

UMA INTERPRETAÇÃO ANALÍTICO-COMPORTAMENTAL DA MÚSICA ENQUANTO COMPORTAMENTO VERBAL

Christian Silva dos REIS¹
Fabíola LAUXEN²
Janaina Vronski MATTOSO³
csreis.br@gmail.com

RESUMO

A música evoca emoções classificadas e sentidas por indivíduos de acordo com as contingências controladoras passadas em sua história de vida. Não somente classifica-se uma melodia considerada socialmente “triste” como triste, como também pode-se passar a se comportar com padrões relacionados à tristeza ao entrar em contato com ela. Na Análise do Comportamento, os comportamentos artísticos são interpretados como comportamentos operantes. A música pode ser, portanto, analisada à luz da noção de comportamento verbal e do funcionamento de operantes autoclíticos. O objetivo deste trabalho foi delinear uma interpretação analítico-comportamental do controle de práticas culturais por meio de comunidades verbais de pessoas leigas em música diante de suas interpretações musicais. A pesquisa é de natureza básica, de cunho descritivo-exploratório, e consistiu na coleta e análise do relato verbal acerca de reações emocionais de dez participantes a trechos de composição original que buscaram representar três diferentes emoções (medo, alegria e tristeza). Os dados foram organizados em duas frentes de análise, quais sejam: (i) quantitativa e (ii) qualitativa. A aplicação foi realizada na cidade de Cascavel-PR, de forma individual. Os resultados corroboram com a análise comportamentalista da música enquanto comportamento verbal, e também indicam que nem sempre há correspondência entre o que é proposto pelas teorias musicais e os sentimentos descritos pelos participantes, indicando a influência das práticas culturais no comportamento de discriminação dos sentimentos.

Palavras-chave: Análise do Comportamento; Comportamentalismo Radical; Práticas Culturais; Música; Comportamento Verbal.

Fabíola LAUXEN¹
Janaina Vronski MATTOSO²
Christian Silva dos REIS³

AN ANALYTICAL BEHAVIORAL INTERPRETATION ABOUT MUSIC AS VERBAL BEHAVIOR

Christian Silva dos REIS¹
Fabíola LAUXEN²
Janaina Vronski MATTOSO³
csreis.br@gmail.com

ABSTRACT

Music evokes emotions that are classified and felt by individuals according to past controlling contingencies. Not only may a melody socially considered as "sad" be classified as sad, but one can also start to behave with patterns related to sadness when in contact with it. Within Behavior Analysis, artistic behaviors are interpreted as operant behaviors. Therefore, music can be analyzed in the light of verbal behavior and autoclitic operants. The purpose of this work was to sketch a behaviorist interpretation of cultural practices and its control through non-musicians' verbal communities and their musical interpretations. The proposed research is characterized as a research of a basic and exploratory-descriptive nature, and consisted of the collection and analysis of data from ten non-musicians participants' verbal reports after hearing exclusive excerpts that were composed in order to evoke three different emotions (fearness, happiness and sadness). The data were organized in two fronts of analysis: (i) quantitative and (ii) qualitative. The application was individually carried out in the city of Cascavel-PR. The results corroborate the behaviorist analysis of music as a verbal behavior, and also indicate that there is not always a correspondence between what is proposed by musical theories and the feelings described by the participants, indicating the influence of cultural practices on the behavior of feelings' discrimination.

Key words: Behavior Analysis; Verbal Behavior; Radical Behaviorism; Music.

Fabíola LAUXEN¹
Janaina Vronski MATTOSO²
Christian Silva dos REIS³

1 INTRODUÇÃO

A Análise do Comportamento é a ciência do comportamento humano, e tem como filosofia o comportamentalismo radical, que é sustentado pela visão não-dualista do pragmatismo (BAUM, 2019). A ciência do comportamento, portanto, tem como objeto de estudo o próprio comportamento dos organismos, e dedica-se a estudá-lo sem recorrer a conceitos explicativos que extrapolam a definição do próprio conceito, investigando a relação indivíduo-mundo que define o comportamento enquanto objeto (LEÃO & LAURENTI, 2009).

B. F. Skinner (1904-1990), principal expoente da teoria, rompe com a visão metodológica e mecanicista do comportamento, e propõe uma explicação comportamental baseada no estudo de suas contingências controladoras. Assim, entende-se que o comportamento não é causado, mas emitido. Comportamento para Skinner é relação: relação entre estímulos antecedentes ou discriminativos, ações e consequências (ABIB, 2001; LOPES, 2008; REIS & LAURENTI, 2019). Portanto, esta filosofia descarta qualquer explicação mentalista do comportamento (LOPES, 2008; REIS & LAURENTI, 2019), endossando uma visão selecionista baseada no darwinismo (DARWIN, 1859; SKINNER, 1981).

A compreensão do comportamento enquanto objeto relacional no âmbito do comportamentalismo se dá por meio do modelo de seleção por consequências (SKINNER, 1981), modelo proposto por Skinner para explicar a origem e manutenção de comportamentos a partir de três histórias interdependentes entre si, a saber: (i) a filogênese, responsável pela seleção de comportamentos derivados da sobrevivência da própria espécie em que o indivíduo nasce com uma predisposição a emití-los; (ii) a ontogênese, que diz respeito à história de aprendizagem e reforçamento do indivíduo nas mais diversas contingências; (iii) as práticas culturais, as quais abrangem as questões culturais que estruturam uma determinada sociedade (BAUM, 2019; LEÃO, 2017; MATOS, 1999; SKINNER, 1981).

Sendo observado no nível ontogenético, o comportamento operante é determinado e estabelecido pelas consequências que produz; diferentemente da noção de reflexo, ele não necessita de um estímulo antecedente, mas a probabilidade de ser emitido diante de um estímulo discriminativo é alta (SKINNER, 1957). Com efeito, o comportamento verbal é caracterizado enquanto comportamento operante, atuando indiretamente na alteração de um ambiente por meio da ação direta no comportamento

de outro organismo: um indivíduo, denominado falante, emite uma resposta verbal, a qual controla a resposta de outro indivíduo denominado ouvinte, a partir da produção de consequências reforçadoras (BANDINI e DE ROSE, 2006; SKINNER 1957). É o caso, por exemplo, de quando uma pessoa pede para outra que busque um copo de água; a consequência reforçadora “copo de água” será produzida a partir do comportamento de um outro indivíduo (o ouvinte, aquele que buscará a água) à medida em que este for controlado (ou seja, reforçado) pela emissão da resposta verbal do primeiro envolvido (o falante, aquele que solicita pela água) (SKINNER, 1957). Dito de outro modo, a alteração física no ambiente (um copo de água aparecer no local) acontecerá em decorrência direta do comportamento de outro organismo (a ação de buscar), e indireta do organismo inicial (a ação de pedir) (SKINNER, 1957).

Compartilhando um similar pressuposto de controle de comportamento, o terceiro nível do modelo de seleção por consequências elucidada, conforme já relatado, as práticas culturais e a compreensão acerca de como ocorre o controle do comportamento de um indivíduo por meio de seu ambiente social. É notória a semelhança entre os sotaques das falas e a repetição insistente de gírias e outras colocações verbais de diferentes indivíduos que habitam a mesma região, por exemplo. Esta é, portanto, uma situação em que pode ser observada a ação das práticas culturais. Nesta relação de influência, o nível das práticas culturais e a ontogênese relacionam-se na origem e manutenção dos mais diversos comportamentos. Entretanto, alguns operantes e seus controles culturais não são conspícuos. Isso pode ser bem observado no âmbito do comportamento artístico (SKINNER, 1948/2005, 1953, 1968, 1970/1999, 1971, 1974, 1987).

Tradicionalmente caracterizada como uma área relacionada à noção de *subjetividade*, alguns pressupostos conflitantes com o comportamentalismo radical apontam esse termo como um dos principais determinantes do comportamento artístico. Neste sentido, muitas críticas acusam o comportamentalismo radical de não ser capaz de explicar a chamada *subjetividade humana* (ver SKINNER, 1953). Porém, o que seria a subjetividade além de um histórico de interação única e individual de cada sujeito com seu ambiente? (LOPES, 2006).

Para o comportamentalismo radical, portanto, os comportamentos ditos privados (pensamentos e sentimentos) sofrem influência de uma comunidade verbal (SKINNER, 1957). Pode-se explicar este fenômeno partindo da comparação entre reações fisiológicas/condições corporais e pensamentos/sentimentos: um indivíduo inserido em

uma comunidade verbal discrimina suas emoções e sentimentos a partir de um controle cultural (SKINNER, 1971). Ou seja, uma reação fisiológica (sensação corporal) pode ser selecionada culturalmente (podendo ser nomeada “medo”, “alegria”, “fome” etc.) ao ser associada a todas as sensações e sentimentos consequentes desta atividade (ver SKINNER, 1974); isso porque fomos condicionados a sentirmos e agirmos com comportamentos característicos desta ação quando expostos a contingências culturais específicas. Ao mesmo tempo, considerando uma perspectiva individual, não se pode desconsiderar o reforço característico do nível ontogenético, o qual considera o histórico de contingências particular dos indivíduos, que exerce controle e manutenção da subjetividade de cada um (BANACO, 1999; SKINNER, 1971, 1974, 1981).

Logo, pode-se afirmar que o indivíduo, somente nas condições de estar inserido em uma comunidade verbal, poderá interagir e desfrutar de consequências do comportamento artístico, pois caso não fizesse parte de uma comunidade verbal, o comportamento artístico não existiria, sendo sequer um comportamento operante. Nessa linha de raciocínio, Skinner (1970/1999) aponta ser necessário, mais uma vez, analisar as consequências do comportamento operante artístico para viabilizar uma compreensão acerca dos motivos que levam o artista a emití-lo.

Esboçando tal ideia, Vitti e Laurenti (2019) listam três condições necessárias para a ocorrência do comportamento artístico, sendo elas: (i) o tempo livre, (ii) a oportunidade e (iii) a apreciação. As duas primeiras condições estão voltadas às condições contextuais (história ontogenética) do artista, e é na terceira condição que se encontra a possibilidade de explorar mais a fundo a relação artista-apreciador e realizar uma interpretação analítico-comportamental do controle das práticas culturais no comportamento de descrição de estados emocionais e nomeação (classificação) de sentimentos perante a arte, mais especificamente perante uma música ou trecho musical, uma vez que o comportamento musical configura-se como o presente objeto de estudo.

Entendendo a apreciação como uma classe de ações topograficamente muito diversificada (aplaudir; comentar; divulgar; se deslocar até os locais de exposição; assistir; ouvir; criticar; entre outros) e como uma das condições necessárias para a ocorrência do comportamento artístico, nota-se que o comportamento de ouvir trechos musicais (ou seja, apreciá-los) envolveria uma relação reforçadora para ambos os lados: o ouvir e o ser ouvido (SKINNER, 1970/1999; VITTI & LAURENTI, 2019).

Estabelecendo-se um paralelo com o que Skinner (1970/1999) afirma a respeito do que acontece durante o momento em que apreciamos um retrato (nos

comportaríamos como se de fato estivéssemos diante da pessoa ou objeto retratado), é possível considerar que um sujeito se comportaria diante do trecho musical que está ouvindo de acordo com como se comportaria diante de uma contingência semelhante em que o mesmo comportamento privado (a emoção nomeada/descrita) já tenha sido emitido anteriormente na presença de contingências com propriedades de estímulos equivalentes/semelhantes (SKINNER, 1970/1999). Cabe retomarmos aqui o modelo de seleção por consequências: se a contingência semelhante anteriormente ocorrida (um som parecido, por exemplo) foi reforçadora naquele contexto, podemos considerar que, diante dessa contingência, o comportamento de sentir-se de determinada forma foi selecionado em razão das consequências que produziu, e tem uma alta probabilidade de ser reforçado novamente diante de contingências atuais similares.

Frente a tal panorama, qual seja, o de que emoções, sentimentos e demais comportamentos privados são caracteristicamente selecionados verbalmente a partir das contingências culturais prevalentes, e de que comportamentos artísticos parecem fazer parte da gama de comportamentos selecionados dessa maneira, o objetivo deste trabalho é delinear uma interpretação analítico-comportamental do controle de práticas culturais por meio de comunidades verbais de pessoas leigas em música diante de suas interpretações musicais.

2 MÉTODOS

A pesquisa foi aplicada no mês de outubro do ano de 2022, tendo sua aplicação sido finalizada em um total de dois dias. A produção do instrumento de aplicação (três trechos musicais de composição exclusiva para a finalidade da pesquisa) ocorreu no mês de setembro, e buscou alcançar a discriminação e categorização das emoções “alegria”, “medo” e “tristeza”, respectivamente classificadas em cada trecho de acordo com o próprio compositor. Os participantes foram selecionados durante uma busca ativa numa instituição privada.

Pessoas leigas no âmbito da aprendizagem musical interessadas em participar foram selecionadas até a quantidade de 10 participantes, conforme previamente estabelecido. Os critérios de exclusão foram, respectivamente: (i) pessoas na faixa etária abaixo de 18 anos; (ii) pessoas que já realizaram alguma pesquisa similar; (iii) indivíduos que passaram por processos de aprendizado musical quaisquer e/ou músicos

amadores; e (iv) indivíduos estrangeiros. Os participantes abarcados pelos critérios de inclusão, portanto, foram: brasileiros a partir dos 18 anos, independentemente de gênero e/ou cor, que jamais tenham tido qualquer interação de estudo-aprendizagem na área da música até o momento da pesquisa e que residem em Cascavel-PR.

Procedeu-se a aplicação de modo individual, com a utilização de fones de ouvido para a reprodução de cada trecho. O Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE) foi entregue, e o sigilo dos dados pessoais, assim como o esclarecimento das demais dúvidas foram explicitados. Cada participante ouviu e, em seguida, classificou os três trechos musicais (“alegria”, “medo” e “tristeza”), de acordo com um questionário simples de duas questões discursivas, sendo elas respectivamente: 1) “O que você sentiu ouvindo este trecho?”; e 2) “Qual emoção você usaria para classificá-lo?”. Os itens fornecidos pelas pesquisadoras (fone de ouvido e caneta esferográfica), de uso comum, foram higienizados a cada aplicação.

Após a obtenção de todas as respostas, os registros dos comportamentos verbais dos participantes foram analisados em duas frentes: (i) quantitativa e (ii) qualitativa. A frente quantitativa visou produzir um aparato ilustrativo em formato de gráfico para ilustrar os principais resultados obtidos em termos de quantidades de respostas; já a frente qualitativa, propôs uma análise conceitual a respeito dos dados obtidos à luz dos princípios analítico-comportamentais (MATOS, 1999; SKINNER, 1957, 1971, 1974; BANDINI e DE ROSE, 2006). As classificações dos estados emocionais e relatos verbais contidos nas respostas foram comparadas com a emoção-alvo pretendida para cada trecho de acordo com as descrições previamente detalhadas pelo compositor, de modo a possibilitar a análise do problema de pesquisa.

3 RESULTADOS

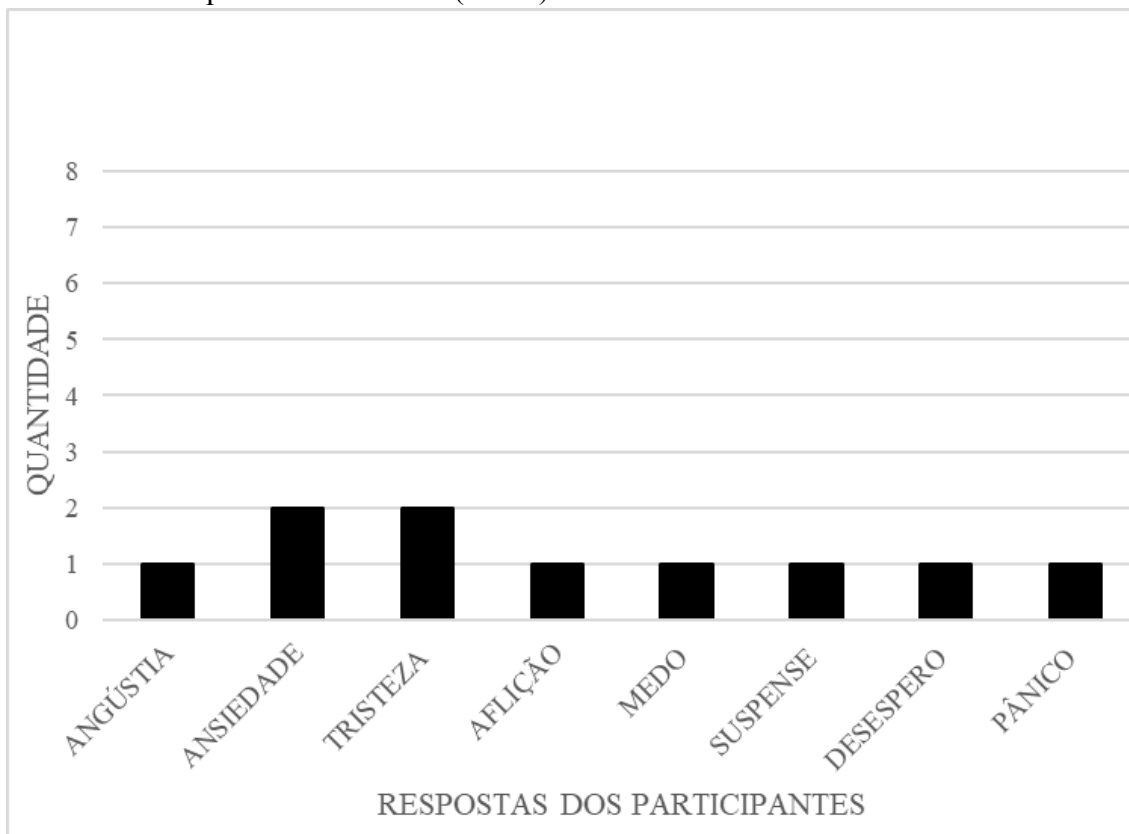
De acordo com Skinner (1953), as emoções nada mais são do que probabilidades comportamentais (ver SILVEIRA, LOPES e POMPERMAIER, 2019). Em outras palavras, pode-se afirmar que as nomenclaturas estabelecidas e selecionadas culturalmente para a definição e classificação das emoções se referem à probabilidade da emissão de um determinado comportamento (predisposições para agir de certo modo) em meio às variáveis ambientais apresentadas. Por exemplo, um homem zangado exibe uma pequena probabilidade em auxiliar/favorecer e uma alta probabilidade de

insultar/lutar: “Embora, de modo geral, não tenhamos conhecimento dos movimentos involuntários comumente relacionados à emoção, sabemos reconhecer e classificar as emoções cotidianamente para fins de facilidade de comunicação.” (PIMENTEL, 2004, p. 94).

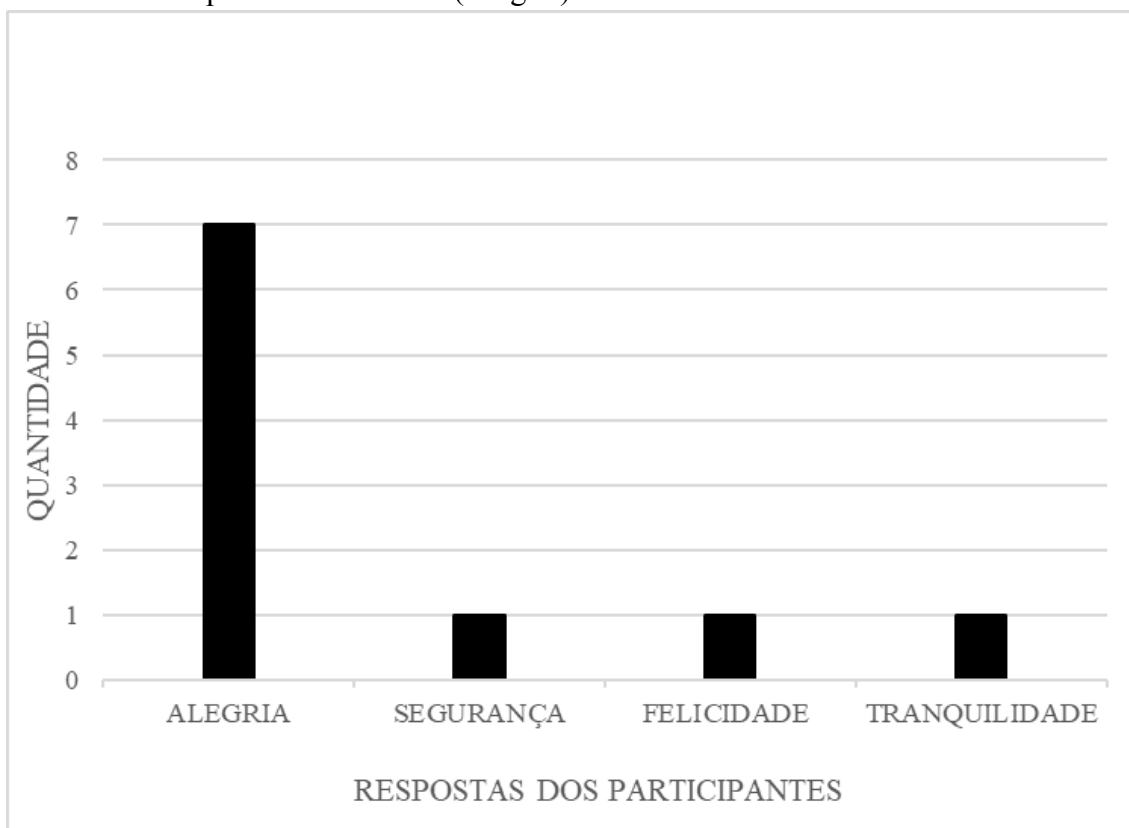
Considerando o comportamento operante, a probabilidade de emissão de determinada resposta em dada situação existe em razão as condições antecedentes (histórico de contingências do indivíduo) e consequentes. Os comportamentos reflexos, todavia, não devem ser totalmente desclassificados pois precisam ser analisados em termos de contingências evolutivas, uma vez que envolvem respostas fisiológicas do nível filogenético (PIMENTEL, 2004). Há, com efeito, uma operação conjunta de probabilidade comportamental quando se fala em emoções. Por exemplo, quando se sente a emoção classificada culturalmente por uma comunidade verbal como *raiva*, a probabilidade de emissão de comportamentos característicos à esse estado emocional é alta (emitir comportamentos que geram danos e sentir sensações fisiológicas); isso porque esses comportamentos foram reforçados em nível ontogenético e cultural (comportamento operante), e foram então selecionados, tendo sua probabilidade de ocorrência alta em um novo contexto em que as circunstâncias contingenciais parecidas àquela em que foram reforçados anteriormente apareçam.

Considerando os resultados observados e representados nos gráficos 1, 2, 3 e 4, percebe-se que a emoção “alegria” foi a que apresentou uma maior taxa de acertos dentro da relação compositor-ouvinte, enquanto “medo” e “tristeza” ficaram significativamente atrás, contendo, respectivamente, nenhum e apenas um acerto certo na nomeação e classificação do sentimento nos trechos.

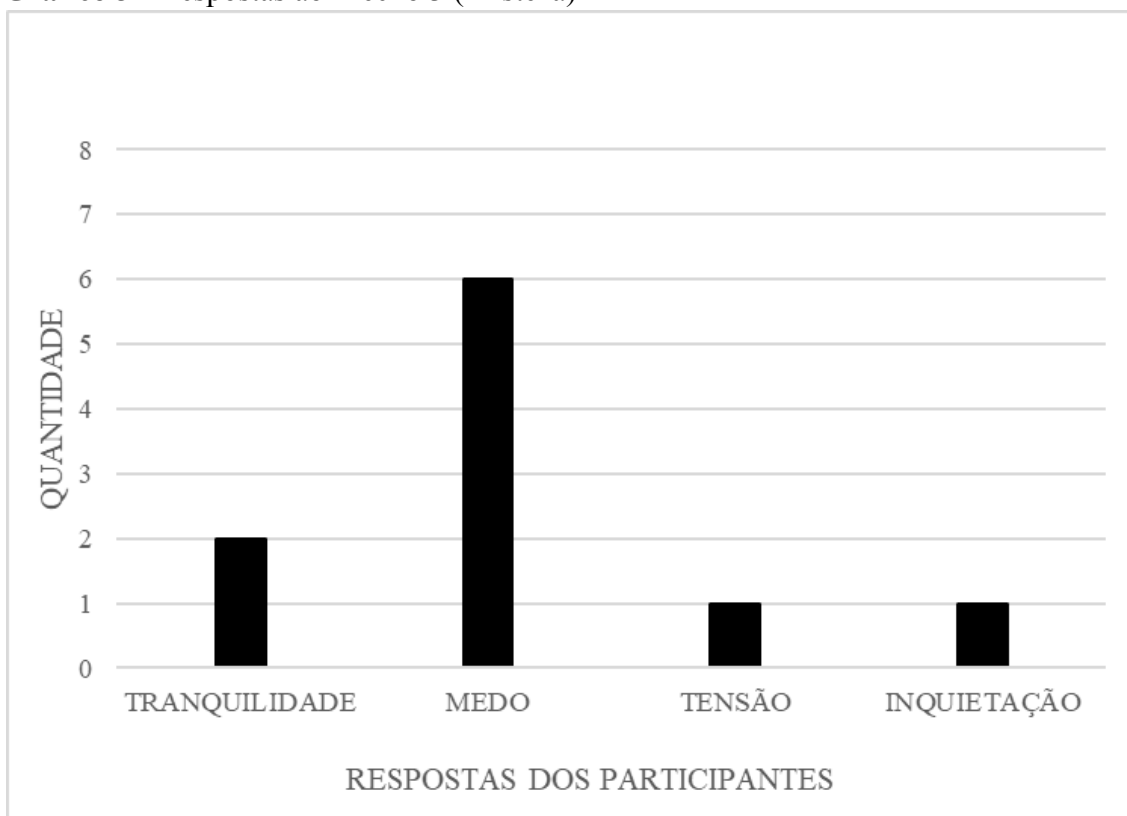
Quanto às propriedades musicais de composição dos trechos utilizados nesta pesquisa, têm-se: o Trecho 1 (medo) utiliza um modo menor na tonalidade de Em (mi menor) e andamento lento (aproximadamente 50bpm); o Trecho 2 (alegria) foi composto na tonalidade menor de F (fá maior), com andamento *allegro* (aproximadamente 120bpm); e o Trecho 3 (tristeza) teve como características o modo menor na tonalidade de Bm (si menor) e andamento lento (aproximadamente 50bpm).

Gráfico 1 - Respostas ao Trecho 1 (Medo)

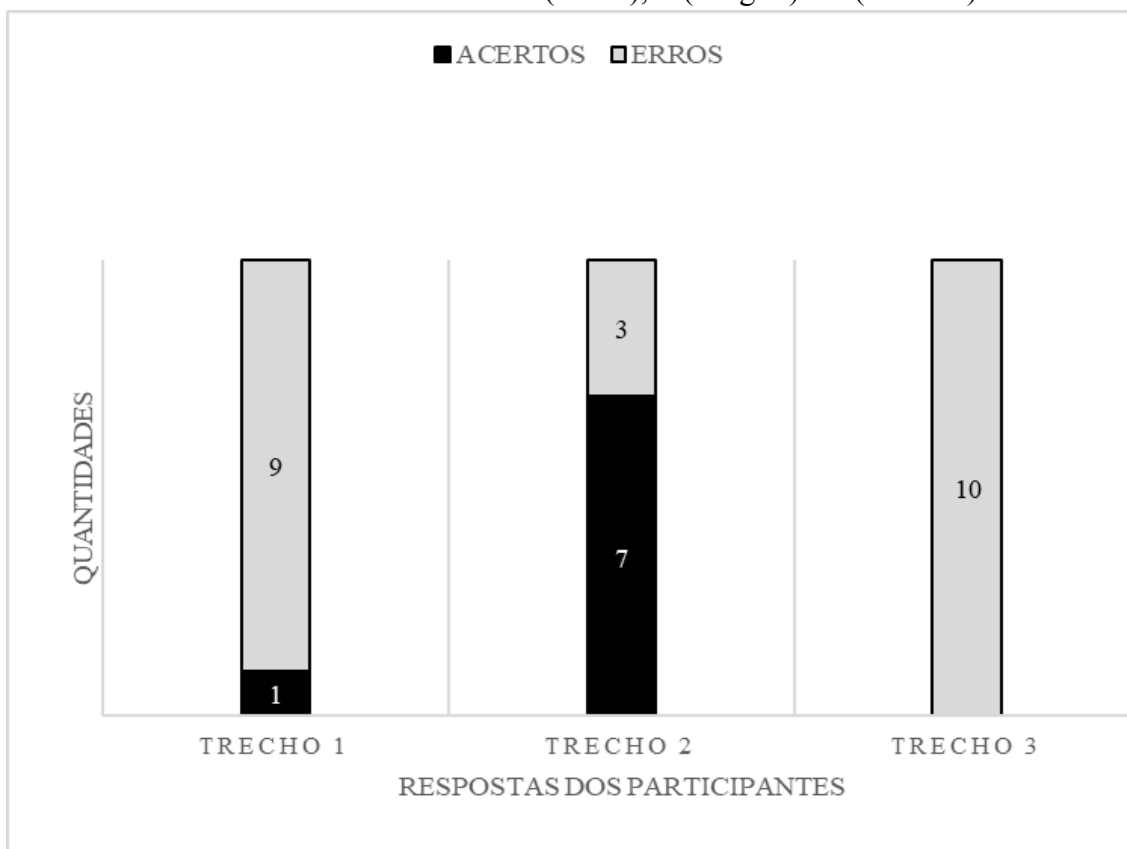
Fonte: Autoras (2022).

Gráfico 2 - Respostas ao Trecho 2 (Alegria)

Fonte: Autoras (2022).

Gráfico 3 - Respostas ao Trecho 3 (Tristeza)

Fonte: Autoras (2022).

Gráfico 4 - Acertos e erros nos Trechos 1 (Medo), 2 (Alegria) e 3 (Tristeza)

Fonte: Autoras (2022).

Alguns estudos (ver STACHÓ *et al.*, 2013; VILEILLARD *et al.*, 2008; MACHADO, 2014) já apontaram uma maior facilidade na identificação e classificação do sentimento de *alegria* em trechos musicais por parte dos indivíduos de maneira geral, em contrapartida à significativa dificuldade na nomeação do sentimento de *medo*. Tal relação também é vista e estudada de acordo com as propriedades musicais envolvidas na composição dos trechos que buscam intencionalmente evocar determinados sentimentos: o modo maior em conjunto com um andamento rápido estaria ligado à *alegria*, enquanto o modo menor e o andamento lento estariam relacionados à *tristeza* (STACHÓ *et al.*, 2013; VILEILLARD *et al.*, 2008; MACHADO, 2014). O sentimento de *medo*, por sua vez, pode ser evocado tanto em composições com modos maiores e andamentos lentos (MACHADO, 2014) quanto modos menores e andamentos lentos e/ou rápidos (VILEILLARD *et al.*, 2008).

Deste modo, parece constatar-se (ver STACHÓ *et al.*, 2013) um padrão de incongruência¹ (*incongruence patterns*) comum no reconhecimento e classificação de algumas emoções frente a trechos musicais. Isso ocorre devido a similaridades de suas propriedades musicais (tais como andamento, modos maior ou menor, timbre, variações de dinâmicas sonoras, entre outros). Assim, alguns estímulos musicais que objetivam evocar sentimento de medo podem acabar ensejando o sentimento de tristeza ou tranquilidade, ou vice-versa (STACHÓ *et al.*, 2013; VILEILLARD *et al.*, 2008). Esse acontecimento pode ser principalmente observado com as respostas obtidas referentes à classificação do Trecho 3, que buscava evocar o sentimento de *tristeza* (gráfico 3), não tendo a resposta “tristeza” tendo sido emitida sequer uma única vez, enquanto a resposta “medo” foi nomeada seis vezes para o mesmo trecho.

Considerando o exposto, nota-se que as propriedades musicais de composições apresentam grande relevância para a classificação das emoções no âmbito da música e podem, por sua vez, explicar e exemplificar classificações emocionais ocorridas. Apesar de não obter muitos estudos a despeito das relações concretas entre propriedades musicais e reações fisiológicas e emocionais do ser humano, pesquisas da última década indicam algumas relações concretas entre esses dois aspectos.

¹ A noção de incongruência, neste contexto, representa a falha de correspondência entre o sentimento que o compositor visa evocar no ouvinte ao se utilizar de determinado padrão musical, e a resposta que é, efetivamente, obtida após a realização do procedimento. A despeito desse fato, não se trata de considerar que a emoção “correta” seria invariavelmente evocada pelo som de maneira natural e, isto sim, de sustentar a tese de que há, na maioria das vezes, uma correspondência (congruência) entre os tipos de sentimentos evocados. Para mais detalhes sobre essa discussão, ver STACHÓ *et al.* (2013).

Segundo Ferreira (2014), há uma crescente investigação da existência de uma relação entre diferentes estímulos musicais e reações fisiológicas, como batimentos cardíacos, por exemplo. Além disso, é possível observar um aumento nos experimentos em que os resultados e evidências revelam uma influência de diferentes tipos de música sobre funções cardíacas neurológicas mensuráveis (ver FERREIRA, 2014).

Diante da possibilidade de se admitir que existem influências das propriedades musicais dentro da composição voltadas à evocação de estados corporais específicos (ver FERREIRA, 2014), parece ser possível realizar uma interpretação analítico-comportamental acerca dos resultados obtidos. Assim, em um primeiro momento, as propriedades musicais observadas serão articuladas com o conceito de autoclítico proposto por Skinner (1957) ao tratar da temática do comportamento verbal. Em seguida, uma análise do terceiro nível do comportamento (práticas culturais) será realizada para avaliar e explicar as diferentes, porém similares respostas obtidas nos Trechos 1 e 3 da pesquisa, com enfoque na nomeação e classificação das emoções dentro da sociedade ocidental hodierna.

5 DISCUSSÃO

Skinner (1957) define *autoclítico* como um operante verbal que, ocorrendo em conjunto com outro operante verbal (ver SKINNER, 1957), modifica a resposta do ouvinte a partir da manipulação da resposta do falante. Por exemplo, uma pessoa pode ficar mais suscetível a responder positivamente quando alguma ordem ou pedido (operante verbal de mando) é acompanhada de “por favor” – e mais ainda se esta locução adverbial for entoada pelo falante com estímulos que atuem como reforçadores positivos (como, por exemplo, falar em determinado tom de voz classificado pela comunidade verbal como ameno, sorrir junto à fala etc). Assim, este operante verbal utiliza da manipulação sintática e gramatical, rítmica, expressiva e de outras áreas para possibilitar a emissão do comportamento almejado (MACHADO, 2014).

Em uma perspectiva comportamentalista, entende-se que o comportamento de composição musical também pode ser compreendido de uma forma muito similar ao funcionamento dos autoclíticos (ABIB, 2008; SKINNER, 1970/1999). Conforme descrito alhures, a manipulação direta das propriedades musicais dentro de uma composição modificam não somente o resultado enquanto produto artístico em si, mas o

entendimento e a interpretação daqueles que o ouvem. Assim, entendendo-se o comportamento musical artístico enquanto uma relação falante-ouvinte de modificação do ambiente (estas, por sua vez, particularidades principais do comportamento verbal por definição) (ver SKINNER, 1957), o comportamento de composição pode ser também interpretado como um operante autoclítico.

Os trechos compostos para a presente pesquisa consistiam, conforme já analisado, em diferentes combinações de propriedades musicais com o objetivo final de evocar nos ouvintes respostas específicas em relação a seus estados corporais e entendimentos individuais acerca dos sentimentos. Manipulando suas propriedades, o compositor buscava a representação de “medo” para o Trecho 1, “alegria” para o Trecho 2 e “tristeza” para o terceiro trecho.

Machado (2014) obteve conclusões interpretativas similares às presentes neste estudo. Buscando relacionar as propriedades musicais com os operantes verbais primários e secundários, em especial o autoclítico, afirmou que a manipulação das propriedades musicais presentes no comportamento de composição do músico seria compreendida como uma resposta autoclítica:

O leitor poderia antecipar uma analogia direta entre essas propriedades primárias do som e os operantes verbais primários; e entre essas propriedades secundárias do som e os autoclíticos. Na verdade, tal analogia direta parece não ser possível, uma vez que os operantes verbais são definidos por sua função, e as propriedades musicais por sua topografia. Mais sobre esta relação será abordado na discussão dos resultados deste artigo, mas vale adiantar que aqui será compreendido como autoclítico a manipulação intencional, por parte do músico, de qualquer propriedade musical, primária ou secundária. (MACHADO, 2014, p. 22-23).

Assim, compreende-se que as funções dos autoclíticos presentes nas composições da presente pesquisa objetivavam a evocação de respostas emocionais, sendo a “alegria” a emoção cujo trecho melhor alcançou seus resultados.

Conforme já explicitado, o comportamento verbal tem por sua principal característica a capacidade de produzir consequências no mundo (modificando-o) e, diferentemente do comportamento não verbal, afetar primeiramente não o ambiente físico, mas o comportamento de outro indivíduo (ver SKINNER, 1957). Sobre esta característica, Bandini e de Rose (2006) explicam que o comportamento verbal por si só é inoperante no ambiente físico, necessitando das consequências mediadas. Esta mediação aconteceria, portanto, através da chamada comunidade verbal, definida por Skinner (1957) como um grupo que seleciona operantes verbais em contexto,

fortalecendo determinadas topografias em detrimento de outras, e estabelecendo funções verbais específicas, que variam de acordo com as práticas culturais vigentes.

A comunidade verbal, portanto, atua no âmbito do terceiro nível de variação e seleção do comportamento, a cultura – mais especificamente, no escopo das práticas culturais (SKINNER, 1971, 1981). Ditando quais seriam os reforçadores mantenedores de uma cultura, este grupo de indivíduos fortalece e mantém repertórios de comportamento comuns. Um indivíduo, portanto, aprenderia a nomear e classificar seus sentimentos de acordo com como essa prática é realizada em sua cultura, mais especificamente em sua comunidade verbal. Entende-se assim que essas classificações ocorreriam de modo homogêneo (ou pelo menos similar) dentro de uma determinada cultura (ver SKINNER, 1948, 1953, 1955/1999, 1971).

Os resultados obtidos nesta pesquisa mostraram dados idênticos e/ou semelhantes entre as respostas dos participantes. No caso do trecho relacionado à alegria, sete das dez respostas foram exatas na comparação entre elas e a emoção nomeada pelo compositor, enquanto as outras três respostas foram “segurança”, “felicidade” e “tranquilidade”. No entanto, entende-se que as respostas topograficamente diferentes obtidas na pesquisa podem estar relacionadas com a mesma função, visto que essas respostas pertencem a uma mesma classe de ação, no caso a de classificar emoções a partir de uma comunidade verbal, em que essa mesma classe contém similaridade funcional e independência topográfica (REIS & LAURENTI, 2019; SKINNER, 1953; 1957; 1971; 1974).

As práticas culturais, portanto, exercem importante influência no comportamento de descrição de emoções e sentimentos (eventos privados). A nível individual, entende-se que a cultura seleciona determinados comportamentos que descrevem estados internos: aprender a dizer como está se sentindo é emitir um comportamento verbal que descreve um estado privado que é acessado pela comunidade verbal e condicionado a partir de seu histórico de reforçamento.

Se considerado o histórico de reforçamento no âmbito do comportamento musical, de ambos, músico e ouvinte, percebe-se que tanto o comportamento de performance ou composição musical quanto o comportamento de apreciação estariam também sob controle de contingências passadas presentes no histórico de reforçamento (MACHADO, 2014). Não obstante, em toda a esfera artística essa característica marcante do comportamento operante e seus históricos de contingências controladoras podem ser observados ao longo da história humana (VITTI e LAURENTI, 2019).

Assim, o comportamento de descrição e nomeação dos estados corporais depende do histórico de reforçamento deste indivíduo e de sua cultura.

Nesse horizonte, é possível observar que a *alegria* é uma das emoções mais facilmente identificadas em trechos musicais, não somente pelas propriedades convergentes entre si, mas pelo fato de a cultura ocidental melhor qualificá-la e classificá-la, uma vez que o acesso à reforçadores desta classificação é muito maior do que de outros estados corporais e respectivos nomes (como *tristeza*, *medo*, e outros). Em outras palavras, descrever-se como estando feliz ou alegre tende a ser mais reforçador para os organismos de determinadas culturas (SKINNER, 1971).

O próprio sistema capitalista, organizado enquanto agência de controle (ver SKINNER, 1953), controla constantemente contingências que reforçam a busca, o entendimento e a nomeação da alegria. As práticas culturais, engajadas neste sistema, fortalecem o repertório de discriminação deste estado corporal muito mais facilmente do que os demais, uma vez que a “busca pela felicidade” é um dos objetivos de vida culturalmente aceitos e cultuados numa sociedade, enquanto os temas relacionados à demais estados corporais vistos como “negativos” somente começaram a ganhar espaço na última década (SIDMAN, 2009).

Outro ponto importante diz respeito às respostas dos Trechos 1 e 3. O Trecho 1 tinha a intenção de evocar o estado corporal culturalmente nomeado de “medo”, e acabou sendo o trecho cuja classe de respostas se mostrou como sendo a mais variada entre os três trechos. A resposta “medo” foi emitida por apenas um participante, enquanto os demais classificaram o mesmo trecho como “angústia”, “ansiedade” (duas vezes), “tristeza” (duas vezes), “aflição”, “suspense”, “desespero” e “pânico”.

Tal variedade e incongruência das respostas se deve ao fato do sentimento de medo não ter sua discriminação culturalmente reforçada o suficiente para que haja classificações específicas derivadas de um só nome (“medo”) dentro das comunidades verbais. Entretanto, percebe-se que as respostas foram muito topograficamente similares, e compreende-se que as descrições de “desespero”, “suspense”, “aflição”, “pânico” e “ansiedade” poderiam estar sob controle da mesma função (a externalização de um sentimento privado com contingências e características fisiológicas à descrição do sentimento de medo em uma cultura).

Quanto à classificação de “medo” e “tranquilidade” por, respectivamente, seis e dois participantes para o terceiro trecho cuja emoção objetivada pelo compositor era a tristeza, retorna-se aos demais estudos já apresentados que afirmaram a possibilidade

dos trechos musicais que simbolizam a tristeza serem classificados enquanto medo e tranquilidade (STACHÓ *et. al.*, 2013; VILEILLARD *et. al.*, 2008). Numa interpretação comportamentalista com o foco nas práticas culturais, compreende-se que a discriminação da tristeza ainda não é adequadamente reforçada de modo que os indivíduos tenham facilidade em perceber, descrever e analisar as contingências perante as quais este estado corporal se faz presente, uma vez que vivemos em uma sociedade em constante busca pelos sentimentos considerados agradáveis e a fuga (ou esquiva) dos desagradáveis. Uma das participantes da pesquisa, por exemplo, relata “*me senti bem! (sic)*” (P2 em relação ao trecho 02, “alegria” em sua resposta) ao ouvir o trecho que buscava evocar alegria, sinalizando e relacionando o bem-estar com este estado corporal em específico.

Guilhardi (2002) afirma que o papel da comunidade verbal é fundamental para que um indivíduo aprenda a observar seus próprios comportamentos e as situações onde estes ocorrem. Observando tais divergências, talvez seja possível afirmar que a sociedade hodierna ainda tem muito a avançar na discriminação dos sentimentos e na luta pela compreensão da importância de todos os sentimentos como um todo, não somente daqueles que são considerados culturalmente como agradáveis e assim também comercializados (BROWN, 2019). Sob esta perspectiva, pode-se dizer que muitos dos participantes relataram e descreveram situações que sinalizam este critério: “*me senti dividida entre não controlar meus sentimentos e a necessidade de controlá-los (sic)*” (P4 em relação ao trecho 01, “aflição” em sua resposta); “[...] *provoca uma certa tensão e desconforto (sic)*” (P9 em relação ao trecho 03, “tensão” em sua resposta); “[...] *corpo fica em alerta, não se sabe o que vai acontecer (sic)*” (P10 em relação ao trecho 03, “inquietação” em sua resposta).

Outro ponto a ser levado em consideração nestas divergências observadas é o histórico de reforçamento do próprio compositor. Ao idealizar e confeccionar os trechos musicais, este ficou sob o controle de características idiossincráticas de sua própria história e, assim, utilizou autoclíticos e demais operantes verbais para manipular as propriedades musicais a fim de alcançar o que aprendeu a nomear como tristeza, alegria e medo dentro de sua própria comunidade verbal (SKINNER, 1957; 1971). Para além disso, Collins (2004 *apud* MACHADO, 2014) ressalta que os reforços advindos do comportamento de apreciação de ouvintes em outras ocasiões anteriores também controlam o comportamento de composição de um compositor. Assim, espera-se que composições não sejam produtos meramente robóticos apenas do controle e

manipulação das propriedades musicais, podendo apresentar características e peculiaridades do próprio indivíduo que as compõem (as quais poderiam, por sua vez, serem diferentes e divergentes das características e peculiaridades daqueles que a ouvem).

Observando as respostas obtidas dos participantes, percebe-se que os históricos de reforçamento e contingências individuais anteriores exerceram influência. Em vários momentos foi possível observar no discurso dos participantes a presença destas contingências remotas: “*lembranças referentes a filmes de fantasia e suspense (sic)*” (P7 em relação ao trecho 01, “suspense” em sua resposta); “*sensação de quando eu era criança (sic)*” (P5 em relação ao trecho 02, “felicidade” em sua resposta); “*remeteu ao natal (sic)*” (P6 em relação ao trecho 02, “alegria” em sua resposta); “*abertura de algum filme de terror, sensação de estar em uma floresta, sensação de que vem algum susto (sic)*” (P3 em relação ao trecho 03, “medo” em sua resposta); entre outros.

Em consonância com o que Skinner (1970/1999) afirma sobre o indivíduo se comportar de acordo com contingências anteriores na presença de um mesmo estímulo mediante o comportamento de apreciação artística, os participantes da presente pesquisa também demonstraram ter ficado sob controle de contingências já experienciadas outrora. Em todos os participantes foi comum a presença de respostas que remetessem ou à memórias e lembranças de suas vidas (ou contingências ainda mais específicas voltadas à personalidade e gostos pessoais) ou à contingências de aprendizados por regra (como reconhecer que ambientes como uma floresta podem ser sinônimo de perigo), quando sob controle do comportamento de ouvir os trechos selecionados e classificá-los perante seus próprios comportamentos privados.

A capacidade de um leigo julgar emocionalmente uma música seria possível, portanto, através do operante verbal de tato de uma condição corporal a partir de um comportamento de apreciação; isso ocorre quando este indivíduo fica sob controle da música e dos autoclíticos presentes em sua composição e performance, além de sob controle das práticas culturais da sociedade onde está inserido, e sua comunidade verbal em convergência com seu histórico de reforçamento ao longo de sua vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O comportamento artístico e o universo da arte têm âmbito social, cultural e político, o que por si só já contempla os mais diversos temas a serem estudados e trabalhados em todas as áreas. Especificamente em relação à música, compreende-se que o comportamento musical é um comportamento verbal, e assim pode ser analisado perante seus operantes primários e secundários, em especial dentro da relação do operante de autoclítico para com as propriedades musicais envolvidas na composição e performance musical, como este trabalho procurou explorar.

Tal como qualquer comportamento operante, a análise da música enquanto comportamento verbal permite a discussão de aspectos específicos a respeito de suas condições mantenedoras: os históricos selecionadores destes comportamentos; a influência das práticas culturais e da comunidade verbal na emissão e no controle destes comportamentos; a análise funcional das consequências produzidas. Assim, o comportamentalismo possibilita a interpretação dos controles das práticas culturais sobre o comportamento de apreciação e classificação de um indivíduo leigo mediante estímulos musicais distintos.

Cabe destacar a relevância de um estudo mais profundo e detalhado da ação dos autoclíticos do compositor diante do âmbito musical em relação às emoções humanas evocadas, uma vez que ele tem seus repertórios musicais a partir de seu histórico de contingências não apenas a nível cultural mas principalmente a nível ontogenético, o que influencia nas propriedades musicais diante da produção de seus trechos e nas suas intenções de respostas. Ou seja, para que se aprofunde mais a temática dessa pesquisa, recomenda-se realizar uma entrevista com o compositor acerca de todos os trechos por ele produzidos, pois suas respostas mostrariam mais desta relação música-emoção, uma vez que utilizaria de autoclíticos linguísticos descritivos, quantificadores, qualificadores e relacionais. Supõe-se que assim, seria obtido um recurso diferencial para aprofundar os estudos deste operante verbal (MACHADO, 2014).

Uma possível investigação futura pode estar voltada a entender como reações fisiológicas (aumento ou diminuição de batimentos cardíacos, diferença significativa na respiração, comportamentos reflexos, outros) podem também estar relacionadas às classificações dos estados corporais mediante a equivalência entre ambos (sentimentos e reações fisiológicas) e, assim, terem uma influência ativa no momento da classificação (ou até mesmo composição) de um trecho ou estímulo musical. Para além dessa

possibilidade, entende-se que os estudos da música podem tirar proveito de uma perspectiva analítico-comportamental para lançar luz sobre a abrangência das discussões ético-políticas da arte – que Skinner também já explorou ao escrever seu livro de ficção *Walden II* (*Walden Two*) em 1948 (ver SKINNER, 1948) –, além de focar na importância do desenvolvimento e manutenção da arte para a sobrevivência e a harmonia de uma sociedade (VITTI e LAURENTI, 2019).

Por fim, pode-se reiterar que a música é um ramo generoso em possibilidades para o campo das pesquisas científicas, e em especial para as devidas interlocuções com outras áreas do saber, como a Psicologia. Além disso, destaca-se a importância de que a Análise do Comportamento continue desenvolvendo estudos voltados à melhor compreensão dos comportamentos e propriedades musicais, de modo que ambos aspectos possam usufruir dos conhecimentos de cada um, e daqueles que virão em decorrência desta relação. Dando voz a Skinner: “*Um mundo que se tornou belo e excitante por meio dos artistas compositores, escritores e atores é tão importante para a sobrevivência quanto aquele que satisfaz as necessidades biológicas*” (SKINNER, 1948/2005, p. xiii).

REFERÊNCIAS

ABIB, J. A. D. **Arqueologia do behaviorismo radical e o conceito de mente**. Em H. J. Guilhardi, M. B. B. P. Madi, P. P. Queiroz & M. C. Scoz (Orgs.), *Sobre comportamento e cognição vol. 7*, 20-35. Santo André: ESETec, 2001.

_____. **Skinner, Darwin e Dawkins: Encontros**. Boletim ABPMC: Campinas, 2008.

BANACO, R. A. **O acesso a eventos encobertos na prática clínica: um fim ou um meio?** Rev. Brasileira De Terapia Comportamental E Cognitiva, 1(2), 135–142, 1999.

BANDINI, C. S. M. DE ROSE, J. C. **A abordagem behaviorista do comportamento novo**. Santo André: ESETec, 2006.

BAUM, W. **Compreender o behaviorismo: comportamento, cultura e evolução**. Trad. Daniel Bueno. Rev. Téc.: Fernando Albregard Cassas. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2019.

BROWN, W. **Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente**. São Paulo: Politeia, 2019.

DARWIN, C. **A origem das espécies**. São Paulo: Editora Martin Claret, 1859 [2004].

FERREIRA, L. L. **Efeitos de diferentes estímulos auditivos musicais sobre a regulação autonômica cardíaca**. Presidente Prudente: Unesp, 2014.

GUILHARDI, H. J. **Auto-estima, autoconfiança e responsabilidade**. Instituto de Análise do Comportamento e Instituto de Terapia por Contingências de Reforçamento. In: *Comportamento Humano - Tudo (ou quase tudo) que você precisa saber para viver melhor*. Orgs.: Maria Maria Zilah da Silva Brandão, Fatima Cristina de Souza Conte, Solange Maria B. Mezzaroba. Santo André, SP: ESETec Editores Associados, 2002.

LEÃO, M. F. F. C. LAURENTI, C. **Uma análise do modelo de explicação no behaviorismo radical: O estatuto do comportamento e a relação de dependência entre eventos**. Interação em Psicologia, 13(1), 165-174. Curitiba, 2009.

LEÃO, M. F. F. C. NETO, M. B. C. **Afinal, o que é seleção por consequências?** Interação Psicologia, v. 20, n. 3, p. 286-294. Curitiba, 2017.

LOPES, C. E. **Behaviorismo Radical e Subjetividade**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, [S. I], 2006.

_____. **Uma proposta de definição de comportamento no behaviorismo radical**. Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva, 10(1), 1-13. [s. l.], 2008.

MACHADO, A. R. **O comportamento verbal musical: conceitos e dados experimentais**. Tese (doutorado). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Espírito Santo, 2014.

MATOS, M. A. **Análise Funcional do Comportamento**. The Functional Analysis of Behavior. Rev. Estudos de Psicologia, v. 16, n. 13, p. 8-18. PUC-Campinas, 1999.

PIMENTEL, N. S. **Introdução ao conceito de emoção em B. F. Skinner**. In: COSTA, C. E.; LUZIA, J. C.; SANT'ANNA, H. H. N.. (Org.). Primeiros Passos em Análise do Comportamento. 1ed.Santo André: Esetec, v. 02, p. 83-88, 2004.

REIS, C. S.; LAURENTI, C. **Uma interpretação relacional da noção de atividade no comportamento radical**. ACTA Comportamentalia. Vol. 27, n. 1., pp. 91-107. [s. l.], 2019.

SKINNER, B. F. **Science and human behavior**. New York: The Macmillan Company, 1953.

_____. **Verbal Behavior**. New York: Appleton-Century-Crofts, 1957.

_____. **Teaching thinking**. Em B. F. Skinner., The technology of teaching (pp. 115-144). New York: Meredith Corporation, 1968.

_____. **Creative Behavior: Creating the Creative Artist**. In: Cumulative Records: Definitive Edition. [S. l.]: B. F. Skinner Foundation, cap. VI, p. 344-352, 1970/1999.

_____. **Beyond freedom and dignity**. New York: Alfred A. Knopf, 1971.

_____. **About Behaviorism**. New York: Vintage Books, 1974.

_____. **Selection by consequences**. Science, 213(4507), pp. 501-501. [s. l.], 1981.

_____. **What is Wrong with Daily Life in the Western World?** in: Skinner, B. F. Upon Further Reflection. Englewood Cliffs, 1987.

_____. **The control of human behavior (abstract)**. In Vargas, J. S. (Ed.) Cumulative record: Definitive edition. Acton: Copley Publishing Group, pp. 19-24, 1999. (Trabalho original publicado em 1955)

_____. **Walden Two**. Indianapolis: Hackett, 2005. (Trabalho original publicado em 1948).

SIDMAN, M. **Coerção e suas implicações**. Campinas: Livro Pleno, 2009. Acesso online em 20 de outubro de 2022. Disponível em:
<https://www.academia.edu/41032516/Coer%C3%A7%C3%A3o_e_suas_implica%C3%A7%C3%B5es_Murray_Sidman>

SILVEIRA, H. V.; LOPES, C. E.; POMPERMAIER, H. M. **Usos do termo emoção na obra de B. F. Skinner**. Acta Comportamentalia: Revista Latina de Análisis de Comportamiento, vol. 27, núm. 4, pp. 481-496, 2019.

STACHÓ, L.; SAARIKALLIO, S.; VAN ZIJL A.; HUOTILAINEN, M.; TOIVIAINEN, P. **Perception of emotional content in musical performances by 3-7-year-old children**. Musicae Scientiae, 14(2), 89-111, 2010.

VIEILLARD, S.; PERETZ, I.; GOSSELIN, N.; KHALFA, S.; GAGNON, L.; BOUCHARD, B. **Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions.** Cognition and Emotion, 22 (4), 720-752, 2008.

VITTI, G. R.; LAURENTI, C. **Arte e Comportamentalismo Radical: Um Estudo de Caso de Walden Two.** Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva. 21(3), 332-349. RBTCC, 2019.