

Elementos de Pragmática Musical: A Ação Linguística do Leitmotiv e da Fórmula

Rafael Duarte Oliveira Venancio¹

Resumo: O presente artigo deseja estudar a questão da música enquanto linguagem e como seria a sua ação linguística dentro do campo da comunicabilidade e das mediações. Para isso, utilizando as ideias da Filosofia Analítica da Linguagem (especialmente Ludwig Wittgenstein, J. L. Austin e John Searle), serão analisados dois elementos da linguagem musical de épocas distintas e antagônicas: o leitmotiv (com enfoque em *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner) e a fórmula (com enfoque em *Licht*, de Karlheinz Stockhausen). A ideia aqui é verificar a autonomia da linguagem musical bem como as suas possibilidades de lógica ilocucionária.

Palavras-chaves: Linguagem musical; Pragmática; Ação linguística.

Abstract: This article wants to study the question of music as a language and how would be their linguistic action in the field of communication and mediation. For this, using the ideas of Analytic Philosophy of Language (especially Ludwig Wittgenstein, J.L. Austin and John Searle), two elements of musical language (from different periods and antagonistic) will be analyzed: the leitmotif (focusing on Ring of the Nibelungs by Richard Wagner) and formula (focusing on Licht, by Karlheinz Stockhausen). The idea here is to ensure the autonomy of the musical language and its possibilities of illocutionary logic.

Keywords: Musical language; Pragmatics; Linguistic Action.

Uma visão da música como linguagem perpassa a ideia de que a música é um elemento de mediação, de comunicação, que possui um protocolo próprio. No entanto, à primeira vista, tal situação parece um tanto paradoxal. Isso é bem relatado quando pensamos no que trataria uma “semântica musical”:

De um lado, semântica parece ser uma das mais atrativas de todas as possíveis analogias entre música e linguagem, e não

¹ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).
Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de Educação.
Avenida João Naves de Ávila, 2121, bloco 1G, sala 124
Santa Mônica
38400902 - Uberlândia, MG - Brasil
Telefone: (34) 32394163

seria muito dizer que a ideia da música tendo significado levou a analogia por sua longa história mais do que qualquer outra ideia. Para se comunicar, significado é a *raison d'être* da linguagem natural (...). Música, também, é comumente tratada enquanto provedora de significado de algum sentido (...). De outro lado, a analogia entre significado musical e significado linguístico parece ruir diante da mais tênue aplicação comum (...). Uma passagem musical não é nem verdadeira, nem falsa, nem pode fazer qualquer proposição discernível, exceto nas circunstâncias mais forçadas. Parece que a afirmação de Bertrand Russell de que um latido de cachorro pode ser muito eloquente, mas não pode prover se seus pais eram pobres, mas honestos, descreve muito bem a situação na música (SWAIN, 1996, p. 135).

No entanto, é inegável a capacidade linguística da música. Afinal, sabemos distinguir uma música das demais coisas do mundo e, para isso, dependemos apenas dela mesmo, sem utilizar nenhuma outra linguagem (natural ou não). Com isso, uma das coisas interessantes de se estudar acerca do estatuto de linguagem da música é sua ação linguística, cerne de sua comunicabilidade.

Com isso, o presente artigo busca analisar, através das ideias pragmáticas da Filosofia Analítica da Linguagem, a ação linguística de dois elementos importantes da dimensão histórica da linguagem musical: o leitmotiv, cuja criação é atribuída a Richard Wagner (focando no ciclo de óperas de *O Anel do Nibelungo*), e a fórmula, método de composição de Karlheinz Stockhausen no ciclo de óperas de *Licht*.

Serão analisadas a lógica ilocucionária e a performatividade dessas estruturas musicais. O objetivo aqui é notar que, mesmo sem o significado esperado de uma língua natural, a linguagem musical pode ser caracterizada enquanto tal por articular elementos próprios e, com isso, permitir capacidades (re)presentacionais com sua interação linguística com o mundo.

Ação linguística, pragmática e as estruturas ilocucionárias

É notória a afirmação wittgensteiniana, presente na proposição 5.6 do *Tractatus Logico-Philosophicus*², de que “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (TLP 5.6). Com isso, há uma noção de (re)apresentação linguística onde

² *Tractatus* é WITTGENSTEIN, 2009, *Investigações Filosóficas* é WITTGENSTEIN, 1999, *Gramática Filosófica* é WITTGENSTEIN, 2003, *Observações Filosóficas* é WITTGENSTEIN, 2005 e *Zettel* é WITTGENSTEIN, 1989a. No entanto, para manter a normatividade dos estudos da área, utilizaremos a citação via proposições ou parágrafos. Ex: (TLP 5.6), (IF, §528), (GF, 11), (OF, § 82) e (Z, §327).

uma dada linguagem realiza um duplo recorte: (1) ela proporciona uma ordem das coisas; e (2) ela mesma é recortada do mundo. Essas duas maneiras são as duas faces de um mesmo recorte, sendo indissociáveis. Suas condições de existência e de (re)apresentação consistem nesse mecanismo linguístico.

Essas linguagens (ou mecanismos linguísticos) são, para um Wittgenstein visto na coerência entre as três fases de sua obra, os jogos de linguagem. Mas o que é um jogo de linguagem?

Para iniciar a resposta a essa pergunta, devemos aceitar uma provocação de Ludwig Wittgenstein apresentada no *Zettel*: “Compara: inventar um jogo – inventar uma língua – inventar uma máquina” (Z, §327). Esse parágrafo entra, com profundidade, no amplo debate presente na filosofia da linguagem entre as línguas naturais e as línguas formais.

Nesse debate que contrapõe a linguagem humana com a maquínica, Wittgenstein provoca ao colocar a terceira questão: o inventar o jogo. É interessante que, no *Zettel*, encontramos o início da formulação acerca do jogo de linguagem e a presença de tal afirmação antecipa a pluralidade de jogos de linguagem descritos pelas *Investigações Filosóficas*.

Ora, o mais próximo que Wittgenstein nos dá de uma definição de jogo de linguagem está no parágrafo 7 das *Investigações Filosóficas*:

Na práxis do uso da linguagem (do §2), um parceiro enuncia as palavras, o outro age de acordo com elas; na lição de linguagem, porém, encontrar-se-á *este* processo: o que aprende *denomina* os objetos. Isto é, fala a palavra, quando o professor aponta para a pedra. – Sim, encontrar-se-á aqui o exercício ainda mais simples: o aluno repete a palavra que o professor pronuncia – ambos processos de linguagem semelhantes. Podemos também imaginar que todo o processo do uso das palavras [na linguagem] em §2 é um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna. Chamarei esses jogos de *jogos de linguagem*, e falei muitas vezes de uma linguagem primitiva como de um jogo de linguagem. E poder-se-iam chamar também de jogos de linguagem os processos de denominações das pedras e da repetição da palavra pronunciada. Pense os vários usos das palavras ao se brincar de roda. Chamarei também de “jogos de linguagem” o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada (IF, §7).

Se observarmos atentamente, os três quesitos estão aqui: língua natural (exercício da língua materna pelo uso de palavras), língua formal (a linguagem primitiva, tão simbólica quanto as linguagens lógicas iniciadas com Boole e que desembocaram em Turing) e as línguas-jogo (o brincar de roda, o jogo de linguagem nº 2). Tal distinção também aparece no parágrafo 23 das *Investigações*, onde há uma enumeração wittgensteiniana dos jogos de linguagem possíveis:

O termo “*jogo de linguagem*” deve aqui salientar que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida. Imagine a multiplicidade dos jogos de linguagem por meio destes exemplos e outros:

Comandar e agir segundo comandos –

Descrever um objeto conforme a aparência ou conforme medidas –

Produzir um objeto segundo uma descrição (desenho) –

Relatar um acontecimento –

Conjeturar sobre o acontecimento –

Expor uma hipótese e prová-la –

Apresentar os resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas –

Inventar uma história, ler –

Representar teatro –

Cantar uma cantiga de roda –

Resolver enigmas –

Fazer uma anedota; contar –

Resolver um exemplo de cálculo aplicado –

Traduzir de uma língua para outra –

Pedir, agradecer, maldizer, saudar, orar

– É interessante comparar a multiplicidade das ferramentas da linguagem e seus modos de emprego, a multiplicidade das espécies de palavras e frases com aquilo que os lógicos disseram sobre a estrutura da linguagem (E também o autor do *Tractatus Logico-philosophicus*) (IF, §23).

Dessa forma, há uma série de protocolos de linguagem que fogem da concepção tradicional entre línguas naturais e línguas formais. Veja, por exemplo, a questão do “representar teatro”. Representar teatro é um exercício de *mise en scène*, de *performance*, que vai além do uso da língua natural, e não estamos falando aqui apenas do caso das peças de teatro que usam apenas expressão corporal. Qualquer peça de teatro possui seu protocolo próprio para ser reconhecido enquanto atividade teatral (e eis aqui a raiz da resposta da questão “O que é o Teatro?” ou, pelo menos “O que é a Linguagem Teatral?”).

Assim, vemos claramente que o todo linguístico não é formado apenas por aquilo que poderíamos chamar de línguas, mas também por esses protocolos de linguagem. E o jogo de linguagem, nada mais nada menos, é a unidade estrutural que faz tais atividades constituírem aquilo que podemos chamar de Linguagem. Sendo que a Linguagem, conforme já mencionamos, é os *satzsysteme*, a própria “mistura heterogênea” dos jogos de linguagem.

Eis aqui a questão wittgensteiniana dos *satzsysteme*. Para Shanker, os *satzsysteme* é a resposta de Wittgenstein para o problema apontado por Ramsey no *Tractatus*. Ora, nesse livro, Wittgenstein, segundo o seu colega de Cambridge, acaba, ao tentar provar a necessidade lógica através do problema da exclusão de cores, por minar a própria necessidade lógica ao traçar uma conclusão que poderia ser facilmente respondida por necessidades metafísicas (tempo, espaço, matéria, éter). Assim, a forma lógica do *Tractatus* seria paradoxal, impedindo sua função de separação entre verdade lógica e verdade empírica.

A solução – que é o começo do verdadeiro ponto de virada wittgensteiniano para Shanker – é bastante refinada:

Para consertar esse defeito, Wittgenstein introduziu duas grandes inovações que ele acreditava que poderia possibilitar a resolução do problema da exclusão de cores de tal maneira que iria preservar a demarcação rígida do *Tractatus* entre verdade lógica e verdade empírica. Seu primeiro passo foi abandonar o modelo abrangente do *Tractatus* de um único anamórfico cálculo subjacente à língua natural para mudar para aquilo que ele descreve enquanto uma concepção de *satzsysteme*, no qual a linguagem deveria ser vista enquanto uma rede complexa de cálculos interconectados: “sistemas proposicionais” autônomos, sendo cada um capaz de constituir um “espaço lógico” distinto (SHANKER, 1987, p. 6-7).

Esses espaços lógicos construídos pelos sistemas proporcionais [*Satzsysteme*] são, nada mais nada menos, que os jogos de linguagem: “microcosmos artificiais de linguagem cuja única função é esclarecer vários aspectos da prática linguística de fato” (SHANKER, 1987, p. 9). Assim, “para um dado campo lógico [*Beweissystem*], cada *satzsystem* pode ser formalizado como a teoria que define a ontologia de um assunto estrito. A multiplicidade de *satzsysteme* implica que qualquer palavra que é usada em mais de um sistema haverá um sentido diferente em cada” (SOWA, 2010, p. 15).

Dessa forma, podemos entender a provocação do parágrafo 327 do *Zettel*: as línguas naturais e as línguas formais são *beweissysteme* no qual os protocolos de linguagem agem. Para entender tais protocolos – especialmente no caráter de sua definição, em seu “o que é”, ou seja, sua ontologia –, é necessário desenhar espaços lógicos do seu sistema de proposições [*satzsystem*], que são nada mais nada menos que os jogos de linguagem.

Assim, o jogo lógico proposto aqui é um método de análise para demarcar esses *satzsysteme* que são os jogos de linguagem. Tal como o próprio Wittgenstein relata em suas conversas com o Círculo de Viena, o *satzsystem* é a principal forma de definição de alguma coisa diante da realidade.

Em uma reunião com o Círculo de Viena no Natal de 1929, anotada por Waismann, Wittgenstein compara a mudança entre o cálculo único do *Tractatus* e a ideia de *satzsystem*:

Eu escrevi uma vez que “uma proposição é posta contra a realidade tal como uma régua. Só os pontos finais das linhas de graduação *tocam*, de fato, o objeto a ser medido” [cf. TLP 2.1512 e 2.15121]. Agora eu prefiro dizer que um *sistema de proposições* [*satzsystem*] é posto contra a realidade como uma régua. Com isto, eu quero dizer o seguinte. Se eu coloco uma régua contra um objeto espacial, eu coloco *todas as linhas de medição* contra ele ao mesmo tempo. Não são as linhas de medição individuais que são postas contra ele, mas a escala inteira. Se eu sei que um objeto vai até a linha de medição 10, eu sei imediatamente que ele não vai se estender para as linhas 11, 12 e assim por diante. As declarações que me descrevem o tamanho de um objeto formam um sistema, um sistema de proposições. Agora, é um sistema inteiro de proposições que é comparado com a realidade, não uma proposição única. Se eu digo, por exemplo, que esse ou este ponto no campo visual é *azul*, então eu não sei apenas isso, mas sei também que esse ponto não é verde, nem vermelho, nem amarelo, etc. Eu coloquei a escala inteira de cor contra ele de uma única vez. Assim, quando eu coloco um sistema de proposições contra a realidade, isso significa que em cada caso só há um único estado das coisas que podem existir, não vários (WITTGENSTEIN *apud* WAISMANN, 1979, p.63-4).

Assim, um *satzsystem* – ou seja, um jogo de linguagem –, indica o espaço lógico de definição de alguma coisa. É através dela que operam as funções de verdade e a própria necessidade lógica. É nesse momento que vemos a consolidação da visão mantida pelo presente trabalho que o Wittgenstein do *Tractatus* não é totalmente

distinto do Wittgenstein das *Investigações*. O curioso é que aquilo que separa os dois Wittgensteins – ou seja, os escritos médios compostos, muitas vezes, por anotações esparsas e as próprias conversas com o Círculo de Viena – é aquilo que os une em um único caminho de pensamento.

O jogo de linguagem dita as regras, as configurações de uma dada linguagem. No entanto, essa linguagem só é posta em movimento pelo uso, pela interação, ou seja, pela performatividade. Estamos entrando aqui no campo da Pragmática dos atos de fala, representada pela Escola de Oxford, especialmente J. L. Austin e John Searle.

Ora, “o ponto de partida da teoria clássica dos atos de fala é a convicção seguinte: a unidade mínima da comunicação humana não é nem a frase nem qualquer outra expressão. É a realização (*performance*) de alguns tipos de ato” (ARMENGAUD, 2006, p. 99). No entanto, qual é a base dessas *performances* linguísticas? Quais são os parâmetros desse tipo de ação na linguagem?

Assim, “a teoria dos atos de fala é um estudo sistemático da relação entre os signos e seus intérpretes. Trata-se de saber o que fazem os intérpretes-usuários, que atos eles realizam pelo uso de certos signos” (ARMENGAUD, 2006, p. 100). Austin divide em três grandes grupos de atos de fala: locucionários, ilocucionários e perlocucionários.

Quantos sentidos podem haver onde dizer algo é fazer algo, ou no dizer algo fazemos algo, ou mesmo *por* dizer algo fazemos algo. Nós, primeiro, distinguimos um grupo de coisas que nós fazemos ao dizer alguma coisa, que ao dizê-las nós realizamos um *ato locucionário*, que é, grosso modo, equivalente ao enunciar certa sentença com um determinado sentido e referência, que novamente é equivalente, grosso modo, a “significar” no sentido tradicional. Segundo, nós dissemos que também realizamos *atos ilocucionários* tais como informar, ordenar, emprender, etc., i.e. enunciados que possuem uma certa (convencional) força. Terceiro, nós podemos também realizar *atos perlocucionários*: aquilo que nos traz ou conseguimos *por* dizer alguma coisa, tal como convencer, persuadir, dissuadir, e até mesmo, surpreender ou enganar. Aqui nós temos três, ou mesmo mais, sentidos ou dimensões diferentes do “uso de uma sentença” ou do “uso de uma linguagem” (e, claro, há outras também) (AUSTIN, 1975, p. 109-10).

No entanto, é errôneo achar que as sentenças performativas se limitam a esses verbos tradicionais que Austin passa boa parte de sua *magnus opus* analisando. Ora,

Austin argumenta que uma sentença como “O gato está sobre o capacho” que tem sido analisada como declarativa (...) e, portanto, passível de ser considerada verdadeira ou falsa, é de fato uma sentença “performativa”, que não pode ser considerada verdadeira ou falsa, mas apenas feliz ou outra coisa qualquer, dependendo das circunstâncias em que foi proferida” (RAJAGOPALAN, 2010, p. 26).

Com isso, Austin desenha a ideia de uma força performativa dentro da linguagem. Força essa que estaria no cerne de qualquer linguagem em plena articulação com as proposições que a compõe. No entanto, se Austin constatou tal força juntamente com o protagonismo dos atos de fala em uma concepção pragmática da linguagem, foi Searle que, de fato, cumpriu a ideia – implícita no pensamento austiniano – de sistematização desses performativos, tanto da sua força como de seus atos.

Em *Speech Acts*, Searle define a força performativa (ou força ilocucionária) nos moldes de uma função, $F(p)$, “onde a variável F está para a força ilocucionária indicando dispositivos enquanto valores e p está para expressões para proposições” (SEARLE, 1976, p. 31).

Assim, além de corroborar na participação da força ilocucionária enquanto parte do significado (SEARLE & VANDERVEKEN, 2009, p. 7), ele indica que, na fórmula $F(p)$ reside a ideia de uma lógica ilocucionária que poderia ser as bases de uma gramática universal, tal como no sentido posto por Montague (1970).

Sendo que forças ilocucionárias e proposições são os dois componentes do significado das sentenças elementares, a linguagem ideal da gramática universal deve conter constantes lógicas e operadores capazes de gerar nomes para todas as forças ilocucionárias possíveis de enunciados. Qualquer sentença em qualquer linguagem natural deve ser traduzida em sentenças da linguagem ideal da gramática universal e essas sentenças devem refletir a potencialidade ilocucionária das sentenças da língua natural. Até o presente momento, a gramática universal se preocupou mais com as proposições, mas também necessita incluir um relato das forças ilocucionárias (SEARLE & VANDERVEKEN, 2009, p. 8).

Ora, apesar de estarmos aqui bastante próximos da noção que desenvolvemos ao longo do presente trabalho – ou seja, de que a gramática é composta pelas proposições e suas regras (*parergon*/jogo de linguagem) e pela performatividade (*ergon*/diferendos) – devemos notar que a ideia da gramática de Montague é aplicada para o *Beweissystem* e

não para o *Satzsystem*. Assim, Searle está pensando aqui nas línguas e não nos protocolos linguísticos, nas linguagens que os jogos de linguagem deixam mais evidentes.

Dessa forma, a nossa análise dos performativos precisa realizar uma adaptação das ideias de Searle. Tal tarefa é possível porque, tal como Ranta (2006, p. 118) afirma, Wittgenstein concebeu um jogo de linguagem individual enquanto “uma unidade que possui um conjunto de regras que pode ser formalizada em um sistema fechado”.

Ranta coloca que esse sistema fechado (i.e. *satzsystem*) pode ser esquematizado tal como o *beweissystem* sendo, junto com as provas de incompletude de Gödel, os dois maiores desafios contra uma universalidade vertical (entre assuntos) e abrindo uma possibilidade para uma universalidade horizontal (entre linguagens).

Ao afirmar isso, Ranta busca a tradução possível entre jogos de linguagem. Tradução essa que é levada em um sentido usual e, com isso, diferente daquela posta enquanto possibilidade pelo presente trabalho – ou seja, a universalidade horizontal entre jogos de linguagem em sua estrutura proposicional indicada pelo método analítico do jogo lógico e seus *payoffs*. No entanto, isso não é assunto para a presente seção.

Sabendo que o *satzsystem* pode ser esquematizado tal como um *beweissystem* para as questões da performatividade, devemos então definir parâmetros para tal adaptação. Assim, sendo impossibilitados de apenas utilizar uma aplicação da taxonomia e da lógica ilocucionária construída por Searle para verificar a força ilocucionária dos jogos de linguagem comunicacionais, devemos nos inspirar na gênese delas: as 12 diferenças que tornam possível a classificação dos diferentes tipos de *F* em *F(p)* (SEARLE, 2002, p. 2-11). São elas:

1. Diferenças quanto ao propósito do (tipo de) ato;
2. Diferenças quanto à direção do ajuste entre as palavras e o mundo;
3. Diferenças quanto aos estados psicológicos expressos;
4. Diferenças quanto à força ou vigor com que o propósito ilocucionário é apresentado;
5. Diferenças quanto ao estatuto ou posição do falante e do ouvinte, no que isso concerne à força ilocucionária da emissão;
6. Diferenças quanto ao modo como a emissão se relaciona com os interesses do falante e do ouvinte;
7. Diferenças quanto às relações com o resto do discurso;

8. Diferenças quanto ao conteúdo proposicional determinadas pelos dispositivos indicadores da força ilocucionária;
9. Diferenças entre os atos que devem sempre ser atos de fala e os que podem, mas não precisam, ser realizados como atos de fala;
10. Diferenças entre os atos que requerem e os que não requerem insituições extralinguísticas para sua realização;
11. Diferenças entre os atos em que o verbo ilocucionário correspondente tem um uso performativo e aqueles em que isso não acontece;
12. Diferenças quanto ao estilo de realização do ato ilocucionário.

A primeira diferença se centra na questão do *propósito* que, nos termos da ação linguística posto pelo escopo pragmático, é “uma tentativa de levar o ouvinte a fazer algo. O propósito de uma descrição é ser uma representação (verdadeira ou falsa, precisa ou imprecisa) de como alguma coisa é. O propósito de uma promessa é assumir o falante a obrigação de fazer algo” (SEARLE, 2002, p. 3-4). Ou seja, dentro do escopo das diferenças, é o principal ponto de macrodefinição de classificação da performatividade de um ato linguístico.

Já a segunda diferença se concentra como a performatividade de um ato de fala age na relação linguagem-mundo, mais especificamente na chamada *direção do ajuste*. “Algumas elocuições têm, como parte de seu propósito ilocucionário, fazer as palavras (mais precisamente, seu conteúdo proposicional) corresponder ao mundo; outras, fazer o mundo corresponder às palavras. As asserções estão na primeira categoria, as promessas e os pedidos, na segunda” (SEARLE, 2002, p. 4-5).

Por sua vez, a terceira diferença é a chamada *condição de sinceridade do ato*, ou seja, a condição psicológica de quem realiza o ato de fala. Searle (2002, p. 8) as classifica, basicamente, em três tipos, representados por letras maiúsculas: “B para *believe* (acreditar), W para *want* (querer), I para *intend* (ter a intenção, intentar)”.

A condição de sinceridade – junto com o propósito ilocucionário e a direção do ajuste – são as três dimensões cruciais para a taxonomia de Searle. Afinal, no limite, o propósito *diferencia*, o ajuste *coloca na realidade* – realidade aqui vista como a interação entre linguagem e mundo tal como bem nos inspira Wittgenstein – e as condições de sinceridade *avaliam* um determinado ato de fala.

A quarta diferença se concentra na questão da *ênfase*. A ênfase se concentra na gradação da própria performatividade dentro de um determinado ato. “Sugerir” e

“Insistir”, por exemplo, podem ter o mesmo propósito ilocucionário, como bem descreve Searle, mas um comprometimento diferente. É o mesmo caso entre “pedir” e “suplicar”, cuja própria imagem mental do ato implica performances diferentes (aqui podemos até pensar na distinção não só linguística, mas também física entre atos diferentes).

Já a quinta diferença se refere a *posicionalidade* do emissor. Na letra searliana, isso é bem definido pela distinção que “um general convida (ordena) um soldado a fazer algo” e “um soldado convida (sugere) um soldado a fazer algo”. Aqui entram não só questões de hierarquia, mas também de legitimidade social. Ela é diretamente relacionada com a décima diferença.

A sexta diferença é em relação ao *interesse*. Há aqui uma combinação binária entre falante e ouvinte: falamos coisas que são de interesse de ambos, de interesse de apenas um (só do falante ou só do ouvinte) ou mesmo que são do desinteresse de ambos. Apesar de Searle exemplificar a distinção com o par opositivo congratulação-condolência, a sexta diferença é bem mais múltipla do que isso, indicando dissimulações, hipocrisias e outros interesses que, normalmente, são muito presentes em atividades comunicacionais.

Por sua vez, a sétima diferença possui interesse no *contexto circundante* no ato de fala. Seu foco está nas ações linguísticas representadas por “expressões [que] servem para relacionar emissões com outras emissões e com o contexto circundante”, tal como uma objeção (SEARLE, 2002, p. 9).

A oitava diferença se centra na *temporalidade* do ato de fala. Temporalidade essa expressa tanto pela construção frasal (i.e. tempo verbal) como pelo conteúdo proposicional.

Já a nona diferença é acerca da *necessidade* de determinada ação linguística. Por exemplo, para pedir um prato de comida em um restaurante, você precisa pedi-lo ao garçom (ato necessário). No entanto, para separar camisas azuis de vermelhas, você não precisa enunciar “Essa é uma camisa azul” para separá-la, basta fazê-lo fisicamente (ato não-necessário).

A décima diferença é aquela que, tal como o próprio Searle (2002, p. 10) admite, “Austin fala algumas vezes como se julgasse que todos os atos ilocucionários são dessa espécie”. Ou seja, estamos falando da *institucionalização extralinguística*: certos atos de fala só podem ser ditos pelas pessoas que possuem autoridade para isso. É o famoso

caso que só pode dizer “Eu nomeio esse barco como *Queen Elizabeth*” quem tem a autoridade para isso. Searle, ao mesmo tempo que relativiza essa ideia austiniana, a expande em uma direção interessante:

Para que eu enuncie que está chovendo ou prometa vir vê-lo, só preciso obedecer às regras da linguagem. Nenhuma instituição extralinguística é necessária. Essa característica de certos atos de fala, a de requerer instituições extralinguísticas, deve ser distinguida da característica 5, a de que certos atos ilocucionários exigem que o falante, e possivelmente também o ouvinte, tenha um certo estatuto. As instituições extralinguísticas frequentemente conferem estatuto de uma maneira relevante para a força ilocucionária, mas nem todas as diferenças de estatuto derivam de instituições. Assim, um assaltante armado, por possuir um revólver, pode *ordenar* a suas vítimas – em oposição a pedir, rogar ou implorar – que levantem as mãos. Seu estatuto, porém, não deriva de uma posição numa instituição, mas da posse de uma arma (SEARLE, 2002, p. 10-1).

Searle, intencionalmente ou não, expande o conceito de instituição extralinguística para a ideia de *competência*, apenas implícita na quinta diferença (posicionalidade). Competência essa que, curiosamente, faz Austin ganhar respaldo em sua generalização. Afinal, só pode enunciar que está chovendo quem possui competência para isso (ou está na chuva ou está contando uma história chuvosa), o mesmo caso para as promessas.

No limite, a *competência* é acerca da capacidade do emissor de cumprir as *condições de êxito* de um ato ilocucionário, ponto central para a letra austiniana. Tal como bem afirma Austin (1975, p.116), “a não ser que um certo efeito seja obtido, o ato ilocucionário não será realizado de forma feliz, com sucesso. Isso não é dizer que o ato ilocucionário é conseguir certo efeito. Não se pode dizer que avisei uma audiência a não ser que ela escute o que eu disse e tome o que eu digo em determinado sentido”.

A décima primeira diferença se centra na *função verbal* dentro de um ato linguístico, ou seja, se o indicador de ação (i.e. o verbo) centra a capacidade performativa em si ou não. Exemplo: concluir possui essa capacidade (só podemos concluir algo ao enunciá-lo), mas gabar não (você não se gaba ao dizer “eu me gabo”).

Por fim, a décima segunda diferença é uma questão de *estilo*. Aqui, o ato de fala fica vinculado a condições como gírias (enunciar um determinado verbo e enunciar um similar composto por um palavrão possuem estilos diferentes, sendo atos de fala

distintos), aspectos culturais e, até mesmo, características sonoras da fala como o sotaque.

Assim, podemos definir esse conjunto de diferenças pelas suas palavras-chave, definidas aqui enquanto dimensões: propósito ilocucionário, direção do ajuste, condição de sinceridade, ênfase, posicionalidade, interesse, contexto circundante, temporalidade, necessidade, institucionalização extralinguística (competência), função verbal e estilo. Elas serão a principal guia na presente tarefa de adaptação de uma análise *beweissistêmica* realizada por Searle para a análise *satzsistêmica* pretendida pelo presente trabalho.

Após demarcar bem essas diferenças, podemos prosseguir na construção dos parâmetros próprios de avaliação dos performativos dentro da linguagem musical. Tal como foi posto, vamos analisar as estruturas ilocucionárias de dois mecanismos: as do leitmotiv e as das fórmulas. Serão exemplos da ação linguística possível, das mediações que podem ser realizadas pela música enquanto linguagem.

Wagner e leitmotiv: A performatividade da repetição

A técnica do leitmotiv não se origina com Richard Wagner, sendo presente em diversas composições do fim do século XVIII, mas possui especial participação em sua obra musical. A ela é atribuída, mesmo que Wagner não utilize tal nome, a função de unir diversos eventos nas tramas dramáticas de suas óperas através do uso da música.

O leitmotiv é, simplesmente, o uso recorrente de uma determinada melodia para criar um vínculo a uma ideia, a um evento ou, mesmo, a uma personagem. A noção de que Wagner utiliza isso abundantemente em suas obras vem com os manuais que Hans Von Wolzogen fez das óperas wagnerianas. O mais famoso (VON WOLZOGEN, 1904) demarca e nomeia todos os leitmotives de *O Anel do Nibelungo*.

No entanto, tal como fica claro em *Ópera e Drama* (WAGNER, 1893), Wagner prefere utilizar esses “motivos” sem uma articulação dada pela língua natural (através da nomeação), mas por seu papel dentro da forma musical.

Pensando nisso, devemos realizar a análise do leitmotiv pelas 12 dimensões ilocucionárias derivadas da taxonomia de Searle. São nesses termos que devemos entender o leitmotiv dentro da linguagem musical.

O propósito ilocucionário do leitmotiv é criar vínculos, através da repetição de uma melodia, entre diversas partes de uma trama musical. Ao ouvir uma melodia

repetida, o público deve ser capaz de reconhecê-la tal como se fosse uma citação de uma situação anterior ou mesmo um guia para a compreensão do momento.

Já a *direção do ajuste* está em fazer o mundo corresponder aos sons. Por exemplo, na classificação de Von Wolzogen, há melodias que representariam ameaças ou mesmo objetos (tal como o anel-título do ciclo operático) dentro da diegese posta. O programa musical trata a música no jargão ordinário de colocá-la no domínio do inefável, dos sentimentos. Além disso, há também a questão da “fruição” dos “sentimentos musicais”, visando a construção de estados de espírito.

A *condição de sinceridade* do leitmotiv é próxima da do I (*intend*). Tal como visto na *direção do ajuste*, esse elemento musical tem a intenção de produzir determinados estados psicológicos no ouvinte, equalizando-o ao estado proporcionado pela música articulada pelo leitmotiv.

A *ênfase* está na manutenção de um léxico comum em uma determinada obra musical. Os diversos leitmotives em *O Anel do Nibelungo* são uma forma de coesão entre as quatro óperas que compõem o ciclo.

A *posicionalidade* do leitmotiv dentro da linguagem musical é complicada. Apesar de ser um guia, o leitmotiv não pode ser o protagonista dentro de uma determinada obra musical. Assim, sua “autoridade” reside em quanto mais o leitmotiv se torna coeso com as demais partes.

Já o *interesse* nos faz configurar o leitmotiv enquanto interessado. Ele é um mecanismo de interpretação contido na própria obra musical.

O *contexto circundante* é de afirmação, quase de imposição de uma interpretação ao público. Ao ouvir determinado leitmotiv, o público é compelido a fazer uma associação.

A *temporalidade* é variável, sendo que em música representa tanto a temporalidade da ação na diegese como na execução musical.

A *necessidade* é o tema mais complicado da lógica ilocucionária do leitmotiv. Ele não é necessário dentro de uma linguagem musical, no entanto, ele é uma constante quando a linguagem musical entra em interação com outra linguagem. Por isso que vemos, por exemplo, a abundância de leitmotives na música para cinema.

A *institucionalização extralinguística (competência)* é ausente. Exceto quando o leitmotiv é, em si, uma citação de uma melodia que possui notoriedade passada.

Já as *funções verbais* do leitmotiv centram as capacidades performativas em si. Ao escutá-lo, há o *locus* de associação interpretativa onde o público pode se inserir.

Por fim, temos a questão do *estilo*. O leitmotiv segue o estilo da totalidade da obra musical.

Assim, no conjunto dessas 12 dimensões ilocucionárias, notamos a construção do uso da linguagem musical no leitmotiv. No entanto, para melhor observar que essa instância de repetição do leitmotiv é apenas uma possibilidade de articulação em série dentro da linguagem musical, devemos analisar as fórmulas de Stockhausen.

Stockhausen e a composição por fórmula: A performatividade da combinatória

Em uma das fases da obra de Karlheinz Stockhausen – mais detalhadamente aquela que compreende o ciclo de óperas *Licht* –, a fórmula era o elemento musical mais importante na articulação da linguagem musical. Ela é um elemento de música seriada onde tudo está evidente ao ouvido.

A fórmula é considerada um análogo dos códigos combinatórios tais como os matemáticos, biológicos (DNA) e químicos (BANDUR, 1999, p. 158). Com isso, ela não pode ser considerada um análogo ao leitmotiv:

A fórmula é *mais* que um símbolo leitmotivico ou tipo psicográfico, *mais* que um tema a ser posto ou uma série geradora: a fórmula é uma matriz e um plano para a micro e macro-forma, mas ao mesmo tempo, também é uma *Gestalt* psicológica e uma imagem vibratória de uma manifestação supramental (STOCKHAUSEN, 1989, p. 667).

Em *Licht*, diferente de outras óperas de Stockhausen, há uma combinação de três fórmulas, sendo conhecida como superfórmula. A partir dessa matriz – composta por três melodias: uma para cada um dos personagens (Lucifer, Michael e Eve) –, as composições de cada uma das sete óperas são derivadas. Sua função, no limite, é a organização polifônica do material tonal.

Pensando nisso, devemos realizar a análise da fórmula pelas 12 dimensões ilocucionárias derivadas da taxonomia de Searle. São nesses termos que devemos entender a composição por fórmulas de Stockhausen dentro da linguagem musical.

O *propósito ilocucionário* da fórmula é ser um mecanismo combinatório de organização e geração da música. Ela é uma matriz articulatória da linguagem musical.

Já a *direção do ajuste* está em fazer o mundo corresponder aos sons. Tal como no leitmotiv, há construção de estados de espírito através da identificação das melodias. Com isso, há também a intenção de criação de correspondência diegética, especialmente porque a superfórmula de *Licht* (re)presenta os três protagonistas.

A *condição de sinceridade* da fórmula é próxima da do I (*intend*), sendo similar a do leitmotiv. Tal como visto na *direção do ajuste*, esse elemento musical tem a intenção de produzir determinados estados psicológicos no ouvinte, equalizando-o ao estado proporcionado. Além disso, diegeticamente, por representar os protagonistas, ela possui uma função mais forte de transformar cada ópera (os dias de *Licht*) mais fidedigna entre si.

A *ênfase* está na combinatória e nas diversas articulações possíveis. Isso é bem visto nas três fórmulas que compõem a superfórmula de *Licht*. Além disso, em *Inori*, Stockhausen faz a combinatória sequencial da fórmula trabalhar na ênfase do caráter de meditação descrita pelo título (*inori*, em japonês, é reza).

A *posicionalidade* da fórmula dentro da linguagem musical é crucial, especialmente em *Licht*. Afinal, as três vozes são a presença do protagonista (Lucifer, Michael e/ou Eve) na *mise en scène* posta pela linguagem musical.

Já o *interesse* nos faz configurar a fórmula, tal como o leitmotiv, enquanto interessada. Ela é, além de mecanismo de interpretação contido na própria obra musical, também é a fonte da necessidade lógica que faz a música existir.

O *contexto circundante* é de afirmação. É uma instauração da própria música pela via da sua própria lógica.

A *temporalidade* é idêntica a do leitmotiv, por ambos serem elementos da linguagem musical. Ou seja, ambos são variáveis, tanto diegeticamente como na execução musical, sendo que essa última é mais importante na composição de fórmula de Stockhausen porque ela é que pauta as relações de tempo musical conhecida como *middleground* (Kohl, 1990).

A *necessidade* é igualmente crucial na questão da fórmula. Basicamente, as músicas que utilizam a composição via fórmula não existiriam sem elas.

A *institucionalização extralinguística (competência)* é ausente. Sua importância está na própria articulação que ela proporciona da linguagem musical.

Já as *funções verbais* da fórmula centram as capacidades performativas em si. Ao escutá-lo, há o *locus* de associação interpretativa onde o público pode se inserir.

Por fim, temos a questão do *estilo*. No limite, podemos dizer que a fórmula pauta o estilo, pois ela é a parcela que compõe a multitude da composição musical.

Assim, no conjunto dessas 12 dimensões ilocucionárias, notamos a construção do uso da linguagem musical na composição por fórmulas de Stockhausen. Com isso, é visível tanto sua diferença do leitmotiv como sua importância dentro do amplo escopo da linguagem musical

A ação linguística musical: Comunicabilidade e seu recorte de mundo

Com a análise do leitmotiv e da fórmula – estruturas musicais de épocas musicais distantes na história e diretamente antagônicas –, foi possível vislumbrar uma visão da música enquanto linguagem retirando-a da comparação direta com as línguas naturais, tal como uma noção de semântica musical parece indicar.

Com a influência das ideias wittgensteinianas e da pragmática de Searle, podemos notar como tanto o leitmotiv e a fórmula são, cada uma a seu modo, maneiras pelas quais a linguagem musical age no mundo. Ação essa que pode ser esquematizada por sua comunicabilidade e pelo seu recorte de mundo.

Em comunicabilidade, é possível notar que leitmotives e fórmulas servem para facilitar a (re)apresentação e a interpretação de determinados trechos diegéticos presentes nas tramas musicais. E, com isso, o mundo que eles nos mostram são totalmente diferentes do que aqueles traçados por outros jogos de linguagem.

Seja por repetição, seja por combinatória ou seja por outro mecanismo não estudado aqui, a linguagem musical possui sua autonomia enquanto *satzsystem*, não precisando se sentir menos linguisticamente capaz diante de qualquer língua natural, de qualquer *beweissystem*. A música é capaz de, autonomamente, proporcionar suas próprias mediações, sua própria realidade que, nada mais nada menos, é a interação entre a linguagem e o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARMENGAUD, F. *A Pragmática*. São Paulo: Parábola, 2006.
AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge: HUP, 1975.
BANDUR, M. “The Composition of Meaning: Construction and Semantics in Karlheinz Stockhausen’s *Luzifer-Gruss vom Samstag aus Licht*”. *Perspectives of New Music*. Vol 37, nº 1, Seattle: UW, 1999.

- KOHL, J. "Into the Middleground: Formula Syntax in Stockhausen's Licht". *Perspectives of New Music*. Vol 28, nº 2, Seattle: UW, 1990.
- MONTAGUE, R. "Universal Grammar". *Theoria*. v. 36, n. 3. Suécia, dezembro/1970.
- RAJAGOPALAN, K. *Nova Pragmática*. São Paulo: Parábola, 2010.
- RANTA, A. "Type theory and Universal Grammar". *Philosophia Scientiae*. CS. 6, Nancy: Nancy 2, setembro/2006.
- SEARLE, J. R. *Speech Acts*. Cambridge: CUP, 1976.
- _____. *Expressão e Significado*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. & VANDERVEKEN, D. *Foundations of illocutionary logic*. Cambridge: CUP, 2009.
- SHANKER, S. G. *Wittgenstein and the Turning-Point in the Philosophy of Mathematics*. Albany: SUNY, 1987.
- SOWA, J. F. "The Role of Logic and Ontology in Language and Reasoning" (preprint article do capítulo 11 de POLI, R. & SEIBT, J. (org.). *Theory and Applications of Ontology*. Berlin, Springer, 2010), 2010. Disponível em: <http://www.jfsowa.com/pubs/rolelog.pdf>.
- STOCKHAUSEN, K. "Multiformale Musik". In: *Texte zur Musik 1977-1984* (vol. 5 – *Komposition*). Cologne: Dumont Buchverlag, 1989.
- SWAIN, J. P. "The Range of Musical Semantics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54 nº 2. Malden: Blackwell-ASA, 1996.
- VON WOLZOGEN, H. *Guide Through The Music of R. Wagner's "The Ring of the Nibelung"*. Leipzig: F. Reinboth, 1904.
- WAISMANN, F. *Ludwig Wittgenstein and the Vienna Circle*. Oxford: Basil Blackwell, 1979.
- WAGNER, R. "Opera and Drama". In: *Richard Wargner's Prose Works*. Vol. 2. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1893.
- WITTGENSTEIN, L. *Fichas (Zettel)*. Lisboa: Edições 70, 1989a.
- _____. *Lectures on the Foundations of Mathematics: Cambridge 1939* (editado por Cora Diamond). Chicago: UCP, 1989b.
- _____. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. *Gramática Filosófica*. São Paulo: Loyola, 2003.
- _____. *Observações Filosóficas*. São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. In: *Major Works*. N. Y.: Harper, 2009.