

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Linguística

Cleyton Vieira Fernandes

**Semiótica Musical: princípios teóricos e aplicações sobre o  
discurso musical, sua produção e recepção**

São Paulo  
2014

Cleyton Vieira Fernandes  
cleytonfernandes@hotmail.com

## **Semiótica Musical: princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte

São Paulo

2014

*"Há dois tipos de música: a boa e a outra. Gosto de ambas."*  
*Duke Ellington*

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador e amigo, Vicente.

Aos membros da banca, pela leitura atenta do trabalho e valiosas sugestões.

Aos meus irmãos Cenise, Regiane, Cleydson e demais familiares. Sempre presentes, embora distantes.

Aos meus professores, todos.

Aos amigos do Ges-Usp, grupo que contribuiu para que minha passagem pela USP se assemelhasse a um passeio de descobertas, muito especialmente Thiago, Baulè e Carol.

Ao amigo Ivã Lopes, pelas bancas, contribuições, conversas e apoio.

Ao Marcos Lopes, amigo e conselheiro.

Ao Peter, pelas bancas desde a qualificação do mestrado.

Ao Waldir Beividas, por viabilizar minha ida ao doutorado sanduíche.

À Semir, qui m'a reçu gentiment à Bruxelles.

À CAPES, pela bolsa no doutorado dentro e fora do Brasil.

Aos colegas da Universidade Federal do Cariri - UFCA, sobretudo aqueles que me apoiaram em minha saída para o sanduíche.

Muito especialmente:

Minha esposa, amiga e parceira de todas as horas, Bruna.

Minha querida mãe, que cuida de mim há 40 anos.

Dedico este trabalho aos meus alunos,  
com quem tanto aprendo.

## Sumário

1.Introdução.....	11
1.1.0 objeto da semiótica musical.....	11
1.2.A semiótica musical e cançional na USP.....	12
1.3.A instauração de uma nova perspectiva .....	17
1.4.Estrutura do trabalho.....	21
2.Condições de existência do discurso musical.....	27
2.1.Som, o elemento mínimo .....	27
2.2.Intencionalidade musical.....	33
3.Música e linguagem.....	37
3.1.Por que linguagem?.....	37
3.2.Língua e fala, música e <i>performance</i> .....	40
3.3.Sistema, estilo e gênero: aproximações conceituais entre o verbal e o musical .....	44
3.4.As vicissitudes da escrita musical.....	47
4.Os níveis da significação musical e o modelo tripartite .....	53
4.1.0 fato musical .....	53
4.2.A supremacia imanentista.....	57
4.3.Para além do texto musical.....	59
4.4.Novamente Saussure .....	60
5.Os modos da significação musical.....	63
5.1.Considerações iniciais.....	63
5.2.Como se dá a abordagem nas teses recentes da USP.....	64
5.2.1.Ricardo Monteiro: O sentido na música: semiotização das estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração do sentido no discurso musical.....	65
5.2.2.Márcio Coelho: O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma análise semiótica .....	69
5.2.3.José Roberto do Carmo Jr.: Melodia e prosódia um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais .....	77
5.2.4.Peter Dietrich: Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque .....	80
6.Acontecimento, estética e cotidiano: sobre os modos de apreensão. ....	89
6.1.Considerações iniciais.....	89
6.2.Acontecimento e Estesia.....	93
6.3.Fazer artístico e acontecimento estético .....	97
6.4.A estética e a estetização cotidiana .....	102
7.Percursos de produção e de recepção do discurso: por uma análise do <i>fato musical</i> .....	110
7.1.Considerações iniciais.....	110

7.2.As primeiras pistas de um modelo na relação músico/música/ouvinte .....	111
7.3.0 compositor e seu público: relações de amor e ódio.....	115
7.4.0 intérprete e o compositor nas posições de <i>sujeito</i> e <i>destinador</i> .....	122
7.5.0s percursos temáticos da enunciação .....	123
7.5.1.0 tema da comunicação .....	125
7.5.2.0 tema da produção.....	129
 8.Produção e recepção das músicas de outras épocas .....	138
8.1.Considerações iniciais.....	138
8.2.A performance musical em músicas de outras épocas .....	139
8.2.1.0 intérprete historicamente informado .....	143
8.2.2.Intérpretes performáticos .....	149
8.3.Sincretismo actancial: o destinador autojulgador .....	155
 9.0 discurso musical: segmentação analítica e perspectivas de escuta.....	161
9.1.Considerações iniciais.....	161
9.2.Formas do discurso musical e suas estruturas sintagmáticas .....	163
9.3.0 <i>Canticum</i> de Leo Brouwer: discutindo o tempo e o espaço musicais .....	170
9.3.1.Análise da peça .....	174
 10.Relações simbólicas e semissimbólicas entre o verbal e o musical.....	184
10.1.Considerações iniciais .....	184
10.2.Semissimbolismo numa canção de Milton Nascimento.....	186
10.3.Semissimbolimo em Oedipus Rex, de Stravinsky.....	189
 11.Considerações finais .....	197
 12.Referências Bibliográficas .....	200

## **Resumo**

A semiótica, precisamente esta de cunho estruturalista da qual tratamos, propõe-se a compreender como o sentido se organiza em objetos dos mais variados modos de manifestação: verbal, visual, cinematográfico, musical entre outros. Nesta tese, propomos a sistematização de princípios semióticos capazes de dar conta do *fato musical*, termo cunhado pelo semioticista Jean Molino e amplamente divulgado por Jean-Jacques Nattiez. Para tanto, valemo-nos da semiótica de Greimas e de seus seguidores, procurando estabelecer uma interlocução com as correntes da análise musical que buscam a compreensão das estruturas discursivas e de seu sentido através da noção de linguagem conforme propõe Saussure.

Palavras-chave: Semiótica musical; análise musical; fato musical; modelo tripartite; enunciação.

## **Abstract**

The structuralist semiotics, precisely this which we treat, aims at understanding how the meaning is organized in objects of various modes of expression: verbal, visual, cinematographic, musical and others. In this thesis, we propose a system of semiotic principles which are able to analyze the *musical fact*, a term established by the semiotician Jean Molino and widely spread by Jean-Jacques Nattiez. In order to do it, we make use of the semiotics of Greimas and his followers, trying to establish a dialogue with the currents of musical analysis seeking to understand the discursive structures and meaning through the notion of language as proposed by Saussure.

Keywords: Musical Semiotics; musical analysis; musical fact; tripartite model; enunciation.

1

## *Introdução*

## **1. Introdução**

### **1.1.O objeto da semiótica musical**

Existem várias semióticas. Quando dizemos que somos pesquisadores em semiótica, o próximo passo será, inevitavelmente, explicar o que isso significa. Tal questão não se dá apenas entre os menos familiarizados com a rotina acadêmica ou as ciências humanas. Mesmo entre pesquisadores, professores e até colegas de área, é natural um olhar interrogativo em relação à prática semiótica.

Apesar de, nesses casos, não pouparamos esforços em explicar do que se trata nossa empreitada, as muitas linhas e vertentes semiológicas existentes insistem em se contradizer e nem sempre somos felizes em clarear nossos objetivos. Em certas ocasiões, as respostas encontradas sequer atendem às nossas próprias questões. Como que remediando, no sustentáculo de nossas certezas e incertezas, vamos acumulando linhagem acadêmica e respondendo "aristocraticamente" a uma demanda técnica e política, contradizendo diacronicamente nossos próprios princípios de linguística sincrônica.

Não é difícil, no entanto, verificar que a semiótica com a qual lidamos é ampla e até mesmo o nosso fazer científico está subordinado às leis do sistema: inserimo-nos na seara científica como sujeitos de determinado *fazer*, regidos por um *querer e/ou dever*, aparelhados por um *poder e/ou saber*. Essa semiótica que se propõe dar conta do sentido dos objetos e sujeitos no mundo é a que pretendo discutir nesta tese. Para mim, enquanto pesquisador, o mundo é um texto e, mais especificamente, o mundo musical.

A significação musical pode ser constituída por uma sinfonia, uma canção, um recorte de uma crítica sobre a interpretação de uma peça

musical, uma resenha ácida sobre um concerto de um compositor qualquer, uma carta de Mozart, um livro de História da Música, um tratado de Harmonia, enfim, pelo fazer e pelo ouvir e, naturalmente, pela própria música, anotada em papel ou registrada em uma fita magnética ou disco de vinil; ela pode ser improvisada ou minuciosamente escrita e revisada, contemplada como objeto artístico em sala de concerto, portadora de poderes místicos e mágicos promotores de cura milagrosa ou, ainda, trilha de comercial de um produto qualquer.

### **1.2.A semiótica musical e cançional na USP**

A semiótica da música e da canção na Universidade de São Paulo tem apresentado traços particulares que, acreditamos, precisam ser discutidos para que possamos compreender melhor nosso percurso ao longo dos últimos oito anos como pesquisador nessa universidade.

O semioticista e músico Peter Dietrich, logo na Introdução de sua tese de doutorado, defendida em 2008 no Departamento de Linguística, propõe uma revisão bibliográfica dos trabalhos em Semiótica da Canção e Semiótica Musical desde a defesa da dissertação de Luiz Tatit, em 1982, *Por uma semiótica da canção popular*. A partir de Tatit, um número considerável de trabalhos relacionados à Semiótica e à Canção começaram a ser apresentados no Departamento, esforço que já logra êxito há 30 anos: o da constituição de uma Semiótica da Canção Popular Brasileira. Por sua pertinência histórica e importância na compreensão de nossa proposta, apresento a lista dos trabalhos levantados por Dietrich, complementada com os trabalhos mais recentes:

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Orientador</b>	<b>Nível/Año</b>
Por uma semiótica da canção popular.	Tatit, Luiz	Pais, Cidimar T.	M/1982
Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira.	Tatit, Luiz	Pais, Cidimar T.	D/1986
Semiótica da canção: fundamentos para uma construção do sentido melódico e linguístico.	Tatit, Luiz	--	LD/1994
Blanco/Bosco: arte e resistência.	Cleto, Ciley	Tatit, Luiz	M/1996
Sgt Pepper na roda do senhor da dança: uma abordagem da capa e das letras do álbum dos Beatles.	Santos, Márcia A.	Tatit, Luiz	M/1996
A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo.	Lopes, Paulo E.	Barros, Diana L.P. de	D/1996
A paixão no samba-canção: uma leitura semiótica.	Caretta, Álvaro A.	Tatit, Luiz	M/1997
Análise do Discurso Musical: uma abordagem semiótica.	Monteiro, Ricardo N. C.	Tatit, Luiz	M/1997
Abordagem semiótica de histórias e canções em discos para crianças.	Matte, Ana C. F.	Tatit, Luiz	M/1998
Dicção dos intérpretes da canção popular: uma abordagem semiótica.	Oliveira, Sérgio F. C. de	Tatit, Luiz	M/1999
Para uma aprendizagem musical integrada.	Breim, Ricardo	Tatit, Luiz	M/2001
Elementos para a análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira.	Coelho, Márcio L.G.	Tatit, Luiz	M/2002
Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo.	Matte, Ana C. F.	Tatit, Luiz	D/2002
O sentido na música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração do sentido musical.	Monteiro, Ricardo N. de C.	Tatit, Luiz	D/2002
Araçá Azul: uma análise semiótica.	Dietrich, Peter	Tatit, Luiz	M/2003

Chico Buarque e a transgressão: análise semiótica de três canções.	Calbucci, Eduardo	Tatit, Luiz	M/2003
Plano de expressão verbal e musical: uma aproximação glossemática.	Carmo Jr., José R.	Tatit, Luiz	M/2003
A canção e a criança: a imagem da criança em canções infantis de produção fonográfica.	Novak, Roseli	Tatit, Luiz	M/2005
Dinamização dos níveis do percurso gerativo: canção e literatura contemporânea.	Mancini, Renata C.	Tatit, Luiz	D/2006
A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica.	Arrais, Marcos A. G.	Pietroforte, A.V.	M/2006
O arranjo como elemento organicamente ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica.	Coelho, Márcio L. G.	Tatit, Luiz	D/2007
Melodia e prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais.	Carmo Jr., José R. do	Tatit, Luiz	D/2007
Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque.	Dietrich, Peter	Tatit, Luiz	D/2008
Semiótica e construção do sentido no discurso musical: propostas teóricas e aplicações.	Fernandes, Cleyton V.	Pietroforte, A.V.	M/2012
O tempo na interpretação musical: uma escuta tensiva.	César, Marina M.	Tatit, Luiz	M/2012

Tabela 1: *Teses e dissertações de 1982 à 2012*

Como podemos observar claramente na tabela 1, a semiótica que contempla simultaneamente os planos verbal e musical na forma de canção foi completamente dependente da figura de Luiz Tatit durante esse intervalo

de 30 anos. Dos 25 trabalhos apresentados, três são dele e 19 estão sob sua orientação. Dos três restantes, dois estiveram sob orientação de Antonio Vicente Pietroforte e um sob orientação de Diana Luz Pessoa de Barros. Dessa forma, não seria exagerado dizer que a semiótica da música e da canção na FFLCH-USP é, predominantemente, uma semiótica tatitiana. Convém, portanto, compreender um pouco as bases do pensamento do pesquisador para encontrarmos uma espécie de fio condutor em tais pesquisas.

A pesquisa de Tatit é, notoriamente, uma pesquisa sobre canção popular brasileira e não sobre música. Evidentemente, canção é música, mas Tatit focaliza em seu trabalho apenas o que há de particularmente distintivo na canção e que a diferencia do discurso musical puro: os elos entre as melodias e letras, bem como as curvas entoativas dos cantores. Esse termo, inclusive, cunhado pelo pesquisador, existe justamente para distinguir aquele que lida com os malabarismos da canção (Tatit, 2006, p. 9) do compositor que trabalha, sobretudo, com material sonoro sob a perspectiva musical. Em virtude de tal centralidade, a obra de Tatit é inovadora, inédita e calca-se em princípios puramente semióticos. Algumas características são, então, marcantes, e necessitam ser apresentadas para posterior discussão:

- Não é possível verificar em seus textos qualquer preocupação em estabelecer um diálogo com a pesquisa musical acadêmica de cunho analítico, tampouco com a semiótica musical que se faz em todo o mundo.
- A semiótica da canção é construída em uma perspectiva extensa no âmbito musical, pois procura integrar à teoria o leitor não músico e músicos sem conhecimento da escrita musical. Não há discussões sobre aspectos harmônicos, formais, timbrísticos ou questões que exijam maior domínio

técnico do material musical. Promove um método gráfico de análise que propõe-se, justamente, viabilizar a visualização das curvas entoativas, sem que para isso seja necessário recorrer à partitura tradicional.

- Adota uma perspectiva *intensa* no âmbito teórico semiótico, praticando quase sempre análises e desenvolvimentos teóricos de ponta, valendo-se de terminologia técnica que promove considerável triagem em relação ao leitor não familiarizado com os conceitos da escola francesa de semiótica.
- Centraliza-se na canção popular brasileira.

Outras tantas características poderiam ser apresentadas; essas, porém, já nos fazem ver certo modo do *fazer semiótico* que se reproduziu ao longo dos 30 anos passados. Vejamos:

- Entre os 25 trabalhos expostos, apenas quatro não têm como preocupação central a canção: os de Ricardo Monteiro (1997 e 2002), o de Cleyton Fernandes e o de Marina Maluli César, ambos em 2012. Mérito diferencial deve ser dado aos trabalhos de Monteiro, por seu pioneirismo em relação ao objeto e pela interlocução com autores especialistas no discurso musical.
- Na pesquisa do orientador, bem como na pesquisa dos 19 trabalhos listados, não há qualquer interlocução com outras áreas do discurso musical, com exceção do de Monteiro já citado.

Essa aparente deficiência, da perspectiva musical, é, por outro lado, uma virtude. Tais pesquisas são realizadas em uma Faculdade de Letras, mais especificamente no Departamento de Linguística. Parece-nos natural e

coerente que a prioridade seja o desenvolvimento teórico da semiótica enquanto disciplina fundada no ambiente do discurso verbal - pelo menos em sua vertente francesa -, bem como o aprofundamento nas pesquisas sobre a canção, sobretudo no Brasil, já que essa forma de manifestação artística ocupa um lugar central na formação da cultura nacional, inclusive da perspectiva poética.

### **1.3.A instauração de uma nova perspectiva**

Ocorre que, se analisarmos sincronicamente o intervalo de tempo (ver gráfico 1), outro tipo de hipótese poderia ser levantada. Entre os anos de 1996 a 2008, a média de trabalhos concluídos por ano é de aproximadamente 1,6. Destacam-se os anos de 1996, 2002 e 2003, com nove trabalhos, três por ano. Complementarmente, 1997, 2006 e 2007 aparecem com seis trabalhos, dois por ano. Ao final desse período de doze anos com 20 trabalhos defendidos, três teses de doutorado são apresentadas; vemos aí a conclusão de um ciclo de produção que vai da dissertação de Ciley Cleto à tese de Dietrich. Depois disso, foram necessários três anos para que uma nova dissertação fosse apresentada no Departamento, a deste pesquisador, em uma perspectiva distinta da consagrada Semiótica da Canção.

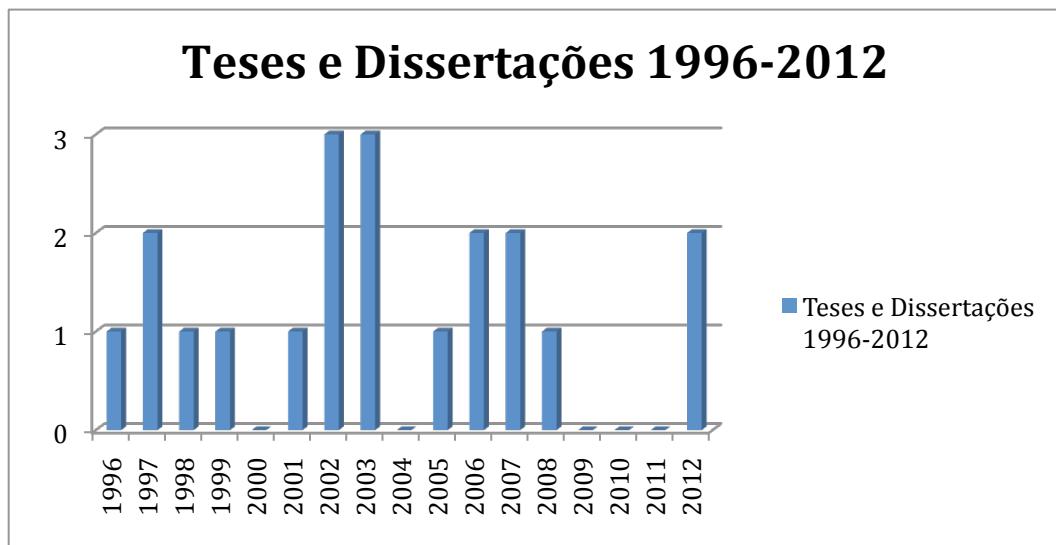


Gráfico 1: Teses e dissertações de 1996 a 2012

Temos a impressão de que as teses de Dietrich, Coelho e Carmo Jr. encerram um ciclo de produção de trabalhos sobre canção, sendo inclusive notável a existência de uma preocupação em transcender o modelo básico cancial e alçar maiores voos. Carmo Jr. discute as questões de conteúdo musical, Dietrich rebate criticamente tais propostas, enquanto Coelho discute questões do arranjo e de modos de existência da canção.<sup>1</sup> Observamos que, como é natural nas proposições temáticas em pesquisas, o modelo semiótico tatitiano para a canção popular brasileira encontrou, em certo momento da curva de ascendência, respostas satisfatórias, mas, com o arrefecimento da discussão, cristalizou-se, tornando-se uma teoria pouco afeita a grandes e novas transformações nos últimos tempos.

Talvez, por isso, um considerável intervalo de tempo tenha sido necessário para que se redesenhasse uma nova perspectiva para a semiótica musical no ambiente que aqui tratamos. Quatro anos depois da tese de Dietrich, que, em nosso modo de ver, retoma os trabalhos anteriores em uma revisão bibliográfica, consolidando os trabalhos de uma época, propusemos

---

<sup>1</sup> Uma discussão mais pormenorizada a respeito de tais Teses será apresentada em capítulo posterior.

em nossa dissertação de mestrado uma pesquisa em semiótica musical, dessa vez dispostos a interromper um paradigma por meio de três propostas que distinguem fundamentalmente nosso trabalho da tradição da semiótica da canção: (i) a interlocução com as pesquisas sobre música em nichos não semióticos; (ii) a análise do discurso musical não cançional, instrumental erudito ou popular e, finalmente, nesta tese aqui proposta; (iii) a incorporação das pesquisas em semiótica musical em nível internacional, sobretudo a partir das pesquisas de Jean-Jacques Nattiez. O embrião dessa visão aparece no resumo de nossa dissertação de 2012:

O pesquisador que opta pela Semiótica de linha francesa para o desenvolvimento de seu projeto acadêmico, lança sua âncora nos estudos da linguagem humana e encontra um arcabouço teórico inaugurado por Saussure no *Curso de Linguística Geral* (Saussure, 1997). Partindo desta base teórica, discutiremos a pertinência da aplicação dos princípios da Teoria Semiótica, também chamada greimasiana, na análise do discurso musical.

Num primeiro momento, apresentaremos um modelo de apreensão do objeto estético a partir de elementos extraídos da obra *Da imperfeição*, onde Greimas discute o Acontecimento Estésico. Em seguida, proporemos algumas formas distintas de discretizar e sistematizar o discurso musical, debatendo algumas das tomadas de posição entre os semióticistas da Música.

Vencidas tais etapas, aplicaremos aos parâmetros das Alturas, Intervalos Simultâneos e Timbre, alguns conceitos extraídos, sobretudo, da Semiótica Tensiva, conforme as propostas de Claude Zilberberg. Finalmente, por meio da análise de dois importantes movimentos na história do Jazz, o Swing e o Bebop, traremos algumas formulações sobre o conceito de Cena Enunciativa e sua implicação na construção do sentido do discurso musical (Fernandes, 2012, p. 8).

A bibliografia utilizada já procurava estabelecer um vínculo com o pensamento sobre música em diversos domínios: Cook, Griffiths, Hanslick, Menezes, Nattiez, Schoenberg e Schaeffer são autores reconhecidos no âmbito das pesquisas avançadas em música e compunham o campo bibliográfico do Mestrado.

Complementarmente, uma pesquisa quase simultânea, mas, posterior à minha, a de Marina Maluli César, parece compartilhar dos mesmos princípios. Destacamos alguns trechos do Resumo de *O tempo na interpretação musical: uma escuta tensiva*:

Tomamos como objeto de nosso estudo as variações de ritmo e andamento presentes em um texto sonoro, pela abordagem do plano de expressão musical. O objetivo deste trabalho consiste em compreender como tais possibilidades discursivas se articulam durante a realização da obra por um intérprete, a partir das indicações presentes na partitura. (...) consideramos o tempo em diferentes níveis segundo Gérard Grisey (1987, 2004, 2008) e Messiaen (1996, 1995, 1994). Em um segundo momento, buscamos articular os diferentes tipos de escuta segundo Schaeffer (1996) e Greimas (2008) (César, 2012, p. vii).

Esse trecho já é suficiente para observarmos que César, mesmo tendo trabalhado sob orientação de Tatit, utiliza o pensamento de seu mestre de forma mais abstrata, recorrendo a uma perspectiva tensiva para a sistematização da escuta no discurso musical. A bibliografia utilizada também insere seu trabalho em uma interlocução mais musical e, talvez, menos linguística: Boulez, Harmoncourt, Imbert, novamente Schaeffer e Menezes, Ligeti, Messiaen entre outros.

Ora, vemos que o estudo da semiótica musical no Departamento de Linguística da FFLCH-USP está em um momento bastante particular, em que precisamos ver com clareza os objetivos necessários à continuidade desse novo recorte de pesquisa. Consideramos de suma importância a consolidação de uma bibliografia de referência e a adoção de uma linha de pesquisas conforme ao pensamento estrutural saussuriano e greimasiano, mas, ao mesmo tempo, de maior profundidade em relação ao objeto musical, pois entendemos que há um fluxo de pesquisas internacionais que

cobram posições epistemológicas dos pesquisadores no que concerne os temas e objetos abordados.

Em virtude disso, pretendemos dar, nesta tese, amplo espaço às teorias de Jean-Jacques Nattiez; do nosso ponto de vista, o mais importante semióticista musical da atualidade da corrente estruturalista. Mais adiante, dedicaremos um capítulo para a discussão de suas propostas; antes, porém, desejamos enfatizar os objetivos de nosso trabalho:

- ✓ Realizar uma revisão bibliográfica das mais recentes teses em semiótica da música e da canção na USP, visando definir o modo de ação desses pesquisadores;
- ✓ Apresentar e propor princípios teóricos semióticos que possam ser aplicados ao *fato musical*<sup>2</sup>;
- ✓ Realizar aplicações que demonstrem a viabilidade dos fundamentos aqui defendidos;
- ✓ Situar a nossa visão da semiótica musical e seu campo de estudos;
- ✓ Estabelecer diálogos e conexões com o discurso sobre música proveniente dos compositores, musicólogos, críticos e pesquisadores da área musical.

#### **1.4.Estrutura do trabalho**

Nosso trabalho empreenderá uma discussão concernente à significação do discurso musical, seus discursos de produção e recepção.

---

<sup>2</sup> Em nosso trabalho, tomaremos o termo *fato musical* enquanto conceito verificado nos trabalhos de Molino e Nattiez, discutidos no decorrer dos próximos capítulos.

Duas questões centrais necessitam ser expostas para melhor compreensão da proposta, evitando-se, assim, eventuais mal entendidos.

Primeiramente, devemos dizer que tratamos da análise dos discursos. Nosso objeto são os textos presentes no mundo, nos quais verificamos a existência de uma enunciação pressuposta. Nesses textos poderemos verificar, em dados momentos, a realização de estruturas constantes do discurso musical. Tal constância pode nos levar a constatação de uma gramática geral dos sentidos musicais, porém, como já temos dito, preferiremos dedicar nossa atenção àquela significação que se constrói a cada novo discurso, sem que com isso se perca o princípio geral analítico que nos é caro.

Não será demais reforçar: quando falamos do nível *neutro*, tratamos do discurso musical propriamente; em partituras ou registros de áudio. Veremos que, de acordo com a fonte de análise, aspectos particulares emergirão. Os níveis estésico e poético podem ser verificados em críticas, cartas, tratados de composição etc., ou seja, são os discursos sobre o discurso musical. Dito isso, é possível compreender porque chamaremos o nível do discurso musical de *neutro*. São os demais níveis corolários, segundo o musical.

A partir dessas premissas de conduta epistemológica, resolvemos iniciar nosso trabalho pela discussão sobre os modos do fazer semiótico até os dias atuais na instituição ao qual estamos diretamente vinculados, o Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo. Isso é constante da introdução desta tese.

Feito esse primeiro reconhecimento do terreno onde semeamos, passaremos a um questão que cremos central na construção do nosso discurso: o que entendemos por música e discurso musical. Esse será o assunto do segundo capítulo.

O terceiro capítulo discutirá um tema recorrente nos trabalhos sobre a significação musical: o estatuto da música enquanto linguagem. Não poderíamos propor uma semiótica de uma não linguagem; dessa forma, torna-se premente justificar e compreender o porquê da música como tal. Para tanto, valemo-nos das definições basilares saussureanas para a verificação da música enquanto sistema linguístico.

No quarto capítulo, procuraremos definir mais pormenorizadamente as definições de Nattiez acerca do *fato musical*, conceito básico em nossa pesquisa. Como dito, nosso trabalho se insere no pensamento semiótico estruturalista e musical, do qual Nattiez é reconhecido representante. A compreensão do *fato musical* ajuda-nos a aproximar o conceito linguístico de enunciação ao meio musical, fazendo-nos ver as múltiplas semelhanças entre as propostas teóricas.

O quinto capítulo fará um sobrevoo nas teses recentes defendidas por quatro pesquisadores da semiótica cancional e musical na USP, Ricardo Monteiro, Marcio Coelho, Carmo Jr. e Peter Dietrich. É importante que se diga que as eventuais discordâncias apresentadas em relação a tais pesquisas em nenhum momento visam desqualificar a competência dos pesquisadores e a qualidade dos trabalhos. Apenas, entendemos como fundamental o fluxo contínuo de discussões e polêmicas para a manutenção da vida numa determinada área de interesse. Ao fim de quase oito anos em pesquisas sobre semiótica musical na USP, sentimo-nos obrigados a expor o nosso ponto de vista sobre o que foi realizado até então: apontar o que entendemos que sejam os melhores caminhos a seguir e tentar reparar eventuais erros que tenham sido cometidos no passado, a fim de que futuros pesquisadores possam confrontar ideias e tirar as suas próprias conclusões.

O sexto capítulo discute o estatuto estético do objeto musical, enquanto artefato produtor de significação artística. Proporemos um modelo

analítico que visará situar o objeto artístico musical em uma curva tensiva entre o cotidiano e a estesia, partindo de uma proposta semiótica tensiva e de percepções teóricas de Greimas em seu livro *Da imperfeição*.

O sétimo capítulo apresentará uma proposta de actancialização da cena enunciativa do discurso musical. Lá, veremos o cruzamento do modelo tripartite já citado com a teoria da enunciação. Uma questão fundamental para a semiótica greimasiana, a extração do texto em direção aos contextos e intertextos, foi, ao longo de minhas pesquisas, uma espécie de "calcanhar de Aquiles". Creio que tal problema pode ocorrer com outros pesquisadores, principalmente os que lidam com as chamadas linguagens não verbais, pela óbvia não referencialidade desses discursos. A actancialização das cenas enunciativas tentará sistematizar o modo de abordagem dos discursos musicais a partir de sua pessoa, tempo e espaço.

O oitavo capítulo aplicará um pouco dessas reflexões em um tema muito em voga nas pesquisas musicológicas e de *performance* musical: a distinção *performance* historicamente informada e seu oposto, por nós chamada arbitrariamente de *performática*.

Caminhando no sentido da conclusão do trabalho, os capítulos 9 e 10 discutirão questões que trazem o discurso musical ou o nível neutro um pouco mais para o centro do debate: no Hino Nacional Brasileiro veremos como a *forma musical* pode estruturar sintagmaticamente a escuta; no *Canticum* de Leo Brouwer, proporemos uma aproximação entre os tratamentos das alturas em classes de conjuntos, as escolhas rítmicas, agógicas e dinâmicas, que instauram oposições de ordem semântica estrutural; em Milton Nascimento e Stravinsky, verificaremos questões pertinentes ao semissimbolismo próprio de linguagens sincréticas.

Dessa forma, pretendemos que a estrutura de nosso trabalho contemple: (i) um olhar reflexivo sobre o que já foi feito e o que ainda se

pode fazer; (ii) questões sobre a significação musical em sua máxima amplitude, do ato de produzir ao ato de ouvir, passando pela obra propriamente e, finalmente, (iii) aplicações práticas do que pretendemos constituir como nosso modo de ver e fazer a semiótica musical.

***Condições de existência do discurso musical***

## **2. Condições de existência do discurso musical**

*A linguagem - a fala humana - é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador.*

*Louis Hjelmslev*

### **2.1. Som, o elemento mínimo**

Em transmissão para a rádio BBC de Londres<sup>3</sup>, o maestro Lawrence Foster caminha em direção ao tablado posicionado à frente da orquestra. O público recebe-o com os protocolares aplausos; a peça a ser executada é 4'33'' (1952) de John Cage (1912-1992). Nada haveria de estranho se essa obra, em três movimentos, composta originalmente para piano, não se tratasse de um marco nas concepções sobre o fazer musical ocidental, justamente pela ausência de música ou, melhor dizendo, de sons produzidos pelos intérpretes em questão. Tal exemplo mostra-nos que a concepção sobre o que é música altera-se a cada época, lugar ou ponto de vista. É social, mas é também individual.

Diante de uma proposta de semiótica musical, como a que aqui se apresenta, cabe-nos tentar definir os termos dessa sentença. Portanto, à frente da discussão teórica que evidentemente fundamentará esta tese, é preciso, como ponto de partida, circunscrever o que entendemos por música.

---

<sup>3</sup> Arquivo de vídeo no CD anexo.

Para além dos discursos dos compositores e das definições dos dicionários, pois estes apenas delimitam a significação dos conceitos no seio de determinada cultura, enquanto aqueles, geralmente, elaboram suas posições a partir de uma perspectiva estética, cabe-nos aqui observar o *fato musical* sob uma ótica um pouco mais ampla. Em princípio, inspira-nos apenas a ideia de que o discurso musical, enquanto fato enunciado, carrega consigo um enunciador, o seu discurso e seu enunciatário. Compreendê-lo por meio de uma ou outra dessas categorias é assimilar apenas parcialmente seu ambiente significativo.

Algumas questões prévias revelam-nos o problema: poderíamos apontar uma definição estável de *música*? Há um senso comum sobre esse conceito, atravessando as culturas e sobre seu oposto, ou seja, o que não é música?

Podendo-se falar de senso comum, facilmente recorreríamos às seguintes definições: "combinação harmoniosa e expressiva de sons" ou "a arte de se exprimir por meio de sons, seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização etc." (Houaiss online, 2014).

O problema aqui, em nosso modo de ver, centra-se no estabelecimento das regras que inscrevem um dado discurso enquanto música e, então, novas questões emergem: (a) Se tais regras são variáveis, seria possível estabelecer um limite geral que regule e preveja todas as múltiplas variantes? (b) Existiria uma gramática musical subjacente e regente das muitas gramáticas musicais no seio das mais variadas culturas?

Tais questionamentos encontram pertinência diante do caos conceitual proveniente das inúmeras estéticas desconstrucionistas que se sucederam ao longo do século XX. Como aponta Ruwet:

Il faut bien se dire que, pour des raisons historiques qu'il ne m'appartient pas de discuter, nous vivons un âge où il est devenu possible pour n'importe qui, sans grand risque, de

baptiser n'importe quoi du nom de musique, de poésie ou de peinture (Ruwet, 1975, p. 349).

É necessário dizer que, por razões históricas que não me cabem discutir, vivemos numa era onde tornou-se possível para qualquer um, sem grande risco, batizar qualquer coisa sob o nome de música, de poesia ou de pintura.

Em outra perspectiva, a de Jean Molino, é imprescindível, para a compreensão do que seja música, a compreensão do *fato musical*:

La musique est un fait social total dont la définition varie selon les époques et les cultures, et dont les traits caractéristiques, puisés dans l'ensemble des phénomènes associés au fait musical (depuis les gestes du chef d'orchestre jusqu'à la salle de concert), se répartissent entre les trois pôles de la tripartition. (Molino, 1975, p. 37).

A música é um fato social total na qual sua definição varia de acordo com as épocas e as culturas, e onde seus traços característicos, inseridos no conjunto de fenômenos associados ao fato musical (desde o gesto do maestro até a sala de concerto), se dividem entre os três pólos da tripartição.

A perspectiva desse autor será amplamente desenvolvida na obra de Jean-Jacques Nattiez, em que a compreensão do *fato musical* depende de ampla visão que tome em conta a fonte criadora, o discurso em si e sua recepção - a dita tripartição semiológica. Na terminologia de Nattiez, trata-se dos níveis *poiétique*, *neutre* e *esthésique*<sup>4</sup>. Dando-se um passo em direção a uma aproximação conceitual, talvez possamos associar tal perspectiva ao que chamamos de *cena enunciativa*, imprescindível para a compreensão do discurso em sua totalidade; trataremos disso posteriormente, no capítulo seis.

Pode também parecer que essa falta de elementos mínimos necessários à instauração de um discurso musical coloque-nos diante de um

---

<sup>4</sup> Doravante, tratados por *poético*, *neutro* e *estésico*.

objeto vazio, ou seja, se não podemos estabelecer as regras básicas mínimas que regem o discurso, não haveria como pensar em uma gramática ou uma semiótica que se proponha estudar a construção do sentido em um ente inapreensível em sua imanência. Disso resulta a falsa impressão de que a música é uma linguagem desprovida de um *plano de conteúdo* e que, se comparada à linguagem verbal, esta última possui referências mais claramente ancoradas no mundo real. Expliquemos.

Ora, tal forma de pensamento prega-nos uma armadilha. Ao tratarmos de uma linguagem que se expressa, sobretudo, em processos de criação artística, é natural que as regras que a regem sejam cada vez mais colocadas à prova e que os conteúdos por ela expressos sejam de ordem sensível, menos comprometidos com uma delimitada situação comunicativa. Por sua vez, a linguagem verbal comporta-se de maneira semelhante quando vista sob uma perspectiva poética. Assim também ocorre com o cinema, a pintura etc.

O poema a seguir mostra-nos como as possibilidades das linguagens ampliam-se quando elas estão a serviço de um processo de comunicação artístico:

<b>amantes</b>	<b>eis</b> <b>os</b> <b>senão</b> <b>os corpos</b>	<b>parentes</b>
<b>irmãum</b>	<b>gêmeoutrem</b>	
<b>cimaeu</b>	<b>baixela</b>	
<b>ecoraçambos</b>		
<b>d u p l a m p l i n f a n t u n o ( s ) e m p r e</b>		
<b>semen(t)emventre</b>		
<b>estesse</b>	<b>aquelele</b>	
<b>inhumenoutro</b>		

Fonte: Campos ([1953, data original] 2007, p. 75). “Eis os Amantes”.

Nosso objetivo aqui não é analisar o poema apresentado, mas, quem poderia negar que se trata de um objeto semiótico de escopo verbal ou verbovocovisual? Certamente, a significação presente no poema contempla outros elementos que não puramente a significação das palavras e frases. Nesse sentido, há tempos a semiótica deixou de ter como tarefa exclusiva o estudo de textos verbais canônicos, tendo em sua perspectiva atual o desafio das linguagens sincréticas, fluidas e de difícil sistematização.

Voltando ao poema, podemos supor que seu vínculo com o sistema verbal seja, no mínimo, a presença de palavras e caracteres fonéticos que remetem a tal sistema. Agora, retomando a obra de John Cage, o que restou de música se não há som?

A execução pública de 4'33" é, segundo o próprio compositor, a busca do som do público, dos ruídos da plateia, daquilo que se convencionou chamar de *paisagem sonora*, expressão cunhada pelo compositor Murray Schafer<sup>5</sup> (2011). É o que podemos constatar na fala de Nattiez:

On pourrait s'attendre à ce que le concept de musique contienne au moins la variable son. C'est elle que retrouve Cage dans sa pièce 4'33"... de silence, où un pianiste approche et éloigne les mains du clavier à plusieurs reprises sans jamais faire entendre une seule note. La musique, alors, nous dit Cage, c'est le bruit fait pour les spectateurs. (Nattiez, 1987, p. 69)

Nós poderíamos esperar que o conceito de música contempla, ao menos, a variável som. Cage busca o som em sua peça 4'33"... de silêncio, onde um pianista aproxima e distancia suas mãos do teclado em freqüentes repetições sem jamais produzir uma única nota. A música, então, nos diz Cage, é o ruído produzido pelo público.

Como mostra a citação, a presença do som é imprescindível para o fato musical; não há música sem som, e o exemplo-limite aqui apresentado, de uma música que propõe tal ausência, deixa emergir os sons que estão do outro lado do palco, junto ao público. De uma ou outra forma, a música propõe um jogo sonoro e, nesse caso, o estudo da cena enunciativa seria uma premissa para a compreensão da significação musical.

Outra questão poderia ainda ser posta: e havendo o absoluto silêncio por parte da plateia, o que seria do discurso musical? Pois bem: sabe-se que o absoluto silêncio não existe, pelo menos enquanto estamos vivos! Pessoas submetidas às chamadas câmaras anecoicas<sup>6</sup> relatam que, após alguns segundos, ouvem-se os próprios batimentos cardíacos, a respiração e o ruído da corrente sanguínea. Basta que se faça um teste para observarmos que,

---

<sup>5</sup> O compositor canadense Murray Schafer é um importante pesquisador sobre a *paisagem sonora*, inclusive, aplicando seus pensamentos à educação musical.

<sup>6</sup> Salas completamente isoladas de ruídos e ondas eletromagnéticas projetadas para testes acústicos.

quanto mais mergulhamos no silêncio, mais se manifestam os pequenos ruídos de que até então não nos dávamos conta. A obra de Cage nos faz refletir sobre isso também.

## **2.2. Intencionalidade<sup>7</sup> musical**

Nesta tese, não nos ocuparemos da música apenas como um fenômeno acústico. O mero ruído numa sala de espetáculos em Cage, a paisagem sonora da cidade ou do campo em Schafer e uma locução futebolística em Hermeto Pascoal<sup>8</sup> só se tornam música, quando há um ato de enunciação que o converteu como tal. Semelhantemente à linguagem verbal, faz-se necessário um ato de fala intencionalmente realizado para que a linguagem assuma seu estatuto linguístico. Isso nos mostra Benveniste:

La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización.

El discurso - se dirá - que es producido cada vez que se habla, esa manifestación de la enunciación, no es sencillamente el *habla*? Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto (...) La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación. Debe considerársela como hecho del locutor, que toma la lengua por instrumento, y en los caracteres lingüísticos que marcan esta relación. (Benveniste, 1999, p. 83).

A enunciação é este por a funcionar a língua por um ato individual de utilização.

O discurso - se dirá - que é produzido a cada vez que se fala, essa manifestação da enunciação, não é simplesmente o falar? Deve-se entender a condição específica da enunciação: é o próprio ato de produzir um enunciado e não o texto do enunciado que é nosso objeto (...) A relação entre o enunciador e a língua determina os traços linguísticos da enunciação. Deve-se considerá-la como um ato do

---

<sup>7</sup> Semioticamente, *Intencionalidade* distingue-se de Intenção (Greimas; Courtès, 2008, p. 267).

<sup>8</sup> Arquivo de vídeo no CD anexo.

enunciador, que toma a língua por instrumento, e nos traços linguísticos que marcam essa relação.

Vemos claramente que por trás de um discurso encontramos um aparato enunciativo. Esse aparato enunciativo não se configura para fora do texto se entendermos que o *fato musical* é um amplo texto que comporta uma cena enunciativa ou, em outras palavras, os níveis *poético*, *neutro* e *estésico*<sup>9</sup>.

Dessa forma, em nossas análises, trataremos do discurso musical como um evento linguístico amplo, delimitado por um ato realizador ou recriador do compositor, arranjador e do intérprete bem como um objeto musical sonoro analisável por meio de um registro impresso ou fonográfico que produz efeitos de sentido perceptíveis por um enunciatário participante desse sistema e, portanto, em comunhão com o sistema linguístico em questão. No capítulo 4, em que discutiremos o modelo tripartite de Nattiez<sup>10</sup>, e no capítulo 6 sobre a actancialização da cena enunciativa, propomos-nos discorrer mais pormenorizadamente sobre essas questões.

Isso explica, então, como é possível que obras musicais quase esvaziadas de construção harmônica, melódica ou rítmica possam alcançar tanta importância no cânone musical. Para o texto significativo, ou seja, para o *fato musical* amplo, não é apenas o artesanato sonoro que atribui relevância à obra. Desconsiderar tal premissa pode inviabilizar a percepção

---

<sup>9</sup> Como veremos nesta tese, o nível *poético* refere-se ao nível de criação da obra musical, o *estésico* trata de sua recepção e de sua percepção, enquanto o nível *neutro* nada mais é que o próprio discurso musical imanente.

<sup>10</sup> Nattiez apresenta os conceitos de Fato Musical e Modelo tripartite em sua obra de 1977 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. O autor rende os devidos créditos à Jean Molino como criador da teoria (MOLINO, 1975), porém, é somente em Nattiez que podemos encontrar o desenvolvimento e aplicação de tais princípios. Por essa razão, em nosso trabalho, deve-se considerar sempre uma menção indireta à Molino quando nos referirmos ao modelo *tripartite* e ao *fato musical*.

do sentido em peças cuja cena enunciativa se sobressai ao discurso musical imanente, perdendo-se de vista os efeitos de sentido objetivados pelo discurso amplo. À guisa de exemplo, lembremo-nos da simplicidade harmônica presente na canção *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré, em que se retira o foco do discurso sobre os sons e se concentra no discurso das palavras; trata-se de uma estratégia comum nos discursos musicais que demandam engajamento político ou profissão de fé, uma astúcia enunciativa como tantas outras dos discursos verbais.

**3**  
***Música e linguagem***

### **3. Música e linguagem**

#### **3.1. Por que linguagem?**

Segundo as definições de Greimas e Courtès, no *Dicionário de semiótica* (Greimas; Courtès, 2008), a linguagem não pode ser definida em si mesma, mas apenas em função dos métodos ou procedimentos que permitem sua análise. Dito de outra forma, a linguagem é um sistema virtual que, quando materializado, faz surgir a *língua*, estágio mais concreto da linguagem.

Pode-se dizer que a linguagem é o objeto do saber, visado pela semiótica geral (ou semiologia): não sendo tal objeto definível em si, mas apenas em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção, qualquer tentativa de definição da linguagem (como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação, etc.) reflete uma atitude teórica que ordena, a seu modo, o conjunto dos "fatos semióticos". O menos comprometedor é talvez substituir o termo linguagem pela expressão conjunto significante [...] (Greimas; Courtès, 2008, p. 290).

Exemplificando, quando falamos do sistema fonológico da Língua Portuguesa Brasileira - PB, referimo-nos a um elemento formante do sistema que ocorre no âmbito dos falantes dessa língua. É possível descrevê-lo pormenorizadamente, pois ele se encontra realizado na *língua*. É cabível dizer, por outro lado, que todas as línguas possuem um sistema fonológico, que é próprio da linguagem verbal. Não será possível, no entanto, descrever tal sistema enquanto ele não se materializar em *língua*. Em razão dessa natureza prototípica da linguagem, melhor será dizer que ela se define como um conjunto ou sistema significante apenas.

Ora, de quais tipos de conjuntos significantes estamos falando quando nos referimos à *linguagem*? Segundo Saussure (1997, p. 130-134), suas premissas encontram-se: (i) na projeção do traços descontínuos sobre a

substância contínua (p. 130-131) e (ii) na presença de oposições e diferenças (p. 134). Passemos à primeira.

Toda linguagem comporta uma substância, mas, para Hjelmslev (1975, p. 55 ss) não é ela a responsável por sua constituição. A substância sonora sobre a qual se estrutura o sistema verbal nada tem de linguagem até que as múltiplas formas de articulação fonética discretizem o contínuo sonoro em traços significantes, os fonemas. Estes, com base em suas diferenças, serão dotados de significação e valor dentro do sistema da linguagem verbal.

Da mesma forma, a linguagem musical necessita discretizar a massa sonora que a compõe a fim de dar significação ao discurso musical. Tal discretização ocorre, por exemplo, no âmbito das alturas. Na natureza, não encontramos notas musicais, apenas o espectro de alturas que pode ser infinitamente subdividido. O sistema ocidental segmenta-o em doze sons a cada oitava; outros sistemas poderão fazê-lo em partes menores ou maiores, como bem lembra Lévi-Strauss ao propor uma oposição binária entre Natureza e Cultura:

No caso da música, porém, essas grades, que nunca são simples, se complicam a ponto de se desdobrarem. A grade externa, ou cultural, formada pelas escalas de intervalos e pelas relações hierárquicas entre as notas, remete a uma descontinuidade virtual, a dos sons musicais, que já são em si objetos integralmente culturais, pelo fato de se oporem aos ruídos, os únicos dados *sub specie naturae* (Lévi-Strauss, 2010, p. 48).

Como segunda premissa, é necessário que haja diferenças no seio da linguagem. Ela é um conjunto em que reconhecemos como significativas apenas as diferenças e oposições. Vejamos:

No domínio semântico da linguagem verbal, só é possível apreender o valor de um signo linguístico quando ele pode ser relacionado a outros da mesma categoria. Um exemplo bastante rudimentar seria pensarmos em um

conjunto de pessoas, estudantes de uma classe escolar, onde todos tivessem como nome "Nicanor". Em meio a esse conjunto, buscamos outro traço de diferença entre os elementos, visto que a semelhança não permite a distinção. Partimos, então, para o uso dos sobrenomes ou apelidos, a fim de classificar os elementos desse conjunto. Em outro exemplo, dificilmente o termo *cadeira* remeterá para todos os falantes da língua portuguesa a um objeto idêntico. Porém, ao falarmos *cadeira*, diferenciamos tal signo de todos os outros signos da classe dos utensílios mobiliários existentes; vemos que a significação dá-se não pelo que o signo é, mas pelo que ele não é.

Exercitando nossa analogia em relação à linguagem musical, podemos observar, por exemplo, as múltiplas variações dinâmicas possíveis à intensidade de um som. Ao definirmos um som *forte*, fazemo-lo em oposição aos sons *piano*, *fortissimo* etc. Não é possível determinar a quantidade de decibéis aos quais corresponde o *pianissimo*, mas é possível inscrevê-lo num sistema de oposições dentro de um eixo *paradigmático associativo*, no caso, o da intensidade musical. Ainda mais um exemplo: uma das funções do timbre no universo dos discursos musicais é a de conferir identidade ao som. A definição dos naipes em uma orquestra não se dá apenas por um caráter de registro de alturas ou princípios organológicos. É o timbre o elemento que distingue os instrumentos entre si. Entre dois instrumentos de tessitura semelhantes, como um violino e uma flauta, o traço distintivo que os caracteriza é, novamente, sua diferença, no caso, seu timbre.

Em resumo, a linguagem, enquanto conjunto significante, é *multiforme* e *heteróclita*, diferencia-se da língua, pois é virtual, não materializada e, potencialmente, aberta às construções naturais, quando independentes da intencionalidade, ou artificiais, quando esta cria uma nova língua a partir de elementos predefinidos.

### **3.2. Língua e fala, música e performance**

Se, por um lado, vimos que a *linguagem* é um sistema significante que depende da definição de suas regras para existir e que, quando isso ocorre, imediatamente vemos surgir a *língua*, falta-nos definir de forma precisa esta última e, ao mesmo tempo, procurar verificar essa língua em meio a sua realização: a *fala*.

De certa forma, estamos aqui propondo um caminho teórico que define os conceitos tratados do nível mais abstrato ao mais concreto, do virtualizado ao realizado, como podemos ver no esquema da tabela 2:

#### **Virtualizado**



Linguagem:	<ul style="list-style-type: none"><li>✓ conjunto significante;</li><li>✓ dotada de substância sonora, visual, gestual, entre outras; manifesta-se em múltiplas semióticas: verbal, musical, plástica etc.</li></ul>
Língua:	<ul style="list-style-type: none"><li>✓ realiza a linguagem num sistema compartilhado por um grupo de usuários.</li></ul>
Fala	<ul style="list-style-type: none"><li>✓ a língua em uso.</li></ul>

#### **Realizado**

Tabela 2: *Linguagem, língua e fala: do sistema virtualizado ao realizado*

Para Saussure, o objeto da linguística é a *língua*. Não é a *linguagem*, pois esta, enquanto sistema de possibilidades, não permite sua apreensão e sistematização. Melhor seria estudá-la sob a perspectiva da lógica ou da filosofia, discutindo os conceitos em seu potencial.

Já a fala, enquanto realização da língua, traz consigo todas as variações possíveis segundo o uso de cada falante. Sob a perspectiva saussuriana, tais variações não comprometem a *língua, a priori*. Para ilustrar tal dicotomia, o linguista genebrino recorre a uma analogia com o discurso musical:

Sob esse aspecto, pode-se comparar a língua a uma sinfonia, cuja realidade independe da maneira pela qual é executada; os erros que podem cometer os músicos que a executam em nada comprometem a realidade (Saussure, 1997, p. 50).

Saussure atribui ao estudo da linguagem humana duas partes. Aquela essencial, cujo objeto é a língua, sistema armazenado no cérebro dos falantes, dotado dos elementos necessários a sua constituição enquanto tal, e outra secundária, responsável pelo estudo da parte individual da linguagem: fonação, articulação etc.

A questão que se nos apresenta é: Seria pertinente considerar o estudo do discurso musical, enquanto sistema, uma forma de compreensão da língua musical, enquanto o estudo da *performance* incidiria sobre um ato de fala ou de produção no tempo?

Vejamos algumas possibilidades de correlação.

Como vimos até aqui, a *língua* seleciona os traços significativos no espectro da substância amorfa que a suporta na forma de imagens acústicas. Dizemos, desse modo, pois não são os sons a substância da linguagem verbal. Se o fossem, não seria possível a *linguagem* como condição para o pensamento.

Tomemos um signo do Português Brasileiro - PB como exemplo: a palavra /podemos/, que designa o verbo /poder/, declinado na 1<sup>a</sup> pessoa do plural no presente do indicativo. Tal termo permite múltiplas realizações sonoras no PB:

- ✓ /pódémus/
- ✓ /podemus/
- ✓ /pudemus/

Percebe-se que a variação entre as imagens acústicas /u/, /ó/, /o/ e /é/ não compromete a significação do sistema, ou seja, não apresenta pertinência na constituição da língua, ainda que possa ser interpretado o termo /pudemus/ como elemento de outro tempo verbal, no caso, o pretérito; o contexto de fala dará conta de distinguir, nesse caso, o tempo verbal. Porém, se o elemento variante for o fonema /d/ e sua troca realizar-se por /z/ - /puzemos/ -, então a língua reconhecerá tal distinção como um traço pertinente e acarretará mudança de significação em toda a cadeia de sentido, do próprio termo à frase e em todo o contexto discursivo.

Muitos outros exemplos poderiam ser aqui levantados no domínio fonético e fonológico da linguagem verbal para exemplificar a distinção entre língua enquanto sistema e fala enquanto realização. Agora, como poderíamos ilustrar tal questão da perspectiva musical?

Lorenzo Mammì, em seu artigo intitulado “A notação gregoriana: gênese e significado”, apresenta-nos o seguinte raciocínio:

Quando Rossini resolveu escrever por extenso as cadências de suas árias, ou quando Chopin encontrou uma grafia para seus *rubato*, elementos já presentes na prática, com função decorativa ou expressiva, tornaram-se significativos no plano da composição (Mammì, 1998, p. 23).

O que vemos no pensamento do filósofo, portanto, é que há elementos no discurso musical a serem considerados mais ou menos pertinentes de acordo com o *estilo*, *gênero* ou contexto de realização. Tal importância na citação apresentada emerge no âmbito da escrita musical,

mas podemos facilmente apresentar exemplos em que, não obstante essa escrita, será possível instaurar uma gama de variações.

No contexto da música do Renascimento, segundo Girolamo Mei, a escolha da tessitura vocal para a execução do canto dependia diretamente do tipo de afeto pretendido, em que, por exemplo, a região aguda é própria aos afetos de lamentação:

Pois como se pode comumente ouvir, quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos (Girolamo Mei apud Chasin, 2004, p. 19).

Por outro lado, no contexto da música popular dos dias de hoje, tal significação dada à tessitura e ao timbre torna-se não pertinente. Atualmente, é possível expressar-se musicalmente em canções que se utilizem das mais diversas tessituras independentemente do tipo de afeto ou mensagem pretendida. Ocorre-me o clássico exemplo de Tetê Espíndola, cantora celebrada por seus agudos extremos sem por isso tratar unicamente de temas de lamentação.

Supõe-se, então, que a *linguagem musical*, por si, é um sistema que, ao materializar-se, ancora-se em uma dada *língua musical*, representada por um *estilo*, *gênero*<sup>11</sup> ou *sistema*. Tal língua musical seleciona os traços pertinentes de significação. A *performance* permite ao intérprete transitar pelos elementos não distintivos, imprimindo à execução o seu *sotaque*<sup>12</sup>. Possivelmente, o intérprete, desconhecedor dos traços distintivos de determinado *estilo* ou *língua*, interferirá nos elementos significantes do

---

<sup>11</sup> Apesar da existência de termos homônimos na semiótica, não é possível a realização de uma aproximação direta. Esses termos são aqui tomados, portanto, da perspectiva musicológica e, então, discutidos semioticamente.

<sup>12</sup> O educador Keith Swanwick discute o termo *sotaque musical* em seu livro *Ensinando Música Musicalmente* (Swanwick, 2003). Apesar de valer-se de fontes diversas às da teoria saussuriana para fundamentar seu pensamento, é possível observar certa confluência entre suas propostas e nossa linha de pesquisa, a começar pela perspectiva de considerar a música como discurso.

discurso, comprometendo a compreensão da obra, visto que ele desviará as significações da língua de origem. O discurso então construído significará, porém, algo que não foi originalmente proposto.

Quais seriam então as delimitações da língua musical? Poderíamos propor uma aproximação entre língua, idioma, sotaque, dialeto e sistemas musicais tonais, atonais, modais, estilos, gênero etc.? Sim e não.

Sim, pois da mesma forma como vimos que há um eixo que direciona um sistema *virtualizado*, a linguagem, em direção a um *atualizado* e *realizado*, a língua e a fala, poderíamos propor a classificação da linguagem musical de forma semelhante, do *virtualizado* ao *realizado*, do abstrato ao concreto. Por outro lado não, pois a segmentação de tal eixo mostrar-se-ia consideravelmente distinta da linguagem verbal. Não discutiremos tal diferença de forma profunda nesta tese; proporemos apenas um esquema analítico que pode fomentar discussões sobre esse modo de segmentação.

### **3.3. Sistema, estilo e gênero: aproximações conceituais entre o verbal e o musical**

Na massa amorfa dos sons do mundo, a primeira segmentação de alturas musicais é também a instauração do primeiro sistema significativo. Não se trata ainda da distinção entre sistemas do tipo tonal, modal, atonal, dodecafônico etc. Há um elemento anterior, porque esses grandes sistemas ocidentais são suportados por uma opção estrutural no recorte dos sons e do tempo musicais. Veremos adiante que o recorte do tempo em compassos compromete consideravelmente a compreensão das obras sacras medievais. Da mesma forma, a segmentação das frequências de altura sonoras em doze, a partir de uma vibração x até 2x, constitui a primeira segmentação significante da linguagem musical. Quando ocorre a primeira realização do sistema, temos a primeira opção de recorte sonoro.

A partir daí, as segmentações se seguem, como já dissemos, do mais abrangente ao mais específico. Nattiez (1975, p. 83) ilustra em um esquema de pirâmide essa passagem do abstrato ao concreto:



Figura 1: *Da obra ao estilo tonal*

**Fonte:** Nattiez, 1975, p. 83.

Isso significa dizer que subjacente a uma taxionomia musicológica que procura dar significado a termos como *estilo*, *gênero*, *forma*, há uma organização semântica que melhor esclarece o funcionamento do discurso musical, quando tratamos de suas especificidades de sistema. Na verdade, as definições desses termos pouco dizem quando o objetivo é delimitar um modo de fazer musical classificado estruturalmente. Vejamos que, na definição de *stile antico*, *stile concertante*, *stile concitato* e *stile rappresentativo*, quatro formas distintas do fazer musical são apresentadas sob o mesmo termo: *estilo*.

Enquanto o *estilo antigo* refere-se à "música da igreja escrita após 1600 em estilo arcaico imitando o de Palestrina", *estilo concertante* refere-se ao "Estilo de Música Barroca no qual os instrumentos são tratados como rivais". Já o *estilo exaltado* (*concitato*) refere-se ao "estilo de música barroca no qual a expressão dramática e o movimento são determinantes"; por sua

vez, o *estilo representativo* refere-se ao recitativo, "no qual o discurso humano era representado dramaticamente"<sup>13</sup>.

Vemos que a designação de *estilo* do ponto de vista dos discursos sobre música define muito pouco, visto que se aplica a paradigmas distintos como o do sistema de organização das alturas (*stile antico*), a forma de orquestração (*stile concertante*), o grau de passionalização da interpretação musical (*stile concitato*) e, finalmente, o tipo de entoação melódica adotado (*stile rappresentativo*). O mesmo se aplica ao gênero, termo amplo por natureza, que pode abranger tanto a oposição masculino/feminino quanto as formas retóricas de discurso.

Partindo para uma exemplificação musical, podemos tomar qualquer canção que nos ocorra aleatoriamente. Em "Luíza" de Tom Jobim, por exemplo, temos primeiramente uma organização de alturas e tempos que a circunscreve no ambiente da música ocidental; os primeiros semas que a recortam do universo de todas as músicas de todos os tempos no mundo é a escala de doze sons temperados, organizados em tempo mensurado por tempos e compassos. Em seguida, verificamos que se trata de uma composição de estilo tonal, pois temos a adição do sema do sistema: (a) estilo canção, pois tem melodia acompanhada; (b) estilo MPB, pois é brasileira e popular; (c) estilo de Tom Jobim, pois composta por ele e, finalmente, por constituir-se obra particular.

À primeira vista, tal operação se parece com aqueles jogos de adivinhação em quem se acrescentam dados sobre determinado objeto até que outro jogador possa adivinhá-lo. Trata-se simplesmente de uma operação de recorte semântico em que se aplica um jogo do tipo "homem + com barba + ex-sindicalista + foi presidente do Brasil": a resposta é óbvia

---

<sup>13</sup> Definições extraídas do Dicionário Oxford de Música (1994).

para brasileiros eletores do início do século XXI, pois a constituição semântica do objeto imaginado não deixa margem a dúvidas.

### 3.4. As vicissitudes da escrita musical

"Pois é. U portuguêis é muito fáciu di aprender, purqui é uma língua qui a genti iscrevi ixatamenti cumu si fala. Num é cumu ingléis qui dá até vontadi di ri quandu a genti discobri cumu é qui si iscrevi algumas palavras. Im portuguêis, é só prestátenção. U alemão pur exemplu. Qué coisa mais doida? Num bate nada cum nada. Até nu espanhol qui é parecidu, si iscrevi muito differenti. Qui bom qui a minha lingua é u portuguêis. Quem soubé falá, sabi iscrevê."

Jô Soares

Saussure já tinha em mente a necessidade de claras distinções entre os níveis de produção da *linguagem, fala e escrita*. E assim como não podemos apreender o que é o sistema da Língua Portuguesa pela fala de um único falante, também não poderemos fazê-lo por meio de um texto escrito. Antes, ambos os registros podem obscurecer a visão da língua; no caso do primeiro, pela representação parcial e incompleta; no caso do segundo, pela *intersemiose* ou pela *transposição* que ocorre na passagem de um sistema acústico/vocal para um sistema visual. Complementarmente, alerta-nos o estudioso, corremos o risco de atribuir tão grande importância à escrita que esta poderá obscurecer a compreensão da língua:

O resultado evidente de tudo isso é que a escrita obscurece a visão da língua; não é um traje, mas um disfarce (Saussure, 1997, p. 63).

E salienta:

Mas a palavra escrita mistura-se tão intimamente com a palavra falada, da qual é imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É

como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, melhor fosse contemplar-lhe a fotografia do que o rosto (Saussure, 1997, p. 58).

Mammì também ressalta questões semelhantes, quando se refere à escrita musical. Segundo ele, interpretar o discurso musical a partir unicamente de sua escrita é estar subordinado à seleção dos elementos significativos realizada por ela, ou seja, a escrita musical é capaz de formar a interpretação e, porque não dizer, obscurecê-la, quando o sistema gráfico musical mostrar-se inadequado para a expressão visual de todas as possibilidades sonoras. Diga-se de passagem, isso sempre ocorre. Citemos o autor:

Com efeito, a notação musical não é mero instrumento de registro e transmissão de um conteúdo já plenamente articulado no campo da audição: ela traduz o evento sonoro em símbolos visuais, mas também o interpreta segundo um certo modelo, uma hierarquia de valores (Mammì, 1998, p. 21).

Ora, Saussure nos dirá que o descompasso entre escrita e fala é inevitável, pois, enquanto esta última evolui sem cessar, aquela mantém-se mais presa às normas e às convenções preestabelecidas cujas transformações ocorrem de maneira muito mais lenta.

É possível supor que para a música antiga, por exemplo, a escrita musical moderna não será capaz de lhe traduzir com exatidão, visto que o sistema de notação em questão não corresponde aos elementos eleitos como significantes naquele contexto musical, ou seja, *tempo* em seu sentido métrico e *alturas* precisas e definidas. Destaca Mammì:

[...] a linha de compasso não é apenas um instrumento neutro de medida: ela estrutura o texto musical em células métricas fixas, células que eram absolutamente estranhas ao pensamento musical renascentista. Palestrina concebia as frases musicais como linhas contínuas e indivisíveis, e não como conjunto de células. O intérprete moderno, portanto,

se não quiser violentar o texto, deverá esquecer os compassos para tentar reconstruir a fluência da curva melódica - num certo sentido, deverá trabalhar contra a transcrição, extraíndo dela, mentalmente, a escrita original. (Mammì, 1998, p. 22).

Ilustremos a questão com duas imagens (figuras 2 e 3):



Figura 2: *Kyrie da Missa Papa Maercelli do segundo livro de missas*  
(Palestrina, 1598)

**Missa Papae Marcelli**

G.P. da Palestrina - I. Mitterer

**Kyrie**

Soprano

Alt

Tenor

Bass

Figura 3: Transcrição moderna de Wolfgang Hiltner

Assim como tais sistemas de transcrição entre as músicas antigas e modernas não se correspondem adequadamente, os compositores do século XX tiveram que empreender grande esforço em readaptar a escrita musical às suas novas formas e aos sistemas musicais. *Línguas musicais* particulares como o que se vê em compositores como Varèse e Stockhausen deram origem a escritas também particulares, demonstrando a seleção de valores significantes presentes não só no discurso, mas também em sua representação.

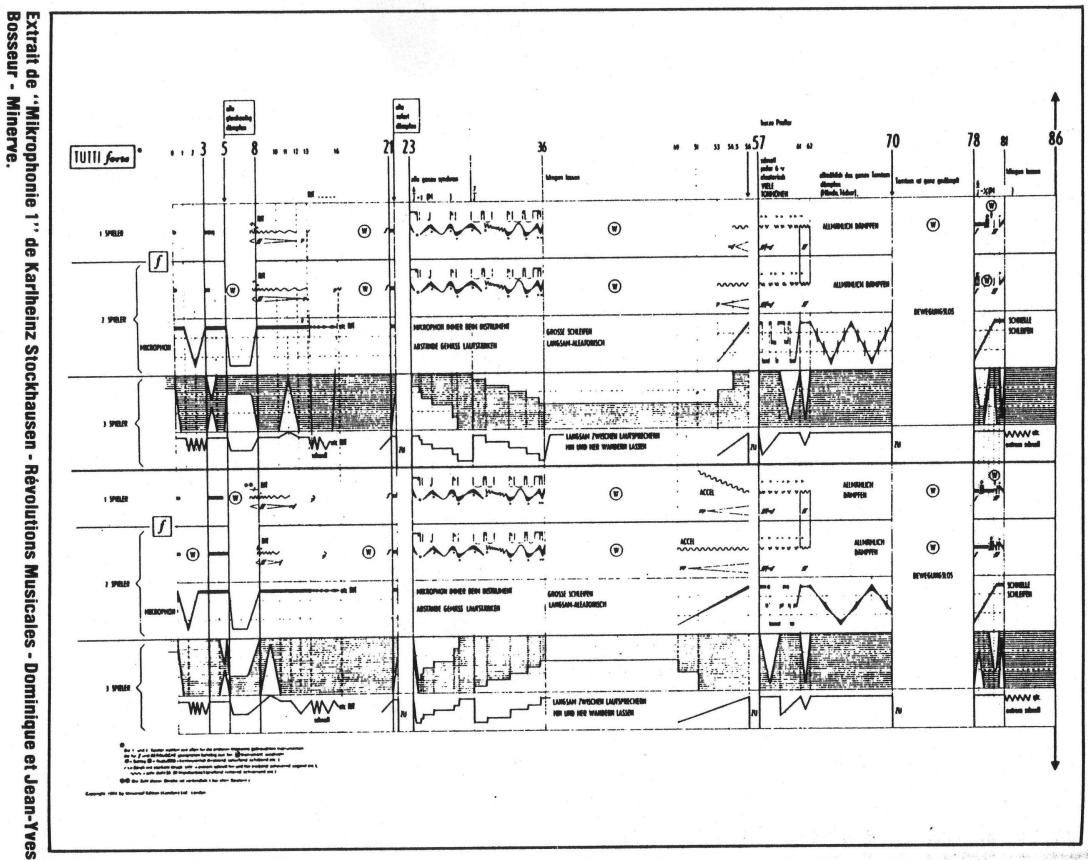


Figura 4: Extrato de Mikrophonie 1 de Karlheinz Stockhausen

**4**

***Os níveis da significação musical  
e o modelo tripartite***

## **4. Os níveis da significação musical e o modelo tripartite**

### **4.1.O fato musical**

Como já temos visto, a música, enquanto *fato musical*, é um fenômeno humano inserido na cultura. Enquanto *linguagem*, realiza-se no espaço e no tempo da enunciação, mobilizando as categorias de pessoa enunciador e enunciatário. Em outras palavras, há um nível imanente significante no discurso e, além do próprio texto musical, há uma cena enunciativa que ancora tal discurso. O chamado modelo tripartite (neutro, poético e estésico), convocado como um dos principais conceitos desta tese, contém diversos pontos de intersecção com essa teoria enunciativa. Em *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*, Diana Barros (2002) apresenta-nos, no capítulo *Enunciação: a manipulação de valores*, um quadro das possibilidades de semiotização das figuras do enunciador, enunciatário e enunciado. Ou seja, mostra-nos, através dos processos de narrativização e discursivização da cena enunciativa, como é possível expandir a perspectiva semiótica para além do texto *actante-objeto* para o *enunciador-manipulador*, *enunciador-julgador* e *enunciatário sujeito*. Retomaremos tais propostas ainda nesta tese, mas convém adiantarmos breve citação de Barros, que nos mostra a viabilidade da incorporação do contexto à semiótica:

Há, conforme foi apontado, dois meios de acesso à instância da enunciação: o primeiro, pela determinação do enunciador e do enunciatário, graças aos procedimentos narrativos e discursivos empregados na manipulação, e pela definição do sujeito construtor do discurso, com base no objeto-discurso produzido; o segundo, pela caracterização sócio-histórica do sujeito da enunciação, a partir de elementos externos ao texto em questão, ou seja, a partir das relações intertextuais. A análise de outros textos, que formam o contexto do discurso em exame, permite alcançar os fatores sócio-históricos constitutivos da enunciação (Barros, 2002, p. 143).

Ora, veremos mais adiante que a pertinência do *fato musical* reside justamente em trazer à baila tais estruturas produtoras e receptoras dos discursos musicais. A semiótica reconhece ferramentas pertinentes para tanto na medida em que incorpora a enunciação em suas análises. Em trabalho anterior (Fernandes, 2012), discutimos aspectos relacionados a essa ancoragem, quando apresentamos um percurso histórico do jazz dos anos de 1920 a 1940, período que marcou a transformação dessa linguagem nas chamadas Eras do swing e bebop.

O swing, gênero jazzístico muito popular nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos, foi, aos poucos, deixando de satisfazer aos anseios dos músicos da época. As improvisações, que antes se configuravam desafios técnicos e virtuosísticos, foram gradativamente se convertendo em clichês repetitivos de frases prontas; os espaços destinados aos *shows* converteram-se em espaços para a dança e o visual das bandas, chamadas *Big Bands*, tornou-se um dos seus principais atrativos. Por volta da década de 1930, o swing deixou de ser um discurso popular afro-americano para tornar-se um produto de consumo de uma sociedade recém-saída de uma profunda crise econômica. O tipo de espetáculo que se configurou a partir disso pode ser visto na descrição da performance de Cab Calloway:

Cab era alguma coisa pra ser vista. Ele levantava os braços num gesto grandioso, fazia um cumprimento rasgado e, daí por diante, era todo movimento. Ele sacudia seus braços, dançava, corria para cantar no microfone, gritava para encorajar os solistas e terminava o número dançando num frenesi, seus cabelos caindo sobre os olhos, a aba da casaca voando atrás (Calado, 2007, p. 141).

Distantes dessa perspectiva do *showbiz*, alguns músicos passaram a reunir-se de maneira regular para improvisar e tocar, experimentar novas alternativas sonoras distantes das expectativas do público. O tipo de performance derivado desse ponto de vista é radicalmente oposto à

apresentada anteriormente. É o que podemos constatar na descrição do tipo de postura de palco de Charles Parker:

Fora do palco, Bird (Charlie Parker) dava sorrisos largos e ria, mas no palco era muito sério e ia direto ao ponto – nada era desperdiçado. Ele apenas tocava a música, sem qualquer trejeito ou movimento físico ao seu redor (Calado, 2007, p. 141).

As duas formas distintas de produção musical, *Swing* e *Bebop*, podem mais uma vez ilustrar a pertinência de uma análise que contemple os diversos níveis da produção musical. Em relação ao discurso imanente, este se complexificou radicalmente sob a perspectiva harmônica e rítmica. Foram deixadas de lado as fórmulas prontas de improvisação e os acordes simples. Vejamos o depoimento de Kenny Clark:

Nós frequentemente conversávamos à tarde. Foi como viemos a escrever progressões de acordes diferentes e outras coisas. Fazíamos isso para desencorajar os participantes que não queríamos à noite. Mesmo no decorrer da noite no Minton's tocávamos o que nos agradava. Quanto aos participantes que não queríamos, quando começávamos a tocar aquelas mudanças de acordes diferentes que inventávamos, perdiam a coragem depois do primeiro chorus e saíam devagar, deixando os músicos profissionais em cena (Calado, 2007, p. 151).

Consequentemente, o enunciatório de tal discurso não poderia ser qualquer um; esse tipo de música tinha destino certo, previamente definido por seu enunciador.

Vemos então que podemos pensar no *fato musical* enquanto produto de três níveis distintos, retomando o modelo tripartite de Nattiez. Há, por um lado, uma significação no nível da produção, o dito poético. É nesse nível que encontramos as astúcias enunciativas que delimitam escolas ou propostas estéticas intencionais. Ao estudarmos, por exemplo, o dodecafônismo, raramente passamos ao largo de questões apresentadas

pelo pensamento schoenberguiano, por exemplo. A significação dessa música está, em grande medida, na forma como ela foi pensada.

Por outro lado, o chamado nível *neutro* limita-se unicamente ao discurso musical. É nele que encontraremos as análises harmônicas, rítmicas, timbrísticas etc. Esse nível existe enquanto sistema autônomo de significantes e pode ser visto da perspectiva de suas diferenças internas, como mostraremos mais adiante. Finalmente, no nível *estésico*, encontramos a percepção da obra. É evidente que o discurso musical provoca reações variadas dependendo daquele que o recebe. Como exemplo, para o ouvinte da época das obras sacras Renascentistas, a ascendência ou a descendência de determinados sons correspondia diretamente ao afeto de exaltação ou contrição entre tantos outros. Para um ouvinte moderno, a mesma obra pode ser percebida da perspectiva tonal, sem qualquer conhecimento dos ambientes de produção da obra. Tais coerções são da ordem do nível *estésico*, pois lidam diretamente com as formas de percepção das obras musicais.

Podemos apresentar a discussão proposta no esquema:

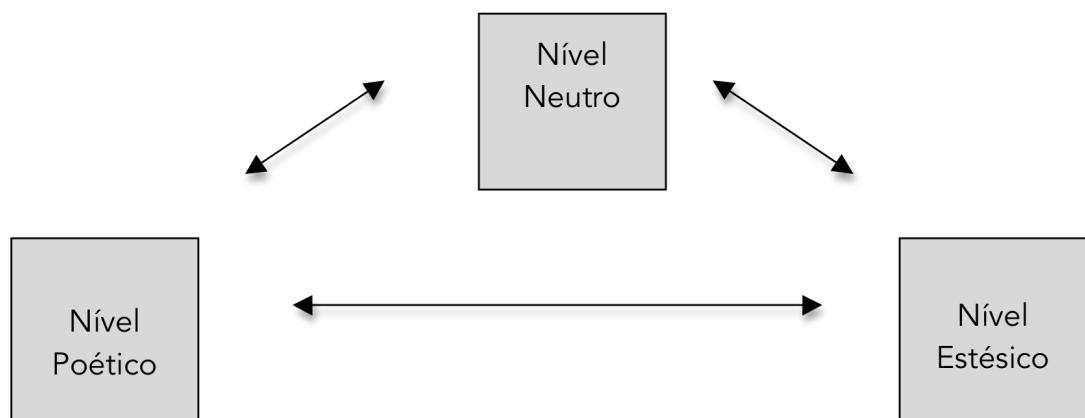


Figura 5: *Modelo tripartite*

#### **4.2.A supremacia imanentista**

Ao depararmos com o modelo proposto, muito se pode polemizar em relação às perspectivas de análise. A semiótica francesa, herdeira do estruturalismo dos anos de 1960, trouxe consigo, até certo ponto, a defesa de um modo de análise que isolasse os níveis de produção e de recepção do discurso. Em contrapartida, a expectativa de construção de uma gramática do discurso foi tomada como radical e reducionista pelos adversários do pensamento estruturalista.

Não por acaso, nessa mesma esteira, podemos observar uma visão estruturalizante que perpassa todo o pensamento analítico da época. Roman Jakobson, comentando a obra de Nicolas Ruwet, importante musicólogo e semióticista, destaca seu apreço pela visão estrutural do autor:

Esta afirmação sugere uma resposta espontânea à complexa questão da semiose musical: em vez de visar a um objeto externo, a música parece ser uma linguagem que significa a si mesma. Os paralelismos estruturais, diversamente construídos e ordenados, permitem ao intérprete de qualquer signo musical, imediatamente percebido, inferir e antecipar um novo constituinte correspondente [...] e o conjunto formado por esses constituintes. É precisamente essa interconexão das partes, assim como sua integração em um todo composicional, que funciona como a própria significação da música. [...] O aforismo conclusivo de Stravinsky deve bastar: "Toda música nada mais é do que sequência de impulsos que convergem para um ponto de repouso" (Jakobson, 1970, p. 23 apud Nattiez, 2005, p. 23).

De nosso ponto de vista, Jakobson e Ruwet partilham uma visão eufórica sobre o imanentismo ou sobre a análise do nível *neutro*. Mais do que isso, parece-nos que a perspectiva estrutural levava-os a pensar na linguagem musical como único elemento significante e autêntico passível de ser considerado cientificamente. Observamos em Boulez, outro importante partidário dessa corrente, uma visão estruturalista profundamente enraizada em sua forma de pensar e fazer a música. De tanto crer em dado ponto de

vista, tais pensadores instauraram uma espécie de visão analítico-estética, em que se observam sujeitos modalizados por um *crer saber*, no caso, o único legítimo possível.

Essa visão imanentista reage a uma perspectiva de significações extrínsecas muito em voga na estética do século XIX, contra a qual reagiu, também, Hanslick em 1854 em sua obra *Do belo musical*. Ainda nessa esteira, Nattiez considera que Boulez vê no estruturalismo uma "verdade estética":

O Estruturalismo tem para o compositor valor de verdade estética, porque o método de análise e composição corresponde ao autor sua concepção ontológica estruturalista de linguagem musical: A música é uma arte não significante [...]. Na música, a palavra é o pensamento (Nattiez, 2005, p: 29).

Felizmente, a distância dos fatos permite-nos aproveitar os benefícios de uma perspectiva estrutural sem que nos restrinjamos a um *dever fazer* puramente imanentista. Nossas bases teóricas permitem-nos uma visão do amplo *fato musical*, sem com isso se perder uma compreensão do discurso em suas implicações de texto e enunciação.

A semiótica francesa já incorporou há tempos os textos que circundam os compositores em suas análises, sem com isso descaracterizar sua perspectiva científica e entendendo que contextos são, antes de tudo, textos.

É comum encontrarmos em Luiz Tatit análises de canções que levam em consideração a vida e a obra de seus autores e intérpretes. O que Tatit propõe é a compreensão do *modo de ser* e do *modo de fazer canção* a partir de um dado texto social. Em *O cancionista*, bem antes de ocupar-se das letras de canção e das curvas entoativas na obra de Noel Rosa, o autor discorre sobre os estilos *sertanejo* e *semieruditio*, bem como de Sinhô, autor que fora alvo da admiração de Noel. Com isso, Tatit constrói uma análise do

nível poético da obra de Noel, dando à sua perspectiva uma abordagem do fato musical representado na canção popular brasileira.

#### **4.3.Para além do texto musical**

##### *Licença poética*

Em certa ocasião, entrei em caloroso debate com um amigo semioticista de grande competência. Independentemente de chegarmos a uma conclusão sobre quem seria o "dono da razão", lançamo-nos ao pleito pelo prazer do debate, simplesmente. Em jogo, dois pontos de vista distintos:

Ele defendia a perspectiva de que a semiótica libertou o analista dos muitos meandros e preparativos necessários à compreensão dos objetos geradores de sentido. Não seria necessário, tendo o objeto à sua frente e dissecando-se as categorias constituintes do nível imanente, possuir os conhecimentos da gênese discursiva, contextos e aprofundamentos próprios a especialistas. A semiótica seria aquela ferramenta que, uma vez dominada em seu manuseio, serviria de chave mestra à abertura de inúmeras portas independentemente de sua procedência. Eu, por outro lado, defendia uma semiótica de iniciados, especialistas em dadas linguagens, argumentando que, para se produzir boa semiótica musical, necessário seria ser músico ou conhecer profundamente essa linguagem.

Na manhã seguinte apresentei um breve trabalho num dos congressos da universidade. Como havia debatido por horas na noite anterior com meu colega, esperei atentamente por uma intervenção à minha exposição, que nunca ocorreu. Perguntei-lhe mais tarde sobre suas impressões e eis que veio a resposta: "Não comprehendi muita coisa; pude ver que fazia sentido, mas não fui capaz de intervir por falta de conhecimento mais específico. Talvez para a linguagem musical seja realmente necessário um saber particular."

Apesar do seu reconhecimento à minha argumentação - talvez tomado pelo cansaço - veremos nesta tese que embora eu continue a defender a necessidade de um profundo conhecimento dos objetos postos em análise, o meu ponto de vista ampliou-se, permitindo-me ver como coerente também o ponto de vista do meu colega. Assim como há um sentido presente na gênese discursiva, no contexto, nos elementos históricos, no profundo conhecimento da gramática imanente da linguagem musical, há também sentido na pura apreensão do discurso, sem qualquer conhecimento prévio ou informação situacional.

Um breve exemplo: aprecio, nos dias de hoje, as obras de Dilermando Reis tanto quanto apreciava quando tinha 8 anos de idade. O que mudou? Um abismo de informações e conhecimento da linguagem musical separa este que escreve daquele garoto que ouvia, sem compromisso, solos de violão em uma fita-cassete. Mas como poderei dizer que não havia sentido musical na apreciação que eu fazia à época?

Nesse ponto, meu colega semioticista tem razão: é plenamente possível apreender sentido em uma linguagem mesmo com pouco conhecimento dos seus processos de produção; trata-se de um quase isolamento dos níveis *neutro* e *estésico*. Talvez haja, nesse modo de apreensão, certa ingenuidade ou inocência; se isso convém ou não ao fazer científico, não me cabe aqui polemizar. Fez-se necessária a consciência desse fato para que eu me previna da falsa impressão do sentido absoluto, aquele que de tanto parecer quase nos convence de ser.

#### **4.4.Novamente Saussure**

O exemplo apresentado anteriormente bem reforça nossa perspectiva saussuriana. Um signo somente significa por diferenças com relação a outro signo. É necessário, portanto, para a compreensão do sentido, colocar o

objeto significante em perspectiva a outros objetos do sistema. A significação emerge quando temos o objeto diante de um horizonte.

Em uma obra de Bach, podemos levar em conta os procedimentos composticionais, sua relação com a religião, sua relação com seus patrocinadores, sua evolução composicional ao longo de sua vida, os procedimentos composticionais em cada gênero de música, se religiosa, profana, de câmara, solo ou orquestra etc., entre tantas outras possibilidades. Podemos ainda verificar os efeitos de sentido que uma obra para órgão solo, como a *Tocatta e Fuga em Ré menor BWV 565*, pode causar em crianças ou adolescentes desconhecedores da existência do compositor. Portanto, são muitas as perspectivas analíticas; cabe-nos saber situá-las não apenas do ponto de vista de um sistema musical, mas também de um sistema analítico.

É a partir dessa perspectiva que admitimos a existência de uma simbologia ou semântica musical. Claramente, a música não significa, por exemplo, “tempestade”, mas ela pode ganhar tal sentido em determinado contexto. Não vemos hoje a análise de tal perspectiva como algo antissemiótico. É necessário, contudo, circunscrever o sistema de cada análise e clarificar o processo de construção do sentido contextual dentro de um ambiente enunciativo, como destacamos anteriormente.

***Os modos da significação musical***

## 5. Os modos da significação musical

### 5.1. Considerações iniciais

Como já foi dito, esta tese não pretende, por meio da Semiótica, apontar para um único método de análise ou propor uma régua de medidas com a qual se possa mensurar os parâmetros possíveis dos discursos musicais existentes e ainda por existir. A propósito, nenhuma disciplina analítica mostrou-se capaz de tal empreitada em qualquer linguagem. Até mesmo as célebres conquistas teóricas provenientes da semiótica tradicional greimasiana - o Percurso Gerativo dos Sentidos; o Quadrado Semiótico - ou da semiótica contemporânea - os Gráficos Tensivos - não foram plenamente capazes de esgotar as possibilidades analíticas referentes aos discursos e contemplar a quimera hjelmsleviana<sup>14</sup> em relação à ciência linguística.

Mais do que isso, a amplitude epistemológica do termo *Análise Musical* não nos permitiria, de antemão, circunscrever um método abrangente e uniforme como era a pretensão até nossa dissertação de Mestrado (Fernandes, 2012). Atualmente, a partir da perspectiva do *fato musical* e do modelo tripartite, fomos levados a observar que a análise do discurso musical imanente é apenas uma das facetas possíveis.

Do nosso ponto de vista, em cada nível de análise deparamo-nos com determinados modos de construção do sentido. A junção entre eles permitirá uma análise ampla e, obviamente, a opção por um deles renderá um tipo de foco mais localizado. Porém, a metodologia necessária para a adequada verificação analítica do *fato musical* não está fechada; consideramos que um

---

<sup>14</sup> Nos capítulos 6 e 7 dos *Prolegômenos* (1975), Hjelmslev apresenta a teoria da linguagem como sendo aquela capaz de descrever todas as línguas existentes e aquelas por existir segundo dois princípios fundamentais: a não contradição e a exaustividade do cálculo.

caminho possível seja uma constante releitura dos níveis, em que novos elementos sejam descobertos a cada revisão.

A exemplo disso, quando propomos uma análise harmônica (imanente), esta pode ser complementada por um estudo do processo de criação (poético) e tal procedimento de inclusão analítica levantará cada vez mais elementos pertinentes. É o caso da obra *Canticum*, de Leo Brouwer, que estudaremos no capítulo 8: ao esmiuçarmos as combinações de conjuntos e opções texturais da obra, deparamo-nos com um sistema que, ao ser confrontado com as especificidades do enunciador, foi ressignificado e enriquecido. Brouwer é um profundo conhecedor do instrumento para o qual compôs; logo, diversos elementos idiomáticos podem ser observados em sua composição. A análise do sistema de alturas da peça foi, portanto, complementada por uma visada no processo de produção, engendrando, assim, maior lógica à construção do sentido.

## **5.2.Como se dá a abordagem nas teses recentes da USP**

Na recente história da semiótica francesa no Brasil, sobretudo esta dedicada aos estudos da linguagem musical, temos observado que os pesquisadores rondam, de uma ou de outra maneira, vários tipos de significação possíveis, tendo faltado, talvez, certa consciência analítica do objeto, o *fato musical*. Dietrich já alertava para tal questão ao distinguir, em sua tese, as pesquisas sobre o discurso musical (imanência) e os discursos de produção musical (criação e recepção):

A partir de uma revisão crítica da literatura atual, esse trabalho discute e propõe procedimentos de semiotização do material musical, especialmente no que se refere ao timbre e às questões de harmonia. Para garantir a coerência necessária com os fundamentos da teoria, propusemos a distinção entre o discurso de produção musical e o discurso musical propriamente dito, discutimos a relação entre plano de

expressão e plano do conteúdo no discurso musical, assim como sua organização hierárquica (Dietrich, 2008, p. 6).

A consciência e exposição do procedimento analítico no que se refere à natureza do objeto em muito contribuirá para os pesquisadores que percorrem as páginas de teses e dissertações sobre música e canção em nosso Departamento de Linguística. Com a intenção de encontrar o fio condutor das pesquisas, não apenas da perspectiva teórica, mas também em relação aos objetos analisados, passaremos a uma breve análise de quatro teses que consideramos altamente significativas nesse percurso. A primeira por seu caráter inédito na análise do discurso musical não cancional e por considerarmos um trabalho de alta relevância científica e as três últimas por significarem o declínio de um ciclo, conforme já discutimos em nossa Introdução.

### **5.2.1. Ricardo Monteiro: O sentido na música: semiotização das estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração do sentido no discurso musical**

Na tese de Monteiro, observamos o enfoque imanente do pesquisador em um percurso que vai da substância sonora à constituição dos paradigmas regentes dos sistemas musicais possíveis. O autor aponta que seu objetivo inicial era comprovar a viabilidade da aplicação dos princípios da semiótica musical a um *corpus* não ocidental:

O presente trabalho estruturou-se inicialmente a partir de um único projeto: fazer as adaptações que se mostrassem necessárias para que o modelo de análise do discurso musical por nós desenvolvido ao longo de nosso programa de mestrado pudesse ser estendido a um *corpus* não-ocidental, fosse ele um produto genuíno de uma outra tradição ou concepção musical (e.g.: uma raga indiana, o Gagaku japonês ou uma canção egípcia), fosse um canto híbrido tal qual se encontra no Brasil [...] (Monteiro, 2002, p. 15).

Para a sustentação de suas hipóteses e explanações, Monteiro vale-se de longas revisões e discussões históricas, procurando realizar uma espécie de arqueologia dos paradigmas musicais. Entre suas preocupações, notamos a métrica e o sistema escalar, bem como a intenção de cristalizar e avançar questões relativas à semiótica da canção, como no capítulo em que analisa “Yesterday” de Lennon e McCartney.

Uma rápida passada de olhos na sequência de capítulos deixa-nos ver que, embora o autor tivesse sobretudo uma preocupação estruturalista em relação ao discurso, em muitos momentos a busca por um significado histórico acabou por nortear as conclusões do trabalho. Vejamos.

No primeiro capítulo, ele discute a questão métrica, introduzindo um apanhado histórico desde a Grécia clássica até o advento da Ars Nova (sec. XIV). O objetivo do autor é provar a herança grega na música ocidental nos dias de hoje:

[...] Não é tão correto afirmar que a música ocidental se libertou da métrica grega a partir da *Ars Nova* quanto se demonstrar que a métrica, a prosódia e a teoria musical grega passaram de limites a fundamentos de todo o desenvolvimento subsequente da teoria e da prática musical do ocidente (Monteiro, 2002, p. 23).

Mais adiante, o autor realiza uma análise da canção “Feitio de oração”, de Vadico e Noel Rosa, apoiando-se na métrica grega.

No segundo capítulo, o autor propõe abrangente análise da canção “Yesterday”. Definitivamente, não é possível dizer que a metodologia aqui utilizada tenha sido a semiótica da canção de Luiz Tatit. Ricardo inclui aspectos relacionados a métrica, harmonia, tensões melódicas, culminando em uma espécie de semântica narrativa melódica; finalmente, coteja o *plano de conteúdo* melódico e harmônico com o *plano de conteúdo* verbal.

No terceiro capítulo, o foco desloca-se para discussões sobre os sistemas escalares e seus paradigmas de afinação. Essa discussão a respeito

dos modos de recorte da substância sonora parece ao autor pertinente para a compreensão da significação em outros discursos que não da tradição ocidental. A perspectiva do pesquisador vai ao encontro do nosso ponto de vista, pois, como já dissemos, o tipo de recorte dado à substância sonora é equivalente ao recorte fonético da linguagem verbal; portanto, bastante significativo para a compreensão da construção do sentido. Ressalta Monteiro:

Por detrás da aparente tecnicidade e especificidade da questão da afinação, imperativos culturais e sociológicos condicionam juntamente com as limitações tecnológicas e epistemológicas a escolha de uma entre muitas opções, e a consequente determinação de uma paradigma por sua vez termina por induzir a invenção e o uso daquelas estruturas sintagmáticas que melhor possam inter-relacionar seus elementos de forma a viabilizar à linguagem a estruturação dos gêneros discursivos que melhor respondam às urgências de representação e de produção do sentido de cada complexo social (Monteiro, 2002, p. 61).

Monteiro convoca então a física e a matemática para demonstrar a constituição diatônica das escalas e, novamente, submerge em uma digressão histórica profunda.

O quarto capítulo de sua tese destina-se à análise de uma canção do repertório não ocidental, "Ya garat al-wadi". Como era de se esperar, o autor se vale das discussões teóricas a respeito de métrica e alturas realizadas nos capítulos anteriores.

O quinto capítulo propõe um dos temas mais complexos e polêmicos da tese, *Modulações, modalidades e modos: fundamentos aspectuais para uma semântica musical*. Discute então a existência de uma semântica dos conteúdos musicais intrínsecos, bastante distinta da semântica extrínseca que veremos mais adiante. Um importante ponto desse capítulo, em nosso modo

de ver, é o tópico que discute a *Circularidade e Espiralidade na Estrutura Mântrica*.

"Do Saara ao Ceará: projeções da música árabe na música tradicional brasileira" é, provavelmente, o capítulo que mais se afasta de uma concepção de significações intrínsecas, visto que se propõe analisar os elementos componentes de uma *mistura* proveniente de imigrações, a fim de sustentar o modo de funcionamento de determinada música e cultura regionais.

Esses principais capítulos aqui apresentados já nos dão as pistas do modo de pesquisa semiótica proposta por Ricardo Monteiro. Trata-se de um fazer semiótico que investiga da substância sonora da linguagem ao seu estado atual de manifestação nos discursos, percorrendo os desdobramentos históricos de sua constituição. Em todos os capítulos, a análise do discurso imanente é sempre contemplada, mas nunca exclusiva. O pesquisador mergulha em amplas discussões teóricas, visando compreender a construção de seu objeto e da ferramenta semiótica que o analisa; não passa, contudo, por discussões a respeito do tipo de efeito de sentido percebido pelo ouvinte; em outras palavras, não discute questões relativas à percepção do sujeito em relação a um *objeto musical*. A tese de Ricardo Monteiro foi, sem dúvida, um divisor de águas nos trabalhos sobre música no âmbito da semiótica francesa da USP.

Podemos ver a seguir os tipos de enfoque mormente contemplados pelo pesquisador:

<b>Perspectiva Analítica (Nível)</b>	<b>Acento</b>
<b>Poético</b>	Tônica, pois o trabalho realiza farta discussão sobre processos de gênese da linguagem e do discurso.
<b>Estésico</b>	Átona, pois pouco trata do efeito dos discursos sobre os sujeitos da recepção musical.
<b>Neutro</b>	Tônica, pois enorme quantidade de exemplos é submetida a análises de cunho estruturalista, tais como as do tipo harmônicas, melódicas, prosódicas etc.

Tabela 3: Perspectiva analítica da tese de Ricardo Monteiro

Em 2007, duas teses foram defendidas nesse mesmo Departamento, a saber: *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma análise semiótica*, do pesquisador Márcio Coelho e *Melodia e prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*, de José Roberto do Carmo Jr. No ano seguinte, Peter Dietrich defendeu a tese *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Passemos, primeiramente, ao trabalho de Márcio Coelho.

### **5.2.2. Márcio Coelho: O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma análise semiótica**

O autor defendeu sua tese aproximadamente cinco anos após a defesa de Ricardo Monteiro. O trabalho de Coelho propõe-se discutir a pertinência do arranjo na canção brasileira e, segundo ele, algo equivalente a um terço do sentido das canções estaria sob a responsabilidade do arranjo:

[...] assim como o criador da Semiótica da Canção convincentemente instituiu a ideia segundo a qual ao analisarmos somente a letra de uma canção popular estamos prescindindo da metade de seu sentido, qualquer análise de

canção popular que dispense a abordagem do arranjo está prescindindo de um terço de seu sentido (Coelho, 2007, p. 5).

Em linhas gerais, pudemos observar, no trabalho em questão, ampla pesquisa de cunho teórico/semiótico bastante focada no pensamento semiótico francês. Se, por um lado, percebemos o mérito na fidelidade e rigor em relação à teoria semiótica; por outro, não se observa o mesmo em relação aos conceitos musicais. Ressentimo-nos da ausência, ao longo do texto, de uma discussão mais abalizada, por pesquisadores e musicólogos, do ponto central do trabalho, o *arranjo*. Consequentemente, verificamos certa fragilidade conceitual sobre tal termo. Parece-nos que o autor se vale de sua experiência pessoal enquanto músico, compositor e arranjador para o desenvolvimento de suas hipóteses. Dessa forma, podemos ler no trabalho pontos de vista coerentes com as ideias particulares do autor. Eis aí, porém, um problema: como o autor não situa sua perspectiva teórica para a definição do conceito de *arranjo*, resta ao leitor inferir a concepção que o pesquisador tem de seu objeto.

Saliento que tenho uma visão distinta sobre a concepção de *arranjo*: enquanto a tese de Coelho aponta para o arranjo como uma fase descolada da composição e da interpretação, concebo o arranjo como um leque de escolhas realizadas por aquele que compõe ou interpreta. Sabemos que não é necessário que um papel actancial seja realizado por um único ator; dessa forma, parece-me natural que a composição de uma canção seja produto de vários atores, sem que seja necessário o desdobramento do actante *compositor/criador*. Dito isso, passemos a uma breve descrição dos temas apresentados, sem intenção de polemizar com o autor.

A tese de Coelho apresenta longa e exaustiva discussão sobre os modos de existência semiótica. Defende a ideia de que, para compreender o arranjo, é necessário entender seu lugar no processo de produção musical.

Como já temos visto, trata-se de uma discussão sobre as configurações do fato musical. Na busca de compreensão sobre o que é arranjo o autor destaca:

Durante a defesa de nossa dissertação de mestrado, o professor Ivã Carlos Lopes nos fez a seguinte indagação: "Poderíamos conceber o arranjo como etapa intermediária entre a composição e a interpretação; algo como os modos de presença dos enunciadores da canção?" Concluindo a indagação da seguinte maneira: "Se interpretar já é sempre dar à canção algum arranjo, então o arranjo está pressuposto pela interpretação. Seria homologável às modalidades existenciais?" (Coelho, 2007, p. 13).

Inspirado por essas questões, o autor parte para uma revisão bibliográfica sobre o tema existência semiótica, trazendo à baila nada menos que nove concepções distintas, desde o *Dicionário de semiótica* (1979, 2008) até *Caminhos da semiótica literária* (2000), de Bertrand, incluindo forte incursão em *Tensão e significação* (2001), de Fontanille e Zilberberg.

A parir dessa reflexão, discute a aplicação de uma visão sobre os modos de existência da canção e do arranjo. A empreitada visa, como já dissemos, encontrar o lugar de tais elementos em um dado sistema teórico. É nesse ponto que encontramos algumas polêmicas que, em nosso modo de ver, ainda precisam ser discutidas. Na página 70, o autor apresenta uma esclarecedora citação extraída do livro de Bertrand (2003) em que o autor discute o lugar do objeto no esquema:

Quanto ao objeto, seu percurso está disseminado ao longo dos três domínios, segundo três modos de existência diferentes: ele está virtualizado no interior da manipulação, quando os valores que representa o fazem ascender à existência; está atualizado na ação, quando é visado pelo sujeito da busca; está realizado na sanção, quando se torna o critério segundo o qual a ação do sujeito é avaliada. Esses diferentes modos de existência do objeto dependem, como vemos, das relações particulares que o actante mantém com o valor nele investido (Bertrand, 2004, p. 70).

A discussão permanece focada no modo de existência semiótica do objeto arranjo, defendido como etapa intermediária entre a composição e a interpretação até que, na página 74, o autor apresenta um esquema em que expõe os modos de existência relativos a interpretação, composição e arranjo. Eis-lo:

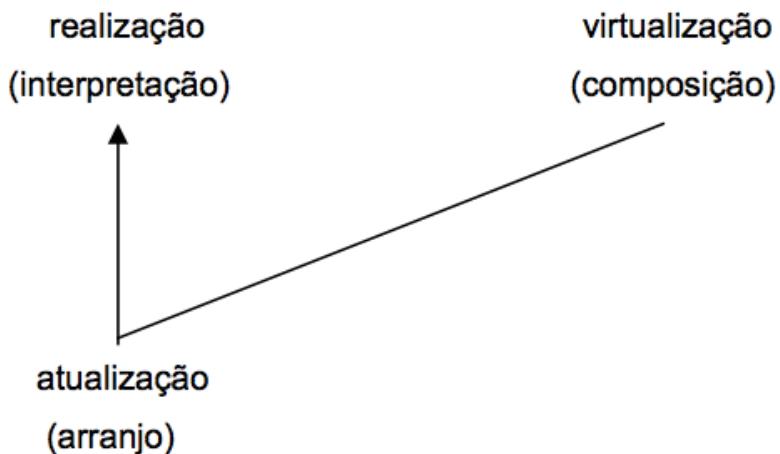


Figura 6: Modos de existência do objeto arranjo

**Fonte:** Coelho (2007, p. 74).

Eis aqui, em nossa opinião, o cerne do problema, ao menos em nossa interpretação. Toda a cadeia apresentada, composição - arranjo - interpretação, faz parte de uma única ação: o processo de criação de determinada obra. Assim, o ato de arranjar nada mais é que o recompor; o mesmo se pode dizer do ato de interpretar. Como podemos, portanto, falar em uma única concepção do conceito *arranjo*? Há profundas distinções entre, por exemplo, o arranjo de uma canção para execução instrumental por orquestra, como os realizados por Cyro Pereira, Moacir Santos, Nelson Ayres, entre outros, em que uma complexa orquestração e até reinvenção é dada à obra, tornando-a muitas vezes muito mais extensa que sua versão original, e uma versão de interpretação criativa como, por exemplo, "London London" na voz de Caetano Veloso e Paulo Ricardo do extinto grupo dos anos 80, R.P.M. De qual tipo de arranjo fala a tese de Coelho?

Não é possível, do nosso ponto de vista, visualizar uma operacionalidade no sistema proposto em vista de tal ressalva, o que não afasta evidentemente o valor científico de tal empreitada. A continuidade da proposta pode ser vista na figura 7.

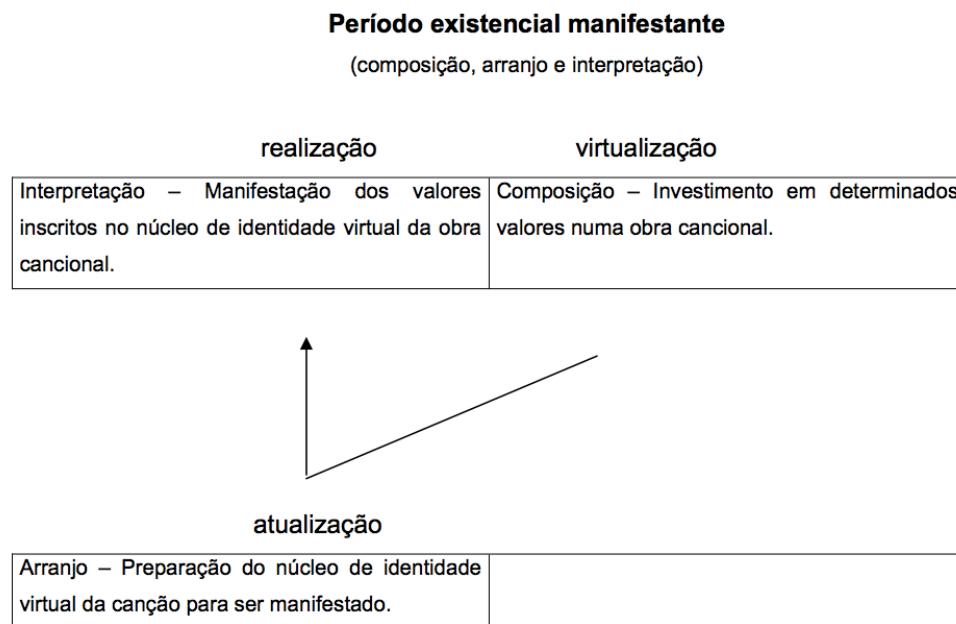


Figura 7: *Composição, arranjo e interpretação*

**Fonte:** Coelho (2007, p. 79).

Não nos ocorre que as etapas desse processo existencial manifestante ocorram dessa forma. Seria o mesmo que dizer que, ao se investir determinados valores em uma obra cançional (melodia e letra), não estaria a canção pronta para sua manifestação através da interpretação, ou mesmo que a própria realização não possa imprimir dada atualização à obra, muitas vezes inconsciente. De nosso ponto de vista, o ato de composição da canção é simultâneo ao investimento figurativo que garante aos conteúdos latentes sua materialização no *plano de expressão*. De uma ou outra forma, se há um *plano de expressão* que garanta a existência semiótica da canção, há arranjo.

Destacamos que há, certamente, muito mérito nas polêmicas apresentadas e na discussão de tal esquema; apenas entendemos que as

definições de termos, como *composição*, *arranjo* e *interpretação*, precisam ser elaboradas com maior precisão, visto que tais termos ocupam um espaço no ambiente teórico musicológico e, portanto, podem ser considerados termos técnicos ou conceitos passíveis de maior revisão bibliográfica e não apenas sua utilização segundo o senso comum.

O mesmo se aplica, e apenas para finalizar, em relação a outro quadro encontrado na tese de Coelho, que discute também a utilização dos instrumentos musicais nos arranjos de acordo com sua maior ou menor capacidade de prolongamento das notas:

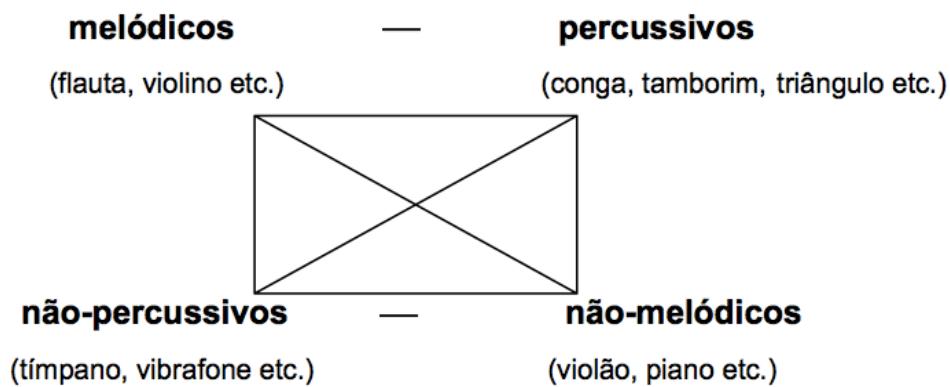


Figura 8: *Instrumentos musicais segundo os arranjos*

**Fonte:** Coelho (2007, p. 130).

A propósito desse quadro, o autor apresenta uma hierarquia preferencial de utilização dos instrumentos nos arranjos, sugerindo que os de menor capacidade de fazer durar as notas fossem mais adequados para a realização de temas mais *figurativos*, enquanto os instrumentos de maior capacidade de duração seriam mais adequados para os temas e os arranjos passionais:

Se as canções temáticas privilegiam os recortes melódicos por meio dos ataques das consoantes, é de se esperar que, na constituição de um arranjo que busque a sua manifestação, a utilização de instrumentos com menor capacidade de fazer durar uma nota musical seja mais pertinente, ou pelo menos, que esses tipos de instrumentos sejam utilizados de maneira

mais farta. Não havendo necessidade de base melódico-harmônica para sustentação de notas alongadas, não haverá, consequentemente, necessidade de utilização de instrumentos que poderiam suprir essa necessidade. Além disso, os instrumentos com menor vocação para fazer durar uma nota musical também são aqueles que - de maneira análoga ao papel desempenhado, no canto, pelas consoantes - recortam o *continuum* melódico. Acreditamos que a contiguidade das atividades do canto auxiliado pelas consoantes e dos instrumentos alocados em nosso quadrado nas posições não S1 e S2 garantem maior compatibilidade entre a manifestação do núcleo de identidade da canção e seu entorno musical, além da pertinência de nosso postulado taxionômico (Coelho, 2007, p. 132).

Nossa discordância com tal proposta é bastante enfática e, novamente, encontra-se no âmbito das definições musicais e não no tipo de proposta teórica semiótica apresentada. Situar um instrumento musical em um lugar esquemático, supondo que ele seja mais utilizado ou adequado para a instrumentação de temas passionais, parece-nos uma aposta sem qualquer embasamento lógico ou empírico. Bastam dois exemplos: supor que o bandolim, instrumento de pouquíssima sustentação de notas, estivesse pouco presente em canções passionais é desconhecer todo o universo altamente passional das canções napolitanas que têm no instrumento seu principal solista; ou, ainda, ignorar a atuação de Jacob do Bandolim em valsas passionais, como “Lábios que beijei”, de J. Cascata e Leonel Azevedo. O mesmo se pode dizer de um instrumento como a flauta, tão largamente utilizada em arranjos temáticos do choro brasileiro. Não concordamos também que tais *performances* se enquadrariam em um regime concessivo até que se faça um inventário estatístico para a comprovação de tal afirmação.

Evidentemente, como já dissemos, nossa proposta aqui não é passar em revisão as teses semióticas que nos propusemos classificar. O objetivo é apenas verificar o tipo de abordagem que tem sido recorrente em tais

trabalhos realizados de uma perspectiva intrínseca ou extrínseca do fato musical, segundo os níveis poético, imanente e estésico. Tomando isso em consideração, verificamos que esta tese configura-se da seguinte forma:

<b>Perspectiva Analítica (nível)</b>	<b>Acento</b>
<b>Poético</b>	Tônica, pois discute amplamente questões pertinentes ao processo de produção da canção.
<b>Estésico</b>	Átona, pois não se encontram considerações relativas aos efeitos de sentido sobre os sujeitos no julgamento ou na apreensão dos arranjos.
<b>Neutro</b>	Átona, pois pouco se concentra na análise de arranjos, ressalvada a análise da canção proposta no último capítulo.

Tabela 4: Perspectiva analítica da tese de Márcio Coelho

Como já dissemos, não objetivamos nesta tese realizar uma revisão crítica dos trabalhos citados; tal projeto demandaria mais do que podemos fazer neste momento. A proposta limita-se a observar os tipos de abordagem tomadas pelos pesquisadores na condução de suas pesquisas.

Incomoda-nos o lugar teórico da semiótica musical. Em nosso modo de ver, boa parte dos equívocos se dá pela falta de aprofundamento nos traços e tipos de objetos que estão sendo tratados. Como já dissemos, Dietrich, em seu trabalho, já verificou distinção clara entre a análise do discurso musical e a análise dos discursos de produção musical. Essa perspectiva é, em nosso modo de ver, relevante para o estabelecimento de uma disciplina coerente e fundamentada. Como sabemos, o percurso gerativo do sentido greimasiano propõe a sistematização do plano de conteúdo das linguagens; ora, isso se dá antes da materialização do discurso

no mundo, momento em que tais conteúdos recebem, através de um processo de discursivização, seus investimentos figurativos e temáticos. Dispor-se a fazer semiótica musical, em nosso modo de ver, não exclui os conhecimentos básicos e as pesquisas avançadas em análise musical, musicologia, etnomusicologia etc. Seria como dizer que a semiótica verbal prescinde da fonologia, morfologia, semântica, sintaxe; ora, sabemos que não é assim. Naturalmente, fundamental na empreitada analítica é o conhecimento preciso de seu objeto e nesse sentido, portanto, há uma extensa literatura das pesquisas em música que deve ser levada em conta. A semiótica musical não precisa, portanto, reinventar a análise musical e a musicologia, como que se fundasse uma nova e inédita ciência. Antes, do nosso ponto de vista, há muito mais a ganhar aliando-se às ciências que procuram desvendar o sentido dos objetos do que afastando-se delas. A semiótica pode ser, para a música, uma ferramenta poderosa para a compreensão do discurso, mas nunca substituirá o estudo da harmonia, da forma, do contra-ponto, entre outras áreas não concorrentes, mas complementares, assim como a semiótica verbal nunca substituirá as demais ciências da análise discursiva. Fizemos esse breve parêntese para ancorar nossa crítica de que, entre os trabalhos tratados, apenas o de Ricardo Monteiro é atento à enorme e secular literatura sobre os discursos musicais.

### **5.2.3. José Roberto do Carmo Jr.: Melodia e prosódia um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais**

Algumas das teses aqui discutidas não tinham, em seus objetivos, o atrelamento a uma tradição musical analítica; é o caso do trabalho de José Roberto do Carmo Jr. Ainda assim, infelizmente, deslizes muito básicos tornam tal trabalho impraticável em ambientes de pesquisa musical mais aprofundada.

Em parte, acredito que o cerne do problema encontre-se na frágil bibliografia utilizada para ancorar a perspectiva conceitual musical defendida. Talvez por desconhecimento ou opção, o autor passa ao largo das pesquisas em semiótica musical realizadas por Nattiez:

Se existe uma área em que a pesquisa avança a passos lentos, essa área é a semiótica musical. Conhecemos muito pouco sobre a semiose que vincula conteúdos humanos a cadeias finitas de sons musicais. Em compensação, dispomos de um modelo teórico muito elaborado focado na melodia da canção popular (Carmo Jr., 2007, p. 16).

E em outro momento:

Quando Nicolas Ruwet, Jean-Jacques Nattiez, Jean Molino e outros linguistas e musicólogos debatiam tais questões, a semiótica greimasiana dava ainda seus primeiros passos e a ciência da expressão linguística não ia muito além da fonologia segmental, reconhecidamente estéril na descrição das modulações, continuidades e tensões que caracterizam a música. As ferramentas teóricas que dispomos atualmente são muito mais poderosas, como veremos em breve (Carmo Jr., 2007, p. 15).

Um pesquisador tem total liberdade para ir contra ou a favor de determinada teoria ou pesquisador. Pode, inclusive, deixar de citar uma teoria ou um autor, se não houver pertinência para seus propósitos. A questão aqui é afirmar a inexistência de pesquisas em andamento, ainda que em outro centro de estudos.

Ainda que atualmente Nattiez não se assuma como semióticista, mantém enraizado em seus textos os princípios estruturalistas vistos em *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975), obra conhecida de Carmo Jr. Além desses, podemos destacar *Musicologie générale et sémiologue* (1987), obra de referência para a semiologia musical; *De la sémiologie à la musique* (1987); *Le combat de Chronos et d'Orphée*, publicada em 1993 em sua edição francesa e traduzida para o português em

2005, dois anos antes da defesa de José Roberto. Esta última, em virtude de sua tradução para o português, foi a principal responsável pela divulgação da teoria do pesquisador no Brasil. Como se não bastasse, após 2007, o pesquisador manteve-se publicando: seus mais recentes livros datam de 2008 e 2010: respectivamente, *Lévi-Strauss musicien: essai sur la tentation homologique* e *La musique, les images et les mots*, ambas posteriores à defesa de Carmo Jr., demonstrando que à época o pesquisador ainda encontrava-se em plena atividade.

As obras citadas, direta ou indiretamente, são discussões semióticas sobre a construção do sentido. Não se pode passar ao largo de tal empreitada e, muito menos, divulgar sua inexistência. Gostaríamos de, modestamente, reparar essa imprecisão, a fim de que futuros pesquisadores possam saber da existência de tais pesquisas semióticas desde o início de suas jornadas.

No que se refere à tese propriamente, *Melodia e prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*, pouco há que possamos comentar que não tenha sido feito por Dietrich em sua tese, um ano posterior. Como trataremos desta última mais adiante, julgo desnecessário reproduzir aqui os comentários do citado autor sobre a trabalho de nosso colega.

Complementarmente, em termos classificatórios, verificamos que tal trabalho mostra, sobretudo, uma discussão de cunho teórico dividida entre a linguagem musical e verbal. A lacuna da tese encontra-se, como já dissemos, na fragilidade das afirmações técnicas musicais apresentadas no texto. Em nosso quadro analítico, teríamos então:

Perspectiva Analítica (nível)	Acento
<b>Poético</b>	Átona, pois não demonstra interesse por discursos de produção musical.
<b>Estésico</b>	Átona, pois não se encontram considerações relativas aos efeitos de sentido sobre os sujeitos no julgamento ou apreensão do discurso musical.
<b>Neutro</b>	Tônica, pois discute profundamente questões inerentes à teoria linguística, procurando aplicá-la ao discurso musical.

Tabela 5: Perspectiva analítica da tese de Carmo Jr.

#### **5.2.4. Peter Dietrich: Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**

O último dos trabalhos apresentados nesta breve discussão sobre os modos de abordagem da semiótica musical dentro do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo é o de Peter Dietrich. Nele, podemos observar, pela primeira vez, preocupação em situar seu pensamento dentro de uma linha evolutiva de pesquisa.

Um trabalho científico que não se posicione em relação à literatura recente é como um grão de areia no deserto: não encontrará jamais um lugar específico, e tenderá a ser esquecido. Todo o trabalho realizado terá sido em vão. É por isso que demos uma grande ênfase aos trabalhos acadêmicos mais recentes, especialmente às teses de doutorado defendidas neste departamento nos últimos anos. Destacamos aqui, além das dissertações e teses já mencionadas, o brilhante trabalho defendido por José Roberto do Carmo Júnior (2007), que, assim como os trabalhos de Ricardo Monteiro, constitui um verdadeiro divisor de águas na literatura da semiótica musical brasileira (Dietrich, 2008, p. 16).

A menção à tese de Carmo Jr. na Introdução do trabalho de Peter Dietrich antecipa a grande atenção que o pesquisador dará a essa obra,

quase sempre por meio de críticas bastante severas, como veremos adiante. Peter também se define como um pesquisador da canção, e não propriamente do discurso musical geral. Isso o circunscreve em uma tradição direta com seu orientador Luiz Tatit, que também assume esse posicionamento teórico. Não obstante isso, questões amplas da significação musical com o *plano de conteúdo* da música e as distinções entre modos de análise são trazidas à baila pelo autor.

A proposta inicial do pesquisador é realizar uma espécie de inventário dos avanços da semiótica musical recente, bem como proceder a uma revisão dos pontos frágeis postos até então. Curiosamente, trata-se dos dois pontos centrais da discussão sobre a significação musical para os quais temos chamado a atenção desde o início desta tese:

O primeiro deles diz respeito à necessidade de diferenciação entre o discurso musical propriamente dito e o discurso de produção musical. Acreditamos que o embaralhamento destas duas esferas distintas de discurso esteja no centro de vários problemas teóricos que acabam por desviar a análise do seu verdadeiro objetivo (Dietrich, 2008, p. 17).

É o que temos dito também em nosso trabalho: não podemos proceder a uma análise metodologicamente coerente se não temos consciência da natureza de nossos objetos. Ora, se analisamos o processo de produção de um fonograma, estamos tratando de um discurso de produção ou criação musical; as questões pertinentes estarão no nível da enunciação enunciada e, portanto, a canção ou a peça musical propriamente dita poderá ser apenas um dos elementos dessa análise, quase sempre em segundo plano. Por outro lado, se discutirmos a pertinência de um elemento intrínseco ao discurso musical na construção do sentido de uma dada obra como, por exemplo, as relações harmônicas em uma sinfonia ou os efeitos de sentido criados por certa orquestração, estaremos tratando de um tipo de análise do discurso musical. Ambas, a análise dos discursos de produção musical e a

análise do discurso musical complementam-se na compreensão do *fato musical*. A elas soma-se a análise dos discursos da percepção ou da recepção musical, não citado pelo autor da tese em discussão. Os três níveis de perspectiva analítica serão contemplados e exemplificados posteriormente nesta tese.

O segundo ponto frágil, na revisão teórica de Dietrich, é assim apresentado:

O segundo conflito epistemológico, que durante uma década dividiu os trabalhos acadêmicos em semiótica da canção, é o próprio estatuto do discurso musical enquanto semiótica. [...] Esse estudo encontra-se no capítulo 3, *Semiótica musical: plano de expressão e plano de conteúdo* (Dietrich, 2008, p.: 17).

Esse segundo ponto, por sua importância nos estudos da semiótica musical, não poderia deixar de ser contemplado na tese de Peter. Curiosamente, na tese de Monteiro, tal questão parecia não existir, tanto que podemos observar um capítulo inteiro destinado à propostas de uma semantização do *plano de conteúdo* musical, citado anteriormente. Como sabemos, a semiótica destina-se a investigar a relação entre o *plano de expressão* e o *plano de conteúdo* das linguagens, compreendendo o que, desde Saussure, entende-se por semiose. A lógica nos parece simples: ao se propor que a música não possui uma das faces do signo, não haveria, portanto, nem semiose e nem semiótica. Estaríamos diante, então, de uma não linguagem e os nossos trabalhos estariam inseridos em um novo campo do conhecimento: a semiótica da não linguagem musical. Mais adiante voltaremos ao tema.

A partir dessa dita estabilização do terreno, Dietrich propõe-se a análise do discurso musical e elenca o que considera os *níveis de descrição do discurso musical*.

Se, por um lado, observamos considerável avanço em Dietrich em relação à perspectiva de que bem reconhece os níveis analíticos pertinentes dentro do *fato musical*, por outro, observamos resquícios de alguns mal-entendidos comuns entre nós semióticos. Quando Greimas proferiu a célebre frase "fora do texto não há salvação", o momento da pesquisa semiótica apontava para uma necessária resistência em relação aos modelos psicologizantes e subjetivos tão em voga, à época, nas análises da crítica literária. Gradativamente, os níveis da enunciação passaram a ser tratados enquanto textos, mostrando ser possível conhecer o enunciador e o enunciatório pelas marcas presentes no enunciado. Curiosamente, a frase de Greimas já traz consigo uma intertextualidade referindo-se ao dogma católico expresso pela frase: "fora da igreja não há salvação", sedimentado nos primeiros anos da igreja católica. A frase de Greimas soa, portanto, como um dogma e não como ciência. Voltemos à tese:

No entanto, é importante salientar que a semiótica é uma teoria que prima por não trazer para dentro de suas formulações as questões relativas à apreciação ou à capacidade do seu destinatário final de decifrar e compreender os textos que lhe são apresentados. Portanto, neste trabalho, não serão levados em consideração os argumentos - infelizmente frequentes - de que os ouvintes de canção ou de música normalmente não têm capacidade de decodificar nada além do básico. Nossa preocupação também não será tentar descobrir se o compositor, letrista ou melodista, arranjador ou intérprete agiram com intenções conscientes. O que está em questão é tão somente a tentativa de desvendar a estrutura que está por trás do discurso musical, seja ele instrumental ou parte de uma canção (Dietrich, 2008, p. 44).

Ora, o próprio Peter já reconheceu anteriormente a possibilidade de análise dos discursos de produção musical. Evidentemente, a semiótica não é uma disciplina de investigação dos *fatos no mundo*, mas dos textos produzidos a partir desses fatos. Sequer, promove a adivinhação a respeito

da subjetividade dos compositores, mas pode, por exemplo, analisar cartas desses mesmos e discutir, semioticamente, como se constrói um sujeito narrativo cuja ação composicional pode ser investigada através de seus textos.

Peter ainda nos apresenta, segundo seu ponto de vista - e digo isso, pois são poucos os autores da teoria musical citados no trabalho -, os níveis de descrição no discurso musical. Verificamos nessa etapa provavelmente o maior avanço em semiótica musical desde a tese de Monteiro. A nota de descontentamento fica por conta da pouca interlocução com autores músicos que discutiram exaustiva e profundamente alguns dos temas nela colocados. Primeiramente, ao discutir *forma*, não faz qualquer referência ao célebre trabalho de Schoenberg sobre o assunto, *Fundamentos da composição musical* (2008). Partindo de uma base teórica mais sólida e reconhecida, o autor poderia discutir com maior número de interlocutores o pensamento semiótico sobre *forma musical*, evitando, para si próprio, a crítica que anteriormente já fizera aos trabalhos que se situam isolados no ambiente acadêmico.

De qualquer forma, ao concluir suas discussões sobre os elementos constituintes do discurso musical, em seu trabalho Dietrich chega ao seguinte quadro:

<b>Nível</b>	<b>Constituído</b>	<b>Componentes</b>
6	Macroforma	Peça musical Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
5	Forma	Seção Partes (A, B, C, etc.)
4	Frase	Parte Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.)
3	Célula	Frase Células (sincopadas, lineares, sinuosas, etc.)
2	Intervalo	Célula Intervalos (ascendente, suspensivo, descendente)
1	Nota	Intervalo Notas (altura, duração, intensidade, timbre)
	Propriedades	Nota Altura, duração, intensidade, timbre

Figura 9: *Constituintes do discurso musical*

**Fonte:** Dietrich (2008, p. 112).

O avanço de que falamos é que, desde Monteiro, Peter é o primeiro a propor uma espécie de morfologia e sintaxe do discurso musical, níveis preliminares obrigatórios para a compreensão de uma gramática necessária à construção de textos e discursos. Além da discussão sobre a semiótica da canção apresentada, ele também propõe uma revisão crítica da tese de José Roberto do Carmo Jr., pertinente em nosso modo de ver. Tal revisão ocupa nada menos que 18 laudas - da p. 118 a 136 - e discute pormenorizadamente alguns aspectos conflitantes do trabalho do pesquisador.

Antes de partir para as análises das três canções propostas, ele discute o timbre, a harmonia e o ritmo, em capítulos destinados a cada um desses elementos, novamente, sem se valer da ampla bibliografia sobre o assunto, trazendo à pauta, porém, questões pertinentes sobre tais aspectos constituintes.

Retornando ao nosso objetivo de sistematizar os pontos de vista dos quatro pesquisadores, da tese de Dietrich concluímos:

Perspectiva Analítica (nível)	Acento
<b>Poético</b>	Átona, pois não demonstra interesse nos discursos de produção musical.
<b>Estésico</b>	Átona, pois não se encontram considerações relativas aos efeitos de sentido sobre os sujeitos no julgamento ou apreensão do discurso musical.
<b>Neutro</b>	Tônica, pois discute questões inerentes à teoria linguística e à teoria musical, procurando propor um modelo de discretização do discurso musical e aplicando-o ao estudo da canção.

Tabela 6: Perspectiva analítica da tese de Peter Dietrich

O resumo das tabelas apresentadas configura-se, então, da seguinte forma:

Pesquisador	Poético	Estésico	Neutro
2002 - Ricardo Monteiro	Tônico	Átono	Tônico
2007 - Márcio Coelho	Tônico	Átono	Átono
2007 - José Roberto do Carmo Jr.	Átono	Átono	Tônico
2008 - Peter Dietrich	Átono	Átono	Tônico

Tabela 7: Resumo das perspectivas analíticas

Portanto, podemos observar que 3/4 dos trabalhos observados acentuam tonicamente a análise do discurso musical imanente, sendo que apenas o trabalho de Ricardo Monteiro concilia o discurso de produção musical à sua análise. Metade dos pesquisadores apresentou em seus trabalhos um acento tônico em relação ao discurso de produção musical, o

nível poético, sendo o trabalho de Coelho dedicado quase exclusivamente a tal nível. Finalmente, nenhum pesquisador levou em conta o nível estésico ou os modos de percepção dos sujeitos em relação às obras. Curiosamente, seria de se esperar maior ênfase nesse tipo de abordagem, sobretudo a partir das pesquisas que conciliam o pensamento fenomenológico com a semiótica, proporcionando grande ênfase às discussões sobre os feitos dos objetos nos sujeitos, o acontecimento, e outras questões presentes nos trabalhos em semiótica, a partir da publicação de *Da imperfeição*, marco divisório do pensamento semiótico francês.

Por tais razões, tomarei como ponto de partida em nossas discussões o nível estésico do modelo de Nattiez, para trazer à luz algumas possibilidades de análise dos modos de percepção e recepção do discurso musical.

**6**

**Acontecimento, estética e cotidiano:  
sobre os modos de apreensão**

## **6. Acontecimento, estética e cotidiano: sobre os modos de apreensão**

### **6.1.Considerações iniciais**

Em nossa dissertação, dedicamos, inspirados por Greimas em "Da imperfeição", um capítulo que chamamos de "artefato estésico", termo dado ao objeto capaz de realizar uma função estética em sua relação com o sujeito, transcendendo a imperfeição cotidiana e alcândo tal sujeito a um nível mais próximo da máxima cifra estética, o acontecimento estésico.

Será preciso retomar os termos já discutidos, a acepção de estético e de estésico, diferentemente daquela normalmente tomada nas discussões filosóficas. Melhor dizendo, não pretendemos, pelo menos propositadamente, abrir um campo de debate filosófico e estético, embora tenhamos visto certa tendência, nos últimos anos, para a adoção de pontos de vista fenomenológicos pela semiótica contemporânea.

O que mais nos interessa nesta tese é que continuamos entendendo que o modelo outrora apresentado ainda define bem o modo de existência semiótica do objeto artístico. Como nossa empreitada procura delimitar os modos de análise possíveis ao *fato musical*, julgamos imprescindível compreender o valor do objeto artístico para seu receptor. Em outras palavras, o que é a música para o ouvinte, a tela para seu observador, o poema e o romance para o seu leitor etc.? O que coloca tal objeto, seja ele sonoro, verbal seja visual, em um nível distinto para a percepção do sujeito, se comparados a outros objetos constituídos da mesma substância que não tem, porém, qualquer valor do ponto de vista da perspectiva artística?

A resposta a tal questão está bem distante de ser simples ou única. Não pretendemos tangenciar a longa bibliografia sobre estética que discute o assunto de inúmeras perspectivas. O que propomos é um dado modelo

actancial que põe em jogo, basicamente, dois actantes, sujeito e objeto, que se articulam em função de uma variável temporal que se divide entre o esperado e o *inesperado*. Revisitemos o tema, tão pertinente aos nossos propósitos atuais.

Podemos dizer, hoje, que *Da imperfeição*, publicado em sua primeira edição francesa em 1987 e traduzido para o português em 2002, abriu as perspectivas das investigações semióticas, consideravelmente, desde sua publicação. Nessa obra, encontramos um Greimas diferente das obras anteriores, marcadas pelo rigor científico modelar de *Semântica estrutural* (1973). Em *Da imperfeição*, uma coleção de oito ensaios propõe ao leitor muito mais questões que respostas. O que começa a desenhar-se, em nosso modo de ver, é uma semiótica que dará, a partir de então, uma nova ascendência ao *objeto*, uma subjetivação dele, tornando-o capaz de fazer, de agir emissivamente sobre um sujeito remissivo, em termos zilberbergianos.

Em breve comentário sobre o texto, Paolo Fabbri assim descreve sua percepção do livro:

O autor de *Da Imperfeição* acredita mais do que ninguém na eficácia simbólica, em sua capacidade de transformação cognitiva e passional. O traço essencial de uma obra é o de ser construída por alguém; mesmo que na estética haja um experienciar lúdico e desinteressado, a manipulação do jogo é, para o leitor, ser apanhado pelas regras que o fazem "estar no jogo". "Aquele que assim prova é ele mesmo posto à prova." diz Gadamer (Greimas, 2002, p. 105).

Fabbri já descreve aqui o nível intermediário de manipulação entre objetos e sujeitos que instaura o "jogo". Nesse sentido, entenda-se *jogo* como a mais clara definição da imprevisibilidade de sentidos nos processos de significação tratados, no texto, por Greimas. Nos termos da semiótica tensiva, o "jogo" instaura um ambiente em que quanto maior o grau de incertezas e imprevisibilidade maior será a cifra tensiva da relação entre

sujeito e objeto; a previsibilidade, por outro lado, instaura a rotina, a monotonia e o cotidiano.

Contudo, como veremos adiante, a vida - o simulacro de vida dos sujeitos semióticos - não repousa nas extremidades, visto que um sujeito em plena monotonia estaria fadado à saturação do tédio, enquanto o sujeito em infinita incerteza e imprevisibilidade perderia a própria identidade, largado em meio a falta de sentido. Disso falam Chico Buarque e Fernando Pessoa na canção e no poema abaixo, respectivamente.

### **Cotidiano (Chico Buarque)**

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
    Me sorri um sorriso pontual  
    E me beija com a boca de hortelã  
Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar  
    E essas coisas que diz toda mulher  
    Diz que está me esperando pro jantar  
        E me beija com a boca de café  
Todo dia eu só penso em poder parar  
    Meio dia eu só penso em dizer não  
        Depois penso na vida pra levar  
        E me calo com a boca de feijão  
Seis da tarde como era de se esperar  
    Ela pega e me espera no portão  
    Diz que está muito louca pra beijar  
        E me beija com a boca de paixão  
Toda noite ela diz pra eu não me afastar  
    Meia-noite ela jura eterno amor  
    E me aperta pra eu quase sufocar  
    E me morde com a boca de pavor  
Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
    Me sorri um sorriso pontual  
    E me beija com a boca de hortelã

## **Tenho Tanto Sentimento**

Tenho tanto sentimento  
Que é frequente persuadir-me  
De que sou sentimental,  
Mas reconheço, ao medir-me,  
Que tudo isso é pensamento,  
Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,  
Uma vida que é vivida  
E outra vida que é pensada,  
E a única vida que temos  
É essa que é dividida  
Entre a verdadeira e a errada.

Qual porém é a verdadeira  
E qual errada, ninguém  
Nos saberá explicar;  
E vivemos de maneira  
Que a vida que a gente tem  
É a que tem que pensar.

**Fernando Pessoa, in "Cancioneiro".**

Nos textos citados, os autores discutem, cada um a seu modo, as distintas percepções dos momentos vividos. Chico aponta para uma rotina transpassada por momentos de exaltação plenamente previsíveis, dando a ideia de um narrador *destinador* que analisa o sujeito (ela) de uma distância que permite prever o imprevisível. A mulher, empenhada em proporcionar momentos de valor estético para o marido, o seduz com "sorriso pontual", "beijos de boca de hortelã", "boca de paixão" e "juras de eterno amor". É importante destacar que o cenário cotidiano disfórico é primeiramente construído a partir de um elemento que possui tal conotação cultural, construída sobretudo a partir dos discursos cancionais: o trabalho rotineiro.

Porém, aliados a tais elementos, os aspectos estéticos do cotidiano, vistos como escapatórias por Greimas, também são inseridos numa atmosfera tediosa (o beijo, o afeto, o sorriso etc.).

Já Fernando Pessoa articula em seu poema os dois eixos primordiais propostos por Zilberberg (2012) para as articulações tensivas: o inteligível e o sensível. Este último, na vida que é vivida e, portanto, sentida, enquanto aquele na vida que é pensada.

As discussões apresentadas podem ser cobertas por outras fundamentações teóricas, com base em uma discussão mais detalhada. Passemos a ela.

## **6.2.Acontecimento e Estesia**

As pesquisas a respeito do acontecimento mostram sua direta ligação com o estado de estesia dos sujeitos. Podemos dizer que, no nível narrativo, o acontecimento realiza-se como um evento inesperado, enquanto a estesia é o estado de alma do sujeito vitimado. Em *Da imperfeição*, matizes desse acontecimento são relatadas na visão do seio nu de uma moça, pelo Sr. Palomar, no texto de Ítalo Calvino, ou a menina que, quando consumida pelo tédio dos estudos de piano, é arrebatada pela presença da exterioridade do jardim e do odor de jasmim, no poema de Rilke, ou, finalmente, no texto de Tanizaki, em que é ressaltada a presença da escuridão, iluminada pela luz de uma vela. Segundo Tatit (2010, p. 50), “[...] subentende-se que houve uma mudança súbita no quadro de evolução narrativa do sujeito”. Portanto, tal mudança desarranja o programa narrativo desse actante sujeito que, passivizado, vê-se num estado de estesia plena.

Zilberberg trata da ilegibilidade do acontecimento e sua particularidade ao ser absorvido a posteriori, após um período de recomposição do sujeito:

No calor do acontecimento - o calor é uma metáfora que remete ao ápice, ou seja, ao paroxismo de intensidade -, a afetividade está em seu auge e a legibilidade é nula. Porém, logo em seguida, conforme evoluí o amortecimento das valências afetantes, o acontecimento enquanto tal cessa de obnubilar, de obsediar, de monopolizar, de saturar o campo de presença e, em virtude da modulação diminutiva das valências, o sujeito consegue progressivamente, por si próprio e com auxílio, reconfigurar o conteúdo semântico do acontecimento em estado, isto é, resolver os sincrétismos intensivos e extensivos que o discurso projeta (Zilberberg, 2012, p. 168).

Mais adiante, o pesquisador apresenta-nos uma tabela em que distingue o tipo de acontecimento inesperado de outro, provocado pela ação humana e, portanto, previsível. Este último, manipulado, atenuado em sua força afetiva, será de especial interesse no momento em que discutirmos o acontecimento estético da obra de arte. A tabela 8 apresenta a seguinte proposta:

<b>definidores</b>	<b>definidos</b>	<b>classema /humano/ +</b> "chegar a"	<b>classema /não animado/ +</b> "ocorrer"
categoria		ação	acontecimento
aspectualidade		pervir	sobrevir
andamento		lentidão (afirmação da progressividade)	celeridade (negação da progressividade)
temporalidade		prospectiva	retrospectiva
modo de existência		atualização (= esperado)	potencialização (= inesperado)

Tabela 8: Os modos do acontecimento

A distinção aqui apresentada mostra-nos dois tipos distintos de eventos: o inesperado, da ordem do *sobrevir*; e o esperado, da ordem do *pervir*. Nem um nem outro constitui o centro de interesse desta tese; estamos mais interessados no que ocorre nesse intervalo tensivo, mas se faz necessário compreender os extremos do paradigma para inserirmos o conceito intermediário. Para complementar tal definição, retomemos Zilberberg sobre o acontecimento inesperado:

A valência de acontecimento é uma valência intensiva complexa e compõe um andamento extremo, o da instantaneidade, e uma tonicidade superior, sempre difícil de formular (Zilberberg, 2012, p. 174).

E sobre a previsibilidade:

A semiótica da ação voluntária dá destaque à atualização, a qual permite ao sujeito tratar aquilo que ainda está por vir como o que já veio. Em nome da ascendência, o sujeito pode por certo converter o esperado nesta ilusória "espera do inesperado" à qual Greimas dedica o último capítulo da obra *Da imperfeição* (Zilberberg, 2012, p. 174).

As definições apresentadas nos parecem suficientes para a apresentação de um esquema de realização do acontecimento estésico.

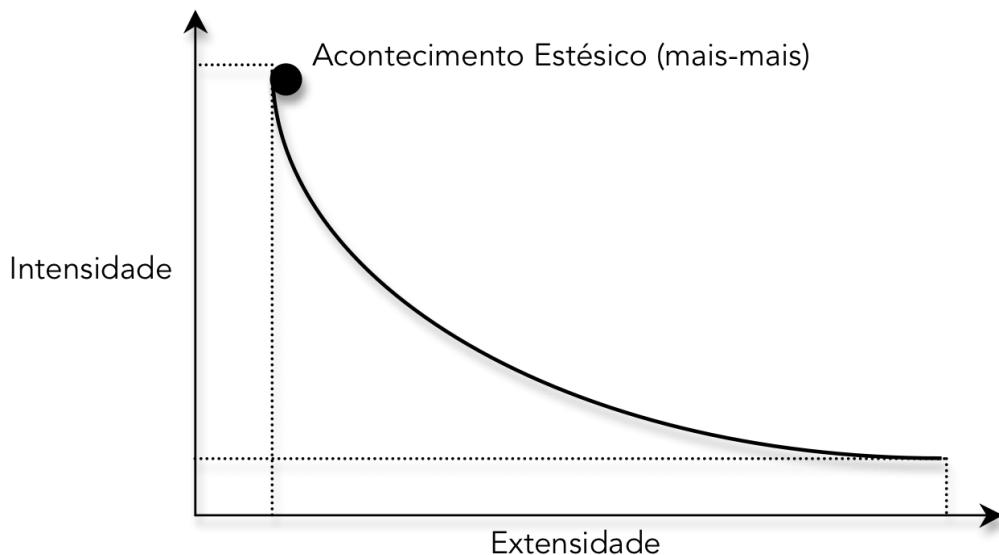


Gráfico 2: Acontecimento estésico

Já ilustramos em trabalho anterior (Fernandes, 2012) as propriedades desse acontecimento estésico, aqui proposto por meio da tabela 9:

Acontecimento Estésico	<ul style="list-style-type: none"><li>• intenso</li><li>• único</li><li>• marcante</li><li>• inesperado e incontrolável</li><li>• Fratura da vida prática e cotidiana</li><li>• "mais-mais"</li></ul>
------------------------	---

Tabela 9: Acontecimento estésico

Como vemos, esse acontecimento estésico, tão presente nas pesquisas semiológicas tensivas dos últimos tempos, instaura o sujeito em um ambiente de imprevisibilidade e de total perda da inteligibilidade dos sentidos. Lembra-nos o poema de Pessoa, citado no início deste capítulo: "Temos, todos que vivemos, uma vida que é vivida, e outra vida que é pensada [...]. Ora, o limite estésico coloca o sujeito nesse âmbito da vida vivida e não da vida pensada. Pessoa alerta para o fato de que nem tudo o que ocorre no percurso narrativo do sujeito é passível de assimilação simultânea; o sujeito vive, então, entre essa distinta presença dos acontecimentos que sobrevêm e a recapitulação inteligível que reconstitui o sentido.

Mas quem é esse sujeito narrativo? Quais condições o inserem no percurso narrativo e o fazem [modalizam] apto a receber o impacto do acontecimento estésico? Qualquer acontecimento inesperado é capaz de causar tais impactos no sujeito? Vejamos.

Tatit afirma que há algumas condições para que o acontecimento exerça impacto sobre o sujeito, ou seja, é necessário que ele esteja modalizado enquanto tal. O querer/dever e o saber/poder inserem o sujeito nas cenas narrativas e instauram um percurso a ser quebrado. Sem a previsibilidade, não pode haver imprevistos. Por outro lado, sem o vínculo contratual com o destinador e seu programa, qualquer acontecimento, por

mais extraordinário que possa parecer, passará despercebido por esse não sujeito. Conforme Tatit,

na realidade, o sujeito vê o que vê e sente o que sente em razão desse destinador que se atualiza no instante de seu contato com o objeto [...]. O efeito sobre a cena do encontro “inesperado” é o mesmo: a presença, ainda que virtual, do destinador indica o quanto já havia de “esperado” no encontro inesperado (Tatit, 2010, p. 54).

Apresentadas tais definições sobre o acontecimento estésico, passemos à segunda etapa: a compreensão de um acontecimento aqui chamado de estético, portador de uma cifra tensiva amenizada por certo grau de previsibilidade controlada.

### **6.3. Fazer artístico e acontecimento estético**

A definição de acontecimento situa-o em um campo de máxima imprevisibilidade e, portanto, máximo efeito sobre os sujeitos. O que nos parece curioso é a incansável busca de tais sujeitos pelos imprevistos no ambiente artístico. Se levarmos em conta as afirmações de Lévi-Strauss de que a música e o mito são arquétipos dos percursos humanos vividos, teremos a hipótese de que esse constante submeter-se aos percursos míticos e artísticos remete a uma necessidade humana de experimentar frequentemente os simulacros narrativos que estão dentro de nós mesmos.

Citando Lévi-Strauss:

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo

irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do que ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade (Lévi-Strauss, 2010, p. 35).

O antropólogo vai mais adiante, descrevendo o ato de compor como aquele que dá e tira, na medida certa, informações que não só mantêm o elo cognitivo com o ouvinte, mas também o surpreendem em uma ação de imprevisibilidade.

A missão do compositor é alterar essa descontinuidade sem revogar-lhe o princípio; quer a invenção melódica cave lacunas temporárias na grade, quer, também temporariamente, tape ou reduza buracos. Ora ela perfura, ora obtura. E o que vale para a melodia vale também para o ritmo, já que, através desse segundo meio, os tempos da grade fisiológica, teoricamente constantes, são saltados ou redobrados, antecipados ou retomados com atraso (Lévi-Strauss, 2010, p. 36).

As duas citações apresentam um ponto de vista para o que move o sujeito a colocar-se disponível para esse objeto de simulação ao qual denominamos artefato estésico. A obra de arte apresenta-se diante do sujeito como um mundo a ser descoberto, uma vida a ser vivida e um percurso a ser percorrido, assemelhando-se ao efeito de reconhecimento e purificação catártica conhecido desde Aristóteles.

Um curioso manual de preparação de filmes de terror chegou-nos às mãos. Imaginando o cinema como uma instância de realização e releitura do mito moderno, trazemos aqui algumas das regras propostas para a realização de um "bom filme de terror" e observamos como a manipulação do imprevisível ocupa o centro de importância nesse gênero cinematográfico.

## **Como Fazer um Filme de Terror**

(criado por Rafael Bemerguy, Sabrina L. Furtado, Maluniu)

Se você tem uma queda por filmes de terror, é só uma questão de tempo até você querer fazer o seu. Aqui você encontra algumas ideias de como começar. Arrume uma ideia assustadora para o filme. Faça algo bom e que as pessoas não consigam saber o que vai acontecer. E quando acontecer, faça algo que seja tão assustador quanto possível. Pode ser mais aterrorizante OUVIR um barulho que VER um fantasma ou monstro.

- ✓ Encontre um lugar para fazer as filmagens. Boas histórias se passam na floresta (principalmente à noite), em chalés, construções de madeira, casas abandonadas, etc. Certifique-se de ter autorização para filmar no local escolhido antes de iniciar as filmagens.
- ✓ Para dar um tom de suspense, acrescente músicas assustadoras, sinistras e que causem desconforto. Use esses tipos de música quando algo surpreendente (for) acontecer.
- ✓ Torne algo completamente banal o centro da trama (um saco de papel, um telefone, uma privada, uma campainha, uma TV, um vídeo). Se você fizer direito, será muito assustador!
- ✓ Arrume uma reviravolta para o enredo (coloque-a no meio ou no fim da trama).
- ✓ Está provado que um momento repentino de suspense sem violência explícita é mais assustador pois a imaginação do público acha mais assustador. A mente encontra o resultado mais assustador possível. Muito mais assustador que uma "festa" sangrenta. Pense em "Amigo Oculto", com Robert De Niro. É assustador por causa do suspense e não pelo sangue ou pelo realismo deste.

✓ Antes da parte mais assustadora, coloque uma cena normal ou calma. Então, faça com que algo assustador aconteça de repente. Ninguém estará esperando e isso vai fazer as pessoas pularem do assento. Não faça nada óbvio demais, como por exemplo: Alícia está andando pela floresta quando o assassino mascarado sai dos arbustos e a mata. Deixe que o momento pegue a plateia pelo pESCOÇO, como por exemplo: A árvore se torna uma criatura viva e devora Alícia, ou o assassino mascarado está na casa da moça disfarçado de alguém que ela conhece esperando por ela, daí ele a mata.

Disponível em: <<http://pt.wikihow.com/Fazer-um-Filme-de-Terror>, consultado em 23/07/2014>.

Para além do caráter quase anedótico e amadoresco do manual apresentado, podemos observar como a imprevisibilidade perpassa toda a construção da narrativa. O autor do blog propõe ao diretor a manipulação do espectador, dando-lhe cenas de total previsibilidade, cortadas por momentos de grande suspense. Mostra-nos como esse jogo de saber e acontecer, pôr vir e sobrevir ocupa o centro da atenção nesse gênero. Podemos facilmente transpor tal tipo de fundamentos para outros gêneros; não nos ocorre que haja, na previsibilidade completa e cotidiana, espaço para as obras de arte, a não ser que o propósito dela seja a própria discussão da rotina.

Contudo, cabe ao sujeito, espectador ou ouvinte, preparar-se para tal recepção artística. Quantas vezes o suspense e o terror não se tornam risíveis? Isso se dá em virtude da recusa do espectador a entrar no "jogo dos sentidos". A respeito disso, destacamos a seguir um breve manual sobre a boa conduta dos ouvintes nas salas de concerto. Como já dissemos, não

estamos julgando aqui a coerência dos discursos apresentados como exemplos, apenas analisando semioticamente o sentido resultante de tais discursos. Não nos ocorre dizer se essa será a forma correta ou incorreta de portar-se em uma sala de concertos, mas inferir as implicações de tal postura na cena social:

Assistindo a concertos: uma etiqueta

[...] É importante contextualizar o ambiente do concerto, para, então, compreender (e aceitar!) as regras de comportamento em um *hall* sinfônico, sala de música de câmara ou teatro de ópera.

Devido à dinâmica própria da música clássica, é comum a alternância de volumes altos (fortíssimo) e baixos (pianíssimo). [...] Ou seja, para apreciar ao máximo a arte musical, é importante manter o silêncio. Se não, você perde uma parte significativa da beleza da coisa e os músicos perdem a concentração necessária. [...] É cada vez mais difícil manter o silêncio em salas de concerto. Aos tradicionais pigarros, tosses e papéis de bala, somaram-se os famigerados telefones celulares.

Disponível em: <<http://www.vivamusica.com.br>>. Acesso em: 21/01/2011.

Como vemos, há necessidade de inserção voluntária do sujeito em um percurso narrativo simulado a fim de prover os acontecimentos inesperados no âmbito da obra musical. Por outro lado, ruídos, tosses e telefones celulares são vistos como antisujeitos para a plena conjunção do sujeito com o objeto artístico em questão. Há, por trás disso, valores propostos por um destinador que promove a cena enunciativa em questão e instaura o simulacro apto a receber o potencial do objeto estético proposto.

Para tal objeto estético, artefato estésico, propomos um modo distinto de apreensão:

Acontecimento Estético	<ul style="list-style-type: none"> <li>• menos intenso</li> <li>• menos único</li> <li>• menos marcante</li> <li>• espera do inesperado</li> <li>• escapatória da vida prática e cotidiana</li> <li>• <i>menos-mais</i></li> </ul>
------------------------	--

Tabela 10: Acontecimento estético

A cifra tensiva do acontecimento estético encontra-se atenuada por uma ação de *menos-mais* que garante um mínimo de controle ao sujeito esteta (compositor, intérprete, músico), como ilustra o gráfico 3:

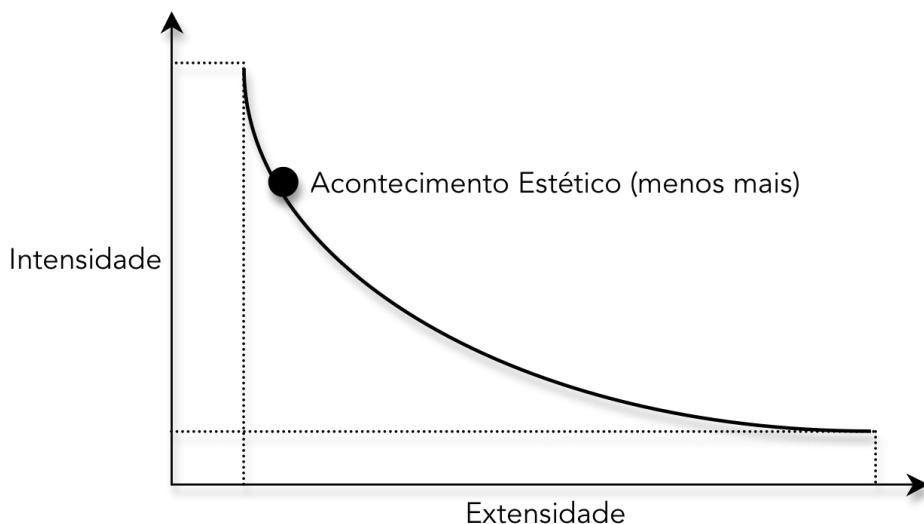


Gráfico 3: Acontecimento estético

#### 6.4.A estética e a estetização cotidiana

Como vimos até aqui, uma curva valorativa desenha-se, tendo como ponto de máxima intensidade os acontecimentos estéticos, que arrebatam o sujeito de seu estado de ação e inserem-no em um estado de remissividade diante de um objeto que passa a controlar a cena enunciativa. Ao convocarmos aqui o conceito de missividade presente em *Razão e poética do sentido* (Zilberberg, 2006), convém breve explanação do deste, a fim de

melhor compreender os estados desse sujeito esteta, analisado como principal elemento do nível estésico do *fato musical*.

Em uma primeira tabela, Zilberberg apresenta-nos as modalidades factivas e modalidades páticas dos sujeitos emissivos e remissivos. Essa tabela ajuda-nos a melhor verificar o estado desse sujeito em completa situação de remissão, aquele que ignora e deve, no âmbito factivo cognitivo e pragmático respectivamente; espanta-se e interrompe-se no âmbito das modalidades páticas, também cognitivas e pragmáticas:

	<b>Remissivo (parada)</b>	<b>Emissivo (parada da parada)</b>
Modalidades factivas:		
<b>Cognitiva</b>	ignorar	prever
<b>Pragmática</b>	dever	querer
Modalidades páticas:		
<b>Cognitiva</b>	espantar-se	crer
<b>Pragmática</b>	interromper-se	esperar

Tabela 11: *Modalidades factivas e páticas*

A análise de Zilberberg para o conceito do *fazer missivo*, até certo ponto, discute algumas das questões apresentadas por Greimas em *Da imperfeição*. Das diversas categorias propostas pelo pesquisador francês, resolvemos elencar algumas em uma tabela-resumo, a fim de verificar a semelhança nos estados dos sujeitos aqui em debate.

	Remissivo	Emissivo
	Antiprograma	Programa
	Parada	Parada da parada
	Inibição, estase	Ardor, arroubo
Tempo	Cronopoiese	Cronotrofia
Espaço	Fechamento	Abertura

Tabela 12: Remissivo e emissivo

A apresentação dessas tabelas, ainda que sem maior exploração do conceito de emissividade - outros pesquisadores já o fizeram: Pietroforte (2009), Lopes (2005), Tomasi (2012) etc. - pretende apenas ilustrar algumas propriedades dos sujeitos e discutir a existência de um sujeito intermediário entre a emissividade e a remissividade. Vejamos.

No estado remissivo, encontramos o sujeito vitimado pelo acontecimento estésico. Ele *ignora* o que lhe sobrevém e, por isso, é tomado pelo espanto. Uma vez vitimado, ele não mais quer, apenas deve e, portanto, ainda que contra a própria vontade, *interrompe-se*. O cotidiano vê-se interrompido, portanto, o programa narrativo remissivo é a *parada*, cabendo ao sujeito a *inibição* e a *estase*, o tempo *dilata-se* e o espaço *fecha-se*. O estado emissivo é reservado ao sujeito em pleno domínio de suas aptidões modais; não será preciso re-expor o percurso contrário já apresentado.

O que nos intriga é que, uma vez estabelecidos dois modos de estados subjetais, surge a questão: poderia o sujeito que goza de sua plena emissividade propor a si próprio um estado artificial de remissão? Poderia colocar-se "sujeito a" em uma ação controlada de remissividade?

Essa é, em nossa forma de ver, a resposta à equação "cotidiano + acontecimento = estesia". Porém, como prevê o modelo tensivo, o próprio acontecimento permitiria maior ou menor grau de penetração e impacto. Esse acontecimento estético configura-se, portanto, com menor cifra tensiva, e todas as propriedades remissivas do sujeito são modalizadas por um *menos-mais*. Juntamente com o *menos intenso, menos único e menos marcante*, ele apresenta também, em relação ao sujeito, *menos ignorar, menos dever, menos espantar-se e menos interromper-se*.

Há outro caminho a ser percorrido ainda. Aquele da estetização ou do cotidiano e não da estesia do acontecimento. A estetização pode, portanto, promover ora o restabelecimento de um cotidiano de pura emissividade em um pequeno ato inserido no programa narrativo previsível de um sujeito, ora, como vimos, a atenuação de um acontecimento estésico.

Ilustremos tensivamente tal proposta:

atenuação	minimização
Acontecimento estético	<i>Cotidiano - passânci</i>
<i>menos-mais</i>	<i>mais-menos</i>
restabelecimento	recrudescimento
<i>Estetização do cotidiano</i>	<i>Acontecimento - saliênci</i>
<i>menos-menos</i>	<i>mais-mais</i>

Tabela 13: Atenuação, minimização, restabelecimento e recrudescimento

E onde encontramos essa estetização cotidiana que nos tira da completa imperfeição e nos garante breves momentos de perfeição ao longo da rotina dos sujeitos?

Greimas nos aponta uma resposta em *Uma estética exaurida*. A ideia de pequenos *flashes* do acontecimento no cotidiano por meio da cultura vestimentar:

[...] se tentássemos compreender um pouco como esta certa coisa da qual não temos senão uma vaga ideia e que a língua recobre com o termo estrangeiro e estranho de "estética" está presente em nossos comportamentos de todos os dias, poder-se-ia tomar como exemplo [...] a cultura vestimentar [...] e interrogar-nos sobre as práticas cotidianas mediante as quais a estética se manifesta (Greimas, 2002, p. 75).

A estética cotidiana é, por sua vez, subordinada aos fazeres práticos do dia-a-dia. Não pode irromper o percurso narrativo do sujeito sob pena de tornar-se antissujeito. A *fratura* do cotidiano reserva-se a momentos mais raros, mais únicos. Isso nos permite também realizar uma análise dos próprios objetos artísticos, segundo seu maior ou menor poder de ruptura em dado programa narrativo. Curiosamente, os compositores detestam seguir *scripts* preestabelecidos de composição, quando sua pretensão é deixar marcas. Regras e programas fazem parte do cotidiano e lançam a obra de arte para uma "pequena estética", uma espécie de "música de elevador". Assim, os pequenos acontecimentos estéticos cotidianos não rompem a rotina, apenas a ornamentam.

A exemplo disso, retomemos nosso próprio trabalho anterior:

Numa vestimenta é desejável certa dose de exclusividade, porém, a exclusividade completa desloca a própria peça para um nível de alta-costura e, portanto, obra de arte. Já uma peça totalmente comum, como uma camiseta branca ou um jeans, pode esvaziar-se quase totalmente de sua função estética e carregar apenas a função prática.

Já a vestimenta que tenha o poder de ser "marcante" recebe uma dose de estetização que foge ao cotidiano e ressalta sua presença por ser, novamente, única (Fernandes, 2012, p. 41).

A partir disso, podemos construir o seguinte gráfico:

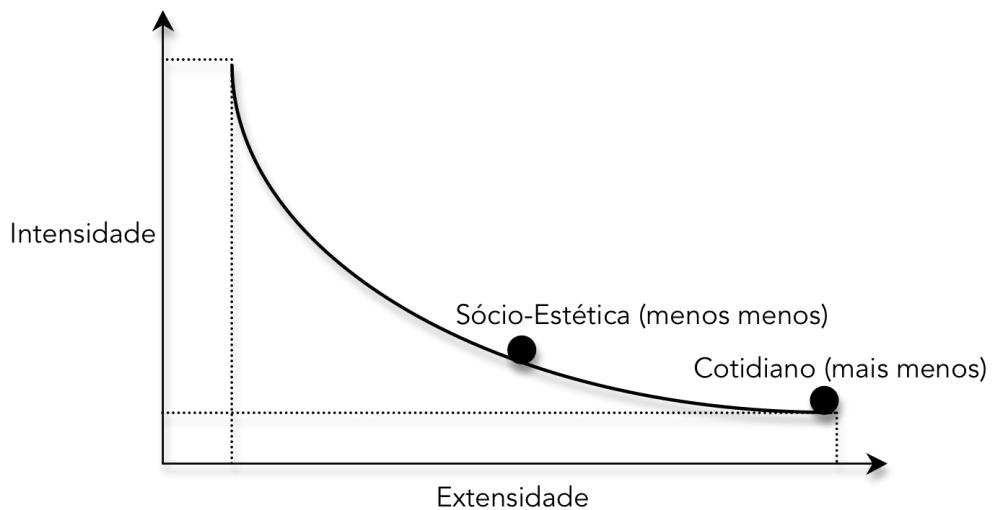


Gráfico 4: *Sócio-estética e cotidiano*

Naturalmente, a curva tensiva do modelo é, por definição, contínua, não discreta. Infinitas possibilidades intermediárias podem ser propostas entre os polos dos eixos apresentados, *acontecimento* e *cotidiano*. As operações de triagem levarão os objetos estéticos para mais próximo da estesia e as operações de *mistura* o farão no sentido do cotidiano.

O resumo dos modos de percepção do sujeito assim se apresenta:

Acontecimento Estésico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• intenso</li> <li>• único</li> <li>• marcante</li> <li>• inesperado e incontrolável</li> <li>• fratura da vida prática e cotidiana</li> <li>• “mais mais”</li> </ul>
Acontecimento Estético	<ul style="list-style-type: none"> <li>• menos intenso</li> <li>• menos único</li> <li>• menos marcante</li> <li>• espera do inesperado</li> <li>• escapatória da vida prática e cotidiana</li> <li>• “menos-mais”</li> </ul>
Sócio-Estético	<ul style="list-style-type: none"> <li>• menos extenso</li> <li>• menos múltiplo</li> <li>• menos passante (saliente)</li> <li>• menos previsível e menos controlado</li> <li>• escapatória da vida prática e cotidiana</li> <li>• “mais-menos”</li> </ul>
Cotidiano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• extenso</li> <li>• múltiplo</li> <li>• passante</li> <li>• previsível e controlado</li> <li>• centrado na praticidade do uso</li> <li>• “menos-menos”</li> </ul>

Tabela 14: Resumo dos modos de percepção

As formulações apresentadas nesta tese pretendem, de certo modo, discutir a natuzera do *fato musical* enquanto evento estético e situar o sujeito da apreensão estética, principal elemento no nível estésico do modelo tripartite, em relação ao seu modo de interação com a música.

***Percursos de produção e de recepção do discurso:  
por uma análise do fato musical***

## **7. Percursos de produção e de recepção do discurso: por uma análise do fato musical**

Vocês tocam Bach à sua maneira;  
eu o toco à maneira de Bach.  
Wanda Landowska, pianista.

### **7.1.Considerações iniciais**

Uma das premissas da semiótica francesa é a perspectiva de uma realidade apreensível apenas através dos textos. Sabe-se que não é possível apreender a realidade ontológica dos sujeitos, mas apenas suas marcas no mundo por meio dos textos gerados. A enunciação também produz textos analisáveis e o simulacro enunciativo pode ser visto de uma ótica tipicamente narrativa, aos moldes do *nível narrativo* proposto no percurso gerativo greimasiano: trata-se da chamada *enunciação enunciada*, que se apresenta enquanto texto estabilizado e analisável. Poderíamos, então, cogitar a construção de um simulacro narrativo arquetípico da enunciação musical.

Temos visto que, para haver música, são necessárias duas condições iniciais: intencionalidade e som. Se, por um lado, a intencionalidade instaura o enunciador; por outro, o som configura-se como a substância significante. Já vimos também que para que o sujeito receptor alcance a conjunção com tal discurso é necessário que possua competência para a compreensão ou a aceitação dele. Teríamos, portanto, as peças para compor uma narrativa: aquele que enuncia, um enunciatório e um discurso enunciado. É bem verdade que formas distintas de conjunção podem se realizar a partir de formas também distintas de escuta, como nos mostra Pierre Scheffer em seu *Tratados dos objetos musicais* (1993)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Tal assunto foi discutido no capítulo “Obra, improviso e enunciação: do texto à cena enunciativa” em nossa dissertação de mestrado (Fernandes, 2012).

Tal proposta de narrativização permite-nos observar as etapas de produção do discurso do ponto de vista do modelo narrativo consagrado, o da semiótica francesa. A relação deste último com os níveis analíticos propostos por Nattiez e Molino, denominados *poético*, *neutro* e *estésico*, foi também anteriormente justificada, sugerindo-se a viabilidade na integração de tais teorias, visto que ambas possuem, em suas bases, mesmo princípio estrutural. Ora, pode parecer fortuita coincidência que o modelo de Nattiez assemelhe-se em tal medida com o modelo narrativo da semiótica greimasiana. Naturalmente, o que verificamos, efetivamente, é que não se trata apenas de uma casual semelhança entre os modelos teóricos; antes, os tipos de relações apresentadas no nível narrativo do percurso gerativo subjazem às relações humanas e, portanto, dão conta de explicar as relações actanciais presentes entre *intérprete*, *obra* e *recepção*, bem como quaisquer outras de natureza enunciativa, como veremos em detalhes. Feito tal preâmbulo, convém determinar mais detalhadamente o que discutiremos.

## **7.2. As primeiras pistas de um modelo na relação músico/música/ouvinte**

Em uma primeira visada, poderíamos imaginar que a relação destinador/objeto/sujeito pudesse, nesta tese, ser discursivizada em *músico*<sup>16</sup>/*música*/*ouvinte*. Dietrich já exemplificara tal configuração actancial, ao analisar a canção “Paratodos”, de Chico Buarque, mais especificamente, o seguinte trecho:

---

<sup>16</sup> Ao usar o termo *músico*, pretendemos deixar em aberto se estamos tratando do compositor, do intérprete ou daquele que sincretiza essas duas funções. Esse termo, em nossa concepção, não remete a um ser social no mundo. Trata-se apenas do actante produtor do discurso musical no texto analisado.

3<sup>a</sup> estrofe:

Nessas tortuosas trilhas  
A viola me redime  
Creia, ilustre cavalheiro  
Contra fel, moléstia, crime  
Use Dorival Caymmi  
Vá de Jackson do Pandeiro

5<sup>a</sup> estrofe:

Para um coração mesquinho  
Contra a solidão agreste  
Luiz Gonzaga é tiro certo  
Pixinha é inconteste  
Tome Noel, Cartola, Orestes  
Caetano e João Gilberto  
(Chico Buarque, *Para Todos*)

O autor analisa o trecho citado:

A partir de sua identificação com a música e os músicos brasileiros, o narrador aponta o fazer musical como sujeito capaz de aniquilar todos os anti-sujeitos que ele encontra em sua jornada ("a viola me redime"). Estes anti-sujeitos estão figurativizados como "fel", "moléstia" e "crime, na 3<sup>a</sup> estrofe, "coração mesquinho" e "solidão agreste" na 5<sup>a</sup> estrofe. Do outro lado, dando ao sujeito condições para enfrentar seus percalços, estão os destinadores: "Antonio Brasileiro", "Dorival Caymmi", "Jackson do Pandeiro", e todos os compositores e instrumentistas brasileiros. Igualmente importante é a ascendência do narrador, que reúne o saber-fazer acumulado por várias gerações de antepassados, cada qual proveniente de uma região do país (Dietrich, 2008, p. 72).

Poderíamos problematizar a análise apresentada, ao desdobrar esse ato de produção musical, ou seja, o fazer-musical, em todas as suas instâncias, destacando que o processo de aquisição de competência, nesse caso, necessariamente, inclui o ato de ouvir, pois, através deste último, o sujeito que "escuta" adquiri repertório necessário. Aparentemente, os destinadores, apontados no trecho citado, promovem a aquisição da

competência para o *fazer do sujeito*, não apenas na forma de ensinamentos, mas também inspirando-o. Tal inspiração só pode ser mediada por um nível estético que promova no *sujeito* determinado querer.

Voltemos para a proposta de narrativização já mencionada, agora de forma mais detalhada. Denis Bertrand, em seu *Caminhos da Semiótica Literária*, reposiciona o conceito de actantes proposto por Greimas a partir dos pares oposicionais:

1. Sujeito - Objeto
2. Destinador - Destinatário
3. Adjuvante - Oponente

Segundo Bertrand:

Um actante Destinador, actante soberano (rei, providência, Estado, etc), fonte e garantia dos valores, transmite-os por meio de um actante Objeto, a um actante Destinatário: é a categoria da comunicação. O Sujeito (que pode se fundir com o Destinatário) tem por missão conquistar esse Objeto, "entrar em conjunção" com ele: é a categoria de busca. Nesse fazer, o Sujeito é contrariado pelo Oponente e apoiado pelo actante Adjuvante: é a categoria polêmico contratual (Bertrand, 2003, p. 288).

Tal definição, presente nas bases da semiótica narrativa greimasiana, é fruto de um primeiro momento teórico em que as referências textuais eram os contos maravilhosos russos, inspiração recebida por meio do texto de Vladimir Propp, *Morfologia do conto* (1983). Gradualmente, tais funções reduziram-se em busca de maior abstração e generalidade, resultando em três actantes posicionais:

a do sujeito (em relação com seus objetos valorizados), a do destinador (em relação com o sujeito-destinatário que ele manipula e sanciona levando em conta os valores investidos

nos objetos), a do objeto (mediação entre o destinador e o sujeito) (Bertrand, 2003, p. 289).

Novamente, há aqui uma tripartição analítica; dessa vez, levando-se em conta os actantes canônicos do nível narrativo:



A primeira questão que poderíamos levantar no que tange à semelhança dos modelos é a de que, no programa narrativo canônico, cabe ao *destinador* a sanção sobre o *sujeito*; em outros termos, tendo havido um contrato entre *destinador* e *sujeito*, em que o primeiro, por meio da devida *manipulação*, convence o segundo do valor do *objeto* em questão, caberá ao *destinador*, ao fim do percurso, sancionar positivamente ou negativamente o *sujeito* em relação ao desempenho de sua tarefa. Por hipótese, teríamos:

- O músico manipula o ouvinte por meio das estratégias canônicas de: *fazer-querer/dever*, *fazer crer* e, finalmente, *fazer-fazer*, para que o sujeito manipulado parta em busca do objeto de valor, ou seja, a conjunção com a obra musical. O *destinador*, em questão, ao valer-se de seus artifícios de manipulação, utiliza, evidentemente, os adjuvantes que lhe são estão disponíveis: a propaganda, a publicidade e tantas outras estratégias que não serão analisadas aqui.
- Uma vez instaurado o querer ou dever, estará o sujeito em busca da conjunção com o objeto em questão. Nesse momento, já nos deparamos com o âmbito patêmico ou cognitivo. No primeiro caso, trata-se de conversões nos estados de alma do sujeito: aquilo o faz amar ou odiar o *objeto*. No segundo: o

saber permite a conjunção com um dado objeto antes inacessível.

- Finalmente, a sanção dá-se a partir de um veredito do *destinador* que determinará se a tarefa foi cumprida em sua plenitude.

O último dos três pontos certamente é o mais polêmico, pois não nos ocorre, no senso comum, que caiba ao intérprete ou ao compositor de uma obra sancionar o ouvinte. Antes, ocorre-nos que é este último quem acaba, por fim, sancionando a obra; assume, então, o ouvinte a função de *destinador*. Podemos, contudo, destacar alguns tipos de narrativa em que é possível verificar uma sanção por parte do intérprete ou do compositor em relação à competência do seu destinatário em entrar em conjunção com sua obra. Além disso, como veremos mais adiante, devemos levar em conta o nível discursivo, em que há a instauração de percursos temáticos realizados pelos sujeitos. Tais percursos, a saber, o da produção e o da comunicação apresentam distintas formas de configuração actancial e serão melhor detalhados ainda neste capítulo.

### **7.3.O compositor e seu público: relações de amor e ódio**

Voltemos, no entanto, à polêmica levantada no parágrafo anterior: o discurso da música erudita do século XX, sobretudo a partir da segunda escola de Viena<sup>17</sup>, coloca em pauta, em diversos momentos, a relação do público com a obra musical. Em compositores como Berg, Webern e o principal deles, Schoenberg, há constante preocupação em relação à comunicação com o público. Em certos momentos, essas preocupações

---

<sup>17</sup> Arnold Schoenberg e seus discípulos, Alban Berg e Anton Webern, são os músicos da segunda escola de Viena, segundo Paul Griffiths (1987). É chamada de *segunda*, pois a *primeira* é aquela que se refere aos músicos Haydn, Mozart e Beethoven.

traduzem-se em desprezo; em outros, em estratégias composicionais que visavam permitir ao público algum elo de comunicabilidade com as obras dodecafônicas, como, por exemplo, a adoção da *forma* historicamente cristalizada:

A resposta, por sua vez, foi oferecida pelas grandes formas do passado. O *concerto*, a *forma-variação*, e tantas, foram empregadas tendo em vista sua capacidade de adaptação e sugestão ao material. Há, por trás dessa operação, uma busca também pelo que Webern chamou de "princípio da apreensibilidade" (Rizek, 2012, p. 1194).

A questão em pauta: Como fazer com que o público entrasse em conjunção com obras que não compreendia, em virtude de não possuir qualquer elemento de afinidade com um sistema não tonal ora proposto? Não havia, no novo sistema, uma comunicabilidade estabelecida em outras épocas com a linguagem musical do grande público; em suma, os sujeitos não possuíam competência cognitiva para realizar uma perfeita conjunção com a obra. Uma estratégia, diga-se de passagem mal sucedida, foi adotada para aproximar as obras da compreensão do público, quando da retomada de *formas* da antiga tradição - sonatas, passacaglias, concertos -, procurando, assim, conservar algum tipo de elo com o ouvinte.

Não muito tempo foi necessário para que compositores da geração seguinte rompessem definitivamente com esse público "inculto". Stravinsky já diagnosticara, a partir de seu universo de valores, o problema:

Obviamente, a instrução e a educação do público não acompanharam o ritmo de evolução da técnica (Stravinsky, 1996, p. 40).

Rizek analisa um momento crítico dessa relação:

As tarefas colocadas na conta do ouvinte que se deparava com peças do calibre da *Deuxième Sonate pour piano* (1947-48), de Pierre Boulez, por exemplo, eram intransponíveis. Se o serialismo integral era empregado aí como um método de

garantir coerência interna à obra, era de se perguntar o que restava pra o ouvinte. As tais relações formais só pareciam claras aos compositores (Rizek, 2012, p. 1195).

Não precisamos nos aprofundar muito nessa questão para observar que, nesses casos, verificamos um compositor engajado em estabelecer contratos, por vezes mal sucedidos, com os sujeitos receptores. Aqui, a falha encontra-se, por um lado, na competência dos sujeitos inaptos para a compreensão de uma música que se transformava rapidamente, caminhando na direção de uma intelectualização e matematização irreversíveis. Por outro lado, na mal sucedida manipulação de um destinador que não alcança, de seu público, nem o desejo por meio do *fazer-querer*, nem a confiança por meio do *fazer-crer* e, muito menos, a aquisição de competência necessária para a conjunção por meio de um *fazer-fazer*. Antes, o tipo de discurso mostra-nos, *a posteriori*, um destinador engajado numa estética de triagem, buscando a seleção de seu ouvinte.

Retomando, então, o percurso narrativo típico das relações entre os níveis da produção, da obra e do público, podemos estabelecer no caso analisado que ao músico cabe a função de *destinador*; à obra, a função de *objeto*; ao ouvinte, a função de *sujeito*. A fim de maior exemplificação, vejamos outros casos.

Através das muitas estéticas na história da música, é comum caber ao compositor e/ou intérprete a função de criar obras que assumissem determinado valor diante de seu público. No Renascimento, por exemplo, a música tinha a função de comover, deleitar e ensinar. Para tanto, seria necessário que tal discurso convencesse, a fim de alcançar seu objetivo. Um discurso não convincente configura um *destinador* fraco, incapaz de despertar o querer e o crer e, consequentemente, o fazer.

Mais adiante, na música do século XX, como vimos, aparentemente os destinadores rompem seu contrato com o público. Ora, os rompimentos contratuais naturalmente são frutos de relações desgastadas: (a) o desinteresse pode vir do *destinador* ao qual nos referimos que não teria mais interesse em manter um contrato com um público que mostra-se incapaz de estabelecer conjunção com as obras em questão; (b) o mesmo vale para o público *sujeito*: este já se encontra seduzido por outros *destinadores* mais atraentes, que talvez exijam dele menor esforço intelectual e menor “gasto” de tempo, ganhando em troca maior recompensa, maior prazer. É nesse cenário histórico que encontramos então o Jazz, a música popular de massa, o rádio e a indústria fonográfica, que permitem aos *sujeitos manipulados* uma conjunção a um custo muito mais baixo, tendo em troca um rápido deleite.

Há, porém, uma questão comum entre os diversos tipos de destinadores citados: a manipulação torna-se mais simples e fácil, quando os dois actantes, destinador e sujeito, compartilham a mesma linguagem. Caso isso não ocorra, uma das etapas de aquisição de competência por parte do sujeito será aprender a linguagem do *destinador*. Este último coloca-se, então, em busca de despertar um querer ou dever por meio de outras estratégias de manipulação: tornar o objeto musical atraente por sua inovação ou vanguardismo, por sua aura intelectual, pelo seu valor artístico etc. Enfim, isso permitirá ao sujeito ver-se convencido por um *crer no valor*, premissa fundamental para o movimento de busca da conjunção, ainda que esta requeira a aquisição de uma linguagem não compartilhada pelo sujeito até então.

Não se pode esquecer, também, que a maior ou a menor força do *destinador* em relação à sua capacidade de manipulação confere estabilidade ou não ao contrato entre ambos, estando em constante reavaliação por parte do *sujeito*. Quando este último aplica um julgamento

normativo a determinada música, convoca elementos dos dois níveis anteriores - poético e neutro - para emitir seu juízo de valor no nível estésico. Se, por exemplo, a sanção dada a uma canção de Roberto Carlos é do tipo positiva, entram em cena o juízo que o ouvinte faz do artista, seu carisma junto ao público, sua identificação com os valores que o cantor simboliza no seio social, entre outros. Para além disso, emerge sua afinidade com o discurso musical propriamente: o ritmo, a harmonia, a letra da canção, entre outros elementos. Na verdade, esse objeto traz em seu bojo certa carga afetiva que o constitui em um valor complexo.

Na semiótica narrativa, por exemplo, ao tomarmos o enunciador como um *destinador* interessado em manter a conjunção com seu *destinatário*, veremos que a tonicidade do nível *poético*, complementada pela tonicidade do nível *neutro*, resultará em um sujeito em plena conjunção com o objeto musical em questão. Se um dos níveis for átono, será necessário um equilíbrio advindo da relação eufórica do sujeito com o nível restante; em outras palavras, o ouvinte do enunciador Roberto Carlos deverá estar em conjunção com os valores do "Rei" e com sua canção. Para que o contrato entre enunciador e enunciatário não seja quebrado é necessário que uma das duas instâncias de conjunção seja suficiente para suplantar a baixa tonicidade da outra. Esses tipos de análise não deixam de ser pertinentes de uma perspectiva mais abrangente do *fato musical*, sobretudo quando se deseja dar conta do aspecto comunicativo da música: todas essas possibilidades apresentadas enquadram-se, como veremos mais detalhadamente, numa tematização discursiva de comunicação.

Abrindo-se um parêntese para outras possibilidades analíticas que perpassam a relação compositor, intérprete e ouvinte, convém lembrar que questões de gosto, de significações extramusicais ou de identificação pessoal atravessam o pensamento da música ao longo da história.

A título de exemplo, vejamos algumas categorizações propostas pelo psicólogo Robert Francès (In: Nattiez, 1987, p. 138). Trata-se fundamentalmente de discussões sobre a construção do sentido no nível estésico. Segundo ele, as possibilidades de avaliação que o ouvinte faz das obras musicais são as seguintes:

- a. Os julgamentos normativos (apreciações pessoais, julgamentos de gosto).
- b. Julgamentos objetivos ou de caráter técnico sobre as propriedades do estímulo musical (timbre, tempo, vibrato, gênero, formas de grafia etc.).
- c. Julgamentos de significação em que o sujeito remete o conteúdo musical a um fato extramusical. Nessa categoria, encontramos três subtipos: (i) Referência individual: aqui, a significação remete a uma experiência pessoal; (ii) Significação concreta: um fenômeno do mundo natural, um aspecto da natureza; (iii) Significação abstrata: traços psicológicos, como tranquilidade, serenidade, agonia e representações gerais, como hierarquia, continuidade, desordem etc.
- d. Afirmações de ordem introspectiva relativas a efeitos passionais ressentidos pelo sujeito.

É possível verificar que, em todos os casos, estamos tratando da perspectiva da *recepção musical*. No item a, os julgamentos normativos vão ao encontro das questões apresentadas no exemplo citado, extraído do cantor Roberto Carlos. A relação de conjunção do sujeito enunciatário com o enunciador passa em grande medida pelo simulacro construído por este último que enuncia no sentido de manipular seu ouvinte. Nem hoje nem em período algum da história da música isso esteve restrito unicamente ao valor intrínseco de uma obra musical ou canção.

Em *b*, apesar da aparente precisão científica quando se propõe tratar de "julgamentos objetivos ou de caráter técnico", constitui-se conflito quando a análise se refere ao estímulo cerebral provocado pela música. Como não desejamos entrar na seara dos processos de cognição musical, ressaltamos que se trata de mais um modo possível de análise do nível estésico.

Em *c*, trata-se da capacidade que o sujeito possui de atribuir representações simbólicas à música, seja através de relações com as paixões ou coisas provenientes de um simulacro de mundo real, seja através de relações que o sujeito realiza, conscientemente ou não, com suas próprias experiências de vida. Note-se que não falamos de uma capacidade de remissão extrínseca da música, pois, em nosso modo de ver, essa relação é construída pelo sujeito da recepção inserido em uma cena enunciativa e não propriamente pelo texto musical imanente.

Finalmente em *d*, trata-se dos estados de alma presentes no próprio sujeito, algo evidentemente subjetivo e passional.

Observamos nesta proposta uma aparente subjetividade do chamado nível estésico de análise, uma espécie de ontologização do modelo tripartite. Como solucionar tal psicologização e propor uma forma de análise em moldes científicos?

Novamente, entendemos que é pelo discurso. A análise da subjetividade dá-se pelos discursos que ela produz. Não se tem acesso aos sentimentos recônditos entranhados no interior do sujeito, mas se pode constituir uma análise a partir dos simulacros produzidos por esses sujeitos e apreendidos por seus discursos.

#### **7.4. O intérprete e o compositor nas posições de sujeito e destinador**

Vamos continuar nos aprofundando nesse modelo narrativo proposto, expandindo, de certa forma, as possibilidades e as alternativas. Imaginemos que certo grupo de atores é responsável pelo simulacro de existência do discurso musical de concerto nos dias de hoje: o produtor, o compositor, o intérprete, a crítica e o público. A objeção se dá, quando dizemos que tal cena se complementa com curadores, gravadoras, arranjadores etc. Ainda que tal recusa possa ser verdadeira, preferiremos isolar na análise os atores apresentados, partindo-se, então, de uma perspectiva mínima. Considerando tal cena enunciativa como um texto enunciado - e é necessário que assim o seja -, discutiremos as funções actanciais de cada ator e, mais que isso, estenderemos tal análise aos demais níveis do percurso gerativo greimasiano. A junção da perspectiva analítica enunciativa ao pensamento sobre o *fato musical* nos permitirá ver algumas particularidades da enunciação do discurso musical.

As relações do enunciador com um enunciatário interpretante, os tipos de destinadores possíveis, o lapso temporal entre a produção de uma obra e sua execução, a figura do intérprete como elemento intermediador entre a obra e o público, os temas discursivos e suas implicações na enunciação são assuntos que até aqui ainda não foram tratados.

Retomemos um trecho de Bertrand em *Caminhos da semiótica literária* para a continuidade da discussão:

Ou a enunciação é um ato produtor não linguístico e, como tal, escapa à competência da semiótica, ou então ela se acha presente, de uma maneira ou de outra - como um pressuposto implícito no texto, por exemplo - e, nesse caso, a enunciação pode ser formulada como um enunciado de um tipo particular, isto é, como um enunciado dito enunciação, por comportar outro enunciado como seu actante-objeto, vendo-se portanto reintegrado na reflexão semiótica que vai procurar definir o

estatuto semântico e gramatical de seu sujeito (Bertrand, 2003, p. 82).

O autor continua reforçando a tese de que é somente através do actante-objeto que presumimos o actante-sujeito, sendo este último implicado por aquele e vice-versa. Dessa forma, conhecendo o objeto enunciado, no caso a obra musical, podemos inferir a existência do actante-sujeito, produtor dela. Portanto, a obra:

Permite localizar, *stricto sensu*, o sujeito enunciador: antes de tudo sujeito lógico, ele é uma posição pura e simples. Instancia teórica de que nada se sabe no início, esse sujeito constrói pouco a pouco, ao longo do discurso, sua espessura semântica (Bertrand, 2003, p. 82).

O texto de Bertrand nos faz ver o quanto frágil é o estatuto semiótico do compositor, tal qual como a fragilidade do autor na literatura. Pelo receio de uma análise psicologizante e subjetiva, a semiótica tem posto, não sem razão, a figura do compositor e do autor em suspensão. Reinséri-los nas análises requer, portanto, muito cuidado. É nessa perspectiva que tenho adotado o modelo tripartite de Nattiez, dando pertinência ao *fato musical*, levando em conta apenas e tão somente os discursos em forma de texto, quer seja quando visamos dar conta de questões pertinentes à composição da obra, quer seja quando pretendemos discutir os aspectos de recepção desta mesma obra. Referimo-nos, em termos práticos, a críticas, textos jornalísticos, filmes, livros e todos os tipos de textos que se originam do discurso musical, ponto de partida da semiótica musical.

### **7.5.Os percursos temáticos da enunciação**

Verdadeiro avanço nas reflexões sobre narrativização da enunciação deu-se com Diana Barros (2002), autora que explorou tal perspectiva em *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*, entre outros textos. Na visão de

Barros, o problema deve ser encarado tanto no nível narrativo, considerando-se os percursos do destinador manipulador, do destinatário-sujeito e do destinador julgador, quanto no nível discursivo, por meio dos papéis temáticos e figurativos.

Os temas em questão são a *produção* e a *comunicação*, em que o primeiro se configura como a ação do homem sobre as coisas, enquanto o segundo trata da ação do homem sobre os outros homens. Enunciador e enunciatário, segundo a autora, compartilham do papel temático da comunicação, pois enquanto o primeiro comunica o segundo recebe e interpreta a comunicação. Já o papel temático da produção cabe ao sujeito da enunciação, um actante sincrético enunciador-enunciatário, conforme detalharemos a seguir.

A partir de motivação puramente metodológica, desdobraremos os papéis actanciais e temáticos da enunciação, exemplificando como isso pode ocorrer no *fato musical*. Evidentemente, tal desdobramento ocorre apenas no plano conceitual, visto que nos discursos tais papéis ocorrem em simultaneidade.

O primeiro papel temático tratado é o da comunicação. Em nosso modo de ver, não há discurso que não pretenda comunicar algo e, portanto, a existência de um sujeito apto e disposto a interpretar o objeto discursivo é condição para a realização do programa narrativo. Esse sujeito deve, portanto, ser manipulado a realizar o fazer interpretativo, produto de uma manipulação realizada pelo enunciador destinador. Nem sempre tal manipulação se concretiza adequadamente, ou pela falta de competência do sujeito (*saber e poder*) ou pela falta da modalização necessária (*querer e dever*). Vamos explorar tal relação por meio de um clássico desenho animado, *Mickey Mouse Symphony Hour*, de Walt Disney<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Consta do anexo desta tese.

### **7.5.1. O tema da comunicação**

Neste filme, Mickey desempenha o papel de maestro de uma orquestra composta por personagens célebres dos estúdios Disney: Donald, Pluto, Clarabela, entre outros. Um ambicioso empresário, o Sr. Macaroni, após verificar em um ensaio a competência da orquestra, contrata-os para uma lucrativa apresentação de gala.

Para melhor compreensão da proposta, dividiremos o filme em dois momentos distintos: (1) Mickey e orquestra realizam uma *performance musical* para a apreciação de Macaroni; (2) a orquestra encontra-se diante do público para a *performance final*. No primeiro momento, os papéis de destinador e sujeito estão bastante claros: Macaroni verifica que a orquestra possui competência para a realização do programa narrativo e manipula o sujeito para que ele realize a ação pretendida, ou seja, a conjunção do público com a *performance musical* e, consequentemente, o sucesso lucrativo da orquestra.

Porém, minutos antes do início do concerto de gala, Pateta envolve-se em um acidente ao transportar os instrumentos musicais (objetos modais para a realização do fazer), que caem no fosso do elevador e são prensados. A *performance musical* ocorre, então, com os instrumentos musicais em péssimo estado, gerando uma atuação cômica de timbres grotescos e hilariantes. Macaroni e Mickey demonstram seu completo desespero durante a execução da música, antevendo o fracasso completo da ação. O que se observa nesse segundo momento é que o destinador Macaroni e o sujeito Mickey fundem-se num mesmo papel actancial de destinador para que se estabeleça uma vaga, uma posição vazia no actante sujeito agora ocupado pelo público. A ação a ser desempenhada pelo público, de ordem cognitiva e interpretativa, passa a ser o foco da narrativa. Vejamos como isso é tratado por Barros:

[...] Em segundo lugar, o enunciador caracteriza-se pelo exercício do fazer persuasivo, ou seja, pela forma como faz passar os valores, como faz crer, para *fazer-fazer*. Diferenciam-se [...] tipos de enunciador e, consequentemente, de enunciatário - *querer-fazer*, no discurso literário, *dever-fazer*, no religioso ou científico, *saber* e *poder-fazer*, nos discursos tecnológicos - segundo a classe de manipulação empregada - sedução, tentação, provocação ou intimidação - ou de acordo como fazer pretendido, pragmático ou cognitivo (Barros, 2002, p.138).

O curioso nesse desenho animado é que o enunciador-destinador é tomado de surpresa, quando verifica os efusivos aplausos do público à bizarra execução da obra. Verifica-se um descompasso na esfera dos valores ideológicos, como já temos comentado e comentaremos novamente mais adiante.

Assim, um primeiro esquema faz-se necessário para começarmos a ilustrar o modelo narrativo tal qual propomos: na posição inicial, encontramos a obra musical como objeto modal necessário à conjunção do sujeito-enunciatário aos valores do destinador e, consequentemente, ao sucesso e ao lucro. O intérprete, no primeiro momento, ocupa a posição de sujeito manipulado para a realização do *fazer*. Essa manipulação instaura um *dever* a partir do momento em que ele necessita dos lucros obtidos por meio da venda dos ingressos para sua sobrevivência, ou um *querer*, quando se trata de uma *performance* que vise o puro prazer ou realização pessoal. Para que a *performance* se realize o músico deve possuir o *saber*, ou seja, a habilidade necessária para a execução de seu instrumento de acordo com as expectativas do público, e um *poder*, figurativizado, no caso do desenho, pelas boas ou más condições dos instrumentos musicais. Nesse sentido, temos um primeiro esboço de narrativização da enunciação musical:



Figura 10: Quadro enunciativo da comunicação 1

No segundo momento, observa-se:



Figura 11: Quadro enunciativo da comunicação 2

Em uma primeira hipótese, há um completo compartilhamento do valor obtenção de lucros financeiros do sujeito Mickey e orquestra com seu destinador, Sr. Macaroni. Tal hipótese parece confirmar-se, pois, em uma das cenas, Donald, antevendo o fracasso da missão, abre um jornal em busca de emprego, ou seja, outra forma de sustento. Cabe dizer ainda que os papéis apresentados não podem, de forma alguma, ser vistos como estanques. Prova disso é que Sr. Macaroni assume, ao mesmo tempo, o papel de destinador-enunciador do empreendimento artístico e sujeito-destinatário do objeto estético musical: na primeira execução, ele surpreende-se com as

dinâmicas da obra e deleita-se com a qualidade do desempenho dos músicos; na segunda, irrita-se com a péssima execução, surpreendido pelos timbres grotescos extraído dos instrumentos da orquestra.

A questão que pode ressurgir a cada nova análise é: Qual o ganho teórico de se considerar os três níveis do modelo tripartite, se poderíamos, como está claramente demonstrado, realizar análises autônomas da enunciação enunciada que, como vemos, é uma forma de texto como outro qualquer? Acredito que tal escolha atue como delimitador metodológico, ou seja, parte-se de determinada proposta semiótica, no caso, a musical, de Jean-Jacques Nattiez, em direção a uma semiótica mais ampla, que abarca outros suportes discursivos. Considera-se o texto musical, objeto da enunciação, para a partir dele verificar os discursos sobre o discurso musical.

De volta ao exemplo, convém ainda dizer que, se não houvesse uma distinção evidente entre as duas *performances musicais* realizadas pela orquestra, os elementos da cena enunciativa seriam insuficientes para sustentar a construção do sentido geral do desenho animado. Desse modo, se, mesmo após o acidente com os instrumentos musicais, o som produzido pela orquestra fosse semelhante ao som produzido no ensaio, não haveria dúvida do sujeito-enunciador Mickey em relação ao sucesso do discurso produzido. A enunciação constrói-se, portanto, a partir das marcas presentes no enunciado musical interno ao desenho animado e estas são típicas do discurso musical. Daí a primazia desse discurso sobre os outros níveis analíticos na estrutura tripartite, no caso da semiótica musical.

Falando um pouco mais das distinções entre os discursos musicais presentes no filme, observa-se evidente oposição de timbres, texturas e intensidades. Na primeira execução, a sonoridade dos metais é brilhante e robusta, as dinâmicas e intensidades são claramente controladas, o virtuosismo dos músicos é aparente, os tempos são precisos e a sincronia

entre os músicos é perfeita. Podemos observar esse fato também visualmente, quer seja pela aparência de satisfação do maestro, quer seja pelos movimentos sincrônicos dos músicos. Na segunda execução, por sua vez, tudo se torna inesperado, e a grande missão do maestro torna-se levar a *performance* ao seu final. As sonoridades produzidas pelos instrumentos são rústicas e, muitas vezes, remetem a animais e a figuras risíveis; a virtuosidade e o controle dos músicos sobre seus instrumentos tornam-se atitudes de desespero em virtude da falta do objeto modal necessário à realização da *performance*. Em suma, tal discurso musical é avesso ao que se espera de um concerto de gala. Tal reviravolta no programa narrativo lhe confere um caráter de humor e de surpresa.

O maior espanto, contudo, reserva-se à calorosa recepção dada pela plateia ao resultado musical obtido. Evidentemente, não temos acesso às razões da aceitação; podemos apenas cogitar que se trata de um destinatário tão inapto ou indiferente ao produto do discurso musical que não tenha sido capaz de interpretar o acontecimento narrativo como um acidente; tratar-se-ia, portanto, de um destinatário imerso em outro jogo enunciativo que não o jogo do discurso musical. Tal crítica é correntemente retomada em relação ao público de concertos, mais afeito às vaidades protocolares que ao conteúdo musical das récitas que frequenta. Passemos agora a outro tema possível no que se refere à enunciação; como já dissemos, ela nem sempre se dá no âmbito da comunicação, podendo também contemplar o tema da produção.

### **7.5.2. O tema da produção**

Enunciador e enunciatário sincretizam-se em sujeito da enunciação; trata-se, nas palavras de Barros, de produtores do discurso-objeto. Vejamos:

A enunciação realiza-se também segundo o percurso temático de produção, em que o enunciador e o enunciatário, sincretizados no sujeito da enunciação, lêem-se como sujeitos

produtores do discurso-objeto. O sincretismo destaca o fato de o enunciador e o enunciatário compartirem a responsabilidade da construção do sentido do discurso (Barros, 2002, p. 138, grifo nosso).

Tal construção, segundo a autora, tem a finalidade de proporcionar ao sujeito um objeto de valor com o qual ele queira estar em conjunção. O empreendimento da construção visa atender a uma necessidade do sujeito ou proporcionar-lhe prazer:

[...] nos programas de construção de objetos, um objeto é construído como suporte de valores que o sujeito operador ou algum outro sujeito deseja ou necessite. O objeto é fabricado, portanto, para *vir a ser a cobertura de um ou mais valores* com os quais o sujeito quer ou deve estar em conjunção. Tal empreendimento procura satisfazer uma necessidade do sujeito ou proporcionar-lhe prazer (Barros, 2002, p. 139, grifo nosso).

Importante questão apresenta-se no âmbito dos *valores*. A semiótica, durante longo período de sua história, procurou isolar a ideologia ou desejos do sujeito enunciador, sob a argumentação de que tais elementos extra-textuais levariam a análise linguística a sociologismos e psicologismos. Greimas assinala tal reserva de maneira bastante clara em resposta às questões formuladas pelos professores Edward Lopes e Ignácio de Assis Silva no curso *Teoria semiolinguística do discurso* (Greimas, 1974).

A confusão é simples porque se eu sou de carne e osso, aqui como ser existente e eu digo A terra é *redonda*, então dizemos que Greimas é quem é o sujeito da enunciação deste enunciado a terra é *redonda*. Mas, linguisticamente, postular a existência de Greimas significa postular a existência de um referente exterior a linguagem. Isto é antisaussuriano e toda a Semiótica vai por água abaixo. Pois isso equivale a afirmar que existe uma realidade extralinguística que nós podemos conhecer através de métodos que são linguísticos. Do mesmo modo, se é por métodos não-linguísticos que conhecemos, falta coerência lógica quando falamos Linguística. E a partir disso, há um campo aberto a todas as

filosofias, a todas as psicanálises e tudo o que vocês quiserem (Greimas, 1974, p. 2).

A radical afirmação do pai da semiótica francesa é, como já dissemos, parte de um esforço realizado nas primeiras décadas da teoria em isolar o texto de seus contextos. Apesar disso, Greimas já antevia a reincorporação dos contextos - talvez não nesses termos - às análises de cunho estrutural. A evidente ressalva, porém, mantém-se, quando a perspectiva de análise coloca no centro da análise um dito "mundo real":

É importante, porque está aí, por exemplo, o grande mal-entendido da Linguística americana. Quando Van Dijk<sup>19</sup> fala da narrativa, fala de ações, de humanos e de cães etc. Não sabemos, porém, se ele fala do texto, isto é, dos humanos descritos, das ações descritas, dos cães descritos, ou se fala de ações reais, de comportamentos humanos (Greimas, 1974, p. 2).

Quanto ao esquema narrativo da enunciação, declara o semioticista francês:

A estrutura possui um aspecto analítico, portanto pode ser decomposta em elementos, mas ela é algo mais do que a soma dos elementos. Portanto, se temos a definição de enunciação e dizemos que a enunciação é um enunciado que possui a estrutura do enunciado, o que é o enunciado nessa enunciação? É um actante objeto, isto é, é um dos termos estruturais, ao passo que a enunciação é o todo (Greimas, 1974, p. 4).

Mais adiante:

O sujeito da enunciação não é apenas um simples sujeito que fabrica mensagens, enunciados, mas é também um sujeito que transmite o saber. Portanto, não é apenas sujeito de uma frase do tipo sujeito/objeto, mas também destinador de uma enunciação que pode ser descrita como destinador/destinatário. [...]

---

<sup>19</sup> Teun A. van Dijk (1943), lingüista holandês, autor de *La Ciencia del Texto*.

Se falamos da competência do sujeito falante, é preciso falar ao mesmo tempo da competência do sujeito ouvinte. Não pretendo ir muito longe, quero dizer apenas que o que está implícito numa enunciação a partir do enunciado é uma estrutura actancial (Greimas, 1974, p. 5).

Como vemos, o esquema nos níveis narrativo e discursivo, que daria conta da análise das enunciações, já se desenhava. Em Barros, porém, veremos a esquematização cristalina dessa proposta que, em nosso modo de ver, é especialmente importante à compreensão do discurso musical, pois, de acordo com nosso ponto de vista, fazer semiótica musical significa não apenas um tipo de análise que se dá exclusivamente sobre o discurso musical, mas sobre o que chamamos de *fato musical*.

Passemos às considerações de Barros para destrincharmos a chamada enunciação cuja tematização é a produção, para, em seguida, aplicá-la à enunciação musical.

Necessária e capaz de recompor a competência modal e a performance do sujeito da enunciação e de fornecer indicações sobre os valores, a análise interna do texto não é suficiente para determinar, realmente, os valores que o objeto-discurso deve suportar e veicular. Tais valores, como se sabe pelo esquema narrativo, são comunicados ao sujeito da enunciação por um destinador-manipulador. A definição dos valores parece depender, portanto, de maiores informações sobre o destinador-manipulador, de que provêm. Em outras palavras, é provável que o preenchimento das casas vazias no quadrado das relações entre estruturas narrativas e discursivas contribua para esclarecer melhor a questão da enunciação produtora do discurso (Barros, 2002, p. 140).

Após tal afirmação, decisiva para o modo de pensar e de fazer semiótica, a pesquisadora complementa:

A intenção dessa proposta é criar possibilidades de descrever, com princípios e métodos da Semiótica, as chamadas condições de produção e de recepção do texto, ou boa parte delas (Barros, 2002, p. 140).

Ora, ou nossos fundamentos até aqui estão equivocados ou tal afirmação vai diretamente ao encontro da necessidade de se estabelecer uma metodologia transparente e consciente que dê conta, estruturalmente, dos modos de produção e de recepção do discurso musical, indo além do próprio objeto. Além disso, a perspectiva apresentada vai ainda mais longe, quando propõe a definição de um *destinador sócio-histórico* (ou psico-sócio-histórico!).

Isso significa dizer que chamado sujeito enunciador dos percursos temáticos de produção possui autonomia apenas na ordem do *fazer*; os valores que regem esse fazer são determinados de antemão pelo destinador sócio-histórico. Ao destinador interpretante caberá o ato de julgar e de sancionar o fazer do sujeito da enunciação estritamente em contrato com o destinador sócio-histórico. Antes de passarmos à reflexão musical propriamente, ainda uma última citação:

Determinar os destinadores do sujeito da enunciação corresponde a inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas, que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido (Barros, 2002, p. 141).

Pois bem, como vimos até então, uma das diferenças importantes entre a configuração actancial do tema de comunicação em relação ao tema de produção é que, no primeiro, o enunciatário reveste a função do sujeito que deve realizar o ato cognitivo de interpretar; no segundo, o enunciatário atua como o destinador julgador do que é produzido.

Retomemos o exemplo citado para uma compreensão mais homogênea do fato.

Agora, o público de Mickey não estará mais no papel de um sujeito que deve interpretar; antes, será o destinador que deve julgar a competência do sujeito da enunciação, Mickey. Consequentemente, o público do concerto deve estar em perfeita harmonia com os valores desse destinador sócio-

histórico, quando isso não se concretiza, instaura-se um percurso polêmico. O destinador produtor, então, é aquele que elegeu os valores do sujeito da enunciação bem como os meios e a competência para a realização da *performance*. No exemplo dado, está figurativizado no ator Sr. Macaroni, que viabilizou a produção da obra como produtor cultural e elegeu os valores pertinentes para a realização de um concerto de gala. Ademais, verificamos a existência de um compositor pressuposto, que, num momento anterior, disponibilizou ao sujeito da enunciação o objeto modal *obra musical* como meio para o cumprimento de sua ação. Além desses, outros elementos sócio-históricos atrelados a uma ideologia, que no caso musical traduz-se na forma de tocar, poderão ser considerados e analisados mais adiante.

Narrativamente, teremos:

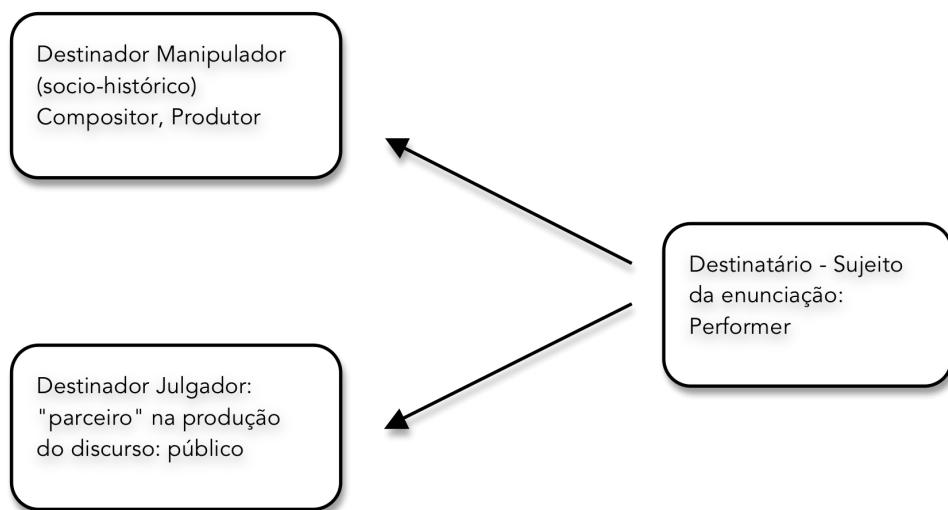


Figura 12: Esquema actancial no tema de produção

Condensemos a seguir os dois temas numa única tabela:

Comunicação	Produção
Enunciador Destinador manipulador (responsável pelo fazer do destinatário sujeito)	Produtor, elementos sócio-históricos etc. Destinador manipulador (responsável pela origem dos valores do sujeito)
Objeto Modal Enunciado, viabiliza a comunicação com o enunciatário	Objeto de Valor (construído de acordo com os valores do destinador-julgador; constitui o objetivo final do sujeito)
Enunciatário Destinatário sujeito (responsável pela interpretação do discurso objeto modal)	Sujeito da enunciação Destinatário Sujeito (responsável pelo <i>fazer</i> do discurso-objeto)
Enunciador Destinador Julgador (atua na sanção da interpretação do objeto)	Enunciatário Interpretante Destinador Julgador (responsável pela sanção, portanto, co-responsável pelo fazer do sujeito da enunciação).

Tabela 15: Tema de Comunicação e Tema de Produção

Para melhor esclarecimento da tabela, passemos a alguns exemplos mais concretos:

- ✓ Tema de produção: Quando o *performer* músico ou *compositor* entra em contato com os valores sócio-históricos de seu destinador e realiza a composição ou a execução de determinada obra, tendo como objetivo final a perfeita construção do objeto a partir da conjunção com os valores que lhe foram transmitidos. Tal ato não necessariamente compreende a inserção do público na narrativa; o próprio sujeito pode instaurar-se como destinador e auto-spcionador, quando já é portador de uma conjunção cognitiva com os valores dados pelo destinador, mas deve reavaliar a cada nova produção a consonância desta com os valores determinados pelo seu destinador. Veremos isso adiante.
- ✓ Tema da comunicação: Quando o sujeito *performer* músico ou *compositor*, já dotado de valores e de competência, realiza a *performance* que é, justamente, a manipulação do público receptor, fazendo-o *fazer* (interpretar) o actante objeto modal (obra musical). Nesse momento, o sujeito passa a ser o

público, responsável pela interpretação de tal objeto modal.

Por outro lado, o objeto de valor, no caso, pode ser representado pelo êxito na manipulação ou pela perfeita conjunção do público com o objeto modal que dará ao destinador reconhecimento, lucro e sucesso.

***Produção e recepção das músicas de outras épocas***

## 8. Produção e recepção das músicas de outras épocas

### 8.1. Considerações iniciais

Vivemos em uma época ímpar da audição e da interpretação musical. Compositores como Bach, Haydn, Mozart, entre outros, raramente interpretavam qualquer música que não fosse a sua própria. O ato de tocar estava quase sempre intrinsecamente ligado ao ato de compor. Conta-se, por exemplo<sup>20</sup>, que Bach, ao comparecer diante de Frederico II em sua residência em Potsdam, no ano de 1747, improvisou uma fuga a partir de um tema proposto pelo rei da Prússia. Semanas mais tarde, esse tema resultaria em um dos maiores monumentos da música barroca, a *Oferenda musical*, BWV 1079, de J. S. Bach.

Faz-se desnecessário entrar em detalhes sobre aspectos da história da música para verificar, também, que a execução de músicas de outras épocas era uma prática inexistente até o século XIX. Breve citação da célebre obra *O discurso dos sons*, de Harnoncourt, já nos permite verificar isso:

A música antiga era considerada como uma etapa preparatória, no melhor dos casos como material de estudo; ou ainda mais raramente, usada para alguma execução especial, quando seria rearranjada. Nestas raras execuções de música antiga - no século XVIII, por exemplo, - considerava-se imprescindível uma certa modernização (Harnoncourt, 1988, p. 17).

Observa-se a ausência de interesse dos músicos até o século XIX em executar a chamada música antiga<sup>21</sup>. Compositores eram rapidamente superados por seus sucessores das novas gerações, restando somente suas

---

<sup>20</sup> Tal relato, apresentado por Luís Otávio Santos no programa de rádio *Música e retórica: o discurso musical do barroco*, pode também ser encontrado no capítulo A noite de oferenda musical, de Gaines (2007).

<sup>21</sup> Nessa discussão, chamaremos de antiga toda música produzida por gerações anteriores, ou seja, não contemporâneas. Nesse sentido, a música de Haendel (1685-1759) pode ser considerada antiga para Haydn (1732-1809).

composições com finalidade didática. Mais precisamente, é no ano de 1837 que surge o termo *musicologia*, anos após a execução, por Mendelsohn, da *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach, morto em 1750. Vejamos:

Por consenso geral, considera-se o ano de 1837 como aquele em que se deu o surgimento da expressão *musicologia* (*Musikwissenschaft*) em um livro de um pedagogo alemão de nome Logier: não se poderia imaginar data simbolicamente mais significativa. Aquele foi o ano da morte de Beethoven quem, mais do que qualquer outro, fez da obra do compositor a mensagem de um indivíduo solitário e heróico dialogando diretamente com seu século. [...] Foi a época em que introduziram nos concertos obras do passado - a *Paixão segundo São Mateus* foi ressuscitada por Mendelsohn em 1829, sendo executada pela primeira vez depois da morte de Bach -, e, que se tomou consciência da historicidade agregada à criação musical (Nattiez, 2005b, p. 4).

Como vemos, cabe à segunda metade do século XIX e, sobretudo ao XX, a incorporação dos repertórios antigos nas salas de concerto e, em consequência, sua apreciação. Como não me cabe discutir aqui as razões históricas que levaram a tal fenômeno, resta-me observar o seguinte fato: se até o século XIX tínhamos intérpretes e compositores compartilhando sua contemporaneidade e, consequentemente, em contato direto com as coerções da linguagem musical de época - instrumentos, fraseados, ornamentações etc., com a nova prática da *performance* de música antiga, criou-se um lapso de tempo entre o momento da execução e o momento da composição, não existente até então. Tal questão torna-se mais grave, pois, como já vimos, a partitura não é capaz de delimitar fielmente a forma como o intérprete deve executar aquela obra.

### **8.2.A performance musical em músicas de outras épocas**

Relativamente a esse assunto podemos verificar, atualmente, a existência de pelo menos duas correntes do pensamento sobre a

interpretação musical que se opõem, intercaladas por uma terceira mais conciliadora e ainda uma quarta, que se iguala à primeira em suas intenções, mas que se distingue em seus métodos. Passemos a elas.

Na primeira corrente, defende-se que o intérprete deve limitar-se exclusivamente a reproduzir as intenções do compositor, tal como transmitida pela partitura (Nattiez, 2005, p. 141); na segunda, sustenta-se o direito à interpretação e à reinterpretação da obra. O pianista Claudio Arrau defende seu ponto de vista:

É dever sagrado do intérprete comunicar, intacto, o pensamento do compositor, do qual ele nada mais é do que um intérprete. Se Beethoven assinalou *piano* e você toca *forte* está definitivamente errado (Arrau apud Nattiez, 2005, p. 142).

Numa espécie de linha contínua com o pensamento romântico dos primeiros intérpretes da música antiga, ainda no século XIX, no entanto, observa-se uma liberdade em reler ou em reinterpretar a música, visando ao ouvinte do tempo atual. Tal tipo de leitura derivou em verdadeiras recomposições de obras, como a de Chaconne para violino solo BWV 1004, rearranjada para piano por Ferruccio Busoni (1866-1924); atualmente, é executada e revestida da mais completa aura do virtuosismo concertante por intérpretes, como Kissyn, Lang-Lang, entre outros. Há, de tal perspectiva, a liberdade para que o intérprete haja como um coautor, realizando pequenas alterações sobretudo nas dinâmicas ou andamentos das obras, adequando-as ao seu temperamento e à sua forma interpretativa, quase sempre herdeira de uma visão passional de performance típica do período romântico.

Uma terceira via nos é apresentada pelo pianista canadense Paul Loyonnet:

Todo o trabalho do intérprete é procurar este equilíbrio difícil: não trair o pensamento do compositor e, ao mesmo tempo, torná-lo vivo para os ouvidos atuais [...] o grande problema do

intérprete é conciliar fidelidade e eficiência (Loyonnet apud Nattiez, 2005, p. 141).

O problema, como dissemos, não se encerra nos três pontos de vista apresentados. Um quarto alia-se ao primeiro em intenções, pois propõe dar à interpretação da obra o maior grau de aproximação possível com a linguagem interpretativa própria do compositor e da época, mas diverge frontalmente nos métodos, pois crê que a execução fiel da partitura não é prova de uma execução autêntica. Muito ao contrário, faz-se necessária uma pesquisa musicológica que dê ao intérprete os elementos de fraseado e de linguagem próprios do estilo, e isso se dá por meio da leitura de tratados e textos de época.

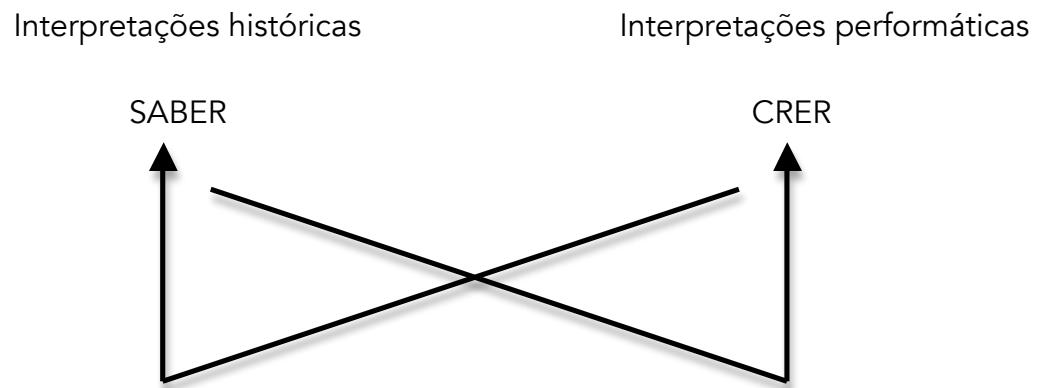
A polêmica é histórica e não pretendemos aqui solucioná-la ou sequer discuti-la do ponto de vista de tentar apontar qual das visões estaria mais correta. Contudo, passemos ao primeiro problema narrativo a ser discutido: as posições actanciais da cena enunciativa da interpretação musical. Vejamos como isso se dá.

Destacamos os quatro regimes de interpretação musical, partindo de uma perspectiva historicamente informada, por um lado, e musicalmente eficiente, por outro, esta que garantiria a livre expressão do intérprete e sua comunicação com o grande público. Como vimos no início deste capítulo, nessa primeira corrente *historicamente informada* encontramos intenso rigor com os elementos históricos concernentes ao contexto do discurso musical. Verificamos pesquisas musicológicas que buscam resgatar instrumentos de época: tratados técnicos para a correta interpretação desses instrumentos, cartas, fundamentos da linguagem e do estilo vigente entre outros elementos.

A segunda corrente diferencia-se radicalmente da primeira, pois entende que o fator relevante para a interpretação musical é a comunicação

direta com o público por meio da expressividade performática<sup>22</sup>. Desse ponto de vista, desqualifica-se o saber presente na visão historicamente informada e qualifica-se a marca individual do intérprete que carrega consigo sua própria visão da obra a partir do que ele crê como autêntica mensagem da música. Nesse sentido, o direito a alterações na obra é legitimado pela expectativa de que o público da *performance* não busca nas interpretações musicais a autenticidade histórica dos especialistas. O que o público quer é emocionar-se e isso só será possível através de uma interpretação musical, pelo músico, que dê vazão aos sentimentos que devem, assim, comover a plateia. Esse intérprete, modalizado pelo crer, confia que da relação entre destinador enunciador e sujeito interpretante brotará a comoção do enunciatário ouvinte.

Podemos, então, esboçar um quadrado com a oposição encontrada até então:



Não se pode imaginar, contudo, que as *performances* historicamente informadas não possuam uma dose de expressividade, virtuosismo ou interpretação pessoal. Apenas o paradigma que rege tais escolhas é o saber interpretativo proveniente do conhecimento dos contextos, como já foi dito.

---

<sup>22</sup> Por essa razão, chamaremos, apenas para facilitar a análise que aqui propomos, tal corrente de *performática*. Não há na literatura qualquer embasamento para esse termo e trata-se, portanto, de uma decisão arbitrária do analista.

Da mesma forma, os músicos aqui chamados de performáticos não possuem só o crer, mas também o saber, este que em vez de direcionar-se ao elemento histórico da obra, concentra-se em outros elementos: técnica, construção de sonoridade, conhecimento formal e estrutural da obra, e assim por diante.

Ainda há no quadrado duas posições a serem preenchidas; a primeira posiciona-se na negação do crer, o não crer, em que encontramos uma postura de negação do ato interpretativo baseado apenas no que se pensa ser melhor de forma puramente intuitiva. Contudo, tal intérprete musical, não tendo completado o percurso que o leva do crer ao saber, posiciona-se, negando a interpretação intuitiva. Esse intérprete é aquele que dá rigor absoluto às partituras musicais, enxergando que o respeito literal ao registro escrito representa a plena conjunção com os valores do seu destinador. Como dito, ele não se encontra modalizado pelo saber, mas nega o crer e, com isso, a intuição interpretativa.

Na última posição do quadrado, verificamos uma operação de modalização pelo não saber. Trata-se de um intérprete musical incapaz de crer em seu poder de persuasão, mas nega o saber enquanto modo de operação. Este último, por não ter plena competência do crer que persuade e por negar o saber que o legitima, repousa no âmbito de interpretações intuitivas, ora ornamentadas por vagas informações históricas, ora carregadas de anacronias.

### **8.2.1. O intérprete historicamente informado**

Como exemplo de intérprete historicamente informado, recorremos ao violonista finlandês Timo Korhonen, que, entre suas obras interpretativas, possui dois álbuns referenciais com as transcrições das *Partitas* e *Sonatas de Bach para violino solo*, BWV 1001 à 1006. Além das transcrições, rigorosas

em não acrescentar novas notas às partituras originais do autor, Timo apresenta-nos um estudo que fundamenta seu modo de interpretação dessa música, baseado sobretudo nos princípios retóricos da linguagem musical barroca. O violonista apresenta-nos, primeiramente, as justificativas para suas opções de transcrição:

Transcribir música de un determinado instrumento a otro instrumento totalmente diferente se parece mucho al hecho de traducir de un idioma a otro idioma. Así como el traductor debe tener un dominio perfecto del idioma al que traduce, el transcriptor debe conocer a fondo el instrumento para el que transcribe. Debe conocer el lenguaje de la música que arregla, reconocer los símbolos utilizados por el compositor y comprender lo que significaban en su tiempo. El transcriptor debe entonces interpretar el manuscrito dentro de los parámetros del instrumento elegido, de acuerdo con el contenido y el estilo de la música en cuestión (Korhonen, 2011, p. 2).

Transcrever música de um determinado instrumento a outro instrumento totalmente diferente se parece muito com o ato de traduzir de um idioma a outro idioma. Assim como o tradutor deve ter um domínio perfeito do idioma ao qual traduz, o transcritor deve conhecer a fundo o instrumento para o qual transcreve. Deve conhecer a linguagem da música na qual interfere, reconhecer os símbolos utilizados pelo compositor e compreender o que significavam em seu tempo. O transcritor deve então interpretar o manuscrito dentro dos parâmetros do instrumento eleito, de acordo com o conteúdo e o estilo da música em questão.

Em seguida, apresenta considerações sobre o conceito de música à época de Bach, discute as simbologias numéricas que associavam a obra musical ao momento da criação do universo, verifica que as relações intervalares estavam diretamente associadas às proporções numéricas simbólicas presentes na religião e na natureza, sendo essas também responsáveis pelas escolhas de andamentos entre os movimentos das *partitas* e *sonatas*; tudo isso visa à realização musical, conforme o pensamento da época.

Outra importante questão trazida pelo intérprete são as relações retóricas presentes no discurso musical barroco. Timo demonstra como baseou suas opções interpretativas, apontando para opções de fraseado, dinâmica, agógica e articulações, sobretudo a partir de uma perspectiva retórica e não puramente harmônica, como seria de se esperar em interpretações atuais.

Verificamos a seguir algumas de suas observações:

Anabasis - direção ascendente

Trata-se de um aumento de tensão ou de energia. Isto pode ilustrar um acontecimento específico no texto, por exemplo, "ascender ao céu", porém, mais geralmente um sentimento de grandeza, esplendor, alegria, etc.



Figura 13: *Anabasis*, definição.

**Fonte:** Korhonen, 2012, p. 5, tradução nossa.

Circulatio - movimento em círculo

O movimento em torno de uma nota central em pequenos intervalos ou, em caso de uma textura polifônica, em torno das partes que rodeiam um ponto central.

O movimento em círculo poderia ser interpretado aqui para expressar tensão, sentimento de desespero e dor, já que aparece combinado com formações cromáticas.



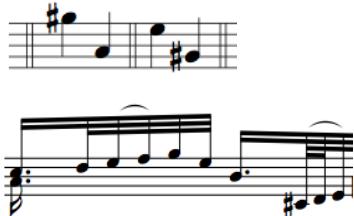
BWV 1004 Ciaccona

Figura 14: *Circulatio*, definição

**Fonte:** Korhonen, 2012, p. 5, tradução nossa.

Saltus duriusculus - salto duro

Salto de sexta ou sétima, ascendente ou descendente. Aparece em descrições de pecado ou penitência, ou de forte emoção.



BWV 1003 Grave

Figura 15: *Saltus duriusculus*, definição

**Fonte:** Korhonen, 2012, p. 5, tradução nossa.

Suspiratio - suspiro

Duas terças ou sextas ligadas, ou uma polifonia de terças e sextas. O segundo acorde da figura deve ser articulado curto, para destacar a figura. Aparece nas descrições de dor, amor ou agitação.



BWV 1001 Fuga



BWV 1001 Siciliana



BWV 1002 Double

Figura 16: *Suspiratio*, definição

**Fonte:** Korhonen, 2012, p. 6, tradução nossa.

Além dessas, Korhonen apresenta outras figuras da retórica pertinentes à interpretação da música de Bach, sustentando suas opções por meio de tratados e princípios de época e baseando sua visão interpretativa sobretudo em valores ideológicos constantes do contexto interpretativo musical. Para um intérprete como ele, a partitura é apenas mais um elemento para a conjunção com o discurso musical. As ligaduras e deslocamentos de acentuação, por exemplo, não significam apenas síncopes e contratemplos rítmicos, mas também podem representar um afeto ou efeito de sentido apreensível apenas por um conhecimento mais amplo proveniente da conjunção com os valores do destinador compositor e seu simulacro de valores.

Essa perspectiva interpretativa, do ponto de vista do modelo tripartite, demonstra a importância do nível poético da obra: compositor, valores ideológicos do período etc. Da perspectiva semiótica, são três níveis de contextos, segundo Diana Barros; primeiramente, o *contexto situacional*:

Esse tipo de contexto caracteriza a situação de enunciação espacial e temporalmente, servindo para localizar, no tempo e no espaço, o produtor e o receptor e, a partir daí, o sujeito da enunciação. Determina o que o enunciador pensa do seu discurso, do enunciatário, dos objetivos da produção, do ato de produzir, assim como as razões que levaram à fabricação do texto - realizar uma tarefa escolar, ser aprovado no vestibular, ser reconhecido pela crítica, cumprir uma obrigação acadêmica, mostrar altos objetivos patrióticos ou preocupação com o desenvolvimento da ciência e assim por diante (Barros, 2002, p. 144).

Nesse caso específico, o *contexto situacional* da obra comprehende a ideologia desse destinador sócio-histórico, Bach, tendo o sujeito da enunciação, Timo, a tarefa de construir o objeto de acordo com os valores da época:

Bach vivió en Alemania en una época cuya visión global del concepto de la música podría ser descrita como teocéntrica.

La música era un arte practicado "para glorificar a Dios y aliviar el alma", en este orden (Korhonen, 2011, p. 2).

Bach viveu na Alemanha em uma época cuja a visão global do conceito de música poderia ser descrita como teocêntrica. A música era uma arte praticada "para glorificar a Deus e aliviar a alma", nesta ordem.

Em segundo lugar, a noção de contexto *interno*, referente às relações, por exemplo, da obra de determinado autor com suas demais obras, construindo dessa forma um caráter idioletal, que também pode ser verificado na interpretação do violonista em questão. Timo apresenta, como vimos, análises de distintos trechos das *partitas* e *sonatas*. Analisa-as e compara-as, estabelecendo um *modus operandi* para a obra de Bach, com base em seu modo de tratar o discurso musical.

Finalmente, a chamada *música barroca alemã* pode ser considerada o contexto *externo*, na medida em que manipula, segundo Barros, os valores de classe, de grupo ou de época.

A sanção para o sucesso da empreitada dá-se, naturalmente, numa etapa subsequente. Como já dissemos, é possível verificar, muitas vezes, que o próprio sujeito, uma vez compartilhando os valores do destinador, seja o realizador de sua própria sanção para verificar o sucesso da construção de seu objeto. No caso dos intérpretes, isso se dá pela própria escuta de sua produção através de gravações de estudo ou mesmo da escuta simultânea que realiza enquanto executa a obra. Outros destinadores, como professores, colegas e o próprio público, desde que inseridos na tematização de construção, como já vimos, também serão capazes de sancionar o objeto de valor *performance musical* uma vez que compartilham os valores do destinador.

Não adentraremos profundamente na análise dos registros de áudio da *performance* de Timo, pois nosso objetivo neste capítulo não é o discurso

musical em seu nível neutro. Apenas, podemos adiantar que as gravações dele fogem bastante do que se ouve correntemente entre os violonistas da atual geração (Marcin Dylla, Ana Vidovic, Gabriel Bianco, Jason Vieux, entre outros). É nítido como a mudança de perspectiva interpretativa apresenta marcas<sup>23</sup> no discurso.

### **8.2.2. Intérpretes performáticos**

Como vimos, o modo de interpretação performática é aquele em que o intérprete se realiza por meio de seu modo pessoal de ver a obra musical, independentemente do estilo ou época a que pertença. Isso significaria dizer que, havendo negação do contexto histórico de origem, seria o discurso musical o único elemento considerado na interpretação da obra? Evidentemente não, pois, quando um intérprete não busca a identificação com os valores históricos, inevitavelmente acaba cedendo a valores de outra ordem: uma moda interpretativa vigente que em geral determina o que é tido como o gosto geral do público de concertos.

Isso se faz notar sobremaneira na música antiga em interpretações carregadas de elementos da música romântica, notadamente do período da história da música que mais apelou para os efeitos de sentido capazes de arrebatá-lo ao público: virtuosismo, massas sonoras, grandes variações dinâmicas e exacerbação passionál. É como se tal intérprete compartilhasse os valores de outro destinador que não aquele historicamente ancorado na obra que executa. Esse outro destinador traria em seus valores

---

<sup>23</sup> No CD anexo, disponibilizamos duas gravações do *Prelúdio da partita* BWV 1006 para comparação: Timo Korhonen e Ana Vidovic. São notáveis as diferenças de andamento, articulações, fraseados, dinâmicas e concepção sonora entre ambas, observando-se na gravação de Timo uma preocupação muito maior com as figuras retóricas barrocas e respeito aos valores de época.

os elementos da fase romântica da música, numa espécie de continuidade da era dos virtuosos do século XIX.

Sobre essa forma particular de posicionamento, vejamos a crítica que se segue, extraída da revista *Concerto*:

#### **A música e seu “Cristo de Borja”**

Nos últimos dias um inusitado acontecimento do mundo das artes, por assim dizer, chamou a atenção no noticiário de diferentes países. À parte a guerra na Síria, a crise do Euro ou, por aqui, o julgamento do Mensalão, a aposentada espanhola Cecilia Giménez (81) atraiu os olhos do mundo para si. Melhor, para o seu mais recente trabalho, uma malfadada restauração de um afresco do Santuário de la Misericordia, um Ecce homo estampado numa parede da pequena igreja do século XVI localizada no distrito de Borja, em Zaragoza. A pintura, no entanto, é mais recente, provavelmente de Elías García Martínez, um pintor naturalista de nenhuma expressão em meio à fervilhante cena artística do século XIX.

A pintura estava danificada pelo salitre presente na composição da parede. Foi aí que, com a maior das boas vontades, Cecilia Giménez resolveu empreender um processo independente de restauração, sem o devido aval ou orientação de qualquer instituição. A vovozinha acreditou que suas diletantes habilidades como pintora amadora seriam suficientes para ressuscitar a famosa imagem de Cristo apresentado por Pilatos à turba ensandecida e sedenta por sangue. Acabou mandando-o para sepultura, sem direito a ressurreição no terceiro dia, como pode ser conferido na imagem abaixo no mais hilariante “antes e depois” de toda história da arte.



Afresco do Santuário de la Misericordia, antes e depois do "restauro".

Assim que o caso veio à tona ele ganhou repercussão mundial, e imediatamente se inseriu na cultura internética, servindo de mote para as mais diferentes paródias. O irônico da situação é que não apenas o Cristo de Borja ficou famoso somente a partir de sua aniquilação, mas também o fato de sua metamorfose ser mais admirada que a versão original. Já é possível até comprar camisetas do Cristo transformado em macaco.

Mas, sejamos justos, Cecilia Giménez não está sozinha, e na história não faltam exemplos de pessoas tão bem intencionadas quanto desqualificadas, que põe a perder a beleza original de uma obra de arte. A música clássica também tem seus "Cristos de Borja", isto é, versões musicais que, em tese, são frutos da maior boa vontade, o que não impede um resultado calamitoso.

Nosso mais famoso Cristo de Borja é, sem dúvidas, o *Adagio* de Albinoni. Um dos grandes *hits* da música clássica, ele ficou especialmente conhecido a partir da década de 1980, depois que o über-maestro Herbert von Karajan, à frente de um paquidérmico conjunto de cordas da Filarmônica de Berlim, lançou pela Deutsche Grammophon um álbum dedicado a obras famosas da música barroca, que incluiu também peças de Pachelbel, Vivaldi e Corelli. O álbum por si é um Cristo de Borja, tanto que ocupa lugar de destaque na lista das "20 gravações que nunca deveriam ter sido feitas", compilada pelo crítico inglês N.

Lebrecht.



O retrato original de Tomaso Albinoni, compositor que, coitadinho, nos acostumamos a ouvir em sua “versão Borja”

Mas não quero, por ora, falar de interpretações musicais equivocadas, pois o *Adagio* de Albinoni é Cristo de Borja de alto nível, difícil de ser superado. Isto porque a partitura que corre solta desta música jamais foi composta por Tomaso Albinoni (1671-1751), músico de destaque da cena barroca veneziana, autor de óperas e muita música instrumental.

Ela na verdade é um “arranjo” realizado pelo musicólogo italiano Remo Giazotto, que também é o autor de uma biografia de Albinoni. Diz a história que, logo após a II Guerra Mundial, Giazotto travou contato com fragmentos manuscritos de um de um *Trio Sonata* supostamente composto por Albinoni na fabulosa coleção de partituras da Biblioteca Estatal da Saxônia, em Dresden (edifício que miraculosamente escapara do colossal bombardeio da Força Aérea Britânica, em março de 1945).

Aqui, permito-me pensar que, movido pelo sentimento de reconstrução que emanava da Europa em ruínas, Giazotto, na melhor das boas intenções (será?), decidiu restaurar os preciosos fragmentos da partitura. Mas a questão não se limitou a restaurar fisicamente o papel no qual estavam rabiscadas as poucas colcheias e os sustentados de Albinoni, mas sim restaurar a música em si.

Mas como restaurar trechos da imaterialidade sonora de uma música a partir do frágil material que Giazotto tinha em mãos? Bem, nossa Cecilia Giménez *avant la lettre* simplesmente começou a criar uma nova partitura, mas ao invés de se limitar aos detalhes técnicos e estilísticos da música barroca italiana, ele utilizou elementos da linguagem musical pós-romântica. O resultado não poderia ser mais dantesco, o que não

impediu de ser amplamente apreciado e, pior, do pastiche se tornar a obra-símbolo do compositor para o grande público.

Afinal, se quando pensamos em *Bolero* vem logo à mente o nome de Ravel, em *Nona Sinfonia* o de Beethoven e em *Serenata noturna* o de Mozart, difícil não associar a palavra *Adagio* ao nome de Albinoni. Hoje em dia pouco se ouve e conhece da obra "de verdade" deste talentoso compositor vêneto.

A inerente imaterialidade da música faz dela uma das artes mais sujeitas a ação de incautas Cecilia Giménez e seus "Cristos de Borja". Seja na interpretação a partir de uma partitura, ou a partir da tradição oral (o famoso "tocar de ouvido", muito comum na música popular), ao passar pelo filtro do intérprete, ainda que genuinamente bem intencionado, é muito fácil a ideia musical se distanciar da purificação e ficar turva como a água de um rio lamacento, ou tal como na versão final do *Ecce homo* de García Martínez. Afinal, de boas intenções, o inferno está cheio.

**Fonte:** Crítica extraída da revista *Concerto*, autoria de Leonardo Martinelli, em 28 ago. 2012.

Como se vê, uma crítica é direcionada a Herbert Von Karajan, maestro que, na visão do crítico, pode ser responsabilizado por restaurações desastrosas de obras barrocas das quais a mais emblemática é o *Adagio*, de Tomaso Albinone.

De fato, desconhecendo-se a origem barroca da obra - o que no caso do famoso *Adagio* é bem pouco provável -, pode-se perfeitamente ouvir a interpretação de Karajan para o *Adagio* de Albinone e confundi-la com uma obra qualquer de Richard Strauss, por exemplo, dado ao fato de não se notar grandes distinções estilísticas. A expressividade das frases musicais, a orquestração, o tipo de sonoridade carregada de brilho, as articulações presentes na gravação, enfim, tudo remete à orquestra romântica. Esse modo de interpretação dirige-se diretamente ao público de concertos herdeiro direto do público do século XIX e início do século XX, que viu a orquestra expandir-se, passando a ser composta por um grande número de músicos,

viu os instrumentos ganharem imensamente em projeção sonora por conta das novas tecnologias utilizadas na luteria, e, finalmente, presenciou a uniformização sonora dos naipes, proveniente do trabalho de equalização necessário a uma orquestra cada vez maior e potente.

Essa perspectiva encontra-se, também, na construção do modo de agir de grandes virtuosos do século XX. Um deles, Andrès Segóvia, violonista espanhol que deu ao violão um novo *status*, alçando-o ao universo da "música séria", objetivava conscientemente alcançar tais evoluções presentes nas orquestras, como vimos, e bem antes conquistadas por outros instrumentos como o piano e o violino.

Nas palavras de Fabio Zanon:

Segóvia efetuou uma síntese daquilo que melhor se fazia em sua época e alçou os aspectos técnicos, sonoros e expressivos do instrumento a um patamar sequer imaginado por seus contemporâneos. Ele se serviu de seu prestígio ímpar para consolidar três objetivos auto-impostos, os quais, em sua visão, eram fundamentais para a aceitação do violão pelo público filarmônico (o termo usado por Segóvia para definir o público de concertos sinfônicos e camerísticos): [1] levar um repertório ortodoxamente clássico, sem concessões a manifestações de caráter folclórico, a um público que extrapolasse o limite dos aficionados do violão; [2] propugnar pelo estabelecimento do curso de violão em nível de igualdade com outros instrumentos em todos os conservatórios mais importantes e estimular publicações especializadas de violão; e [3] estimular compositores a criarem um novo repertório para o instrumento.

[...] O extraordinário alcance da arte de Segóvia é ainda mais surpreendente pelo fato dele ter, em todos os parâmetros artísticos e pessoais, adotado uma persona do século XIX: seu ideal musical era o romântico, sua presença pública a de um fidalgo, sua inclinação política e comportamental conservadora, enfim, Segóvia transportava o ouvinte a uma era anterior, que havia sucumbido com a 1<sup>a</sup> Guerra Mundial (Zanon, 2004, p. 4, grifos nossos<sup>24</sup>).

---

<sup>24</sup> Transcrição do programa de rádio "A arte do violão", veiculado pela Radio Cultura FM no ano de 2004.

Como se vê, podem ser muito distintos os destinadores que determinam os valores de um sujeito da *performance*. São esses destinadores que determinam a posição pragmática e cognitiva dos sujeitos da cena musical de concerto.

Podemos dizer que os dois modos de ação já exemplificados são os grandes eixos da interpretação musical erudita. As posições intermediárias alocadas no não crer e no não saber circunscrevem um universo de intérpretes que encontra pouco lugar na cena de concertos atualmente. Tanto o rigor exagerado em relação aos símbolos presentes nas partituras, quanto as interpretações intuitivamente históricas delimitam uma forma de agir ingênua, pautada por destinadores fracos na perspectiva da cena interpretativa musical dos dias de hoje, falando naturalmente de música do Barroco e Renascimento. Como vimos anteriormente, o rigor quanto à partitura pode ser encontrado em pianistas como Claudio Arrau, confesso defensor de leitura literal dos símbolos da escrita musical, numa perspectiva, digamos, desalinhada do pensamento interpretativo moderno. Já o não saber marca uma posição de incompetência, ainda que transitória. A dúvida interpretativa presente no dilema entre seguir os valores históricos ou dar vazão a uma visão pessoal é claramente uma posição presente nos estudantes de interpretação musical ainda sem uma personalidade musical definida.

### **8.3.Sincretismo actancial: o destinador autojulgador**

Mostramos anteriormente que a actancialização da cena enunciativa cuja tematização é a da produção instaura um destinador-julgador responsável pela verificação da competência do sujeito na construção do objeto de valor. Desejamos apresentar uma situação frequente: o ato de produzir e o ato de sancionar podem ser realizados pelo mesmo ator. O

intérprete ou compositor pode, em dados momentos, construir o objeto enquanto julga sua própria construção. A autocrítica nada mais é que o desdobramento do papel do sujeito em sujeito e destinador, realizando a tarefa do julgamento de sua própria ação. Mais do que isso, é como se o destinador dispusesse de um sujeito que realiza o papel narrativo de sancionador. Um exemplo disso seria o daquele estagiário encarregado de corrigir as redações de um grupo de alunos. O professor orienta-o sobre a correção e ele realiza a ação. Trata-se evidentemente de um sujeito, pois realiza a ação, porém esta será o julgamento da ação de outro sujeito, ou seja, uma etapa de sanção.

No caso da autocrítica do *performer musical*, isso pode ser percebido numa sessão de ensaios em que, ao executar determinado trecho musical ou passagem, o músico repete inúmeras vezes o trecho em questão até considerar que o resultado é condizente com suas expectativas; melhor dizendo, as expectativas de seus valores ideais, recebidas de seu destinador sócio-histórico. É, porém, de mais fácil verificação a autocrítica de um compositor em relação à sua obra verificada em manuscritos de composição.

Construíram-se através da história muitos mitos sobre o célebre compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Alguns livros, talvez o mais famoso, *Mozart: sociologia de um gênio*, de Norbert Elias, apresentam-no como um gênio completo, portador de um dom sobrenatural. Os filmes vão mais além. Esse é o caso do de Milos Forman e de Peter Schaffer, *Amadeus* (1984). Salieri, compositor da corte de Joseph II, desenhado como inimigo e simultaneamente admirador de Mozart, vai às lágrimas ao verificar nos manuscritos do compositor que este último não fazia correções, ou seja, que suas obras brotavam de sua mente praticamente prontas, como que "ditadas por Deus". A concepção do gênio romântico é justamente essa: um escolhido portador de um dom sobrenatural dado por deus ou por uma força

transcendente. Isso significaria dizer que Mozart estaria de tal forma ligado a seu destinador que não haveria necessidade de uma autossanção, a obra nasceria, portanto, pronta.

Contudo, ao se analisar mais detidamente o compositor através de suas obras no tempo, percebemos que os fatos não eram exatamente esses. Realmente, Mozart iniciou sua carreira como compositor muito cedo: por volta dos cinco anos de idade; aos oito anos, principia a compor sinfonias. Não há dúvida de que o jovem contava com um talento precoce diferenciado, como se pode observar nos relatos de seu pai em suas cartas<sup>25</sup>:

✓ *Leopold Mozart a L. Hagenauer, em Salzburgo  
Wasserburg, 11 de junho de 1763*

A última notícia é que, indo para o órgão [da Catedral de Wasserburg] para nos divertirmos, eu expliquei a Wolferl o uso dos pedais. Ele imediatamente começou a tentar, empurrou o banquinho para o lado, preludiou, e pisou nos pedais, e isto, realmente, era como se ele tivesse praticado há muitos meses atrás. Todos ficaram atônitos, e isto é uma nova graça de Deus, tal qual muitos só recebem após muito esforço.

✓ *Leopold Mozart a Frau Hagenauer, em Salzburgo  
Paris, 1 de fevereiro de 1764*

Quatro sonatas do Sr. Wolfgang Mozart estão agora sendo impressas! Imagine o alvoroço que irá causar no mundo o fato de que estará impresso na capa que a obra é de uma criança de sete anos; e, quando os incrédulos são desafiados a por isso em prova (como já ocorreu), ele convida alguém para escrever um minueto, ou algo do gênero, e então ele imediatamente (sem tocar no cravo) escreve o baixo, e, se desejado, também

---

<sup>25</sup> Trechos extraídos do portal *Mozart vide e obra* em 20 set. 2014, disponível em <<http://mozart.infonet.com.br/>>. Tradução de Camila Argolo e Caia Fittipaldi.

a parte do segundo violino! Em boa hora a senhora ouvirá quão boas são essas sonatas; há um andante entre elas de gosto bastante singular. E eu posso assegurar-lhe, querida Frau Hagenauer, que Deus produz milagres diariamente nessa criança. Em nosso retorno a casa (se Deus quiser) ele estará em posição de ser oficial da corte. [...] Quando ele está acompanhando um concerto público, ele transpõe árias realmente a prima vista; e em qualquer lugar ele toca dessa maneira qualquer peça que ponham diante dele, seja italiana ou francesa.

Contudo, não podemos falar de um sujeito de competência absoluta. Ainda que o treinamento intenso tenha dado a Mozart um fazer quase livre de erros na sua maturidade, é observável, em suas primeiras sinfonias, o auto grau de correções e retoques necessários à conclusão de suas obras. Vejamos o manuscrito de sua primeira sinfonia, K. 16:



Figura 17: Trecho manuscrito da Sinfonia n° 1, K.16, de Mozart

A grande quantidade de correções e retoques presentes na partitura nos mostra que o processo de composição nessa fase da carreira do compositor era embaraçado por erros e necessidade de correções. É possível que muitas das correções realizadas tenham sido orientações diretas do pai, seu professor de música, porém ainda se trata de autocorreções.

Fenômeno semelhante observo, quando, ao escrever esta tese, frequentemente deparo com pensamentos contraditórios que necessitam de revisão e correção. Autossanciono-me, a partir de um destinador construído num simulacro teórico que prevê uma prova glorificante, a defesa da tese, em que a banca examinadora acionará seus destinadores para a realização do ato sancionador.

Por fim, observamos neste capítulo: (1) a existência de modos do sujeito enunciador *performer musical*, a partir da perspectiva de Nattiez e Harnoncourt; (2) a viabilidade de inserir a interpretação musical e suas escolhas num modelo enunciativo, tomando-se como base propostas de Greimas e Barros; (3) a verificação de que os papéis actanciais narrativos podem ser desempenhados sincreticamente quando um mesmo ator realiza várias tarefas, ou quando uma mesma função actancial é partilhada por vários atores; (4) finalmente, a viabilidade de definir modos de ação para os tipos de intérprete musical citados através desse modelo enunciativo em que se podem opor tais modos pelo tipo de destinador que o manipula.

**O discurso musical:  
segmentação analítica e perspectivas de escuta**

## **9. O discurso musical: segmentação analítica e perspectivas de escuta**

### **9.1.Considerações iniciais**

O sentido musical é inevitavelmente atravessado pela escuta. A prova de que os níveis *poético*, *musical* e *estésico* são apenas recortes operacionais do ponto de vista analítico é que, ao falarmos da análise de um nível musical, não podemos deixar de recorrer a uma reflexão sobre a escuta, ato que tem seu lugar no nível estésico.

A arbitrariedade do signo musical é tamanha que um mesmo elemento caracterizante, o timbre, por exemplo, pode ter uma importância estrutural central em obras de compositores modernos, como Schaeffer e Varèse, menor importância na música do período Clássico e quase nenhuma importância em obras do Renascimento, em que uma obra, ao ser composta, não possuía ainda uma determinação para um ou outro instrumento musical, podendo ser tocada ao alaúde ou ao cravo, por exemplo.

Desde minha dissertação de mestrado, venho defendendo o ponto de vista de que seria inviável a constituição de segmentações universais da linguagem musical. Naquela ocasião, demonstrei como as múltiplas correntes analíticas diferenciam-se pelos modos de recorte do material musical, ou seja, numa mesma obra podem-se levar em conta aspectos ligados ao som, altura, duração, intensidade, timbre, texturas ou então elementos que tratam desses mesmos elementos de outra perspectiva. Em outros termos, melodia, harmonia, ritmo, forma musical e assim por diante. Não obstante, pode-se tratar do discurso musical através da junção desses elementos citados, e eles podem conduzir a significações totalmente opostas a partir de escutas distintas.

Naturalmente, isso não inviabiliza uma proposta de segmentação estrutural musical, mas será necessário que se verifique isso caso a caso. Como segmentar analiticamente, por exemplo, 4'33" de Cage? E o que dizer

de *Different Trains* de Steve Reich, *Ionisation* e *Poème électronique* de Varèse, de algumas obras de Webern e Berg, Ornette Coleman e daí por diante?

A análise desses discursos depende, inevitavelmente, da escuta proposta. Tenho visto, em diversas situações, excelentes músicos e professores respeitados, atribuindo juízos de valor estético injustos a partir de escutas completamente ingênuas, para não dizer equivocadas. Em uma palestra a que assisti recentemente, um dos palestrantes, pretendendo resolver numa única frase as dificuldades de escuta da música atonal ou contemporânea, defendia que a falta de repetições dos motivos da melodia retirava do ouvinte o sentido da lembrança e do reconhecimento, provocando uma perda do sentido direcional da música. Pois bem, isso poderia estar correto se a única forma de escuta possível fosse a melódica, o que naturalmente não procede.

Dessa forma, então, a segmentação do discurso musical não pode ocorrer de uma única perspectiva analítica. Veremos, no capítulo 9, que na obra *Canticum*, de Leo Brouwer, as segmentações de alturas precisam se dar em forma de conjuntos; não é possível trabalhar com acordes. Da mesma forma, veremos como no *Hino Nacional Brasileiro* há um sentido harmônico que rege a forma musical, nitidamente sobrepondo-se aos aspectos das curvas entoativas melódicas. Finalmente, veremos, através de alguns exemplos extraídos de canções de Milton Nascimento, como em determinados discursos musicais se ressaltam o nível discursivo e suas construções temáticas e isotópicas em detrimento de uma narratividade conduzida por tensões harmônicas ou melódicas.

Como vimos ainda no início desta tese, através do poema “Eis os amantes”, de Augusto de Campos, a linguagem verbal, quando em regime

poético, apresenta-nos um desafio particular de análise; particular no sentido de que cada discurso pode trazer consigo um sistema de códigos próprios.

### **9.2. Formas do discurso musical e suas estruturas sintagmáticas**

Na Copa do Mundo do Brasil de 2014, um curioso evento musical tomou o centro das discussões na imprensa brasileira. Apesar de tratar-se de um fato relacionado à Copa do Mundo, pouco ou nada de futebol há nesse acontecimento. O *Hino Nacional Brasileiro* tornou-se uma espécie de marca do patriotismo, superação e amor da torcida brasileira. Vamos aos fatos.

No chamado Super Clássico das Américas<sup>26</sup>, em 2011, num jogo entre Brasil e Argentina, a execução instrumental do Hino Nacional foi interrompida exatamente aos 60 segundos de execução, segundo norma protocolar da FIFA à época. A torcida presente no estádio ignorou a interrupção da música executada pelo sistema de som e continuou a cantar o hino *a cappella* até o final de sua primeira parte. Já na época, o acontecimento foi noticiado como emocionante, levando às lágrimas o jogador Neymar.

Dois anos depois, durante a Copa das Confederações, o fato repetiu-se no segundo jogo da seleção canarinho em Fortaleza. No jogo anterior, a interrupção da música causou certo estranhamento, mas não provocou a mesma reação que provocaria no jogo seguinte. A partir da abertura da Copa do Mundo de 2014, o fato tornou-se uma constante: o hino era interrompido, agora aos 67 segundos de execução nos sistemas de som dos estádios e, calorosamente, continuado pelos jogadores e torcida.

Tal fato rende-nos curiosa leitura da construção do sentido em uma cena enunciativa tão carregada de valores ideológicos atravessados por um

---

<sup>26</sup> Vídeo anexo.

discurso musical que possui seu sentido musical próprio, sua estrutura e suas coerções tonais.

A imprensa brasileira passou a interpretar o fato do ponto de vista de forte acento dos valores nacionais. Vejamos alguns comentários jornalísticos sobre o fato.

O blog *Super Esporte*, após apresentar depoimentos de jogadores em que eles descrevem sua emoção e entusiasmo pela atitude da torcida, relatou a emoção do árbitro inglês ao ver e ouvir a manifestação da torcida brasileira no jogo entre Brasil e México, ainda pela Copa das Confederações em 2013:

Os jogadores do Brasil explicaram, nesta quarta-feira, que a vitória contra o México começou a ser obtida antes mesmo de a bola rolar. A atitude da torcida brasileira, que cantou o hino nacional até o fim, mesmo depois que o sistema de som parou de executá-lo, deixou os atletas emocionados e ainda mais motivados para o confronto na Arena Castelão. O técnico Luiz Felipe Scolari revelou que até mesmo o árbitro inglês Howard Webb se surpreendeu com a manifestação. "Sempre tive um excelente relacionamento com o Howard Webb na Europa e fui cumprimentá-lo no vestiário. Ele me disse que nunca tinha visto algo igual na vida dele, de a música parar e o estádio inteiro continuar cantando, com voz muito mais elevada do que antes. Ele me disse: 'Felipe, fiquei emocionado'. E isso partiu de um inglês", comentou o treinador (*MG Esportes*, 19 jun. 2013)<sup>27</sup>.

Galvão Bueno comenta a emoção toda vez que o fato se repetia nas apresentações do Brasil pela Copa do Mundo:

A cada vez que se repete parece que se emociona mais, desde que pela primeira vez aconteceu em 2011 em Belém do Pará, em um jogo contra a Argentina. Desde que começou em Fortaleza na Copa das Confederações e aí passou por todos os estádios e se repete nesta Copa do Mundo. A cada vez que se repete parece que a emoção é maior. Aí a gente olha para os companheiros, para os

---

<sup>27</sup><http://www.mg.superesportes.com.br/app/noticias/campeonatos/copa-das-confederacoes/copa2013-noticias/2013/06/19/noticia,254239/hino-cantado-por-brasileiros-emociona-arbitro-ingles.shtml>.

jogadores e é um momento espetacular (*Uol Esporte*, 23 jun. 2014)<sup>28</sup>

Não precisamos nos deter na infinidade de comentários vindos da imprensa no sentido de construir uma imagem de emoção, superação e entrega da torcida brasileira e dos jogadores no momento da execução do hino em tais circunstâncias. Ainda que não se possa falar de valores patrióticos mais amplos, ao menos podemos verificar uma espécie de simulacro do patriotismo futebolístico aflorado nessas ocasiões.

Uma crítica um tanto dissonante, porém, surge no momento em que o acontecimento musical da abertura dos jogos começa a receber uma visada um tanto disfórica da parte dos comentaristas esportivos. Passa-se agora a tratar a questão a partir de critérios um pouco mais técnicos, já apontando, ainda que discretamente, para o fato de que a ação continuadora da torcida se devesse a uma interrupção brusca do hino e de que isso poderia ser minimizado caso a CBF tivesse editado de forma mais adequada o arquivo de áudio enviado à FIFA:

A CBF teve a chance de diminuir de forma considerável o hino cantado à capela nos jogos da seleção na Copa, que faz jogadores chorarem e virou assunto até nas entrevistas coletivas dos jogadores.

A mania, que começou na conquista da Copa das Confederações do ano passado, surgiu pelo fato do hino que toca nos eventos da Fifa ser uma versão reduzida, com um corte abrupto. Mas torcedores e jogadores continuam a cantar a letra integral.

Só que, neste Mundial, o trecho à capela poderia ser bem menor. A versão editada da Fifa tem cerca de 65 segundos. Mas, se a CBF quisesse, poderia ter 90 segundos, sendo que a primeira parte completa do hino nacional pode ser cantada em cerca de 100 segundos.

Se no ano passado, o hino à capela foi um dos pilares da conquista brasileira, agora, na Copa, causa discussão. Alguns

---

<sup>28</sup><http://uolesportetv.blogosfera.uol.com.br/2014/06/23/galvao-corrigem-de-hino-a-capela-apos-revolta-de-paraenses/>.

jogadores, incluindo Neymar, choram muito durante a execução da música, e o time, ao contrário do ano passado, vem começando os jogos de forma sonolenta. Nesta sexta-feira, em Teresópolis, o lateral Marcelo negou que essa emoção atrapalhe o time (*ESPN Uol*, 21 jun. 2014)<sup>29</sup>.

Iniciemos agora uma discussão musical. O jornalista da *ESPN Uol* fala de um corte abrupto: a versão do hino, com 65 segundos de duração, poderia, segundo as normas da FIFA para a Copa do Mundo, ser estendida para 90 segundos; como a primeira parte do hino é executada em 100 segundos, o trecho *a cappella* seria minimizado para 10 segundos, se fosse explorado todo o tempo disponibilizado pela FIFA para a execução do hino. Pois bem, o palpite do jornalista parece correto, mas as coisas não funcionam exatamente assim. Vejamos.

O problema da interrupção abrupta não fica claramente explicado. Não se trata, evidentemente, de uma interrupção abrupta da letra, pois não é isso que ocorre. O corte promovido pela FIFA não compromete o sentido do texto, como vemos a seguir, pois não se pode dizer que o trecho verbal excluído na execução durante a copa do mundo seja um complemento direto e indispensável do trecho de letra cantado, inclusive, este pode ser considerado satisfatoriamente concluído pelo vocativo inflamado de exaltação presente na interjeição “salve” que se repete em “ó pátria amada, idolatrada, salve, salve!”

---

<sup>29</sup>[http://espn.uol.com.br/noticia/419795\\_cbf-abre-mao-de-25-segundos-de-hino-nacional-na-copa](http://espn.uol.com.br/noticia/419795_cbf-abre-mao-de-25-segundos-de-hino-nacional-na-copa).

### **Hino Nacional Brasileiro - Primeira Estrofe**

Compositor: Poema: Joaquim Osório Duque Estrada / Música: Francisco Manoel da Silva

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas  
De um povo heroico o brado retumbante,  
E o sol da liberdade, em raios fúlgidos,  
Brilhou no céu da pátria nesse instante.

Se o penhor dessa igualdade  
Conseguimos conquistar com braço forte,  
Em teu seio, ó liberdade,  
Desafia o nosso peito a própria morte!

Ó pátria amada,  
Idolatrada,  
Salve! Salve!

Brasil, um sonho intenso, um raio vívido  
De amor e de esperança à terra desce,  
Se em teu formoso céu, risonho e límpido,  
A imagem do cruzeiro resplandece.

Gigante pela própria natureza,  
És belo, és forte, impávido colosso,  
E o teu futuro espelha essa grandeza.

Terra adorada,  
Entre outras mil,  
És tu, brasil,  
Ó pátria amada!  
Dos filhos deste solo és mãe gentil,  
Pátria amada,  
Brasil!



Não podemos dizer o mesmo, contudo, da estrutura do discurso musical. O Hino Nacional é estruturado pela forma musical:

Introdução:

Compassos 1 ao 15, duração<sup>30</sup>: 26 segundos

Tema A:

The musical notation consists of two staves of music. The first staff begins with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with a similar pattern of eighth and sixteenth notes.

Compassos 16 - 23, duração: 15 segundos

Tema B:

The musical notation consists of two staves of music. The first staff features eighth and sixteenth-note patterns. The second staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Compassos 24 - 31, duração: 15 segundos

Ponte modulatória:

The musical notation consists of two staves of music. The first staff shows a descending eighth-note scale. The second staff begins with a single note followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Compassos 32 - 33, duração: 5 segundos

Reexposição do tema A:

The musical notation consists of two staves of music. The first staff begins with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with a similar pattern of eighth and sixteenth notes.

Compassos 34 - 41, duração: 15 segundos

---

<sup>30</sup> A duração será sempre considerada a partir da gravação utilizada pela FIFA na Copa do Mundo de 2014.

Coda:

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with a key signature of B-flat major (B♭) and a G minor chord (Gm). The middle staff starts with a C7 chord, followed by Edim, Dm, F, B-flat, and F chords. The bottom staff starts with a B-flat chord, followed by a C chord, and ends with a bracket labeled '1. F' over an F chord.

Compassos 35 - 46, duração: 22 segundos

Pois bem, estruturalmente o Hino Nacional organiza-se de forma bastante simples e canônica. Divide-se em duas estrofes, cada estrofe apresenta um Tema A e um Tema B, a reexposição do Tema A e uma coda de 12 compassos que direciona para o fim da estrofe. Entre o término do tema A e sua reexposição há uma pequena ponte na dominante da tonalidade que serve justamente para a criação da tensão necessária para a reafirmação da tonalidade original da reexposição. Como vimos, foi justamente nesse momento da ponte modulatória, momento de tensão provocada pela melodia na sétima da dominante, que a FIFA ou CBF pretendia encerrar a execução do hino nos jogos da Copa.

Qualquer pequeno manual de harmonia mostra-nos que o sistema tonal constrói-se através dos jogos de tensão e de relaxamento, próprios da relação entre os acordes de função tônica ou dominante. Do ponto de vista do discurso musical, não haveria pior lugar para um corte.

Como agravante disso, a ponte modulatória termina em um salto melódico ascendente, razão mais que suficiente para que o ouvinte, imerso na língua tonal e condicionado ainda pelas múltiplas execuções da obra ao

longo da vida, sinta-se inconformado com uma ruptura musical tão brusca, sentindo a necessidade de seguir até o fim da obra, finalizando-a onde ela deve ser finalizada, no primeiro grau da tônica, após um claro acorde dominante e uma longa e preparatória coda.

Não pretendemos, de forma alguma, dizer que o único elemento pertinente nesse evento musical é o discurso musical. Também acreditamos que uma ideologia ou, pelo menos, uma emoção híbrida de valores patrióticos, sentimento nacional, amor ao futebol entre tantos outros fatores foram decisivos para que a torcida continuasse o hino até o final. Porém, o *destinador tonal* teve, certamente, grande parcela de culpa nessa história, tendo sido ajudado pela imperícia do antissujeito editor, que tentou atingi-lo em seu ponto mais forte: a dominante arpejada com melodia na sétima!

Pode-se ouvir em áudio anexo uma sugestão de recorte para que o corte “necessário” não provocasse os brios da torcida brasileira.

### **9.3.O *Canticum* de Leo Brouwer: discutindo o tempo e o espaço musicais**

Neste capítulo, apresentaremos breve análise da peça para violão solo *Canticum*<sup>31</sup>, de Leo Brouwer. O compositor cubano é, seguramente, o mais importante compositor violonista da atualidade. Sua obra abrange mais de 300 títulos, sua discografia apresenta mais de 600 gravações e 50 trilhas sonoras para filmes. Além disso, Brouwer possui aproximadamente 200 distinções acadêmicas internacionais e é compositor residente da Academia de Artes e Ciências de Berlim.

A obra de Brouwer, iniciada em 1954, ano das primeiras peças para violão, é dividida pela crítica especializada em três grandes momentos. Sua primeira fase, pré-revolução cubana (1959), é chamada de *Nacionalista*, com intensa recorrência de temas populares da música de seu país. A segunda

---

<sup>31</sup> Em anexo.

fase é conhecida como *Vanguarda*; após um período de estudos de composição na Julliard School of Music, com bolsa oferecida pelo Estado Revolucionário Cubano, o compositor adota as práticas compostionais das correntes pós-modernas européias. Ainda nessa fase, mostra-se politicamente engajado mas, curiosamente, desenvolve uma estética que se distancia das grandes massas em virtude da adoção de procedimentos não tonais. Finalmente, a partir dos anos de 1980, retorna para o que ele mesmo denominou *nova simplicidade*. Nesse momento, a obra de Brouwer passa a transitar livremente entre o popular e o erudito, o nacionalismo e a vanguarda.

O compositor destaca, como veremos na citação seguinte, sua busca pelo contraste e pelo equilíbrio nesta última fase. As leis de "forças opostas" apontadas pelo compositor, são, como postula Saussure no *Curso de Linguística Geral* (1997), a própria essência das linguagens enquanto sistema de diferenças e oposições.

Com o tempo, eu percebi uma saturação da linguagem da chamada vanguarda. O que aconteceu é que este tipo de linguagem atomizada, seca e tensional sofreu, e ainda sofre, um defeito relacionado à essência do equilíbrio compostional, um conceito que está presente na história: movimento, tensão e seu consequente repouso ou relaxamento. Esta "lei de forças opostas" - dia-noite, masculino-feminino, yin-yang, tempo de amar, tempo de odiar - existe em todas as circunstâncias da humanidade. A vanguarda sentia falta do relaxamento das tensões. Não há ente vivo que não descanse. Dessa maneira, eu fiz uma regressão na direção da simplificação dos materiais compostionais. Este é o que considero minha última fase, que chamo de "Nova simplicidade", e que abrange os elementos essenciais da música popular, da música clássica e da própria vanguarda. Elas me ajudam a dar contraste às grandes tensões (Brouwer apud Betancourt, 1998).

O *Canticum*, composto em 1968, pertence à segunda fase do compositor e evidencia seu contato com a vanguarda durante seu período de permanência na Juilliard School, em Nova Iorque. Trata-se de uma obra em que diversos procedimentos pós-tonais são adotados (Hernandez, 2000, p. 113), explorando um rico jogo de texturas, o que é próprio da linguagem violonística do século XX.

Além das relações harmônicas e intervalares presentes na peça, procuraremos destacar aspectos texturais e idiomáticos, muitas vezes derivados da organologia do instrumento para o qual a peça se apresenta. Ao propor procedimentos técnicos como o *rasgueo* e a *tambora*, Brouwer discute a linguagem musical violonística não apenas sob a perspectiva de um sistema de alturas, mas também timbrístico.

Como foi possível ver na citação do compositor, extraída de Betancourt, Brouwer leva em conta o equilíbrio interno de suas peças e, segundo ele, tal equilíbrio emerge do jogo de forças contrastantes e opositivas presentes nas linguagens naturais. Ao observarmos como se organiza tal estrutura oposicional, podemos compreender as bases da construção do sentido na imanência de um dado discurso. Não será necessário recorrer a fatores extramusicais, como o contexto histórico ou referências a outras linguagens para que a estrutura discursiva se evidencie, pois no âmbito interno do discurso musical uma teia de relações constitui um sistema em que as partes e elementos interrelacionam-se entre si e com o todo. Caberá a este trabalho analítico compreender os paradigmas constituintes de cada componente e organizá-los estruturalmente.

Nesse sentido, Schaeffer bem ilustra, em seu *Tratado dos objetos musicais*:

Os objetos foram feitos para servir ao paradoxo fundamental de sua utilização: isto é, desde que eles são agrupados em estruturas, eles se deixam esquecer como objetos para

integrarem, cada um deles, nada mais do que o valor de um conjunto. É ingênuo o pensamento, expresso na linguagem corriqueira, de que os objetos, na nossa experiência habitual, apresentam-se como dados. Na realidade, nós não percebemos os objetos, mas sim, as estruturas que os incorporam (Schaeffer, 1993, p. 40).

Justamente, compreender um paradigma permite-nos perceber a estrutura que incorpora dado objeto. Ao apresentar determinada peça musical, somente a observação dos aspectos timbrísticos, por exemplo, nos permitirá dizer se este é um elemento importante na constituição da obra. A partir disso, é preciso observar quais as possibilidades associativas desse elemento e como ele se articula internamente no discurso.

Ainda sobre esse aspecto analítico, observemos a citação do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev:

Será reconhecido, portanto, sem dificuldades, que no fundo o essencial não é dividir um objeto em partes, mas sim adaptar a análise de modo que ela seja conforme às dependências mútuas que existem entre as partes, permitindo-nos prestar contas dessas dependências de modo satisfatório (Hjelmslev, 1975, p. 28).

Será nosso desafio, portanto, observar como tais dependências se articulam dentro da obra de Brouwer. Algumas ferramentas analíticas auxiliarão na compreensão dos parâmetros harmônico-intervalares e motívicos: do timbre, das texturas, entre outros aspectos que serão aqui comentados. A compreensão mais ampla da obra, porém, dependerá de uma compreensão efetiva da estrutura da obra. Passemos então a ela.

É possível notar que, por trás do jogo composicional de Brouwer, há também uma polêmica conceitual: podemos observar que tempo e espaço estão incessantemente polemizados no discurso. Para além disso, a densidade também aparece de forma bastante curiosa em determinados trechos. Observe-se que ainda não estamos falando de tempo, espaço e

densidade musicais; tratando da acepção geral desses termos, podemos observar os seguintes pares oposicionais semânticos apresentados na tabela 16:

Tempo	<i>mensurado vs. livre</i>
Espaço	<i>aberto vs. fechado</i>
Densidade	<i>concentrada vs. rarefeita</i>

Tabela 16: *Oposições conceituais*

As infinitas possibilidades de combinação entre tais elementos não são objeto dessa discussão. Sequer um preâmbulo sobre as relações entre tempo e espaço, assunto de boa parte dos filósofos e pesquisadores em toda história do pensamento, poderá ser empreendida, tendo-se em vista a complexidade do tema. Retiraremos apenas alguns trechos da obra e observaremos como o compositor articula os materiais musicais para que eles encontrem sentido no âmbito da percepção humana, que se dá, prioritariamente, nas relações de tempo, espaço e densidade.

### 9.3.1. Análise da peça

Já no primeiro contato com a partitura de *Canticum*, observamos uma questão em relação ao tempo musical. A partitura não apresenta fórmula ou barras de compasso, sugerindo ao intérprete que a obra não possui *pulso* predefinido (figura 18):

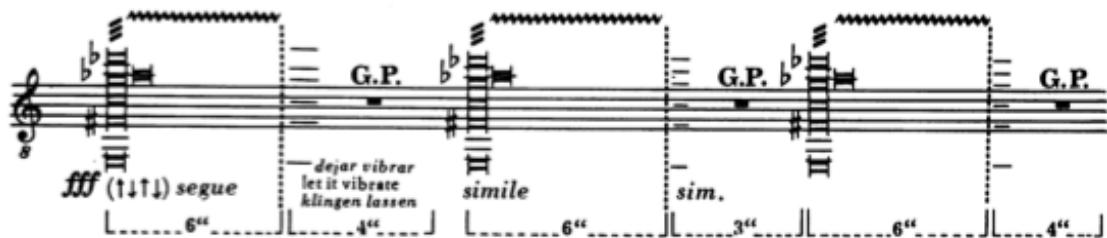


Figura 18: *Brouwer, Canticum, sistema 1*

Além disso, uma forma de determinação temporal pouco habitual no contexto violonístico é utilizada: a duração do movimento de *rasgueo* é dada em segundos, ou seja, um tempo cronológico invade o tempo musical e as figuras passam a ter um valor de duração altamente definido e estrito. O mesmo pode ser dito em relação às pausas, que devem durar quatro, três e quatro segundos, respectivamente. Por outro lado, o ritmo dos movimentos de *rasgueo* fica praticamente por conta do intérprete, que pode inserir um elemento arbitrário dentro dos demais elementos determinados. Aqui, inicia-se um jogo dialético temporal que irá estender-se pelo curso do primeiro movimento da obra.

Para além desse aspecto, o primeiro trecho da obra destaca-se por ser texturalmente diferente de todo o restante da peça. O acorde apresentado, e repetido três vezes, insere-se como um movimento em que a *massa sonora* passa a ter maior importância que os intervalos harmônicos presentes. Porém, as notas escolhidas para a composição dessa *massa* não são aleatórias. Curiosamente, tal acorde possui todos os intervalos possíveis dentro da oitava: 2<sup>a</sup> m de (fá#-sol), (sol-láb) e (dó-réb); 2M de (mi-fá#), (fa#-sol#); 3m de (mi-sol); 3M de (mi-sol#), (láb-dó), (dó-mi); 4J de (sol-dó), (láb-réb), (réb-solb) e 4+ de (fá#-dó), (sol-réb), (dó-fá#), (réb-sol) e suas respectivas inversões.

Aplicando relações de conjuntos no acorde encontramos: [0,1,5], [0,1,2], [0,4,5], [0,1,4], [0,3,5] e [0,1,2], o que resulta nos conjuntos 3-1, 3-3, 3-4 e 3-7, segundo a tabela de Allen Forte<sup>32</sup>.

É com esse material de conjuntos que o compositor irá trabalhar no decorrer da peça em relação a classes de alturas. Poderíamos, então, dizer que o acorde de abertura determina a coleção de conjuntos que serão utilizados como material de base na peça. Poderemos discutir tal opção harmônica e cotejá-la com os demais parâmetros no decorrer da análise.

No segundo trecho da obra (figura 19), já observamos a utilização de um conjunto que será recorrente, partindo de um movimento cromático impulsionador, de (01) para (012):

*tempo libero*

[0 1]                            [0 1 2]

Figura 19: *Brouwer, Canticum, sistema 2a*

Nesse trecho, podemos observar, ainda, uma espacialização concentrada, textura homofônica e tempo livre. As dinâmicas, por outro lado, chamam a atenção devido a um desejo de máximo controle das intensidades, atribuindo-se a um pequeno trecho de três grupos de notas quatro solicitações dinâmicas contrastantes.

A partir desse primeiro material cromático apresentado, o compositor irá desenvolver uma teia de relações em diversas formas de texturas possíveis. Exemplo disso é o trecho que se segue (figura 20), em que a presença do

---

<sup>32</sup> Em *The structure of atonal music* (Forte, 1973), o autor apresenta-nos uma lista das classes de conjuntos e seus respectivos nomes. Tal tabela tornou-se uma referência quase universal para a análise de música atonal.

conjunto 3-1 (0,1,2) reforça o sentido cromático da peça, mas alterna a possibilidade textural desse conjunto:



Figura 20: Brouwer, *Canticum*, sistema 2b

Aqui, as notas Lá, Sib e Si surgem em graus disjuntos, pois estão intercalados por uma oitava. Há a manutenção de uma informação de alturas, mas não ocorre a manutenção dos elementos intervalares estritos. Essa dialética entre manutenção, memória, repetição, alternância, oposição e dependências estrutura o discurso em todos os seus parâmetros.

Ainda, no referido trecho, observamos tal aspecto em relação, novamente, ao tempo. Brouwer insere mais um aspecto pouco habitual da notação violonística da época. O *acelerando* na forma gráfica de hastas que se abrem gradualmente de uma colcheia à fusa. Esse procedimento repete-se em outros trechos da peça, demonstrando mais uma forma de indeterminação de tempo. Essa forma de grafia está, em nosso modo de ver, no âmbito da relativa determinação: nem tão estrita quanto o *acelerando* escrito e nem tão livre quanto o *acelerando* notado verbalmente na partitura. A fermata do trecho é, também, marca de indeterminação.

O trecho seguinte (figura 21) começa a delinear a forma como o compositor trabalhará o material de alturas de que dispõe, ou seja, os conjuntos citados anteriormente. Podemos ver as seguintes disposições de conjuntos:



Figura 21: *Brouwer, Canticum, sistema 3*

Nesse pequeno trecho, é possível encontrar o conjunto 3-1 (012) em Láb, Lá, Sib e em Ré#, Mi, Fá. Ainda, 3-4 (015) em Ré#, Mi, Láb e Dó, Dó# e Fá. O mesmo 3-4 aparece sob a forma [0, 4, 5] em Ré, Fá#, Sol, em intersecção com 3-1 nas notas Fá#, Sol e Láb. Podemos ver que, por trás de uma aparente escolha aleatória, existe um material sonoro dado por intervalos, observáveis através dos conjuntos que organizam as escolhas de graus conjuntos ou disjuntos, de acordo com o sentido desejado. Ainda, a relação entre Fá# e Láb (02) abrirá espaço para um conjunto (024) que virá mais adiante.

O período seguinte (figura 22) é marcado por pares de notas e, além dos intervalos cromáticos, o que fica mais evidente é o aspecto temporal determinado por um *acelerando* e um *ritardando* escrito.

Figura 22: *Brouwer, Canticum, sistema 4*

Trata-se, também, de um dos trechos em que fica mais evidente a escrita violonística, pois tal arpejo é pensado de forma a atender os pares de cordas 6/5, 4/3 e 2/1. O uso das cordas soltas, aqui, assume papel fundamental na ressonância do instrumento.

A reexposição do material (figura 23) no início da obra insere, pela primeira vez numa articulação literal, o efeito da memória sobre os materiais expostos:

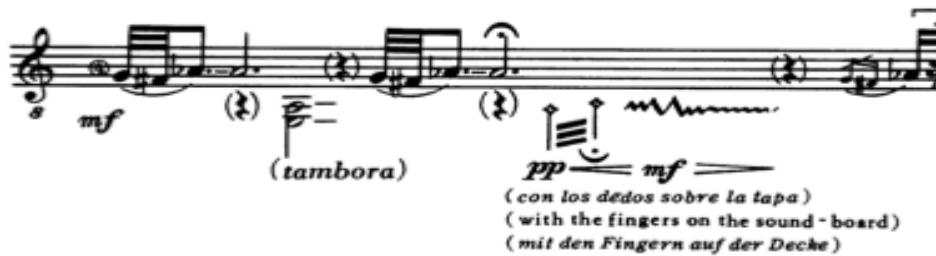


Figura 23: Brouwer, *Canticum*, sistema 5

Todavia, os usos timbrísticos novamente entram em cena por meio do efeito de *tambora* e com a indicação “con los dedos sobre a tapa”.

Dando continuidade, notamos que o trecho seguinte (figura 24) apresenta-se em três partes: (1) concentração em uma única altura; (2) aceleração e abertura de intervalos no trecho seguinte, que, por sua vez, dá expansão de tessitura e retoma os conjuntos 3-1 e 3-4; (3) novamente, a concentração em Dó# relaciona as partes interpostas pelo arpejo por um intervalo cromático.

P i p m segue

0 5 4 simile sul pont.

son. nat.

3 2 1 sul pont.

Figura 24: Brouwer, *Canticum*, sistemas 5b e 6

A composição do período exposto dá-nos a percepção de um movimento de *fechamento/abertura/fechamento*; no primeiro grupo de notas repetidas em ré, o compositor opta pelo *acelerando* de hastes, enquanto, no segundo, o acelerando é escrito, novamente o diálogo entre determinado e indeterminado.

Ao repetir o período anterior, observamos que o trecho difere-se no final (figura 25) pois, em vez de concentrar-se numa única nota, retoma um arpejo com um conjunto 3-1.



Figura 25: *Brouwer, Canticum, sistema 7*

A sequência mostra-nos a última inserção de novo material de alturas e, curiosamente, de forma bastante divergente dos materiais anteriores (figura 26). Brouwer vale-se de um conjunto (0246), ou seja, um seguimento de tons inteiros para finalizar um grande período de apresentação de materiais.

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a dynamic 'f' and a performance instruction 'sfz'. It then transitions through dynamics 'mf', 'mp', 'p', and 'pp'. The bottom staff begins with a dynamic 'ff' and a performance instruction 'sfz'. It then transitions through dynamics 'f', 'mp', 'p', and 'pp'. Both staves feature complex rhythmic patterns with various note heads and rests.

Figura 26: *Brouwer, Canticum, sistemas 8 e 9*

Aqui, podemos cogitar duas hipóteses: ou intervalo de segunda maior, já explorado anteriormente, pode ser visto como base para tal escolha, ou supomos um procedimento de expansão do conjunto (012), às vezes

estendido para (0123); e, nesse caso, duplicado em suas alturas e convertido em (0246).

O último trecho desse movimento (figura 27) funciona como um desenvolvimento do material até então apresentado. Nele, o compositor explora os conjuntos com graus vizinhos e disjuntos, notas repetidas, acelerandos, retardantos, bem como outros elementos que haviam sido apresentados anteriormente.

*mp legatissimo*

*mf più stacc.*

*breve*

*dolce ma molto vibr.*

*metálico cresc.*

*(§)*

*f (junto al puente)  
(close to the bridge)  
(nahe am Steg)*

*son-nat.*

*pp*

*ff*

*mp*

*pizz. o nat. (ad lib.)*

*mf*

*p*

*pausa muy corta para  
afinar 6<sup>ta</sup> en Mi<sup>b</sup>  
very short pause for  
tuning 6<sup>th</sup> in E<sup>b</sup>  
sehr kurze Pause zum  
Umstimmen der VI. Saite auf Es*

Figura 27: Brouwer, *Canticum*, sistema 9 ao fim

Não há apresentação de novos materiais mas, aparentemente, há um embate entre os intervalos de 0-1 e 0-3, 0-4 e 0-5, criando uma oposição

entre movimento cromático e arpejos de tríades ou acordes. Tal embate suspende-se, quando há inserção de notas únicas que dão certo tipo de polaridade ao discurso.

Os jogos semânticos entre tempo, espaço e densidade, anteriormente comentados, podem ser assim apresentados (tabela 17).

Tempo	
Oposição Semântica	determinado vs. indeterminado
Expressão Musical	duração medida em segundos vs. acelerando e diminuendo escrito ou por hastes/fermatas e tempo livre
Espaço	
Oposição Semântica	aberto vs. fechado
Expressão Musical	conjuntos com intervalos de categorias disjuntas vs. conjuntas textura ampla em arpejos ou massa sonora vs. solo ou nota singularizada
Densidade	
Oposição Semântica	concentrada vs. rarefeita
Expressão Musical	blocos de intervalos conjuntos vs. disjuntos acúmulo de notas em curto espaço vs. rarefação no aparecimento das notas

Tabela 17: Relações semânticas e expressão musical

Dessa forma, pudemos observar que contrastes e equilíbrios estruturais da obra não apenas se limitam ao aspecto das alturas, mas também à manipulação temporal, textural e timbrística da obra.

***Relações simbólicas e semissimbólicas  
entre o verbal e o musical***

## **10. Relações simbólicas e semissimbólicas entre o verbal e o musical**

### **10.1. Considerações iniciais**

Para além de uma significação puramente musical, como vimos no *Canticum*, objetos sincréticos, como as canções ou filmes, muitas vezes estabelecem uma relação semissimbólica.

Pietroforte (2006) esclarece que um mesmo conteúdo, formado a partir dos um níveis fundamental, narrativo e discursivo do *plano do conteúdo*, pode ser veiculado de diferentes formas no nível da manifestação (Fiorin, 2005), de acordo com as especificidades do *plano de expressão* em questão:

De acordo com a semiótica, o plano de conteúdo é formado no percurso gerativo do sentido e manifestado no plano de expressão. Nesse modelo, a formação do conteúdo independe do plano de expressão que a manifesta. São dos domínios do conteúdo, portanto, a categoria semântica fundamental e os valores gerados por ela; a narratividade desenvolvida entre sujeitos narrativos e objetos investidos desses valores; e a colocação em discurso, cuja superfície é formada por percursos figurativos. O plano de expressão manifesta, então, a figuratividade resultante da geração de sentido descrita pelo percurso gerativo, investida de valores articulados desde o nível fundamental (PIETROFORTE, 2006).

Em um trabalho que explorou de forma ampla as relações semissimbólicas entre o texto verbal e a fotografia, pintura, histórias em quadrinhos, escultura, arquitetura e poesia concreta, o autor de *Semiótica visual: os percursos do olhar* define que "A relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo manifesta-se quando há uma relação entre os eixos paradigmáticos de cada uma delas" (Pietroforte, 2004, p. 9).

Já em *Análise do texto visual, a construção da imagem* (2007, p. 30), o autor apresenta-nos breve análise do álbum de *Jazz New Directions*, de Jack

DeJohnette, Eddie Gomez, John Abercrombie e Lester Bowie. Será fácil compreender a relação semissimbólica por meio do exemplo dado por Pietroforte. Segundo ele, no Jazz estabelece-se uma oposição entre identidade e alteridade presente na oposição entre o tema e a improvisação; desse modo, quando determinado *standard* de jazz é executado, primeiramente ocorre a afirmação de sua identidade através do tema; em seguida, os músicos realizam as improvisações sobre o tema, marcando assim a alteridade. Cabe aqui breve complemento à análise: quando da improvisação, é por meio da alteridade do texto musical que o músico afirma sua própria identidade que, por sua vez, é marcada como alteridade também em relação ao improviso dos outros músicos. Trata-se de um jogo actancial, em que os sujeitos ao afirmarem suas identidades negam a identidade do tema e dos demais músicos.

O que nos interessa mais de perto é a análise complementar feita pelo autor, ao discutir a capa do disco proposto:



Figura 28: capa do LP *New Direction*

**Fonte:** Pietroforte, 2007, p. 27

Ao observar a imagem, o autor destaca os elementos de identidade e de alteridade entre os músicos também no plano visual:

Destacados do cenário por meio dos termos simples forma heterogênea, cromatismo colorido e posição vertical, há a categoria formal *identidade vs. alteridade* a definir as relações de semelhança e diferença entre os quatro instrumentistas. Estar de pé afirma a *identidade*, no entanto a heterogeneidade de seus contornos e o diferente colorido das roupas afirma a *alteridade* (Pietroforte, 2007, p. 30).

Seguindo nessa trilha, podemos facilmente identificar uma relação semissimbólica na canção *Canções e momentos*, de Milton Nascimento.

### **10.2. Semissimbolismo numa canção de Milton Nascimento**

Considerando não apenas o conceito de *isotopia* como elemento de iteração na cadeia sintagmática do discurso, o que lhe dá homogeneidade, mas também o de múltiplas isotopias, que se sobrepõe no discurso, construindo-lhe um efeito de sentido pluritemático (Rastier, 1976), partimos para a análise da letra, observando a construção de uma primeira *isotopia* (grifos), relacionada ao ato de cantar e ao poder da voz. Vejamos:

### **Canções e Momentos**

Há canções e há momentos  
Eu não sei como explicar  
Em que a voz é um instrumento  
Que eu não posso controlar  
Ela vai ao infinito  
Ela amarra todos nós  
E é um só sentimento  
Na platéia e na voz  
Há canções e há momentos  
Em que a voz vem da raiz  
Eu não sei se quando triste  
Ou se quando sou feliz

Eu só sei que há momentos  
Que se casa com canção  
De fazer tal casamento  
Vive a minha profissão

Como se pode perceber pela repetição dos semas ligados ao universo musical (canções, voz, instrumento, plateia e profissão), há a construção de uma primeira tematização centrada no ato da *performance musical*: a profissão de músico e/ou cantor. Essa temática é recorrente na obra de Milton, como é o caso de *Nos bailes da vida*, *Certas canções*, *O rouxinol* e assim por diante. Contudo, outra temática presente em sua obra é a da *religiosidade* ou da *sacralidade*, facilmente observada em canções como *Pietá*, *Calix bento*, *Louvação à Mariama* etc. Essa segunda isotopia (grifos e negrito) constrói-se por meio de outros semas:

Há canções e há momentos  
Eu **não sei como explicar**  
Em que a voz é um instrumento  
Que **eu não posso controlar**  
Ela vai ao infinito  
Ela **amarra todos nós**  
E é **um só sentimento**  
Na platéia e na voz  
Há canções e há momentos  
Em que a voz vem da raiz  
Eu não sei se quando triste  
Ou se quando sou feliz  
Eu só sei que há momentos  
Que se **casa** com canção  
De fazer tal **casamento**  
Vive a minha profissão

Como se vê, apesar de não estabelecer propriamente um discurso religioso, a canção tangencia tal campo, pois instaura o ato de cantar como algo que extrapola o controle do sujeito e ascende à transcendência, ao

infinito e ao uno: amarra em um único sentimento a plateia e o cantor, confundindo sentimentos de tristeza e felicidade. Esse momento sublime, então, é apresentado como um *casamento*; dessa forma, o ato de cantar associa-se ao rito religioso, ao sacramento. Por sua vez, a consolidação de tal sacramento, que no universo católico ao qual Milton está identificado através da religiosidade barroca mineira, só pode se dar a partir de uma intervenção sacerdotal, aqui realizada por esse sujeito: sacerdote da arte de cantar, capaz de levar a plateia à comunhão com a transcendência artística. Dessa forma, no nível discursivo observamos o surgimento das categorias semânticas universais que opõem o *sacro* e o *profano*, o *único* e o *múltiplo*.

Como se daria, nesse caso, a construção dessas mesmas categorias no *plano de expressão musical*?

Ouvindo a gravação de Milton Nascimento e observando a partitura da obra<sup>33</sup>, destacamos os seguintes elementos:

a) No plano musical, a voz solo de Milton, acompanhada unicamente por um piano, realiza a primeira exposição da canção. Ao final dela, entra em cena um coro em uníssono, instaurando-se um andamento um pouco mais acelerado. A letra da canção é substituída por um *vocalize* que se repete até o fim da canção. Opõem-se o *único* e o *múltiplo* entre a primeira execução da música e o trecho do coral: *Milton vs Coro*. Além disso, não havendo qualquer tensão verbal no trecho cantado pelo coro, temos o completo *relaxamento tonal* próprio da harmonia tipicamente religiosa, quase uma remissão ao canto gregoriano.

b) No aspecto rítmico, observa-se até a entrada do coro uma entonação em *ad libitum* que se assemelha, novamente, ao cantochão, às ladinhas paroquiais e ao próprio ato de entoar a missa melodicamente.

---

<sup>33</sup> Arquivo no CD anexo.

c) Não se observa, do ponto de vista harmônico, qualquer tensão que possa desestabilizar o momento ritualístico em que se insere a canção. A harmonia realiza-se, na maior parte do tempo, na tônica, reservando pequenos trechos de dominante para os finais de frase e breve modulação para a subdominante, ocorrida no tema B com o intuito de imediato retorno à tonalidade inicial. A falta de tensões harmônicas e a estabilidade tonal também homologam uma relação de sacralidade às categorias anteriormente apresentadas.

Evidentemente, tais aspectos verificados no plano de expressão musical não representam categorias universais verificáveis de forma permanente em todos os discursos musicais. Se assim fosse, a música não seria um sistema semiótico, mas sim um sistema simbólico. A religiosidade musical de que tratamos aqui é aquela dos cantos sacros litúrgicos presentes nas igrejas mineiras, influência visível e audível na obra da geração de músicos mineiros do *Clube da Esquina*, entre outras obras.

Na canção a qual nos referimos, a homologação de tais categorias semissimbólicas dá-se por etapas, numa construção sincrética entre o verbal e o musical, a partir de um *plano de conteúdo* em comum.

### **10.3. Semissimbolismo em *Oedipus Rex*, de Stravinsky**

Um pouco mais complexo que o exemplo apresentado é a obra *Oedipus rex*, de Igor Stravinsky. Evidentemente, não pretendemos esmiuçá-la; faremos apenas breve passeio sobre um aspecto levantado pelo analista e musicólogo Joseph Straus em seu livro *Introdução à teoria pós-tonal* (Straus, 2013).

O mito de Édipo, enredo da obra, é largamente conhecido, tendo sido inúmeras vezes recontado ao longo da história. De toda forma, faremos

breve resumo da trama, a fim de facilitar a compreensão da análise que virá em seguida.

O Rei Édipo de Tebas procura desvendar a razão pela qual sua cidade sofre da peste, fome e tragédias imputadas pelos deuses. Ele é considerado por seus súditos como o mais sábio dos homens, visto ter decifrado o enigma da esfinge que aprisionava Tebas a tantas tragédias, como peste, por exemplo. Édipo ordena, então, que Creonte dirija-se ao templo de Apolo a fim de saber o motivo da maldição que se abatia sobre Tebas. Ao retornar, Creonte informa Édipo que a maldição só seria quebrada se se fizesse justiça, castigando o assassino de Laio, antigo rei de Tebas. O oráculo informa também que o regicida encontra-se na cidade. Édipo ordena ampla investigação e caçada ao assassino, quando, então, Tirésias, conhecedor dos mistérios do oráculo, é chamado para depor diante do rei. Este último ordena a Tirésias que diga quem é o assassino de Laio. Tirésias reluta, mas, finalmente, revela que o assassino é o próprio Édipo, que se recusa a acreditar, alegando que se trata de um complô de Tirésias e de Creonte para tomar-lhe o trono. Tirésias também profetisa que, ainda naquele dia, o rei receberia grande revelação.

Ao relatar à Jocasta, sua mulher, irmã de Creonte e ex-mulher de Laio, o que acontecera, ela procura tranquilizar-lhe, dizendo que outra profecia dos deuses já havia sido enganosa, visto que Laio recebera-a anos antes, dizendo que seria morto por seu próprio filho e, a fim de evitar o cumprimento desta, ordenou-lhe a eliminação. A prova de que a profetiza se enganara era que Laio teria sido morto por salteadores numa encruzilhada.

A história, então, começa a fazer sentido para Édipo, pois ele matara um homem, tempos atrás, numa encruzilhada idêntica à que Jocasta descrevera. Édipo, que também recebera uma profecia, a de que mataria seu pai e se casaria com sua mãe, começa a se atormentar, quando um

mensageiro, vindo de Corinto, traz ao rei a nova de que seu pai, Políbio, estava morto. O mensageiro, tendo sido informado do ocorrido, revela a Édipo que ele não era filho legítimo de Políbio: ele mesmo fora a pessoa que entregou Édipo ainda bebê ao rei. Finalmente, o servo de Laio, responsável por eliminar a criança, revela que não o fizera. Toda a história vem à tona, sendo então revelada a Édipo. Jocasta se mata, Édipo fura os próprios olhos, amaldiçoando-se.

Straus apresenta uma perspectiva bastante interessante. Para ele, o principal conteúdo explorado pela obra na versão de Stravinsky é a oposição *ocultação vs. revelação*. A passagem do oculto para o revelado provoca a transformação do sujeito Édipo que, anteriormente, acreditava ser o salvador de Tebas e o legítimo rei: ele, portanto, ignorava. Verbalmente, esta ignorância é figurativizada através da cegueira simbólica, o desconhecimento de própria procedência e identidade. Posteriormente, ele se sanciona furando os próprios olhos, eis sua cegueira física.

O momento escolhido para a análise dessa revelação, da perspectiva musical, é aquele em que o mensageiro e o servo relatam a Édipo os detalhes sobre sua origem. Em seguida o rei manifesta-se:

Natus sum quo nefastum est,  
Cuncubui cui nefastum est,  
Kekidi quem nefastum est,  
Lux facta est!

Eu nasci de quem a lei divina proibia,  
Eu casei com quem a lei divina proibia,  
Eu matei a quem a lei divina proibia  
Tudo agora se tornou claro!

Tal revelação pode ser encontrada no seguinte trecho da obra:

*Le Berger et le Messager s'éloignent*

167

B. & H. 16497

168

115

Na.tus sum — quo ne fa - stum est, — concubui — cu i ne fa - stum est, — ke - ki - di — quem ne.

OEDIPE

O primeiro trecho (nº de ensaio 167) marca a saída de cena do servo (pastor de ovelhas) e do mensageiro de Corinto (terra de Políbio). Dá-se, então, uma curiosa relação entre duas sonoridades: uma alternância de centralidades entre as tríades de Si menor e Ré menor, em que o Si aparece polarizando a melodia que, gradativamente, resolve-se em Ré pelo aparecimento de Dó# e Fá#. Há ainda uma alternância fundamental entre Fá natural e Fá#, como se observa no número de ensaio 167.

Nesse período, tal choque, segundo Straus, nada mais é que a ressonância de uma oposição que já vinha se construindo ao longo de toda peça:

Primeiro, há uma ideia de Si versus Ré, uma ideia com ressonância simbólica durante toda peça. O Ré está geralmente associado com momentos de revelação, como quando o partor e o mensageiro revelam a verdade para Édipo. O Si, em contraste, está associada à cegueira de Édipo, tanto a cegueira simbólica de sua ignorância como a cegueira real que ele mais tarde inflige sobre si mesmo (Straus, 2013, p.191).

Como se vê, homologa-se aos conteúdos de *revelar* vs. *ocultar* figuras do plano de expressão musical. Muito interessante também é o fato de que o pastor e o mensageiro têm suas melodias com base em Ré dórico, de forma bastante direta e sem maiores complexidades. Édipo, por sua vez, no momento de sua fala, instaura-se justamente o Si, que criará todo o sentido de ambiguidade e de choque entre as sonoridades citadas. Vejamos a linha melódica dos pastores nos compassos precedentes, números de ensaio de 163 a 167:

Em Édipo, contudo, o choque de polarizações cristaliza-se com a entrada em Si, acrescentando-se o Fá# e o Dó# e viabilizando, assim, uma construção melódica também em Ré.

A resolução do embate dá-se com a afirmação de Fá# e, portanto, Si menor, *coleção*<sup>34</sup> que, mais uma vez segundo Straus, traz consigo os conteúdos associados à cegueira de Édipo.

Como vemos, as *escalas* e as *coleções* de acordes, bem como as oposições sonoras, figurativizam os conteúdos que, no plano verbal, foram figurativizados de outra forma. Ambos os planos de expressão, porém, apresentam-nos os mesmos conteúdos, articulando-se na construção de uma semiose sincrética e semissimbólica.

---

<sup>34</sup> Utilizamos o termo *coleção* de *notas* para evitar o termo *acorde*, inadequado para a análise de repertório em que não se verifica um sistema tonal.

***Considerações finais***

## **11. Considerações finais**

Perece-nos razoável afirmar que, se esta tese chegou a resultados concretos e conclusivos, não será nestes poucos parágrafos finais que demonstraremos isso. Imaginamos ter construído ao longo da tese um discurso coerente com nossos objetivos iniciais, na medida das nossas limitações como pesquisador. Apresentados na Introdução desta tese, convém portanto retomá-los a fim de verificar eventuais conclusões possíveis.

Se tivéssemos que apontar um objetivo geral para nossa pesquisa, este seria, talvez, de natureza excessivamente ampla: contribuir para a consolidação da semiótica musical enquanto disciplina presente nas pesquisas avançadas em música. Se este trabalho realizou essa hipotética missão, cabe ao tempo dizer. De toda forma, pela concordância ou discordância dos pesquisadores que o lerão, é nosso desejo que as questões aqui apresentadas fomentem um debate na área em questão.

Para além desse objetivo excessivamente geral e idealista - e aqui me permito existir enquanto ser do mundo, de carne e osso, com expectativas e sonhos, mesmo que para meu leitor isso não seja nada mais que o simulacro da existência do autor- vejo atingido os objetivos de nossa proposta inicial, esses, sim, mais cautelosos:

- (a) realizamos um levantamento das teses defendidas na USP, conforme proposto, e verificamos certo modo de pesquisa proveniente da perspectiva tatitiana da semiótica da canção. Observamos ainda que um novo cenário desenhasse nesse contexto;
- (b) apresentamos uns tantos princípios teóricos provenientes da semiótica dita *standard* e também da tensiva; além disso,

procuramos semiotizar propostas de teóricos musicólogos, tratando em pé de igualdade o pensamento estruturalista, qualquer que seja sua fonte;

- (c) analisamos em diversos objetos - obras eruditas, canções, críticas musicais, cartas etc. - os princípios teóricos defendidos. A partir dessas análises, verificamos a eficiência da perspectiva semiótica estrutural ao *fato musical*.

O principal, porém, e isso não estava previsto, é que, ao final desta tese, perecem-me um pouco mais claras duas ideias que têm ocupado o centro das minhas atenções enquanto pesquisador: a de contexto e a de competência analítica do pesquisador. Passemos à primeira.

Como foi dito no decorrer de nossa pesquisa, o contexto foi posto à margem das pesquisas semióticas em seu início; curiosamente, reproduzi em minha trajetória acadêmica a própria história da semiótica, introduzindo-me pelo nível neutro do discurso musical e, relutando muito, receoso de trair o princípio semiótico, partir em direção às cenas enunciativas, lugar de fato e de direito dos contextos e intertextos. Sinto-me, agora, aliviado em poder realizar uma pesquisa mais ampla, trazer à baila questões históricas de interpretação e de produção musical, discutir a inserção da música nos mercados e formas de escuta dos discursos musicais, sem com isso privar-me de um olhar sistemático e estrutural dos objetos, única forma, em meu modo de ver, de fazer uma pesquisa científica realmente verificável.

A segunda ideia, de certa forma, relaciona-se com a primeira. Se partirmos para uma análise das cenas enunciativas, será necessário que o pesquisador possua competência para lidar com as múltiplas semióticas sincréticas que compõem essas cenas. Isso não é tarefa fácil: um mesmo objeto, um LP de jazz, por exemplo, exige do semioticista um

aprofundamento na análise musical, verbal e visual, no mínimo. Claro que há recortes possíveis, mas se se pretende esgotar o objeto não há outro caminho a fazer.

Um grande desafio apresenta-se, portanto, diante de nós. Talvez caiba hoje à semiótica musical refazer o percurso que é feito pela semiótica da canção, há 30 anos: explorar ao máximo os objetos musicais que constituem um verdadeiro desafio ao analista: das obras de Bach aos *lieder* alemães, de Stravinsky aos jazz improvisado de Coltrane, das engenhosas obras de Brouwer à simplicidade das canções renascentistas, enfim, está renovado o desafio de uma semiótica musical aplicada, que exija do pesquisador o aprofundamento nos objetos para, assim, vermos surgir o sentido nas linguagens, de onde provém todo o sentido.

## **12. Referências Bibliográficas**

- BARROS, D. L. P. (2002) *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. São Paulo: Humanitas FFLCH.
- BENVENISTE, É. (1999) *Problemas de lingüística general II*. México DF: Siglo Ventiuno Editores.
- BERTRAND, D. (2003) *Caminhos da Semiótica Literária*. Trad. Grupo CASA, Bauru, SP : EDUSC.
- BETTANCOURT, R. (1998) A Close Encounter with Leo Brouwer in Guitar Review n° 113.
- CALADO, C. (2007) *O Jazz como Espetáculo*, São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, A. (2007) *Viva vaia: poesia (1949-1979)*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CARMO Jr., J. R. (2007) *Melodia e Prosódia – um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.
- CÉSAR, M. M. (2012) *O tempo na interpretação musical: uma escuta tensiva*. Dissertação de mestrado, FFLCH - USP, São Paulo.
- CHASIN, I. (2004) *O canto dos afetos: um dizer humanista*. Perspectiva: São Paulo.
- COELHO, M. L. G. (2007) *O arranjo como elemento organicamente ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.
- COOK, N. (1994) *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- DIETRICH, P. (2008) *Semiótica do Discurso Musical – uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.

FERNANDES, C. V. (2012) *Semiótica e construção do sentido no discurso musical: propostas teóricas e aplicações*. Dissertação de Mestrado, FFLCH - USP, São Paulo

FIORIN, J. L. (2014) *Figuras de Retórica*. São Paulo: Contexto.

\_\_\_\_\_. (1999) *Objeto artístico e experiência estética*. in "Semiótica, Estésis, Estética DORRA, R., LANDOWSKI, E., OLIVEIRA, A.C., (Organizadores). São Paulo: EDUC/Puebla: UAP.

\_\_\_\_\_, (2005) *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. (2002) *Tensão e significação*. Trad. LOPES, I. C.; TATIT, L.; BEIVIDAS, W. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas.

FORTE, A. (1973) *The structure of atonal music*. CT: Yale Press University.

GREIMAS, A. J. (1970) *Du sens I: essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (1973) *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix.

\_\_\_\_\_ (1974) *L'Enonciation: une posture épistémologique* in Significação, Revista Brasileira de Semiótica, nº 1, Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: Ribeirão Preto (SP), 1974. pp. 09-25.

\_\_\_\_\_, (1983) *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_, (2002) *Da imperfeição*. Trad. OLIVEIRA, A. C. São Paulo: Hacker Editores.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. (1998). *Dicionário de Semiótica*. Trad. DIAS, A. São Paulo: Contexto.

GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, J. (1994) *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ática.

GRIFFITHS, P. (1987). *A Música Moderna: Uma história concisa de Debussy a Boulez*. Trad. MARQUES, C. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

HARNONCOURT, N. (1988). *O discurso dos sons*. São Paulo: Zahar Editora.

- HANSLICK, E. (1994). *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70.
- HERNÁNDEZ, I. (2000) *Leo Brouwer*. Havana: Editora Musical de Cuba.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos à uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- KENNEDY, M. (1994) *Dicionário Oxford de Música*. Trad. CRUZ, G.; NERY, R., Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- KORHONEN, T. (2011) *Notas sobre a transcrição das sonatas e partitas de Bach*. Espoo: anotações de curso.
- LEVI-STRAUSS (2010) *O cru e o cozido*. Trad. PERRONE-MOISES, B. São Paulo: Cosac-Naify.
- LOPES, I. C. (2005) *Extensidade, intensidade e valorações em alguns poemas de Antonio Cicero*. In LOPES, I. C. e HERNANDES, N. (orgs). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto.
- MAMMI, L. (1988/89). A notação gregoriana: Gênese e significado in *Revista Música*, vol. 9 e 10, p. 29-50.
- MENEZES, F. (2004). *Acústica Musical em Palavras e Sons*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MOLINO, J. (1975). *Fait musical et sémiologie de la musique*. in *musique en jeu*, n° 17, p. 37-62, Paris.
- MONTEIRO, R. (2002). *O Sentido na Música: semiotização de estruturas sintagmáticas e paradigmáticas na geração do sentido musical*. Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.
- NATTIEZ, J. J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'éditions.
- \_\_\_\_\_. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Bourgois Éditeur, Paris.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Music and discourse: Toward a Semiology of Music*. Trad. ABATTE, C. New Jersey: Princeton University

- \_\_\_\_\_. (2005). *O combate entre Cronos e Orfeu – ensaio de semiologia musical aplicada*. Trad. SAMPAIO, L. P. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria.
- \_\_\_\_\_. (2005b) *O desconforto da musicologia*. Trad. Luiz Paulo Sampaio, in revista Per Musi nº 11, p: 5-18.
- \_\_\_\_\_. (2008) *Lévi-Strauss musicien*. Paris: Actes Sud, 2008.
- \_\_\_\_\_. (2010) *La musique, les images et les mots*. Québec: Fides Edition.
- PIETROFORTE, A. V. S. (2004) *Semiótica visual: percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.
- \_\_\_\_\_. (2006) *O sincretismo entre as semiótica verbal e visual*. Revista Intercâmbio, volume XV. São Paulo: LAEL/PUC-SP.
- \_\_\_\_\_. (2007) *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto.
- \_\_\_\_\_. (2008) *Tópicos de Semiótica: Modelos Teóricos e Aplicação*. São Paulo: Annablume.
- \_\_\_\_\_. (2009) *Análise textual da história em quadrinhos*. São Paulo: Annablume.
- \_\_\_\_\_. (2014). *A significação Musical: um estudo Semiótico da Música Instrumental Erudita*. São Paulo: Annablume.
- PROPP, V. I. (1983). *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vegas.
- RASTIER, F. (1976) *Sistemática das isotopias*. In: GREIMAS, A. J. (org.). *Ensaios de semiótica poética*. Tradução de DANTAS, H. L.. São Paulo: Cultrix, p. 96-125.
- RIZEK, J. G. (2012). *A recepção em torno de Darmstadt: música e comunicação nos anos 50*. Anais do Simpom 2012, p: 1192 - 1198.
- ROEDERER, J. (2002). *Introdução à física e psicofísica da música*. Trad. CUNHA, A. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo.

ROSS, A. (2009). O resto é ruído. trad. CARINA, C. e KUCK, I. W. São Paulo: Cia das Letras.

RUWET, N. (1975). *Théorie et méthodes dans les études musicales: quelques remarques rétrospectives et préliminaires* in *Musique en jeu*, nº 17, p. 11-36, Paris.

SAUSSURE, F. (1997) *Curso de Linguística Geral*, São Paulo: Cultrix.

SCHAFFER, M. (2011) *O ouvido pensante*. Trad. FONTERRADA, M. São Paulo: Ed. Unesp.

SCHAEFFER, P. (1993) *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: EdUnB.

SCHOENBERG, A. (1999) *Harmonia*. tradução e notas de MALUF, M. São Paulo: Editora Unesp.

STRAUS, J. N. (2013). *Introdução à teoria pós-tonal*. Trad. BORDINI, R. M. São Paulo: UNESP.

STRAVINSKY, I. (1996). *Poética Musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_ (2008). *Fundamentos da composição musical*. Trad. SEINCMAN, E. São Paulo: EDUSP.

TATIT, L. (1996). *O Cancionista, Composições de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_ (1998) *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Anablume.

\_\_\_\_\_ (2010) *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial.

TOMASI, C. (2012) *Elementos de semiótica: por uma gramática tensiva do visual*. São Paulo: Atlas editora.

ZILBERBERG, C. (1998) *Razão e Poética do Sentido*. Trad. LOPES, I. C.; TATIT, L.; BEIVIDAS, W. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2012). *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. LOPES, I. C.; TATIT, L.; BEIVIDAS, W. São Paulo: Ateliê Editorial.

ZUBEN, P. (2005). *Ouvir o som*. São Paulo: Ateliê Editorial.