peça uma resposta, ou um possível diálogo, cremos ser inevitável não termos uma, seja essa resposta qual for. Nesse momento, argumentamos que a música gera reações, ainda que diferentes reações e representações em pessoas diferentes, o que importa a esse estudo, é que tal música representou e se tornou significativa, independente do que significou.

Secundariamente, se pudéssemos criar uma hipótese, afirmando que a intencionalidade comunicativa da música se dá a partir de quem a compõe, possivelmente teríamos um vácuo, pois esse autor depende de algo complexo para expressar-se, no caso, acordes, notas, escalas musicais. A comunicação demanda lidar com pensamentos de quem diz e de quem ouve, e para tanto, apostamos que pode ser plausível existir apenas um reconhecimento de intenções comunicativas entre músico e plateia. E consideramos ainda, que, o reconhecimento das intenções e as respostas que temos a um determinado estímulo musical não quer dizer que a música quis comunicar alguma coisa. Voltamos então, à estaca zero? Bom, se eu olho para o céu e vejo que vai chover, pois o céu está carregado de nuvens negras, isso não quer dizer que a nuvem quis me comunicar

alguma coisa, no caso, que vai chover. Quando inferimos algo em nosso meio, estamos nos baseando em nossa própria experiência e modelo de mundo. Damos significado as coisas do mundo a partir do que aprendemos sobre cultura, sociedade e música, por exemplo.

2. O significado musical: expectativas e padrões culturais

Voltemos à nossa afirmação anterior, de que a comunicação em música nos parece simples, já que somos seres comunicativos e, além disso, seres musicais. Entendemos, a partir dos estudos de Leonard Meyer (1956), que o significado musical na perspectiva absolutista está relacionado exclusivamente a um contexto dentro da música *per se*, ou, música *stricto sensu*. A visão representacionista do significado musical, por sua vez, afirma que o significado musical refere-se aos fatores extramusicais contidos no mundo, como os comportamentos e os estados emocionais. Em ambas as proposições podemos relacionar a significação em música com o conceito de expectativa e tendências expectantes. Isso porque o ouvinte ao escutar uma determinada frase musical, busca um conseqüente relevante que resulte de um antecedente de um modelo referencial. A teoria de Leonard Meyer então, nos traz duas proposições: uma entende que o significado da música é uma característica ou propriedade interior à obra musical e suas estruturas, e outra, que afirma que a música tem significado e comunica tal significado, sendo ele extramusical, existindo anteriormente à experiência musical e sendo transmitido a partir dela. Nos perguntamos, então: como eventos musicais se tornam significativos (?) a ponto de um compositor elaborar uma obra musical esperando que ela comunique o seu “querer dizer” a um ouvinte e como esses eventos são experienciados como sentimentos? Nossa proposta é a de buscar caminhos possíveis para dissolver essa questão de maneira simples, pois não pretendemos fazer, a priori, nenhum tipo de experimento psicológico. Vejamos: os eventos perceptivos, comuns aos seres humanos e em especial aqueles que se relacionam com a música e a sua significação, sempre estão acompanhados de emoções. As emoções são acarretadas

e se manifestam de várias maneiras: podemos estar em nossa casa, alienados com alguns pensamentos, ouvindo um disco quando, de repente, em algum momento, encontramos nossos pensamentos divagando por entre uma frase musical existente nesse disco. Trazendo-nos novamente à realidade, e longe daquele pensamento. O que nos fez prestar atenção naquela frase, pode ser um “diálogo” existente entre nossos padrões culturais, nossa bagagem musical e aqueles sons. A música pode não representar nada sozinha, mas em contato com essa bagagem que temos, se torna significativa e conceitual, gera sentimentos, emoções, e conseguimos, o que nos parece também ser inevitável no âmbito da escuta musical, ter um “diálogo” impreciso e inegável com a obra.

O fato é que a partir desses argumentos, podemos afirmar a existência de culturas musicais e determinadas frases musicais que são de importante relevância aos membros de uma cultura. Tais frases, podem ser relacionadas, nessa determinada cultura, a eventos, também culturais previamente determinados, seja a partir da experiência dos compositores e/ou dos ouvintes, seja por reações emocionais causadas pelo compositor e/ou no ouvinte. Então, como afirma Huron (2006), toda cultura musical está relacionada a determinados sentimentos e tais sentimentos evocam situações convenientes a essa cultura. Para Huron, a noção de expectativa é uma habilidade que evoca estados emocionais, sendo de extrema relevância para a sobrevivência, pois nos faz antecipar os eventos vindouros. Para tanto, o autor propõe a *ITPRA*, que consiste em cinco funcionalidades distintas. As emoções evocadas pelas expectativas envolvem esses cinco sistemas fisiológicos: imaginação, tensão, previsão, reação e avaliação. Cada um desses sistemas podem evocar respostas emocionais de uma maneira independente, e podem ser divididos em dois períodos: pré-estímulo e pós-estímulo. A imaginação, por exemplo, faz com que o futuro seja emocionalmente palpável, por isso esses sentimentos trazem mudanças comportamentais. Como afirma o autor: “Nós não apenas *pensamos* em possibilidades futuras, nós *sentimos* possibilidades futuras” (HURON, 2006, p. 8).

A teoria de Huron tende a responder os questionamentos referentes a como os indivíduos e organismos aprendem através da experiência. Uma das possibilidades levantadas pelo autor, é a de que os ouvintes são sensíveis às probabilidades de eventos e padrões sonoros distintos, e tais probabilidades formam, ou ajudam a formar as expectativas dos eventos que estão por vir: “O processo de aprendizagem é produto da evolução por seleção natural, assim como qualquer outro instinto” (HURON, 2006, p. 62).

Sendo assim, o mais relevante nos estudos de Huron, para a pesquisa referente a esse trabalho, reside na possibilidade de podermos vislumbrar a proposição de que a aprendizagem pode ser o motivo de que os organismos tendem a esperar eventos futuros, criarem expectativas, e além disso, essa ideia pode justificar que as respostas aos eventos sonoros poderia ser resultado da aprendizagem. Ou seja, o aprendizado tem papel determinante na formação de significado sonoro.

Nesse âmbito, afirmamos anteriormente que para Meyer a noção de expectativa é a base dos processos de significação musical. David Huron, assim como Meyer, acredita que a expectativa é um fenômeno biológico e também cultural, pois o organismo se prepara para responder a determinados estímulos a partir de influências dadas pelo ambiente cultural, manifestadas pela expectativa. Essas expectativas musicais podem ser inatas e/ou experienciadas através de eventos passados, ou seja, aprendidas, sendo que as expectativas mais relevantes são aquelas adquiridas pela aprendizagem, pois são mais habituais e usuais no pensamento. Tais expectativas refletem padrões culturais aprendidos e para tanto são mais relevantes e se sobrepõem àquelas decorrentes da genética. Os padrões culturais são refletidos e se manifestam em uma determinada obra musical, em como ela é construída e recebida pelo seu ouvinte. Isso quer dizer que o conceito que mais se relaciona com essa compreensão que compete aos padrões culturais é o de *estilo musical*. Embasados nesse conceito, afirmamos que existem sistemas complexos entre a relação de

sons entendidos e utilizados em um grupo de indivíduos em comum. Em tais sistemas de padrões culturais existem sons que não podem ser combinados e existem os sons que são possíveis e podem ser usados em diferentes situações, por exemplo. Esses sons podem ser combinados de maneiras pré-estabelecidas e essas relações podem ser diferenciadas através do contexto da obra e da situação em vigência. Ian Cross em seu texto *Músicas, Culturas e Significados: Música como Comunicação* relata sobre a questão cultural dos comportamentos musicais:

Como Widdess¹ pontua, o dinamismo de uma cultura específica é melhor entendido através da experiência vivida do que mediado por representações linguísticas. Mas o que precisamente determina “uma” cultura, uma cultura musical, principalmente? Como um exemplo complexo, no contexto do território do norte australiano, nas culturas aborígenes, como Widdess notou, há entidades musicais específicas - não obras, mas músicas e específicos tipos de música - e específicos contextos para o uso dessas músicas. (Cross, 2012: 95)

A cultura então, em sua particularidade, pode ser entendida como a representação de um determinado povo, contendo suas características, suas entidades musicais particulares e específicas, tanto para um determinado momento, quanto para uma casualidade por exemplo. Caracterizamos a música então, através da cultura, como um comportamento cultural específico de um determinado povo. David Huron, por exemplo, argumenta que “existem evidências da ideia da música como uma adaptação evolutiva e ainda que não sejam sólidas, a ideia é plausível” (ILARI, 2006, p. 41). Existem fortes evidências de que os seres humanos tem um componente genético que influencia tanto a musicalidade quanto a sociabilidade. Podemos argumentar também que a música traz consigo e incita nossa memória comunicativa primórdia. Já que nossos ancestrais eram movidos pelo prazer musical em sua comunicação. A música pode nos remeter a um contexto musical, ainda que breve, e excitar em nós um

¹ Richard Widdess é professor de música na Universidade de Londres.



“eco evolucionário de comunicação primitiva” (ILARI, 2006, p. 41). A música, além de tudo, em muitas culturas, é o primeiro contato confortante de uma mãe com um filho recém nascido, a voz da mãe contém musicalidade, e representará algo para o filho, talvez por toda a sua existência. A música existe em nossas vidas e em nossos genes, ela nos move. Apesar de isso não significar que ela nos comunique, conseguimos encontrar algo nela que nos comunica, nos significa.

3. Manifestações comunicativas: musicais?

Entendendo a música como uma manifestação da linguagem, tomamos como exemplo a seguinte constatação: um determinado comunicador quer dizer algo, ou apenas, tem a intenção de dizer algo e para tanto, contribui para essa comunicação através de uma frase musical, dando para ela determinadas características. Essas características para ele, e somente para ele, pois ele é o compositor, são perceptíveis ao seu “querer dizer” e à sua intenção comunicativa. O ouvinte ao ouvir essa frase musical, pode recebe-la da mesma forma, com alguma parcialidade ou com compreensão de intenção distinta daquela que o autor “quis dizer”. Isso não quer dizer que o ouvinte não entendeu a obra, mas sim que existe algo naquela frase musical que para ele faz sentido de alguma outra maneira, mas não quer dizer que essa frase não tenha significado. Por isso, independente do sentido e do acarretamento da representação, há comunicação, mesmo que o que o compositor quis dizer, seja o contrário do que o ouvinte entendeu. O que acarretou que o ouvinte compreendesse tal obra da maneira que compreendeu, seja “consciente ou inconscientemente, possivelmente foram as suas experiências presentes e passadas, seus hábitos” (MEYER, 1956, p. 24).

Para Meyer o que ocorre nesse nível de significação, é que para se ter significado não é necessário a existência de comunicação. Ou seja, a música “x” faz com que o ouvinte tenha uma reação emocional “1”, mas isso não quer dizer que tal música comunicou algo para esse ouvinte, e nem



que se a reação emocional fosse “2”, ou “3”, a partir da escuta da música “x”, ela tenha comunicado. Ao contrário do que afirmamos e compreendemos como uma possibilidade para explicar os processos de comunicação em significado musical. Meyer argumenta que devido a complexidade dessa relação, a música comunica se, e somente se, o significado de quem a fez seja o mesmo de quem a observa. Sendo assim, não é possível garantir, ainda que dentro de uma mesma cultura, em que os hábitos são similares, que a relação de comunicação ocorra, tal como a comunicação verbal. Ou seja, não existe uma necessidade de comunicação através da música, mesmo sendo inegável que ela comunique algo, de fato. Apesar dessa particularidade, característica do significado musical, não há nenhuma implicação de que o ouvinte tenha que assumir o papel do compositor para entender o seu “querer dizer”, já que a própria experiência do ouvinte é significativa, próxima ou não da intenção do autor. Ainda que o ouvinte não tenha que assumir o papel do compositor, por muitas vezes, nos parece que o compositor assume o papel de seu ouvinte, como sendo um ouvinte ideal de sua obra, esperando que a sua composição acarrete o mesmo significado para o ouvinte que a obra tem para ele mesmo. Talvez, o autor espera que o ouvinte saiba o que ele quis dizer, espera que ele saiba a sua intencionalidade com aquela frase musical.

4. Teoria da relevância

A Teoria da Relevância de Dan Sperber e Deirdre Wilson (2005) pode ser vista como uma tentativa de resolver a questão proposta por Paul Grice (1989) de que a comunicação humana tem como característica essencial a expressão e o reconhecimento das intenções comunicativas. Grice lançou fundamentos para um modelo inferencial de comunicação. E tal modelo pode explicar a significação através das intenções, entendendo o “significar” como um “querer dizer”.

Podemos entender essa hipótese da seguinte forma: uma pessoa quer dizer algo dentro de um sistema linguístico, para tanto, codifica a sua



intenção dentro desse sistema através do vernáculo. A mensagem é decodificada pelo ouvinte a quem o falante está se referindo. O falante sabe que o ouvinte sabe o que ele “quer dizer”, pois esse falante forneceu a evidência de sua intenção de se comunicar através de um determinado significado: o seu querer dizer é inferido pelo ouvinte com base nas evidências fornecidas pelo falante, uma vez que estão no mesmo contexto. Partimos do pressuposto de que dentro de um enunciado está uma determinada evidência, que parte do comunicador, e pode ser codificada linguisticamente, e que tem uma compreensão, e tal compreensão existe só porque existiu um elemento de codificação e tal elemento foi decodificado. Essa relação, codificação de significado linguístico e decodificação, como afirma Sperber & Wilson, é apenas um *input* para o processo de inferência que produz a interpretação de significado do falante. Vejamos como Grice (1989) explica o fato de um ouvinte inferir o significado de um falante com base na evidência fornecida: uma de suas questões centrais que fazem parte da abordagem teórico relevante, e que explica o fato de que “os enunciados criam automaticamente expectativas que guiam o ouvinte na direção do significado do falante” (SPERBER & WILSON, 2005, p. 222) é o Princípio de Cooperação e as Máximas de Qualidade, Quantidade, Relação e Modo. O Princípio Cooperativo sistematiza regras de conduta para os participantes de uma conversação. As máximas conversacionais devem ser respeitadas para que tanto a produção quanto a interpretação sejam mais fáceis. A *máxima de quantidade* refere-se à informatividade, ou seja, um falante dirige-se a um ouvinte, com a quantidade de informações necessárias para que esse ouvinte interaja com ele e a compreensão ocorra. A *máxima de qualidade* diz respeito à veracidade das informações contidas, elas precisam ser verídicas e precisas. A *máxima de relação* refere-se à relevância: a adequação das informações devem ser aceitas por todos os envolvidos na interação, e tais informações devem condizer e se adequar ao contexto de interação. A *máxima de modo* diz respeito às formas de se dizer o querer dizer, ou

seja, refere-se à clareza com que o falante expressa suas ideias e informações na interação.

A Teoria da Relevância (TR) “é uma propriedade potencial não somente de enunciados e outros fenômenos observáveis, mas de pensamentos, memórias e conclusões de inferências” (SPERBER & WILSON, 2005, p. 223). Assim sendo, a relação que citamos anteriormente, referente à codificação e decodificação, quer dizer que qualquer estímulo que fornece o *input* para os processos cognitivos pode ser relevante para um indivíduo em um dado momento. Diferente de Grice, a TR afirma que os enunciados geram expectativas de relevância porque existe algo em nossa cognição, que é uma característica humana e pode ser explorada quando for preciso, que nos faz buscar a relevância. Nessa característica da cognição humana, não está inferido o fato de os falantes obedecerem a um princípio de cooperação comunicativa, para que aja relevância e posteriormente significado, por exemplo.

A relação com o significado musical é a seguinte: podemos dizer que os efeitos cognitivos positivos e negativos acarretam conclusões verdadeiras e falsas, as conclusões falsas são efeitos cognitivos, mas não são efeitos positivos, e nem mesmo vantajosas, já uma conclusão verdadeira, representa o contrário, mesmo que ambas sejam efeitos cognitivos. Na música o que ocorre com as expectativas não é muito diferente. Meyer apontou para um contexto, ou processamento mental parecido com as afirmações de Sperber & Wilson, de que o indivíduo espera, a partir de um determinado estímulo (musical), porque antes desse estímulo ele apreendeu o que esperar, ou seja, essa expectativa é gerada a partir de seus hábitos. Quando essa expectativa é atendida, existe uma recompensa, e quando não é atendida, torna-se consciente, gerando frustração. Podemos retomar o exemplo que Meyer nos oferece em seu texto *Emoção e Significado em Música*, do fumante habitual (MEYER, 1956, pp. 13-14). Quando esse indivíduo possui cigarros as suas expectativas são satisfeitas, seus hábitos seguem normalmente. A ineficiência dessa satisfação

quebra as expectativas que acompanham esse hábito, tornando-o consciente e gerando frustração.

Também podemos relacionar o efeito cognitivo ao conceito de comunicação que propomos à questão “música comunica(?)”, uma vez que, para que haja comunicação, não é necessário que a obra diga a mesma coisa para o compositor e para o ouvinte. Ou seja, o fato de o autor “x” compor uma música e tal música representar um sentido “1” para ele, e para o ouvinte “y” dessa obra, tal música representar um sentido “2”, não implica a inexistência de comunicação. Se tal obra representa um sentido “3” para “y”, isso quer dizer que essa obra representou algo, e tem significado para ele. Mesmo que o acarretamento da obra em “x” seja diferente.

A relevância pode ser calculada em termos de efeito cognitivo e esforços de processamento, e.g., “quanto maior o esforço requerido de percepção, de memória e de inferência, menor será a recompensa pelo processamento do *input* e, por isso, um menor merecimento de atenção” (SPERBER & WILSON, 2005, p. 225). Ou seja, em contextos idênticos, quanto maior o esforço de processamento, menos relevante será o *input*, e quanto maiores os efeitos cognitivos positivos, maior será a relevância do *input*. A condição de maximizar a relevância dos *inputs* está relacionada a forma como nós, seres humanos, nos desenvolvemos. Essa tendência é caracterizada através do Primeiro Princípio de Relevância (SPERBER & WILSON, 2005, p. 227), em que nosso sistema cognitivo se desenvolveu de tal forma que processamos os acontecimentos ao nosso redor de maneira a computar as consequências que mais nos valem a pena. Vejamos a definição da Relevância Ótima:

- Um estímulo ostensivo é otimamente relevante se, e somente se:
- a. é relevante o suficiente para merecer esforço de processamento da audiência;
 - b. é o mais relevante compatível com as habilidades e preferências do comunicador. (Sperber & Wilson, 2005: 230)



A tendência que temos para maximizar a relevância faz com que possamos prever o estado mental dos outros, também a partir do que acreditamos que determinado indivíduo terá como *input* mais relevante, pois também, esse indivíduo, tem a tendência de maximizar a relevância. Para tanto, podemos dizer que em uma comunicação, o indivíduo “x” diz algo para o indivíduo “y”, acreditando que o indivíduo “y” maximizará a relevância do que foi dito. E o indivíduo “y” acredita que “x” quis dizer o que a sua própria tendência de maximização produziu. Ou seja, o indivíduo “x” pode conduzir “y” a um conjunto de suposições contextuais com o seu dizer. “X” acredita que “y” entenderá o que ele quis dizer com seu estímulo, mesmo que esse estímulo não seja o que “x” disse propriamente. “X” poderá levar “y” a suposição que lhe cabe e conduzi-lo a conclusão pretendida, evidenciando a sua intenção.

Sperber & Wilson afirmam que apesar de os indivíduos nem sempre estarem engajados em uma comunicação inferencial, podem explorar a tendência cognitiva dos outros de maximizar a relevância. Para tanto, existem diferentes tipos de comunicação. Por exemplo, deixar um copo vazio na linha de visão de uma pessoa, pretendendo que tal pessoa conclua que eu gostaria de outro drinque, é uma forma de comunicação, pois pretendi afetar seus pensamentos de alguma forma, ainda que não tenha dado evidências precisas e suficientes do que eu realmente queria. A comunicação ostensivo-inferencial, por exemplo, ocorre quando tal intenção comunicativa, dada por evidências, é reconhecida. Por exemplo: o comunicador que gostaria de outro drinque, nesse caso, em vez de apenas deixar o copo na linha de visão de outro indivíduo esperando que ele entenda a sua ação, poderia tocar o braço desse indivíduo, apontar para o copo vazio, e além disso, dizer que seu copo está vazio. Esse estímulo ostensivo, é capaz de atrair a atenção a quem o comunicador se refere, e posteriormente criar expectativas de relevância precisas e previsíveis. De qualquer forma, o indivíduo que o comunicador se refere só prestará atenção ao *input* que lhe pareça suficientemente relevante e que valha a pena ser processado. Para que isso ocorra é necessário que ao produzir

esse estímulo, o comunicador encoraje a quem ele se refere, para presumir que tal estímulo seja relevante.

O ser humano está sempre se interpretando e sempre sentindo emoções e sentimentos. A afetividade, de modo *lato*, pode ser compreendida pelos seres humanos de forma intuitiva, apesar da gama de possibilidades de definir tal emoção/sentimento, e ainda produzir itens lexicais para definir tais emoções/sentimentos de modo a compartilhar a sua interpretação com outros indivíduos através da comunicação. Para a TR, por exemplo, “x” só é “x”, porque não é “y”, e assim por diante. Esses conceitos (de emoções e sentimentos) são estabelecidos na mente humana através da convivência com outros indivíduos, e tratados, de modo definido, a ponto de existir um acordo comum entre o comunicador, o comunicado, e o interlocutor, que interagem em uma mesma cultura, acerca da definição desses conceitos, um eu, sempre terá um tu espelhado e sendo assim, algum processo de representação ocorre quando se ouve uma determinada música em um determinado contexto.

é indicativo de que, por meio das palavras, pessoas que compartilham o mesmo ambiente comunicativo, conseguem reconhecer significados musicais em virtude das inúmeras informações que podem ser associadas a uma determinada música. Relevância é um conceito cognitivo que ajuda a compreender os fenômenos comunicativos ligados à vida musical de nossa espécie. Isso porque, apesar de oriundo da Linguística, é um conceito que pode ser aplicado a qualquer manifestação intencional. (Benfatti, 2010: 156-157)

A construção dos sentidos é, portanto da cognição humana e não inerente à linguagem, já que possui um caráter social. É através da cooperação e da interação dos participantes que uma mesma informação pode ser processada de diferentes formas em diferentes contextos por esses participantes comunicativos.

Referências bibliográficas

- Benfatti, Maurício Fernandes Neves. 2010. *Falando em música... Um ensaio sobre o papel dos fenômenos linguísticos em uma epidemiologia de representações musicais*. 173 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- Cross, Ian. 2012. "Músicas, Culturas e Significados: música como comunicação" *Revista Empírica de Musicologia* 95:97.
- Grice, H. Paul. 1989. *Estudos dos modos das palavras*. Cambridge, MA.: Ed. da Universidade de Harvard.
- Huron, David. 2006. *Doce antecipação : música e a psicologia da expectativa*. Cambridge, MA: MIT.
- Ilari, Beatriz Senoi. 2006. *Em busca da mente musical : ensaios sobre os processos cognitivos em música - da percepção à produção* / Beatriz Senoi Ilari (organizadora); colaboradores Beatriz Raposo de Medeiros... [et al.]. - Curitiba, PR : Ed. da UFPR.
- Meyer, L. B. 1956. *Emoção e significado em música*. Chicago: Ed. da Universidade de Chicago.
- Sperber, D.; Wilson, D. 2005. Teoria da relevância. *Revista Linguagem em (Dis)curso* 221-269.



128

O GOSTO
DA MÚSICA

9º Encontro Internacional
de Música e Mídia

2013