

# A (re)construção do signo musical em Beethoven após a surdez

*The (re)construction of the musical sign in  
Beethoven after deafness*

Alcione de Oliveira Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo-se da ideia de que houve, em Beethoven, dois objetos semióticos – antes e depois da surdez – com significantes diferentes, o presente artigo se propôs a investigar a natureza desses significantes, através de um estudo comparativo de teorias que tratam da constituição do signo musical e do signo linguístico, a fim de tecer algumas considerações iniciais a respeito da possibilidade de o compositor ter operado um processo de adaptação do significante na reconstrução do signo musical após a perda definitiva de sua audição. Para tanto, utilizou-se como metodologia a revisão bibliográfica interpretativa. Dessa forma, verificou-se uma nova percepção musical em Beethoven, com a vivência da música como uma experiência, sobretudo, física, por meio das vibrações decorrentes dos sons retirados do piano, sugerindo a sucessão de um novo significante que, aliado à memória musical do compositor, permitiu ao mesmo, ainda que completamente surdo, continuar compondo, e concretizar, assim, o processo de semiose.

**Palavras-chave:** Signo; Música; Beethoven.

**Abstract:** Based on the idea that there were, in Beethoven, two semiotic objects – before and after the deafness – with different signifiers, the present article aims to investigate the nature of these signifier, through a comparative study of theories that deal with the constitution of the musical sign and the linguistic sign, in order to make a few initial considerations regarding the

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Docente das Faculdades Prominas de Montes Claros-MG.

*possibility that the composer has operated a process of adapting the signifier reconstruction of the musical sign after the permanent loss of hearing. For this purpose, the interpretative bibliographical revision was used as methodology. In that way, being verified a new musical perception in Beethoven, with the existence of the music as an experience, above all, physical, through the vibrations caused by the sounds taken from the piano, which suggests the succession of a new significance that, allied to the composer's musical memory, allowed him, despite complete deafness, to continue composing, thus achieving the process of semiosis.*

**Keywords:** Sign; Music; Beethoven.

## Introdução

Muito se especula sobre a vida e a genialidade de Beethoven. Porém, nenhuma informação é mais contundente do que a angústia vivenciada pelo músico enquanto perdia a audição. E após ficar completamente surdo, mesmo tentado a desistir, Beethoven consegue superar as suas dificuldades e permanecer compondo, de forma a mudar, para sempre, os rumos da música clássica.

Diante disso, e frente a um Beethoven totalmente acometido pela surdez, emerge a questão: como foi possível a ele continuar compondo?

Partindo-se da ideia de que houve, em Beethoven, dois objetos semióticos – antes e depois da surdez – com significantes diferentes, mas dotados ambos de funções sógnicas, que permitiram ao músico continuar compondo, o presente artigo se propôs a investigar a natureza desses significantes, tecendo algumas considerações iniciais, através de um estudo comparativo de teorias que tratam da constituição do signo linguístico e do signo musical. Para isso, realizou-se um estudo bibliográfico, de caráter interpretativo, no intuito de fundamentar a hipótese de que Beethoven tenha vivenciado um processo de adaptação durante a reconstrução do signo musical, admitindo-se a sucessão de um novo significante após a surdez.

Dessa forma, foram comparadas algumas teorias que versam sobre a natureza e a constituição do signo linguístico, sob a pretensão de tornar possível a caracterização do signo musical, através de uma reflexão sobre os traços comuns identificáveis entre eles. Além disso, apresentou-se um breve panorama sobre a vida e a obra de Beethoven, de forma a fundamentar a construção de

uma correspondência entre os significantes utilizados pelo compositor antes e depois da surdez.

Este estudo deve gerar mais um subsídio teórico a respeito da concepção de ação sígnica, fomentando novas discussões, visto que sugere, a diversos outros sistemas, o mesmo processo de constituição do signo musical ou, ainda, de adaptação do significante numa eventual necessidade de reconstrução do signo, prevendo, assim, uma possível ampliação da ideia de signo.

## **A música como sistema de signos**

Por muito tempo, houve uma tendência de se privilegiar a língua, nos estudos linguísticos, como exclusiva forma de linguagem e de meio de comunicação. No entanto, sabemos, hoje, que vivemos em meio a diversos tipos de linguagens que, assim como a língua, constituem-se “em sistemas sociais e históricos de representação do mundo”, constituindo-nos como seres de linguagem (SANTAELLA, 1983, p.10). Daí a necessidade de se ter uma ciência que investigue as várias formas de linguagens, em sua constituição e limites, e que busque legitimar, como sistemas de signos autênticos, diversas formas de expressão existentes e que ainda se encontram sob discussão, como o caso da música, que só recentemente tem sido proposta como linguagem a partir do desenvolvimento de uma semiótica da música, baseada em diversas teorias do signo.

A semiótica surge, então, como resposta à necessidade de uma ciência que examinasse os movimentos de constituição de outros fenômenos como signo. Ou seja, conforme Martinez (1999), trata-se da ciência que estuda as formas e os processos de significação, investigando toda e qualquer forma de semiose (ação dos signos).

Essa ação sígnica, denominada semiose, é apresentada por Peirce (1982) *apud* Martinez (1999) como o processo pelo qual as diversas formas de significação ocorrem, realizando-se através dos signos (que representam um objeto qualquer) e sendo interpretada por algum tipo de mente; o que, segundo o autor, acontece seja por meio da comunicação verbal ou por qualquer espécie de percepção, cognição, raciocínio, estruturação, reprodução, evolução, etc.

Nesse sentido, a semiótica da música é compreendida como a ciência que estuda o significado (a semiose) musical, desenvolvendo-se com base em diversas teorias do signo, a partir da reflexão sobre todos os aspectos da música, considerando especialmente questões centrais como: “o que” e “como” a música significa.

Compreendida num sentido mais amplo do que a língua, a linguagem passa a significar, assim, todo tipo de expressão que produz um sentido para o ser humano, ampliando, sobremaneira, a ideia de produção e/ou função sónica, já que qualquer interpretação humana é feita através da mediação de um signo. Estabelece-se, dessa forma, a base ideológica deste estudo, que, assim como se percebe na literatura (SANTELLA, 1995; MARTINEZ, 1999), acredita ser possível a qualquer coisa (objeto, som, palavras) funcionar como signo, desde que seja capaz de representar algo.

Não por acaso, sob a consideração da realidade de evolução dos meios de comunicação, foram reconhecidos vários outros sistemas significantes como linguagem, além da língua. No entanto, muitos teóricos (KRISTEVA, 1983; ECO, 2002, entre outros) insistem em afirmar ser a linguagem musical o limite dos sistemas de signos, não se permitindo à música, portanto, o status de problema semiótico, já que, conforme Kristeva (1983, p. 354-355), “eis um sistema de diferenças que não é um sistema que quer dizer”. Nesse sentido, a autora compartilha a seguinte conclusão: “A expressão nunca foi propriedade imanente da música... O fenômeno da música só nos é dado com o fim de instituir uma ordem nas coisas. Realizada a construção, atingida a ordem, tudo fica dito. Seria inútil procurar ou entender aí qualquer coisa.” (STRAVINSKY *apud* KRISTEVA, 1983, p. 354).

Eco (2002, p. 77), por sua vez, restringe a música a um sistema semiótico puramente sintático e sem semântica (significado). Para ele, o significante musical (signo gráfico) “denota uma posição no sistema das notas; denota uma classe de eventos sonoros que têm, como interpretante, valores matemáticos e medidas oscilográficas ou espectrográficas.” O problema estaria, então, no questionamento: “o que denota e se denota o objeto sonoro /dó/ que poderia ser emitido por uma trompa”. Nesse contexto, o autor ainda salienta que “os significantes dos sistemas sintáticos têm denotações na medida em que se

possam individualizar seus interpretantes”, o que significa dizer que, “afora os raros casos de ouvido dito ‘absoluto’, o musicista, para reconhecer o /dó/, precisa ouvi-lo em relação com alguma outra nota, portanto em posição no sistema”.

Não obstante, alguns autores apresentam argumento semelhante para defender o contrário. Dietrich (2006), por exemplo, sustenta a possibilidade de estruturação de um plano de expressão na música, propondo níveis de descrição para ela; haja vista ser possível o estabelecimento de contrastes entre seus elementos constituintes (altura, intensidade, duração e timbre), a partir dos quais são percebidas as transformações do discurso musical.

Nesse sentido, Eco (2002) cita Hjelmslev, que sustenta como “prova da presença do signo, não o fato de se poder atribuir um conteúdo a uma expressão, mas no fato de o conteúdo não ser conforme à expressão”, considerando a classificação dos sistemas em monoplanares (expressão e conteúdo conformes – ex: álgebra) e biplanares (expressão e conteúdo não-conformes – ex: a linguagem). E conclui:

Ora, se atentarmos para uma sequência musical, notaremos imediatamente que uma dada situação anuncia e torna possíveis diversas saídas, exatamente enquanto solicita diversas expectativas; assim é que a música se apresenta como sistema semiótico onde cada situação expressiva está aberta a diversas interpretações e portanto tem diversos INTERPRETANTES. O que a põe numa condição de BIPLANARIDADE e NÃO-CONFORMIDADE. (ECO, 2002, p. 78).

Seguindo o mesmo raciocínio, vislumbra-se algumas relações entre o signo linguístico (Língua) e o signo musical (Música), partindo-se de uma perspectiva estruturalista, que vê na língua o modelo “estrutural” para outras linguagens, entre elas, a musical.

Destacam-se, assim, algumas semelhanças consideráveis entre a linguagem verbal e a música, a saber: ambas se realizam no tempo utilizando o mesmo material (o som) e atuando sobre os mesmos órgãos receptivos; os dois sistemas têm, respectivamente, sistemas de escrita que marcam as suas entidades e as relações entre estas, além de estarem organizados segundo o princípio da diferença fônica dos seus componentes, ou seja, o código musical organiza-se a partir da diferença arbitrária e cultural entre os diversos valores vocais: as notas.

O próprio Saussure descreve de forma semelhante o valor linguístico, considerado em seu aspecto material (matéria fônica), ao dizer que “o que importa não é o som em si, mas as diferenças fônicas que permitem distinguir uma palavra de todas as outras, pois são elas que levam a significação” (SAUSSURE, 2001, p. 137).

Nesse sentido, é mister considerar que os elementos sonoros só se tornam música quando começam a ser organizados e que tal organização pressupõe um ato humano consciente, o que faz do som a dimensão irredutível da música assim como o fonema o é da palavra. Ou seja, não basta que haja uma simples manifestação sonora para que haja música, assim como um emaranhado de fonemas, sem organização, não se faz suficiente para que a palavra aconteça. Em outras palavras, assim como acontece com os fonemas, os sons (em relação à música) também se comportam como entidades opositivas, relativas e negativas, uma vez que não se confundem entre si.

Concebe-se, portanto, que a música possui capacidade de comunicar mesmo não sendo uma linguagem verbal, pois faz parte do universo não verbal, assim como fazem diversos outros códigos.

[...] comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem. (SANTAELLA, 1983, p. 10).

Cumprе ressaltar, ainda, o caso da metáfora musical, que, conforme Mello (2003, p. 21) assemelha a música a um sistema “semiológico ou estruturalista”, ou seja, “um sistema auto-referente (*sic*) onde as regras de inter-relação (*sic*) entre seus elementos se mostrem nítidas ou ao menos imbuídas de sentido, de validade pela simples oposição que esses elementos fazem entre si, como nas prerrogativas estruturalistas”; pressupondo-se, assim, “um sistema musical normatizante, com uma visão ‘representacional’ (simbólica, formalista, de regras explícitas) dos fenômenos musicais”.



Talvez o maior argumento utilizado pelos teóricos que se posicionam contra a existência do signo musical esteja na ideia de que a música não possui função comunicativa, uma vez que não transmite um sentido preciso, negando aos seus elementos constitutivos possibilidades de significação. Ora, a conotação também é um fenômeno verbal. Além disso, mesmo na linguagem verbal, são encontrados elementos sem valor semântico (os fonemas), cuja definição informa tratar-se das menores unidades constituintes da palavra, desprovidos de sentido se considerados em si mesmos.

Saussure (2001) apresenta o signo como o resultado da união de um conceito a uma imagem acústica, tomados, ambos, como entidades psíquicas e unidos, em nossa mente, por um vínculo, uma relação. Ele destaca, também, como os principais elementos do signo: o conceito e a imagem, sendo este denominado significante (a apresentação física do signo, de forma sonora e/ou imagética) e, aquele, significado (a ideia que permite a formação da imagem na mente de um indivíduo quando ele está diante do significante).

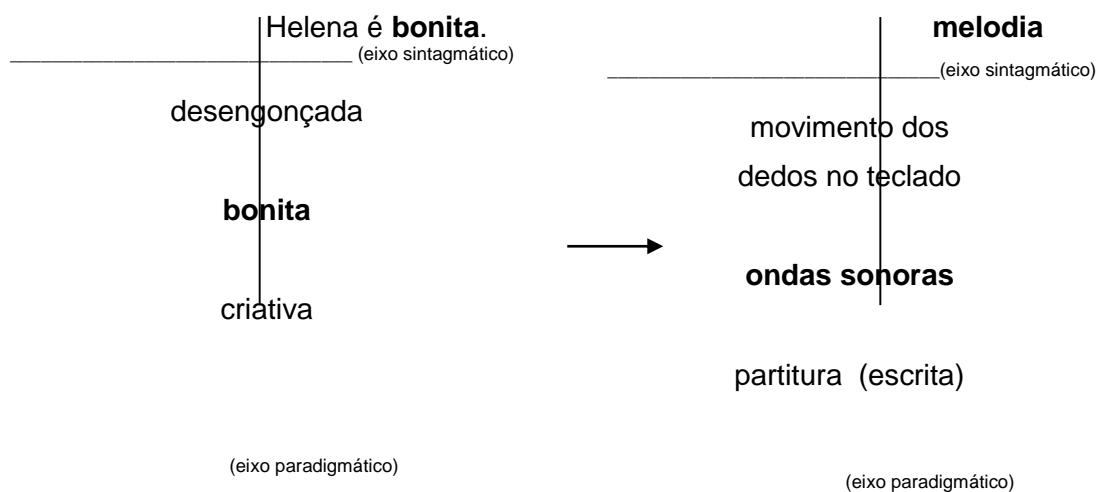
Assim definido, o signo linguístico exibe duas características primordiais sugeridas por Saussure (2001) como princípios, a saber: o princípio da arbitrariedade do signo, que trata da independência entre o significante e o seu significado, considerando-se que o significado das unidades semânticas da língua não resulta de uma simples imitação do som; e o princípio da linearidade do significante, que consiste em entender o desenvolvimento do significante no tempo, ou seja, os significantes dispõem seus elementos um após o outro, sob a forma de uma cadeia (SAUSSURE, 2001, p. 84).

Trata-se, aqui, de um ponto da teoria saussureana passível de ser recortada a favor da constituição do signo musical, dada a observação de uma relação de reciprocidade arbitrária também no signo musical, posto que não se encontra em seu significante nada que motive o significado veiculado. Além disso, no que tange ao princípio da linearidade, tem-se a realização no tempo do significante musical, sob a forma de uma cadeia sonora, assim como acontece no significante verbal.

Saussure (2001) estabelece, ainda, a noção de distribuição, isto é, a decorrência da linearidade sintagmática dos significantes, referindo-se aos dois eixos da linguagem: sintagmático e paradigmático. Nesse sentido, defende-se,

neste estudo, a ideia de que as palavras (ou letras) que formam uma frase (ou palavra) são análogas à sequência de notas musicais escritas numa partitura indicando uma melodia. Acredita-se que ambas podem ser consideradas cadeias sintagmáticas (ver Figura 1).

Figura 1: Relações paradigmáticas e sintagmáticas do signo linguístico e do signo musical



Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2019.

Dessa forma, a transposição simultânea que ocorre quando da interpretação de uma sequência de notas musicais como uma sequência de movimentos dos dedos no teclado do piano (ou qualquer outro instrumento) torna-se um padrão sequencial de ondas sonoras que chegam ao ouvinte. A relação entre a escrita, a movimentação dos dedos e as ondas sonoras, seria, portanto, paradigmática. É o caso, por exemplo, da partitura, cuja função primária é a de identificação de uma obra, definindo-a. Ademais, outras analogias podem ser inferidas sobre o sistema musical como um sistema conotativo (trilhas sonoras de filmes) e/ou denotativo (sinais militares).

Diante do exposto, é possível afirmar que a música – entendida como o resultado da manipulação sígnica de objetos sonoros – pode ser considerada um sistema composto de signos, cuja realidade material se apresenta sob a forma de ondas sonoras inteligíveis: a melodia. Em outras palavras, pode-se concluir



que a música se assume como um problema semiótico, com status de linguagem e predominância icônica, ao serem consideradas as suas características, reveladoras do mundo das convenções e das representações, o que torna, significante, portanto, o acontecimento musical.

## **Beethoven e a surdez**

Conforme diversas biografias existentes, Ludwing Van Beethoven nasceu em Bonn, na Alemanha, em 16 de dezembro de 1770 e, quando trabalhava no que seria a sua Décima Sinfonia, faleceu de cirrose hepática, em 26 de março de 1827.

Neto e filho de músicos, Ludwig recebeu do pai, Johann Van Beethoven, as primeiras lições musicais. Seu pai era tenor na corte de Colônia, onde lecionava; sofria de alcoolismo e costumava ser bastante exigente com a formação musical do filho, que sempre revelou extraordinário talento nesse campo. Assim, tornou-se compositor erudito durante a transição entre o Classicismo e o Romantismo, sendo considerado, por muitos críticos, o maior compositor do século XIX.

Os primeiros sinais de surdez surgiram antes que Beethoven completasse 30 anos, ficando, aos 46, totalmente impossibilitado de ouvir. Contudo, Beethoven continuou compondo, chegando a produzir ainda 44 obras musicais, entre elas a sua mais popular: a Sinfonia Nº 9 em Ré Menor. (JUNG, 2009).

A surdez fez com que Beethoven se tornasse mais introspectivo, contemplativo, e, conseqüentemente, livre das convenções musicais. O que lhe permitiu a criação de suas maiores obras: Sonata Nº 29 em Si bemol maior (1818); Sonata Nº 30 em Mi maior (1818); Sonata Nº 31 em Lá bemol maior (1822); Sonata Nº 32 em Dó menor (1822); Variações Diabelli (1823); Missa Solemnis (1823).

Sendo executada, pela primeira vez, em 1824, a sinfonia considerada a sua obra-prima: a Sinfonia Nº 9 em Ré menor, cujo texto provém do poema de Schiller, "Ode à Alegria", adaptado pelo próprio Beethoven, contando com um coral inserido em certo movimento da sinfonia, algo inédito na música até então. (JUNG, 2009).

Há relatos de que Beethoven chegou a cortar as pernas do seu piano no intuito de tocar sentado no chão, de modo a sentir melhor as vibrações vindas do instrumento; além disso, conta-se que seu último piano foi adaptado com cordas quádruplas, tendo originalmente um pedal harmônico adicional para purificar ainda mais o som.

Outro episódio interessante, protagonizado por Beethoven, é relatado por Joseph Böhn – um dos músicos de um grupo que pretendia executar o “Quarteto em mi bemol maior” numa apresentação pública. Segundo o músico, durante um ensaio, o grupo recebeu a visita de Beethoven, que, de modo surpreendente, chamou a atenção de alguns músicos para os menores erros durante a execução da obra. (JUNG, 2009).

O exemplo de Beethoven foi tido por muito tempo como um desafio para a ciência. Entretanto, alguns estudiosos já comprovam que pessoas surdas sentem vibrações na região do cérebro que pessoas sem a deficiência utilizam para ouvir; explicando, assim, como músicos surdos podem sentir a música ou apreciar eventos musicais.

Nesse sentido, destaca-se o trabalho realizado pelo Dr. Dean Shibata, professor de radiologia na Universidade de Washington, apresentado durante a 87ª Assembleia Científica e Encontro Anual da Sociedade de Radiologia da América do Norte (RSNA). O estudioso sugere que “a experiência que os surdos têm quando ‘sentem’ a música é similar à experiência de ouvir música para outras pessoas sem essa condição”, ou seja, a percepção das vibrações musicais pelos surdos é a mesma do seu equivalente sonoro, visto que ambos são processados na mesma região do cérebro. E conclui: “É a natureza da informação, e não sua modalidade, que parece ser importante para o cérebro em desenvolvimento”.

No intuito de melhor explicar o que significam as conclusões relatadas acima, tornando-as mais acessíveis, segue uma breve descrição de como se apresenta a audição humana, em sua fisiologia.

### Processamento auditivo: conceitos básicos

A audição é uma função sensorial que nos permite receber e reagir diante de sons, através do ouvido, que é o órgão sensorial estruturado para captar essas ondas de vibração do meio e transformá-las em impulsos nervosos que são transmitidos para o sistema nervoso central (QUIRÓS e D'ELIA, 1974).

De acordo com Frota (2003), a audição acontece por duas vias: a aérea e a óssea. Na via aérea, ondas sonoras chegam ao pavilhão auditivo e são conduzidas ao tímpano, fazendo com que a membrana timpânica vibre conforme a energia do som (em frequência e amplitude). Dessa forma, através da pressão, essas mesmas ondas sonoras tornam-se vibração, chegando às células ciliadas, oscilando-as. Tal oscilação causa uma alteração na carga elétrica dentro das células, provocando um impulso elétrico que vai até as fibras nervosas, sendo conduzido, por fim, para o nervo acústico e para o cérebro.

A audição por via óssea, por sua vez, acontece quando as ondas sonoras chegam aos ossos da cabeça, fazendo-os vibrar; essa vibração é conduzida pelos ossos até os ossículos do ouvido médio e diretamente até a cóclea, provocando ondas nos líquidos internos e dando a sensação da audição. Como exemplo da chegada das vibrações da energia sonora ao ouvido interno (cóclea), através dos ossos do corpo humano, a autora cita o barulho que escutamos quando mastigamos ou coçamos a cabeça (FROTA, 2003).

Segundo Philips (1995) *apud* Frota (2003), o processamento auditivo se refere aos processos envolvidos na detecção e na interpretação de eventos sonoros, envolvendo a detecção de eventos acústicos; a capacidade de discriminá-los quanto ao local, espectro, amplitude, tempo; a habilidade para agrupar componentes do sinal acústico em figura-fundo (exemplo: separar o violino de um piano em uma música ou uma voz de outra voz); e a habilidade para identificá-los, isto é, denominá-los em termos verbais e ter acesso à sua associação semântica (significado).

Dessa forma, algumas etapas do processamento auditivo são identificadas por Boothroyd (1986) *apud* Pereira (2003) como:

- Atenção seletiva: capacidade de selecionar estímulos;
- Detecção do som: identificação da presença do som;

- Sensação sonora: quando um estímulo é recebido via sentido da audição, permitindo, a partir da sensação, perceber a altura do som (alto ou baixo, grosso ou fino, forte ou fraco, longo ou curto);
- Discriminação: habilidade de detectar diferenças entre os padrões de estímulos sonoros, como diferenças mínimas de frequências, intensidades e de tempo de duração do som;
- Localização sonora: habilidade de identificar o local de origem do som;
- Reconhecimento: habilidade de identificar corretamente um evento sonoro previamente conhecido, dependendo do conhecimento do contexto situacional temporal, além da informação auditiva;
- Compreensão: habilidade de depreender o significado da informação auditiva; e
- Memória: processo que permite armazenar informações acústicas para poder recuperá-las depois quando houver necessidade.

Nessa última etapa, a memória da sequência de sons garante o bom desempenho no processo de comunicação (ao ouvir uma palavra, como /boa/, por exemplo, é importante memorizar a ordenação temporal dos fonemas, pois, caso contrário, poderia ser entendida como /oba/, ou outra ordenação).

O processamento auditivo é compreendido, portanto, como as habilidades envolvidas nos processos de localização sonora, reconhecimento, compreensão, memória e atenção seletiva de eventos sonoros que dependem de uma capacidade biológica inata e da experientiação acústica no meio ambiente, sendo desenvolvido nos primeiros anos de vida.

No que diz respeito aos tipos de distúrbios de audição, Frota (2003) destaca:

- a perda auditiva: um impedimento da capacidade de detectar energia sonora, que pode ser classificada quanto ao grau – leve, moderada, severa ou profunda, dependendo do nível de audição medido em decibéis (dB) – e quanto ao tipo: condutiva,

neurosensorial ou mista, dependendo do local da lesão auditiva) e

- o transtorno do processamento auditivo: um distúrbio da audição em que há um impedimento da habilidade de analisar e/ou interpretar padrões sonoros, podendo ser o resultado de um prejuízo da capacidade biológica inata do organismo de um indivíduo e/ou falta de experiência em um meio ambiente acústico.

Ao tratar da perda auditiva do tipo condutivas, Frazza *et al.* (2003, p. 64-66) explicam que, nesses casos, os limiões, por via óssea, encontram-se preservados (normais), enquanto os limiões por via aérea se apresentam rebaixados, o que sugere, segundo os autores, prejuízo na condução do som por alterações de orelha externa e/ou média (cerume, oclusão do meato acústico externo, presença de corpo estranho, perfuração de membrana timpânica, otite média). Já no caso da perda auditiva do tipo neurosensoriais, os limiões apresentam-se rebaixados, tanto por via óssea quanto por via aérea.

Assim, observando-se as semelhanças entre os sintomas do distúrbio apresentado por Beethoven e as características científicas atribuídas à perda auditiva do tipo condutiva, sugere-se, neste estudo, tratar-se do distúrbio que acometeu o compositor, já que, mesmo sob a perda gradativa da sua capacidade de detectar a energia sonora, ele continuou compondo, passando a utilizar somente a audição por via óssea, aliada à memória auditiva acumulada pela experiência em ambientes acústicos durante a vida.

### **O significante na reconstrução do signo musical**

Partindo-se do pressuposto de que a música pode ser considerada um sistema combinatório entre unidades sonoras, imbuída de significado – um significado não simplesmente sonoro ou auditivo, mas simbolizados pelos signos (unidades) musicais, sugere-se que Beethoven, percebendo a evolução da sua perda auditiva, tenha começado a operar (consciente ou inconscientemente) um processo de manipulação sónica dos objetos sonoros, de forma a possibilitar-lhe uma alteração na natureza do signo musical em suas obras, através da adaptação do seu significante.

Sendo assim, é possível dizer que o signo musical em Beethoven, antes da surdez, compunha-se dos sons tirados do piano (significante) mais o sintagma melódico (significado), resultante da combinação entre as unidades sonoras (sequência melódica) realizada pelo compositor através do instrumento. Com a surdez, Beethoven teve de adaptar o significante, materializando-o em vibrações correspondentes ao mesmo encadeamento de sons, que, não mais ouvido, passou a ser sentido e visualizado nos movimentos no piano.

Observa-se no músico, a partir de então, uma outra lógica utilizada na construção de sua música, que passou a explorar os contrastes em torno do som e seus registros (grave, médio, agudo), manipulando os fragmentos escalares, os postulados tímbricos, as alturas, as intensidades, as densidades, além das texturas.

Como consequência dessa nova criação, tem-se outro tipo de materialidade do signo musical em Beethoven, considerada além do seu sentido puramente acústico, levando-se em conta também o seu sentido físico. Ou seja, percebendo a música como uma experiência, sobretudo, física, o músico legitima o seu trabalho de organização do código, inovando na forma de compor, através da lógica interna dos encadeamentos proposta pela sucessão de um novo significante, permitindo, assim, novas relações entre os signos, percebidas no dinamismo das sensações de aceleração e desaceleração (Sonata em lá bemol maior), na tragicidade (Sonata Appassionata), na liberdade e no drama temático (Sonata Patética), etc.

Assim, Beethoven logrou-se a captar as vibrações sonoras pelos ossos, utilizando-se também de sua memória musical para imaginar os sons sentidos e construir internamente o som musical e suas redes de significação.

## **Considerações finais**

Diante da análise realizada sobre a natureza dos significantes presentes nos signos musicais da obra de Beethoven, antes e depois da surdez, é possível concluir que os sons do piano, que configuravam o significante (em seu aspecto acústico) até a perda completa da audição, foram substituídos pelas vibrações correspondentes ao mesmo encadeamento de sons, que não mais percebido sonoramente, passou a ser sentido e visualizado nos movimentos do compositor

ao piano. Ou seja, Beethoven teria passado a captar as vibrações sonoras pelos ossos (audição por via óssea), utilizando-se também de sua memória musical, para “visualizar” os sons sentidos e alcançar o processo de significação (materializado pelo ato de compor) apesar dos prejuízos causados pela surdez.

Tem-se, assim, uma nova percepção musical em Beethoven, a partir da vivência da música como experiência, sobretudo, física. O que fortalece a ideia defendida neste estudo sobre a possibilidade de ter havido a veiculação entre um novo significante (adaptado a uma nova realidade, decorrente de uma nova necessidade) e o seu significado; ou seja, a sucessão de um novo significante que, aliado à memória musical do compositor, teria permitido a ele, ainda que completamente surdo, continuar compondo.

Este estudo deve servir, portanto, como subsídio para novas discussões acerca da concepção de ação sónica, visto que sugere, a diversos outros sistemas, o mesmo processo de constituição do signo musical, através de uma possível adaptação do significante numa eventual necessidade de reconstrução do signo.

## Referências

- DIETRICH, Peter. **Plano da expressão musical**: níveis de descrição. Estudos Semióticos, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em: [file:///C:/Users/MICRO/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge\\_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/49162-Texto%20do%20artigo-60207-1-10-20130104.pdf](file:///C:/Users/MICRO/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/49162-Texto%20do%20artigo-60207-1-10-20130104.pdf). Acesso em: 21 julho 2019.
- ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FRAZZA, Márcia Moniz *et al.* Audiometria Tonal e Vocal. In: MUNHOZ, Mário Sérgio Lei *et al.* **Audiologia clínica**. São Paulo: Atheneu, 2003.
- FROTA, Silvana. **Processamento auditivo**: estudo em crianças com transtornos específicos da leitura e da escrita. 2003. 240 f. Tese (Doutorado em Distúrbios da Comunicação) Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.



JUNG, Danielle Marangon. **O Compositor que rompia barreiras: Beethoven.**

2009. Disponível em:

<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/03/curiosidades.html>. Acesso em: 22 março 2019.

KRISTEVÁ, Júlia. **História da Linguagem.** Lisboa: Edições, 1983.

MARTINEZ, José Luiz. Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. **rev. opus.** n. 6. outubro de 1999.

Disponível em: [file:///C:/Users/MICRO/AppData/Local/Package s/Microsoft.MicrosoftEdge\\_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/66-104-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/MICRO/AppData/Local/Package%20s/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/66-104-1-PB%20(1).pdf) Acesso em: 16 março 2019.

MELLO, Marcelo de Souza Franklin. **Reflexões sobre linguística e cognição musical.** 2003. 305 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.

PEREIRA, Liliane Desgualdo; CAVADAS, Márcia. In: FROTA, Silvana.

**Fundamentos em Fonoaudiologia: Audiologia.** 2. ed. Rio de Janeiro/RJ: Ed. Guanabara Koogan, 2003.

QUIRÓS, Júlío Bernaldo de; D'ELIA, Nelly. **La audiometria del adulto y del niño.** Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção primeiros passos: 103)

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

Recebido em: 28-09-2019

Aprovado em: 15-02-2020