

# MÚSICA: PRODUÇÃO DE LINGUAGEM

ROBERTO MAURICIO R. PIMENTEL BARBOSA  
Escola de Música Villa-Lobos - UFRJ.

## ABSTRACT:

Traditionally, the West tends to conceive of ART-MUSIC, AESTHETICS, LANGUAGE AND PEDAGOGY in terms of a binary-base model which, as it were, antagonizes its terms. However, there is one ternary model, founded on language (though not officially recognized) that, as it introduces a third "dialecticalizing" element, seems to respond more appropriately to the formulation of and the relations between these concepts. This paper attempts to present these positions and their values, and, by means of them, situates pedagogical action with a view to **musical production**.

Esse trabalho tem foco no indivíduo **produtor de linguagem**, isso é, aquele que, porque faz música, dança, canta e fala, demonstra poder ouvir, ver e gestuar, enfim, conviver em sociedade. Esta atuação apresenta sempre um aspecto particular,

variante única, personalizada, de um aspecto coletivo, do que é seu meio de cultura, no qual se formou, se nutre e sobrevive, cultura da qual depende e na qual, querendo ou não, é sujeito e também agente, pois que depende dele e por ele se realiza. Os artistas são fruto de cultura e a cultura, cultivo do artista.

Há, portanto, um enlace entre o singular e o coletivo que interagem em trama, onde cada fio - ou segmento - permanece como tal na sua individualidade e integridade, mas que, em urdição com outras individualidades dessa coletividade, produz um aspecto também único, um **tecido** cultural - e **tecido** tanto remete à unidade do substantivo "pano" como ao pretérito da ação de o tecer fio a fio, fio com fio, em relação metaforonímica<sup>1</sup>. E é sempre assim quando se trata do humano em sociedade, isto é, aquele que processa

1. MD MAGNO desenvolve essa relação tanto no "Rosa-Rosae" quanto no "A Música" e no "O Patológico", onde escreve na página 239: "Se você **produz** uma metonímia, você está fazendo

uma metáfora." E no "Rosa-Rosae": "A primeira, como série, engatamento sucessivo de elementos **in praesentia**, movimento na contigüidade, sintagmatismo do salto **-de palavra em pala-**

lingüísticamente, fazendo o jogo dialético do *uno versus alli* (que desliza para o *omnis in unum* de Leibniz (Deleuze, 1991: 193), propondo um exercício de dedução-indução que, simultaneamente, integraliza aspectos diferenciais em um “todo” cultural e o deriva nas/pelas partes que o integralizam.

Em sendo assim, o que chamamos **cultura** é um “objeto imaginário”, um “tramado” ideológico resultante da urdição de séries significantes dadas pela dialética *do uno versus alli*, isto é, entre cada indivíduo e todos os indivíduos, entre cada manifestação cultural e todas as outras, o que determina um caráter estrutural não separável de um movimento dialético, ou biunívoco, que os reflete reciprocamente. E, se bem reparamos, uma estrutura só se constrói dialeticamente, e apenas por essa dialética pode ser definida. É como a estrutura de um edifício, que só se pode formalizar por um arranjo particular dado por suas colunas, vigas e lajes.

Essa ideologia, em tendo este caráter estrutural (posto que resulta de aspectos de manifestação que se apoiam e legitimam mutuamente) determina, então, que na acepção do conceito cultura não são separáveis, definitivamente, as experiências que um povo tem do espaço-tempo, que dependem da condição nômade ou sedentária desse povo, do que advém a apreciação e o trato com a natureza, dos fenômenos meteorológicos,

das sazonalidades, da vida e da morte e daí à concepção de medicina, religião e, portanto, também de arte e de pedagogia<sup>2</sup>.

Assim sendo, a música que se faz em qualquer cultura refletirá todos esses aspectos e neles se apoiará (e os apoiará), se legitimará (e os legitimará), vindo daí a ter uma **função**, um **sistema** e **técnicas** de realização e, por via de coerência ideológica, uma filosofia pedagógica que, por sua vez, realimentará o universo cultural. E se falará em arte (no singular) como um dos aspectos de manifestação cultural (como pluralidade) e se dirá que música é um dos aspectos (singular) da manifestação artística (plural) e se dirá que tal obra (singular) é um dos aspectos da música (plural).

No Ocidente, falar em música significa ter que abarcar uma coerência estrutural que se arranja por uma dialética que une e separa **arte**, **música**, **estética**, **linguagem** e **pedagogia**, para citar os aspectos que mais diretamente interessam aqui. Sobre todos esses, como não poderia deixar de ser, o domínio da vivência **no** espaço-tempo.

Culturas diferentes, entretanto, ainda terão algo em comum, pois que, ainda assim, as nomeamos pelo mesmo termo - cultura - assim como entre o português e o chinês há algo em comum ao que nomeamos “língua”, assim como, ainda, se chamará música a um sem-número de diferentes modos de pensá-la e produzi-la.

*vra*, ou, como nos disse um bom samba, “de fracasso em fracasso” (da significação falhada). (...) A segunda, como troca de paradigmas, negociação de uma palavra por outra, **palavra por palavra**, como quem diz “olho por olho”, ou “dente por dente”, no “toma lá dá cá” em que a língua faz vingar justamente a significação sem nunca achar valor exato, preço certo, ato completo” (MDMAGNO, 1986:239 e 1985:17).

2. “... toda doutrina pedagógica, implícita ou explicitamente, sempre estará baseada numa filosofia de vida, numa concepção de homem e numa concepção de sociedade” (B. Freitag, in “Valores em educação”, Silva, 1986:121).

Estamos, de fato, tentando compor um conceito - uma forma imaginária - e ao fazê-lo, se bem observamos, se impõe uma ambiência estrutural - como universo urdido de outras tantas formas imaginárias - que se modula por uma lei de ação dialética - a dinâmica metaforonímica - que age na intenção de juntar ao que se pode tomar por "igual" (que tende, então, à simultaneidade metonímica da unidade - "um **pelo** outro") e separar ao que tende a ser "diferente" (no que, então, se multiplica metaforicamente e seria-se de "um **para** o outro"). E desse jogo comparativo é que se obtém um conceito, apenas o que sobra de um **sentido de organização de diferenciais**. Então, **conceituar** é dirigir uma organização que aponta para um **sentido**, onde se pode perceber o jogo do *uno versus alli* em estruturação dialética, num movimento de contrair-expandir, simultaneizar-seriar, integrar-derivar, metonimizar-metaforizar...

E o que é comum a toda e qualquer cultura é **gente**. No jogo comparativo entre culturas, entre suas manifestações formantes e entre essas e o homem, o que se revela é a existência de um mesmo humano - "ser **em** linguagem" - e só a ele, então - "bem" comum, que resume em "si" uma capacidade de processar linguisticamente -, se pode atribuir esse modelo de urdição que toma dialetizada a relação *uno versus alli*. E só e apenas por isso há cultura. Aí, pois, o que se intui é a certeza de que é uma condição humana que prevê essa urdição,

por uma lei que rege, portanto, o processamento lingüístico, no qual, da ação, no movimento das suas partes, surge o objeto imaginário, a virtualidade do conceito CULTURA. O que muda, então, de cultura para cultura não é a capacidade metaforonimizante do humano, mas a lei que rege a dialética estruturante desse "tramado" ideológico - ou conceito e, de resto, de tudo o que se nomeia. O que muda não é o processo, mas a lei que determina suas opções relacionais e organizacionais. Podemos, então, intuir uma dinâmica relacional dessa cultura, uma **lei de urdição** que determina a razão dialética pela qual se há de estruturar o conjunto cultura na relação de suas diversas aparências. E, se essa lei é a que legisla sobre a construção de linguagem haverá, portanto, uma inevitável interação entre as leis da cultura e as leis particulares dos seus partícipes ideológicos. Poderemos dizer, então, que em parte, "o mundo" é criado pela imaginação do homem e, em parte, a imaginação do homem é fruto de "um mundo" em suas aparências e relações.

Esse raciocínio que propomos aqui, e ao qual, como **processo**, chamamos de **linguagem** é esteado em uma base ternária, que só existe na dependência inter-ativa de uma **lei** que organiza uma **dialética** entre **termos diferenciais**, do que sobra: uma possível **apreciação das relações entre seus termos** e um **resto virtual, o "objeto" imaginário**<sup>3</sup>.

3. Esse **processo**, de base ternária (hipótese equacionante; movimento espaço-temporal; diferenciais), proposto topologicamente (e complementar ao binarismo topográfico da tradição), depois de sistematizado o vejo, em deslizamento, como susten-

tação da Semiótica de Peirce, da Psicanálise (Freud/Lacan/MDMAGNO) e da Neurolingüística (Grinder/Bandler) e, depois deles e, por eles, vejo, também, que é essa a proposta que encontro na *Monadologia* de Leibniz - o desenvolvimento de um

Mais detalhadamente, essa ternaridade se estrutura assim:

**1) "PRIMEIRIDADE"**<sup>4</sup>: o que se apresenta nessa instância é o caráter primário da **MATÉRIA** que sustentará o processo lingüístico, isto é, apenas diferenciais qualitativos, resultado de induções vindas do mundo - exterior - que excitam órgãos sensores do corpo, também chamados **sensação**. *"Uma qualidade percebida pela consciência assemelha-se às vibrações contraídas pelo organismo."* *"Minha alma experimenta uma dor atual, meu corpo recebe um golpe real"* (Deleuze, 1991:146 e 159). **"Sensações são padrões de informação espaço-temporal chegando ao sistema nervoso central em decorrência da excitação de órgãos extero e intero-receptivos"** (Dilts, 1983:51).

**2) "SEGUNDIDADE"**: instância que propõe a **AÇÃO DIALÉTICA** que permite "integrar" - "derivar" os diferenciais da primeiridade.

Por essa razão é que Leibniz propõe enraizar o conceito e a observação do espaço-tempo, do que pode surgir uma "ordem na simultaneidade" (espaço - um movimento de integração-) e uma "ordem na sucessividade" (tempo - um movimento de derivação). Assim, *"O espaço-tempo deixa de ser um dado puro para se tornar o*

*conjunto ou nexos das relações diferenciais no sujeito..."* (Deleuze, 1991:135). Ou ainda, por Dilts: *"Devido às propriedades estruturais do cérebro (como a existência de dois hemisférios cerebrais) se podem estabelecer partes, não apenas seqüencialmente, em respondendo às variações contextuais, mas concorrentemente ..."* (Dilts, 1983:85 III).

As características da primeiridade e da segundidade são "orgânicas" e o homem já nasce com a capacidade sensorial e com a capacidade de integrar e derivar essas diferenças dadas pelos sentidos corporais - mas não ainda em articulação dialética. Além disso, importantíssimo, é a capacidade de memória que acompanha essa "genética".

**3) "TERCEIRIDADE"**: é a instância da **LEI** que, tomada por hipótese, instrui a ação de integrar-derivar - agora sim, articulação dialética, concertante - tornando-a uma **sintaxe**, no que então se obtém um **sentido** de organização dos diferenciais, uma lógica para sua amarração. *"E a concertação é essa mesma razão aplicada às correlações espaço-temporais que decorrem das mônadas: se o espaço-tempo é não um meio vazio mas a ordem de coexistência e sucessão das próprias mônadas, é preciso que essa ordem seja flechada, orientada, vetorizada"* (Deleuze, 1991:203).

"modelo" de estudo do **processamento lingüístico**. A partir de Leibniz essa solução ternária se desenvolve na Topologia (disciplina que ele fundou com o nome latino de *analysis situs*), permitindo a geração, na virada dos séc. XIX e XX da Semiótica peirceana e da Psicanálise freudiana e, em meados do séc. XX, da Neurolingüística.

Na Monadologia, *sabe-se que nome dará Leibniz à alma ou ao sujeito como ponto metafísico: mônada. Ele encontrou esse nome entre os neo-platônicos, os quais se serviram dele para designar um estado do Uno; a unidade, uma vez que envolve uma multiplicidade, que, por sua vez, desenvolve o Uno à maneira de uma série"* (Deleuze, 1991:42).

4. "Primeiridade", "segundidade", "terceiridade" -nomenclatura instituída por Peirce para suportar, em generalidade, as instâncias estruturais do processamento lingüístico. *"Sentimento imediato é a consciência do primeiro; o sentido de polaridade é a consciência do segundo; e a consciência sintética é a consciência do terceiro ou meio"* (Peirce, 1977:16). Desta base, Peirce propõe 10 tricotomias, das quais as mais conhecidas são: "ícone/índice/símbolo", "rema/discente/argumento" e "quali-signo/sin-signo/legi-signo" (Cf. Santaella, 1983:62 e Peirce, 1977:177). Nessa série de tríades se percebe sempre o mesmo caráter de **matéria, relação e lei** a embasar esses deslizamentos conceituais.

Esse terceiro termo conforma a afirmação peirceana de que o pensamento - o processamento lingüístico - se comporta como um silogismo (Cf. Peirce, 1977:9-18). Se as instâncias anteriores são **premissas** - pois são inatas, a terceiridade funciona, tomada por hipótese, como **cópula**, ou seja, dá sentido à relação entre premissas.

Mas o homem não vem com instruções de uso. Apesar de nascer com premissas - ou promessas - a cópula só virá mais tarde, por um acaso imposto do exterior, de um meio cultural. Como disse Freud, um "aparelho de linguagem" necessita de um outro que o instrua. *"Freud deixa claro em várias passagens do seu texto (As afasias, 1892) que o aparelho de linguagem (assim como o que futuramente ele denominará **aparelho psíquico**) não está pronto no ato do nascimento do indivíduo humano, mas que é algo que se constrói, "peça por peça" pela aprendizagem. Essa construção não se faz, por sua vez, sem uma relação com o **outro**, não propriamente numa relação com o **mundo**, mas numa relação como um "**outro aparelho de linguagem**" (Garcia-Roza, 1991:40). "É como se lá de dentro do campo do Outro - lá de fora, um **significante** viesse marcar esse sujeito, que não é ainda um sujeito. É isto que Lacan chama de  $S_1$  o SIGNIFICANTE MESTRE. Esse indivíduo recebe, do campo do Outro, campo dessa alteridade, uma marca. Isto não significa nenhuma pedagogia - que alguém vá pegar uma marca e marcá-lo-, é mais do nível do acidente. Está em jogo aí toda uma sobredeterminação ..." pois "ela não vem solta, ela vem como fazendo parte de um campo articulado. O indivíduo tem*

*"relações" com outros que, se pertencem ao campo do Outro, lá estão articulados de tal modo que já estão inseridos nisso que chamamos discurso: uma limitação, um modo de arranjo do **significante**..." (MDMAGNO, 1986:74/75). Por isso, uma criança não sabe da situação final de Maria, que foi à feira, comprou cinco laranjas e deu duas a João. Depois que se a instruiu como **operar** esses dados, ela tomará a sistemática operacional - a fórmula - como hipótese equacionante e saberá que o lustre que tem cinco lâmpadas, ao queimarem-se duas sobrarão três em funcionamento, e saberá que ao subir dois degraus de uma escada com cinco degraus, ainda lhe faltará subir três. "A partir do processo de imaturação do falante, da não configuração plena dos seus aparelhos de relação, quando do seu nascimento, digamos assim, é que se pode pensar numa necessidade de algo externo que venha se situar mais adiante como fechamento desse construto" (MDMAGNO, 1986:52). Esse "algo" externo é LEI, e a lei que primeiro o marca, que "cria" o **sujeito**, para sempre o distinguirá sintomaticamente.*

Dessa constituição, em processo, mostram-se duas conseqüências observáveis, ou digamos, duas "escutas": a primeira nos permite apreciar as **leis de sintaxe** que regulam a matéria lingüística no sentido das organizações diferenciais, e a esta escuta podemos chamar **conotativa** ou **artística**; a segunda se deterá em formalizar um **resto imaginário** ou **objeto imaginário** e a essa chamamos **denotativa** ou **conceitual**. *"Sempre desdobro entre duas dobras, e se perceber é desdobrar, percebo sempre nas dobras. **Toda percepção é alucinatória,***

**porque a percepção não tem objeto.** *A grande percepção não tem objeto e nem mesmo remete a um mecanismo físico de excitação que a explicaria de fora; ela só remete ao mecanismo exclusivamente psíquico das relações diferenciais entre pequenas percepções que a compõem na mônada. (...) Dizer que percebemos sempre nas dobras significa que apreendemos figuras sem objeto, apreendemos através da poeira sem objeto que as próprias mônadas soerguem do fundo, poeira que torna a cair deixando as figuras um momento à vista*” (Deleuze, 1991:141/142). O “objeto” “está vagando na lógica do cruzamento, da cunhagem, é puro objeto lógico, portanto objeto-espelho e não objeto especular. Eles não têm configuração possível, só conseguimos apreender sua lógica de amarração”. “E fica esse jogo de processo primário: metáfora e metonímia a construir objeto” (MDMAGNO, 1986:64/63)<sup>5</sup>.

Enquanto a **escuta estética** tem a característica de nunca deter-se mas, ao contrário, procura sempre expandir o rol de relações possíveis nas séries significantes, a **escuta conceitual** só faz tentar deter, estancar, formalizar os dados plurais, e daí perceber um “objeto imaginário”, que se cria virtualmente por força do jogo conotativo<sup>6</sup>.

Essa tendência para proliferar sentidos que nos vem das séries conotativas - diferenciais significantes - e, ainda, pelo caráter virtual do aspecto denotativo

- o “significado”, uma vez que é um resto imaginário -, faz com que o conceito sofra de imprecisão, sempre, e assim, um tal “significado” nunca é absoluto, mas deslizando, e nunca é real, mas sempre virtual, **fantasmático**, já que sempre sujeito à ação dialética entre séries significantes que nunca é idêntica em dois indivíduos, e nem mesmo num mesmo indivíduo em seus diversos momentos<sup>7</sup>.

Apesar desse pensamento que desenvolvemos ter, nos parece, uma coerência que propõe uma lógica sensata (foi desenvolvido na Monadologia de Leibniz, na Semiótica de Peirce, na Psicanálise com Freud/Lacan/MDMAGNO, na Neurolingüística com Grinder e Bandler), o Ocidente não o reconhece oficialmente, isto é, não lhe confere valor de verdade, não lhe atribui legitimidade e, em não tendo a aprovação das entidades representativas e responsáveis pela sustentação ideológica não o repassa preferencialmente. E aqui na nossa praça, o que se lê é o que se pode achar em língua portuguesa, de preferência, nas bibliotecas e livrarias, e o que lá se encontra é o que se recomenda e autoriza oficialmente, literatura essa que sustenta, generalizadamente, a ação pedagógica.

O pensamento ocidental tende a ignorar que a estruturalidade só se produz diante de um jogo dialético e binariza<sup>8</sup> o próprio construto, antagonizando estes termos, tornando o estruturalismo um bloco

5. Completando o pensamento de Deleuze / Leibniz: “O espaço-tempo deixa de ser um dado puro para se tornar o conjunto ou nexo das relações diferenciais no sujeito, e o próprio objeto deixa de ser um dado puro para se tornar o produto dessas relações na percepção consciente” (Deleuze, 1991:135).

6. Étienne Souriau em “A correspondência das artes” usa dessa mesma argumentação para determinar o que chama de artes

do 1º e 2º graus, respectivamente se referindo a “artes não representativas” e “artes representativas” (Cf. Souriau, 1983:93/102 e 107, cap. XX).

7. Isso é o que leva Lacan a dizer: “Que se diga fica esquecido atrás do que se diz no que se ouve” (Lacan, 1985:26).

8. Sobre o binarismo, Cf. Peirce, (1977:23-24).

rígido, fechado, sem articulação e sem saída, ao passo que toma por dialética um jogo inconseqüente de oposições que nada diz além da própria oposição e que não se importa em deixar restos estruturais. Como diz MDMAGNO, *"a pressão da binariedade é muito forte para o falante -pois tudo se lhe impõe como aparente oposição (isso que a lingüística chama de oposição), e que prefiro chamar de diferenciação), tudo dá dois, sempre que se corta dá dois - essa binariedade cai no campo do imaginário e começamos a acreditar nas polarizações do discurso. Acreditamos que as polarizações que os discursos escrevem para nós são polarizações reais. Mas não são! São efeitos do corte, sempre bilateralizando tudo o que ele toca e cujas arrumações se dão no discurso. Nós somos doentes de discurso."* (MDMAGNO, 1986:45). E isso confere com o que observamos no pensamento ocidental, desde a arte até a pedagogia.

Então, o que resulta do que se vê e do que se lê, baseado na égide binária, é uma grande incoerência que, no final das contas, não leva a nenhuma síntese plausível do que seja ARTE, ESTÉTICA e LINGUAGEM, para que servem, como se sustentam e legitimam. E é justamente a PEDAGOGIA que denuncia isso (ou seria, se não lhe houvessem retirado os meios teóricos que o permitiriam), no que tem - ou deveria ter, e esse é o ponto - que se responsabilizar pelo esclarecimento de uma **produção** artística<sup>9</sup>. O que se procura ao pretender ser artista - e

não artesão, poder "criar" - é, em primeiro lugar, conformar esses conceitos, sua relação de reciprocidade, fundamentalmente, como se ligam, se apoiam e legitimam, para que, em suma, sabendo o que é música, se possa usar de um instrumento que lhe dê sustentação material, que componha sua aparência significativa a cumprir uma **função**. Assim, quando um autor chega a uma síntese lingüística imaginária, ou seja, formaliza uma "gestalt", uma "inspiração", ele deve saber perceber sua sustentação estética, a qual materializará, pretendendo, com isso, formalizar, construir um **programa** de "pensar" que possa, no "outro", dirigir um processo de re-criação de sentido lingüístico, cumprindo, então, uma função construtiva e transformativa. É por isso, porque música é apenas um programa, é que se pode gravar um texto musical em um meio mecânico, o disco de acetato, por exemplo, pois não se espera registrar aí nenhuma emoção ou significado, mas apenas diferenciais mecânicos que se transformarão em diferenciais sonoros. A criação, a arte, acontecerá no "outro", que escuta, e que pode processar lingüisticamente esses diferenciais.

De fato, o que se extrai desse contexto é a impossibilidade de se pensar em arte e, talvez, por isso, o Ocidente deixe isso de lado. Na série histórica, o que se percebe é a tendência ao tratamento dialético (que em verdade não é dialético, propriamente, posto que não prevê um fim estrutural, apenas lista idéias em separado)

9.O artista do qual falamos não o é porque aparece na televisão, mas aquele que se acredita agente de transformação, e que procura a Universidade para esclarecer-se sobre esse **po-der**.

que não alarga o conhecimento (isso exigiria um lastro estrutural) pois não apresenta a menor coerência, e a história que se lê, se faz apenas pela contraposição de opiniões, ideologias individuais que, no fim das contas, em não chegando a nenhum ponto plausível de referência, faz com que o pensar sobre arte tome um valor de inutilidade, não tendo, então, o menor poder de interferir e sustentar uma produção artística nada, portanto, servindo ao aprendizado musical - e o que interessa ao artista é saber **produzir arte, programar esteticamente**. E isso aparece claramente na composição dos currículos, onde o pensar sobre arte, estética, linguagem e música, nesse contexto, é ignorado e, quando aparece, por "valor de inutilidade", serve apenas de "cultura geral", pois inútil à formação do músico produtor de arte. E como é possível ser **músico** sem saber o que é arte - e ser músico tem uma anterioridade sobre o ser "instrumentista", a mesma anterioridade do artista sobre o artesão? Como se pode produzir música sem saber o que se quer ou o que se irá produzir, para que serve, no que se fundamenta?...

A pedagogia tecnicista, que sustenta generalizadamente a "nossa" ação escolar, também de raiz binária, se adapta perfeitamente a essa situação e desse binarismo se serve para cumprir sua razão ideológica (da pedagogia tecnicista, o que duvidamos é da base da sua concepção, ou seja, de que

a ciência é neutra, pois não há ciência sem cientista e não há pedagogia que não tenha um propósito político ideologicamente situado<sup>10</sup>). Por isso, todo curso de música representativo da ideologia "oficial" (que hoje se contrapõe a "alternativo") propõe o antagonismo teoria-prática e, por isso, tão bem se adapta ao binarismo filosófico, e assim, justificando-se, um ao outro se legitimam. Para o tecnicismo, de inspiração fabril, o que interessa é **fazer** (manipular), e não o **pensar** - e isto aponta para o tal "instrumentista" (artesão, operário) e não para o músico (artista, planejador, "criador", que usa de um instrumento como tal, **meio** e não fim). Sob esse enfoque pedagógico não interessa **pensar** música, mas **fazer** música. Mas isso é possível?

Numa conferência realizada na UERJ em 1995, o filósofo Gerd Bornheim declara: "... a estética é o "primo pobre" da filosofia. Quase não se faz estética no mundo ocidental. O que se faz muito é arte, mas o pensamento da arte é quase inexistente" (Bornheim, 1995:108). E, de fato, é muito difícil pensar arte nessa projeção binária, principalmente sobre o ângulo da **produção**.

Sobre o conceito ARTE, para que se veja o que se lê, confrontemos, por exemplo, os pensamentos de J. Lacoste com o de M<sup>te</sup> Alzira Seixo. Diz ele: "Assim, a pintura é o símbolo perfeito dessas inclassificáveis artes do belo" (Lacoste, 1986:8); e diz ela: "... a

10. "A partir do pressuposto da neutralidade científica e inspirado nos princípios de racionalidade, eficiência e produtividade, essa pedagogia (tecnicista) advoga a reordenação do processo educativo" onde "o elemento principal passa a ser a organização racional dos meios, ocupando, professor e aluno, posições secundárias, relegados que são à condição de executores de um processo cuja concepção, planejamento, coordenação e controle ficam a cargo de especialistas supostamente habilitados, neutros, objetivos, imparciais" (Saviani, 1987:16/17). Ao con-

trário das pedagogias anteriores que declaradamente se sustentavam numa base ideológica e propunham a escola como mediadora das relações e valores sociais, portanto, de ação política, a pedagogia tecnicista se declara neutra, retirando da escola sua vocação político-ideológica. Entretanto, "... na medida em que o trabalho educativo (...) sempre estará calcado em determinados valores e permeado em valorizações, ainda que isso ocorra de modo implícito..." (Silva, 1986:13).



*música é uma arte à parte*" (Nattiez, s.d.: 14). Hum?

Sobre ESTÉTICA não é diferente. Diz Dahlhaus, em sua "Estética Musical": *"Tentativas completas para a definir (à estética), quer como teoria da percepção (scientia conitionis sensitivae), quer como filosofia da arte ou como ciência do belo, medidas pelo fenômeno perturbadoramente ambíguo em que ela se tornou nos séculos XVIII e XIX, são de estreiteza, unilateralidade e arbitrariedade dogmáticas. Só se lhe faz justiça quando se reconhece e se admite que ela não é tanto uma disciplina consistente como um objeto firmemente delimitado quanto um complexo vago e amplo de problemas e de pontos de vista, a cujo respeito ninguém, antes do século XVIII, poderia ter presumido que alguma vez se viria a transformar num agregado com nome próprio, e cujo cruzamento e interação continuam a ser espantosos mesmo numa retrospectiva"*. E parece complacente quando diz: *"O sistema da estética é a sua história, uma história em que pensamentos e experiências de origem heterógena se compenetraram"* (Dahlhaus, 1991:13), pois não se compenetraram, apenas se listam.

Sob esse prisma, Lacan bem que tem razão: *"Não vou lhes dar uma definição de religião, porque não há história da religião, assim como não há história da arte. As religiões são como as artes, uma lata de lixo, pois não têm a menor homogeneidade"* (Lacan, 1985:155).

Mas o ternarismo não é assim tão distante do binarismo, afinal, trata-se da observação dos "mesmos" fenômenos, pelos "mesmos" humanos e num "mesmo" mundo.

O ternarismo apenas adiciona movimento, dando aos termos do binário uma relação intrínseca de pertencença, de modo que "um" não existirá sem o "outro", e entre eles, portanto, haverá uma razão comum. Assim, o ternarismo não invalida as teses apresentadas pela história, mas as relê, tomando por base que o **igual** e o **diferente** se pertencem e, por isso, **metonímia** e **metáfora** são "o mesmo" a tensionar em sentidos que tendem a **unir** e **afastar**. Por isso, estrutura e dialética se comprazem numa mesma dinâmica. Por isso, do ponto de vista da linguagem, em abordagem ternária, espaço-tempo não são um e outro, mas "o mesmo" em relação metaforonímica, no que se ligam à dinâmica dialética de seriar - escandir - e simultaneizar - condensar - (Leibniz *dixit* e, de resto, todos os autores citados que trabalham neste modelo).

Então, em linguagem, se irá **temporalizar**, formando séries significantes, e **espacializar**, ou seja, dar a estas séries (ou perceber nelas) um sentido de compleição. Isso não é o mesmo que **falar**, no que obriga uma "idéia" - como um "todo" - a temporalizar-se, seriar-se? E o **ouvir** não é, inversamente, a tentativa de reconformar o todo "idéia"? E a lei de urdição, como sintaxe, então irá entrar aí para dar sentido e organizar a coerência espaço-temporal dos diferenciais postos em série, do que poderá surgir um aspecto artístico - por uma escuta **conotativa** - e um "possível significado", "resto imaginário" daí imanente - e obtido por uma escuta **denotativa**. "O movimento de enunciação - que só se pode apresentar na aparência da linearidade, da seqüência da frase, da temporalidade

*diacrônica da pronúnciação - exige um só-depois para a articulação do sentido da frase. Ou seja: quando digo uma frase, só-depois de completada é que, no movimento retrogressivo da sintaxe, e das articulações semânticas, vou emprestar-lhe sentido"* (MDMAGNO, 1986:04).

Desta forma, tempo-espaço também estão na raiz dos conceitos de **melodia** e **harmonia**, como dados no Tonalismo. Numa primeira aproximação, **escala** e **acorde** são "o mesmo" em apreciações que apenas privilegiam a temporalidade ou a espacialidade, e daí, **melodia** é temporalização de uma **harmonia** (uma espacialidade, compleição) e, vice-versa, **harmonia** é uma espacialização da **melodia** (como temporalidade, sucessão), onde o **ritmo é o elemento sintático**. De fato, o ritmo - e não uma isocronia ou uma "acronia"- será o que relaciona (e relativiza) melodia e harmonia, porque ritmo, por definição, é pura sintaxe, pura dialética tempo-espaço, metaforonímia (o ritmo só há por diferenciais sonoros em melodia e harmonia; retire-se esses elementos e apenas sobrar a ficção dialética). Souriau assim define **ritmo**: "... é a **forma conferida a uma progressão pelo retorno, em intervalos iguais, dos elementos de uma organização cíclica, que reproduz indefinida, continuamente seus efeitos** (o grifo é nosso) (Souriau, 1983:158)<sup>11</sup>.

E veja-se que é mesmo um "all embracing rhythm", como observou Meyer, no que relativiza melodia-harmonia, que permite o Tonalismo. Isso porque o Tonalismo tem base harmônica, isto é, uma **forma** pré-posta por formulação harmônica, e sobre a qual a melodia se "borda", em linha, na seqüencialidade temporal. E é essa possibilidade espacial que a harmonia prevê na música ocidental (tonal) que permite torná-la independente de um texto verbal. Na polifonia modal - pré-tonal - um texto musical se apoiava num texto verbal que o formalizava, e onde se observa (ainda por sugestão de Meyer) que o ritmo, aí, é "cruzado" ("cross-rhythm"), uma vez que cada voz (paralela às outras da polifonia) trazia seus próprios "pés" poéticos dados pelos textos verbais. E essa música, ao contrário do Tonalismo, era fundamentalmente **temporal**, como temporal é o canto gregoriano, que não há sem a formulação dada pelo texto verbal (apesar dos melismas). E esse mesmo raciocínio se poderá projetar também à produção musical pós-tonal e alcançará a sincronia etnomusicológica, que também se poderá analisar do ponto de vista espaço-temporal (Cf. Meyer, 1990:244)<sup>12</sup>.

Privilegiar uma escuta denotativa ou conotativa é, então, o destino, a função das línguas (de caráter verbal) e da arte musical, no que tenta - intenta -, a primeira, a **denotar**, "deter" um significado, e a

11. Apesar dessa definição valer de bom exemplo, Souriau ainda se apegava ao binarismo (entretanto, à beira do que aqui se propõe). Vale, portanto, ver seu ponto de vista. Em nota de rodapé aduz: "Observar-se-á, por exemplo, que ela (a definição) convém tanto ao ritmo no espaço como no tempo" (Souriau, 1983:158).

12. Não é que não se possa, hoje, intuir lá uma espacialidade, só que na época, por **não percebido**, isso não se levava em conta.

Diga-se também, que na atualidade isso não é diferente. Diz-se, como Giselle Brelet o propõe, que música é "l'art du temps par excellence" (Dahlhaus, 1991:109), e quanto ao espaço, só se o propõe como "espaço acústico", "físico". Como diz Dahlhaus, falar de espaço em música é "um hábito que radica na linguagem coloquial e não apenas na gíria dos especialistas" (Dahlhaus, 1991:114).

segunda, a **conotar**, isto é, **proliferar** sentidos, deslizar relações nas séries significantes sem que nessas se pré-figure - por sua intenção - um "objeto" e sem que naquela importe muito a correção do desdobramento significante. Assim, "nóis tudo viu" dói no "ouvido", isto é, esteticamente, mas isso não interfere na compreensão de que "nós todos vimos". Inversamente, a proposta de Lewis Carroll / Augusto de Campos em "Jaguadarte", é retirar a denotação explícita esperada nas palavras e estabelecer uma intenção estética, isto é, compor "musicalmente", permitindo deslizamentos. Lê-se então: "*Era brilhuz. As lesmolisas touvas / Roldavam e relviam nos gramilvos...*" Assim também Julio Cortázar formulou o capítulo 68 d' "O jogo da amarelinha": "*No mesmo instante em que ele lhe emalava o noema, ela dava-lhe com o clêmisio e ambos caíam em hidromúrias, em abanios selvagens, em sústalos exasperantes. (...)*" (Cortázar, 1974:327). E isso não é nada novo. Aristófanes, no IV século A.C., já versava: "*Tio, tio, tio, tinx ..., trioto, trioto. totoobrix... Epopi, poi, popoi, torotorotorototix, kikkabau, kikkabaut, torotorotorotollilix*" (Souriau, 1983:144). E para acalmar um pouco o nosso imaginário o intitulou "Os pássaros" (ato I, cena III).

Então, arte é consideração estética e radica em toda possível apreciação das leis de sintaxe e dos elementos das séries significantes, não importando aí uma formalização denotativa mas o **sentido** da formulação em si, no que se aprecia a

qualidade diferencial do material lingüístico e as leis de sintaxe, deixando "ermo" o aspecto imaginário. Na arte, o que restará de "significado" (pois sempre haverá um resto imaginário) será um "algo" jamais definível - como não é definível em "significado" o contorno de um "sentido" musical - que tem mais haver com a idiosincrasia de cada um - em seu ambiente cultural. Mas sobrará um juízo lingüístico (e se há juízo, há LEI) onde, afinal, se poderá encontrar um "belo".

Quando as séries significantes mostram riqueza, isto é, de fato proliferam sentidos (e por isso podemos ouvir uma obra musical, verdadeiramente artística, por toda uma vida sem que dela possamos esgotar os sentidos) e/ou demonstram sutilezas, inusitados e surpreendentes usos de diferenciais e sintaxe, do que resulta uma lógica incomum mas justa (no que poderemos dizer que Pelé ou Garrincha são artistas), estaremos, então, falando de arte. E nesses termos, o que diferencia o artista do artesão é essa originalidade no produzir linguagem, sua capacidade de sair do lugar comum, do significante (ou significado) *a priori*, das frases feitas e promover, por isso, novas relações, uma proliferação de relações, e aí se verá a **beleza** da arte. E daí, só por uma **imposição** de origem social e raiz ideológica, sobrevirão as "belas-artes", e só por **força** se estabelecerá um **padrão** de beleza, arbitrariamente, e que tem mais a ver com política do que com estética<sup>13</sup>.

13. Peirce assim tenta definir "aquilo que é esteticamente bom - tarefa que tantos artistas filósofos tentaram realizar. À luz da doutrina das categorias, eu diria que um objeto, para ser esteticamente bom, deve ter um sem-número de partes de tal forma relacionadas umas com as outras de modo a dar uma qualidade

positiva, simples e imediata, à totalidade dessas partes; e tudo aquilo que o fizer é, nesta medida, esteticamente bom, não importando qual possa ser a qualidade particular do total. (...) Se estiver correta, segue-se que não existe algo como um mal estético positivo; e dado que por **bem**, nesta discussão, o que quere-

Por apenas preverem o uso do termo "linguagem" à escuta denotativa (em sua tendência à rigidez) os lingüistas (que em verdade estudam "língua" e não "linguagem") e os semiólogos de linha saussuriana repudiam a ligação da arte ao que eles chamam linguagem (e que trata, de fato, dos **efeitos** de linguagem) e daí, retiram-lhe todos os valores, futilizando-a e a esvaziando de qualquer "utilidade útil". "... a arte é irreduzível à linguagem e aos conceitos" (Gilson, IN: Lacoste, 1986:7). Sem "significar nada", o que se considerou um "defeito", para que serve uma Sonata? "Sonate que me veux tu?" (Fontenelle, IN: Dahlhaus, 1991:13). Entretanto, é esse mesmo "significado" - o denotado - a pedra no sapato da lingüística. "A rápida evolução da lingüística, nos últimos cinquenta ou sessenta anos, se fez de acordo com princípios teóricos e metodológicos formais, que propiciaram amplo conhecimento da gramática (fonologia, morfologia e sintaxe), mas não chegaram a dar conta, com igual rigor e coerência, da semântica" (Marques, 1990:07). Por isso, o máximo que se conseguirá ao tentar estudar a música sobre as bases binárias do saussurianismo (e a partir da "língua") é uma taxinomia (Cf. N. Ruwet, s.d., *Semiologia da música*:67) que nada diz da proliferação ou das razões de produção, mas da **recorrência**, não implicando aí um **qualitativo** (que poderia supor um belo), mas um **quantitativo** que de nada adianta à criação artística, à produção de sentidos,

senão, talvez, à reprodução mecanizada.

Mas se a música não se presta a formalizar um "significado", isto, ao invés de lhe retirar ou diminuir o valor, a faz dominar e interferir na história do sujeito, na sua vida - que como a definiu Peirce, é "uma série de inferências ou um fluxo de pensamentos" (Peirce, 1977:306), onde "eu" é uma aparição imaginária, um "suposto a quem fala" (Lacan, 1985:63), fundado em um significante primeiro, o SIGNIFICANTE MESTRE ou SINTOMA) - e, assim, no equívoco de um "ato-poético" - "...só o **ato-poético**, idêntico ao **lugar do analista** é capaz de ousar o risco de um corte que derroga a interdição (preceito de lei) para reclamar a LEI de fundação" (MDMAGNO, 1982:15.23) - faz com que o sujeito, pego de surpresa por esse deslizamento surpreendente, dê de cara com seu SINTOMA, obrigando-se a uma reconstrução. Como a psicanálise, isso "não é nenhuma panacéia, não resolveu problema de espécie alguma." Como a psicanálise, "não pode mais do que remeter o sujeito à sua fundação, ou seja: colocá-lo na mesma problemática de Édipo e de Narciso" (MDMAGNO, 1986:83). Mas, a partir disso, o sujeito pode fazer **história**, estruturar-se.

Esse é o "perigo" da arte, o que faz tremer aos ditadores, pois "expressar um belo", "expressar emoções", servir ao ócio ou ao prazer "desinteressado", à contemplação, não fazem tremer nem podem abalar ditadura alguma. Entretanto, os primeiros a serem exilados são justamente os

mos dizer é simplesmente a ausência do mal, ou seja, a perfeição, não haverá algo como um bem estético. Tudo o que pode haver serão várias qualidades estéticas; isto é, simples qualidades de totalidades incapazes de corporificação completa que nas partes, qualidades estas que podem ser mais determinadas e fortes num caso que no outro. Contudo, a própria redução da

intensidade pode ser uma qualidade estética; e estou seriamente inclinado a duvidar que exista uma distinção qualquer entre melhor e pior em estética. Minha opinião é que há inúmeras variedades de qualidade estética, mas nenhum grau puro de excelência estética" (Peirce, 1977:203).

artistas, não é? “*Todos os poetas que conheço desafiam a lei*” (MDMAGNO, 1986:241).

Como antes proposto, apenas adicionando movimento aos termos do binário, se poderão reler as histórias das estéticas e das filosofias das artes (plural que aqui é apenas referente à qualidade de manifestação sensorial) e se lhes encontrar uma coerência, um sentido plausível. E, então, curiosamente, podemos ver n’ “O Banquete” (Platão, 1991) um estatuto ternário de construção, firmado no discurso de Diotima, onde o **gênio** é o terceiro termo, o elemento sintático que relaciona deuses e humanos. Lê-se lá: “...*tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal. (...) e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens...*” (Platão, 1991:155/156). E vê-se também, no mito dos homens-bola, eixo do discurso de Aristófanes (Platão, 199:125/129), a mesma configuração topológica da banda de Moebius, que Lacan usa para dar conta do modelo de linguagem - do *uno*

14. “O que Leibniz aí descobre é que a mônada, como interioridade absoluta, como superfície interior de um só lado, nem por isso deixa de ter um outro lado ou um mínimo de fora, uma forma de fora estritamente complementar. É a topologia que pode resolver a contradição aparente? Com efeito, esta se dissipa quando se lembra que a “unilateralidade” da mônada implica, como condição de clausura, uma torsão do mundo, uma

*versus alli* na dialética do espaço-tempo. <sup>14</sup>

Mas, entretanto, o que sobra dessa época é o “ver” binário que, por sua índole, antagoniza os pensamentos de Aristóteles e Platão onde, então, o primeiro aposta em uma “matéria-forma” e o segundo em uma “idéia-manifestação” (Cf. Dahlhaus, 1991:15), e é basicamente sobre essas proposições que se dá o desdobramento histórico do pensamento “oficial” sobre arte e estética, que resulta nas dicotomias: “poesis-technê”, “ars mechanicae-ars liberalis”, “artes do espaço-artes do tempo” (que Hegel irá ligar à natureza e ao espírito, respectivamente) e que darão “obras” permanentes - “ergon”- ou “não obras” evanescentes - “energeia”-; e “...*muitas outras dicotomias foram propostas: artes reais ou artes ideais (Schelling); artes solitárias ou artes sociais (Alain)*” (Souriau, 1983:93). Por isso F. Gullar irá falar de “*sistema de coisas*” (referindo-se a um mundo que julga pré-significado) e “*sistema de sinais*” (tomado por linguagem humana), opondo mundo e linguagem, irremediavelmente (Jornal do Brasil, 15/09/1991).

E é essa mesma razão dicotômica que vem a embasar a lingüística e a semiologia saussurianas, revelando **oposições** como “significante-significado”, “palavra-língua”, “metáfora-metonímia”, “denotação-conotação” e “sincronia-diacronia”, por exemplo.

*dobra infinita, que só pode desdobrar-se, em conformidade com a condição, restituindo o outro lado não como exterior à mônada, mas como exterior ou o fora de sua própria interioridade: um tabique, uma membrana flexível e aderente, coextensiva a todo o dentro. É esse vínculo o liame primário não-localizável que borda o interior absoluto*” (Deleuze, 1991:167).

Assim, o que interessa ao binarismo é um **produto**, fruto imaginário, e não **produção** (da qual, entretanto, é inseparável), ou seja, tanto a estética quanto a lingüística, nessa linha, vão se interessar por estudar um resultado imaginário que se desinteressa pelas séries significantes que o viabilizam por o **produzirem**.

Por essa linha de pensamento a função da arte é **expressar** um suposto e "desde sempre" **belo**, tomado de ante-mão pré-significado (sua referência "clássica": "*É sobretudo a definição da arte, orientada para o belo, que consideramos temerária, embora quase universal*" (Souriau, 1983:49)), que é, entretanto, e por isso, impossível de definir-se, já que advindo da perfeição e do absolutismo divinos, portanto, pré-significado em um meio inacessível à imperfeição humana - que tem que imaginar - à qual se impõe apenas reconhecê-lo e reverenciá-lo, ligado que está à própria expressão do divino - ou da divindade - , e como tal, inalcançável, ininteligível... Ao artista restará a função do **aedo**, o privilegiado que tem acesso aos deuses e suas revelações. Do que adianta, então a escola? Aprender o que? Técnicas místicas, êxtases emocionais, mediunidade?

Ao residir no divino o tal "belo" tem a característica de fazer com que a arte se descompromisse e se omita das relações culturais - já que é pré-significado. Para o

binarismo, início e fim são definitivamente apartados, estando aqui os humanos e lá os deuses; para o ternarismo, entretanto, início e fim são "o mesmo", e a morte já se apresenta na concepção<sup>15</sup>. Assim, qualquer discurso necessita de uma hipótese que, partindo do fim (isso é, de fora, do lugar do "outro") possa formular a sustentação significativa em seus aspectos materiais e leis de sintaxe; e essa hipótese é prevista no ternarismo onde, no entanto, não tem a forma pronta da "idéia" - conceito, mas se resume a um modelo legal de formulação - como equação. E o que aí se trama é a relação necessária, ideológica, do indivíduo e sua cultura.

A aposição do terceiro termo - o "gênio" - sobre a dicotomia clássica pode reformular essas posições "oficiais", deixando ver que o pensamento de Aristóteles e Platão (e toda a geração de dicotomias daí advindas historicamente) deve ser complementar e "representar" a observação das escutas conotativa e denotativa, respectivamente dando conta das séries significantes (matéria-forma) e do resto imaginário (idéia-manifestação) e, pois, não mais se os tomará em separado.

Desse modo, ARTE será todo privilegiado dado à apreciação de um aspecto significativo e ESTÉTICA, como disciplina, será o estudo dessas manifestações, e não terá mais, a arte, a função de mostrar "um outro"

15. "Dizer que o futuro não influencia o passado constitui doutrina insustentável" (Peirce, 1977:25).

"O outro polo do significante, o sinal de pare, está lá, tão na origem quanto o que pode estar um vocativo de comando" (Lacan, 1985:36)

Assim, "... o presente está repleto de futuro e carregado de passado" (Deleuze, 1991:110). Isso é o que nos propõe a banda unilátera de Moebius.

- por belo manifestado - mas um "si mesmo"<sup>16</sup>. MÚSICA, então, será um **programa** que se propõe à indução e condução de um **processo de linguagem** dirigido a uma escuta estética, e só se realizará no "outro". E isso muda tudo, desde a análise e apreciação, técnicas de trabalho instrumental, a história, as características estilísticas, a função e, conseqüentemente, o modelo pedagógico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNHEIM, G. (1995) *Hegel e a morte da arte*. IN: *A morte da arte*. RJ-RJ:UERJ.
- CARROLL, L. / Augusto de Campos. *Jaguardarte*.
- CORTÁZAR, J. (1974) *O jogo da amarelinha*. RJ-RJ: CIV. BRAS.
- DAHLHAUS, C. (1991) *Estética musical*. Lisboa:ED. 70.
- DELEUZE, G. (1991) *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas-SP:PAPIRUS.
- DILTS, R. (1983) *Roots of neurolinguistic programming*. USA (Ca):META.
- GARCIA-ROZA, L. A. (1991) *Metapsicologia freudiana*. RJ-RJ:ZAHAR.
- GULLAR, F. *Faca de dois gumes*. RJ-RJ:JORNAL do BRASIL (cad. Idéias), 15/09/1991.
- LACAN, J. (1985) *mais ainda*., RJ-RJ:ZAHAR.
- LACOSTE, J. (1986) *A filosofia da arte*. RJ-RJ:ZAHAR.
- MARQUES, M. H. D. (1990) *Iniciação à semântica*. RJ-RJ:ZAHAR.

16. "Se a obra nos toca tão forte, é porque, no final das contas ela é **mimesis** da nossa condição humana: eis aí sua dimensão de universalidade" (Ribon, 1991:80).  
"Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global. Nunca se trata de um fenômeno separado ou separável: é sempre uma ques-

- MEYER, L. B. (1990) *Emotion and meaning in music*. Chicago-USA:THE UNIV. OF CHICAGO PRESS.
- MDMAGNO. (1982) *A música*. RJ-RJ:AOUTRA.
- \_\_\_\_ (1986) *O pato lógico*. RJ-RJ:AOUTRA.
- \_\_\_\_ (1985) *Rosa-Rosae*. RJ-RJ:AOUTRA.
- NATTIEZ, J.-J. et alli. (s. d.) *Semiologia da música*. Lisboa:VEGA.
- OSTROWER, F. (1975) *Crescimento e maturidade*. IN: *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis-RJ:VOZES.
- PEIRCE, C.S. (1977) *Semiótica*. SP-SP:PERSPECTIVA.
- PLATÃO. (1991) *O banquete*. RJ-RJ:BERTRAND BRASIL.
- RIBON, M. (1991) *A arte e a natureza*. Campinas-SP:PAPIRUS.
- SANTAELLA, L. (1983) *O que é semiótica*. SP-SP:BRASILIENSE.
- SAVIANI, D. (1987) *Escola e democracia*. SP-SP:CORTEZ.
- SILVA, S. A. I.. (1987) *Valores em educação*. Petrópolis-RJ:VOZES.
- SOURIAU, E. (1983) *A correspondência das artes*. SP-SP:CULTRIX.

tão de estruturas (...) engajando a "totalidade sensível e inteligível do indivíduo a ponto de sempre o reformular em sua conscientização de si mesmo (...) uma reestruturação de linguagem" (Ostrower, 1975).