

# A SIGNIFICAÇÃO MUSICAL

UM ESTUDO SEMIÓTICO DA MÚSICA  
INSTRUMENTAL ERUDITA



# **A SIGNIFICAÇÃO MUSICAL**

**UM ESTUDO SEMIÓTICO DA MÚSICA  
INSTRUMENTAL ERUDITA**

**ANTONIO VICENTE SERAPHIM PIETROFORTE**



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Bibliotecária Juliana Farias Motta CRB7- 5880

P 626s   Pietroforte, Antonio Vicente.  
A significação musical : um estudo semiótico da música instrumental erudita/  
Antonio Vicente Pietroforte. - São Paulo: Annablume, 2015.

116 p.; 14 x 21 cm .

ISBN: 978-85-391-0702-5

1. Semiologia. 2. Música - Semiologia. 3. Análise dos discursos. 4. Sinais e símbolos.  
I. Título. II. Título: um estudo semiótico da música instrumental

CDD 410

Índice para catálogo sistemático:

1. Semiologia
2. Música - Semiologia
3. Análise dos discursos
4. Sinais e símbolos

A SIGNIFICAÇÃO MUSICAL:  
UM ESTUDO SEMIÓTICO DA MÚSICA INSTRUMENTAL ERUDITA

*Projeto, Produção e Capa*  
Coletivo Gráfico Annablume

*Conselho Editorial*  
Eugênio Trivinho  
Gabriele Cornelli  
Gustavo Bernardo Krause  
Iram Jácome Rodrigues  
Pedro Paulo Funari  
Pedro Roberto Jacobi

1ª edição: maio de 2015

© Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

ANNABLUME editora . comunicação  
Rua Dr, Virgílio de Carvalho Pinto, 554 . Pinheiros  
05415-020 . São Paulo . SP . Brasil  
Tel. e Fax. (5511) 3539-0226 – Televendas 3539-0225  
[www.annablume.com.br](http://www.annablume.com.br)

*Para os amigos músicos*  
*Cleyton Fernandes, Diocleyr Baule Jr.,*  
*Peter Dietrich e Rodrigo Procknov*  
*– parceiros na música ou na semiótica*



A música é sempre sagrada,  
cada concerto é uma missa.

Federico Fellini  
(Ensaio de orquestra)



# Sumário

introdução .....	11
1. O sentido e a significação .....	13
as teorias do signo .....	14
os conceitos de signo .....	17
referência e imanência na geração do sentido .....	21
o signo e a significação na linguagem musical .....	22
referência e imanência nas construções discursivas .....	29
2. O discurso musical referencial .....	35
o conceito de texto .....	36
o texto musical .....	37
a linguagem verbal e o texto sincrético .....	38
o sincretismo entre as linguagens verbais e as musicais ...	41
as referências pontuais .....	43
as referências narrativas .....	46
o esquema narrativo .....	50
o fluxo narrativo e a expressão musical .....	53
a referência musical e a metalinguagem .....	56
3. O discurso musical oblíquo .....	59
os sons e ruídos das “coisas” do mundo .....	61
os “músicos” da natureza .....	62
a referência no discurso musical oblíquo .....	65
a negação de sistemas musicais .....	67
o regime musical oblíquo entre os regimes musicais referen- cial e mítico .....	69

4. O discurso musical mítico .....	71
o estatuto semiótico do regime discursivo mítico .....	72
a metalinguagem musical .....	73
os sistemas musicais .....	75
dos sistemas aos gêneros musicais .....	85
as conotações musicais sociosemióticas .....	87
significados semânticos e significados musicais .....	90
a poeticidade musical .....	92
o discurso musical mítico e a referência .....	94
5. O discurso musical substancial .....	95
a substancialização musical por meio dos coenunciadores ... .....	96
a substancialização musical por meio do tempo e do espaço .....	100
a substancialização musical por meio do enunciado .....	101
a negação da construção musical .....	102
6. A continuidade nos regimes musicais .....	105
conclusão .....	111
referências bibliográficas .....	113

# Introdução

Talvez o melhor modo de introduzir este estudo seja tratar, antes, daquilo que ele não é. A música, enquanto fenômeno humano, pode ser descrita de muitos pontos de vista: (1) há descrições históricas e antropológicas, que cuidam dos muitos modos de se fazer música ou de valorizá-la com conotações sociais; (2) há descrições estéticas, responsáveis pela construção de escolas e estilos musicais; (3) há descrições éticas, que chegam a projetar na música valores ideológicos e, até mesmo, terapêuticos; (4) há, ainda, descrições a respeito da significação musical, que buscam determinar seus sentidos.

Entre todas essas possibilidades, este trabalho não é uma história da música, pois enquanto descrição de mecanismos formais de uma linguagem humana, pretende-se uma abordagem não através do tempo, mas das propriedades musicais capazes de resistir a variações históricas e culturais; não se trata de valorizar determinadas estéticas com comentários apreciativos, muitas vezes de ordem bastante subjetiva, orientados por gostos pessoais – não se trata de fazer manifestações estéticas –; não faz parte deste trabalho projetar ideologias nas formas musicais, discutindo políticas, nem examinar os efeitos da música na percepção humana. Trata-se, no caso, de estudar a música do ponto de vista da significação, ou seja, do ponto de vista semiótico.

Embora este último tópico defina melhor a abordagem do estudo que segue, são necessárias algumas ressalvas. Há muitas propostas semióticas e semiológicas da significação musical, justamente porque há muitos modos semióticos e semiológicos de abordagem; todavia, este estudo não faz a descrição de todas ou de algumas delas – aliás, ele não se refere a nenhuma proposta de descrição semiótica da música, *a priori*, como ponto de partida. Do ponto de vista da significação, ele também não se detém em descrições de sistemas de signos, embora faça referências a esse tipo de procedimento semiótico, mas procura, isto sim, encaminhar, em termos de processos discursivos, um modo de estudar a geração do sentido nos textos musicais.

# 1. O sentido e a significação

Em língua portuguesa, a palavra *sentido* pode assumir, pelo menos, dois valores: (1) *sentido* quer dizer “direção”, escolher uma orientação no espaço ou no tempo é dar um sentido a essas duas dimensões; (2) *sentido* também quer dizer “significação”, nessa acepção, dar sentido a alguma coisa é buscar o que ela significa. A primeira definição pertence aos domínios das ciências exatas – principalmente a física utiliza as noções de sentidos espaciais e temporais nas muitas mecânicas por ela propostas –, a segunda, aos domínios das ciências humanas – as questões fundamentais da história, da antropologia, da linguística e da semiótica dizem respeito à significação. Aparentemente diversos, os dois valores atribuídos à mesma palavra, se examinados com mais atenção, revelam-se bastante próximos; seja na física, seja na semiótica, sentido significa orientação – na física, a orientação da matéria ou da energia em um sistema de coordenadas espaço-temporais e, na semiótica, a orientação semântica dentro de um sistema de significação.

A música, tema deste trabalho, também participa desses dois domínios; a música tem propriedades físicas enquanto onda sonora que se propaga nas direções do espaço-tempo, mas também assume, enquanto linguagem humana, significações – orientações semânticas – em suas muitas manifestações histórico-antropológicas. Contudo, o estatuto da música, entre as demais

linguagens humanas, talvez seja um dos mais difíceis de definir; não se trata de compreender as muitas teorias que buscam sistematizar e encaminhar estéticas musicais. A dificuldade a que se refere diz respeito à significação da música do ponto de vista, especificamente, das ciências da linguagem.

A palavra *linguagem* também pode assumir, em língua portuguesa, pelo menos dois sentidos: (1) *linguagem* quer dizer uma língua natural, como o Português, o Árabe ou o Japonês; (2) uma *linguagem* pode ser qualquer sistema de signos, como as línguas naturais, a pintura, a história em quadrinhos, a matemática, as linguagens de máquina, a música. A essas duas acepções da palavra correspondem duas ciências da linguagem; de acordo com Ferdinand de Saussure – considerado o fundador da linguística moderna – caberia à linguística estudar os sistemas de signos verbais – ou seja, as línguas naturais – e, à semiologia, os sistemas gerais de signos, inclusive os verbais, admitindo a linguística como uma área da semiologia (Saussure, 1969: 23-24). Desse modo, caberia a cada área da semiologia definir-se em relação a um sistema de signos determinado; se a linguística estuda os signos verbais, a semiologia da música, semelhantemente, estudaria os signos musicais. Entretanto, quando examinada com cuidado, a afirmação anterior torna-se cada vez menos óbvia. Antes de tudo, o que significa, dos pontos de vista da semiótica e da semiologia, *significar*?

Semiologia e semiótica, embora ambas ciências do signo e da significação, não devem ser tomadas como sinônimas; diferentes definições de signo, próprias de cada uma, permitem traçar divergências consideráveis entre elas. Convém, portanto, determinar melhor o conceito de *signo*.

#### AS TEORIAS DO SIGNO

Do ponto de vista etimológico, *definir* tem sua origem no latim *definio*, que quer dizer “limitar, marcar o fim”; *definir* significa colocar limites – no caso de definições formais, como a

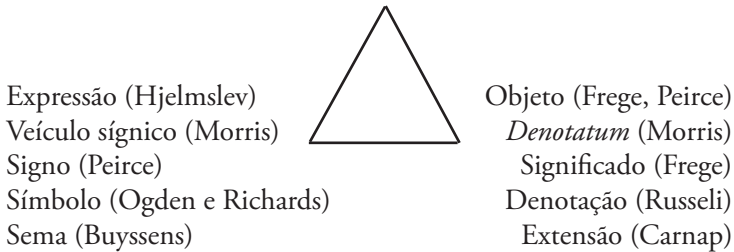
definição de signo, trata-se de estabelecer limites conceituais. Cabem às definições, portanto, ao estabelecer limites, dar maior especificidade àquilo que se busca depreender por meio delas – nas definições formais, os limites conceituais devem ir ao encontro de precisar as reflexões necessárias para determinados fins. Todavia, quem procura pela definição de signo encontra, no mínimo, algumas imprecisões. Em *O enigma de Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*, Isidoro Blikstein afirma:

No cipoal das numerosas e variadas correntes linguísticas e semiológicas, empenhadas em situar o significado linguístico no processo cognitivo, o triângulo de Ogden e Richards fez história e foi, por assim dizer, o “ovo de Colombo” da semântica: procurando justamente definir o “significado de significado”, C. K. Ogden e I. A. Richards lançaram a figura do *referente*, isto é, a *coisa* extralinguística, que distinguiam nitidamente de *referência*, ou significado linguístico; ficavam assim superadas, aparentemente, as relações dicotômicas entre significante e significado, ou entre signo e realidade, ou ainda entre signo e pensamento, na medida em que *símbolo* (signo, ou melhor, significante, para Saussure), *referência* ou *pensamento* (significado, para Saussure) e *referente* (coisa ou objeto extralinguístico) passavam a figurar numa relação triádica, esquematizada num triângulo que ficaria clássico na linguística e na semiologia. (Blikstein, 1985: 23)

Em *Teorias do signo*, de Issac Epstein, encontram-se reflexões semelhantes:

Para ter-se uma ideia da falta de uniformidade na nomenclatura utilizada para designar entidades semióticas reproduzimos abaixo o mesmo triângulo onde vemos as diversas denominações e seus respectivos autores, mas que correspondem aos mesmos vértices.

Interpretante (Peirce)  
 Referência (Ogden e Richards)  
 Sentido (Frege)  
 Intensão (Carnap)  
*Designatum* (Morris, 1938)  
*Significatum* (Morris, 1946)  
 Conceito (Saussure)  
 Conotação, *Connotatum* (Stuart Mill)  
 Imagem mental (Saussure, Peirce)  
 Conteúdo (Hjelmslev)  
 Estado de Consciência (Buyssens)



(Epstein, 1985: 24)

As duas citações levam a concluir que talvez o maior problema das definições de signo seria a terminologia técnica excessiva; em outras palavras, haveria nessas teorias problemas de “poluição” semântica, uma vez que aos mesmos conceitos corresponderiam termos técnicos variados, levando a crer que, de um teórico para outro, há apenas nomes diferentes para as mesmas definições. Desse ponto de vista, uma mesma estrutura do signo estaria subjacente às muitas terminologias utilizadas e propostas, que é justamente aquela concebida pela relação triádica entre o referente extralinguístico – as “coisas” do mundo –, a ideia conceitual que se faz desse referente – o pensamento – e a representação dessa ideia – as palavras, as imagens, os sons, etc.

Todavia, embora essa “poluição” semântica esteja muitas vezes presente quando teorias do signo são confrontadas, uma das imprecisões desse confronto reside mais em aproximar modelos teóricos distintos, do que em constatar nomes diferentes para os mesmos conceitos. Uma teoria não se resume ao inventário dos termos técnicos que a caracterizam, devem ser consideradas, antes de tudo, as relações traçadas entre esses mesmos termos; portanto, antes de concluir que de um modelo teórico para outro há nomes diferentes para os mesmo conceitos, é possível supor que, contrariamente, os mesmos nomes são utilizados para definir conceitos distintos – o próprio conceito de signo padece dessa polissemia.

Não vem ao caso cotejar todas as teorias mencionadas nas citações anteriores, mas mostrar como na teoria do signo proposta por Saussure – um dos autores citados – o conceito de signo diverge da estrutura subjacente formada por referente extralinguístico, o pensamento e o respectivo representante. Em seu *Curso de linguística geral*, ao definir signo, Saussure afirma que “o signo linguístico não une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (Saussure, 1969: 80) para, em seguida, propor que a imagem acústica seja chamada significante e, o conceito, significado (Saussure, 1969: 81). Percebe-se, portanto, uma exclusão do referente extralinguístico no escopo de sua teoria, uma vez que nela a significação não se dá na relação entre referentes – “coisas” do mundo – e palavras, mediada pelo pensamento; para o autor, um signo se define em relação a outros signos de um mesmo sistema deles.

Essas diferenças entre teorias do signo não são evidentes, por isso elas precisam ser explicadas melhor.

## OS CONCEITOS DE SIGNO

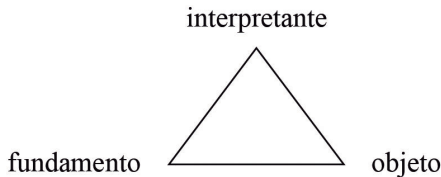
Quando se trata do signo, um dos autores mais relevantes para o desenvolvimento do tema é Charles Sanders Peirce, cuja teoria semiótica se aproxima do esquema triangular, citado tanto

por Blikstein quanto por Epstein. É do próprio Peirce esta definição de signo:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. [...]

(Peirce, 1977: 46)

É possível, *grosso modo*, para representar as relações conceituais que dão forma ao que Peirce, em sua semiótica, chama signo, determinar o seguinte esquema triangular em sua terminologia:



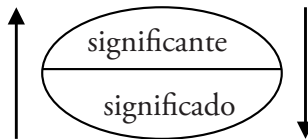
O *fundamento* estaria relacionado à dimensão expressiva do signo, o *interpretante*, às imagens conceituais evocadas pelo fundamento – em outras palavras, o *interpretante* refere-se ao pensamento – e o *objeto*, se definido como tudo aquilo que se apresenta ao conhecimento (Deely, 1990: 70-80), estaria relacionado às “coisas” do mundo, sejam elas do mundo físico, sejam do pensamento humano. Retomando os esquemas triangulares citados por Blikstein e Epstein, nada impede que sejam projetadas, na teoria de Peirce, as seguintes equivalências conceituais:

expressão do signo – *fundamento*; ideia conceitual – *interpretante*; referente – *objeto*. Desse ponto de vista, a significação surge das relações semióticas entre os signos, desde que signo seja definido na articulação entre os termos do triângulo.

Expandir tal equivalência conceitual a outros teóricos do signo se torna pertinente, na medida em que tais teóricos partilhem, aproximadamente, do mesmo ponto de vista e concebam o signo a partir de relações semelhantes entre signos, ideias e “coisas” do mundo. Entretanto, nem todos definem o signo dessa maneira; Saussure, por exemplo, tem posição contrária, o que impediria de fazer correlações entre significante e *fundamento*, significado e *interpretante*, objeto e *objeto*. Para Saussure, embora utilizando a mesma palavra *signo*, sua definição difere do ponto de vista das relações triangulares – trata-se da mesma palavra, mas de conceitos distintos. Conforme está dito n’*O curso de linguística geral*:

O valor, tomado em seu aspecto conceitual, constitui, sem dúvida, um elemento da significação, e é difícil saber como esta se distingue dele, apesar de estar sob sua dependência. É necessário, contudo, esclarecer esta questão, sob pena de reduzir a língua a uma simples nomenclatura.

Tomemos, inicialmente, a significação tal como se costuma representá-la e tal como nós a representamos.



Ela não é, como o indicam as flechas da figura, mais que a contraparte da imagem auditiva. Tudo se passa entre a imagem auditiva e o conceito, nos limites da palavra considerada como um domínio fechado existente por si próprio.

Mas eis o aspecto paradoxal da questão: de um lado, o conceito nos aparece como a contraparte da imagem auditiva no interior do signo, e, de outro, este mesmo signo, isto é, a relação que une seus dois elementos, é também, e de igual modo, a contraparte dos outros signos da língua.

Visto ser a língua um sistema em que todos os termos são solidários e o valor de um resulta tão somente da presença simultânea de outros, segundo o esquema:



(Saussure, 1969: 133)

Para Saussure, o signo não guarda relações nem com o pensamento, nem com os objetos – as “coisas do mundo” –, mas com os demais signos, em relação aos quais ele se define. Expandindo a definição de signo além da linguística, ou seja, para outros sistemas de significação além dos sistemas verbais – como faz o próprio Saussure em sua definição de semiologia, que seria a ciência geral do signo (Saussure, 1969: 24) –, tal concepção de signo permanece, bastaria redimensionar o estatuto do significante e do significado de acordo com sistema de significação considerado. Em outras palavras, seja nos signos linguísticos, seja nos signos visuais, olfativos, musicais, etc., um signo sempre se define em relação aos demais signos do mesmo sistema.

Nota-se, portanto, uma considerável diferença de abordagem dos fenômenos do signo e da significação, caso sejam compara-

dos os pontos de vista das relações triangulares com o de Saussure ou daqueles que concordam com ele; a mesma palavra *signo* termina por significar, em abordagens teóricas específicas, conceitos distintos, que vão além da simples equiparação termo a termo entre as muitas propostas encaminhadas.

#### REFERÊNCIA E IMANÊNCIA NA GERAÇÃO DO SENTIDO

Uma das diferenças fundamentais entre as duas propostas de realização do signo e da significação analisadas diz respeito à geração do sentido: (1) nas relações entre signo, pensamento e objeto, o sentido é gerado pela referência dos signos aos objetos e aos pensamentos; (2) na teoria saussuriana, em que um signo se define em relação aos demais signos do mesmo sistema, a significação é gerada por meio dessas relações semiológicas – o sentido emana delas, sendo gerado, portanto, por imanência –. *Grosso modo*, na primeira proposta as linguagens fazem sentido porque são reflexos das “coisas” do mundo, enquanto na segunda proposta o mundo faz sentido porque, sobre ele, são projetadas visões de mundo geradas pelas linguagens – ao invés de reflexo das coisas físicas e humanas, as linguagens são a fonte do desenvolvimento delas.

O ponto de vista imanente da significação está exposto no início dos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de Louis Hjelmslev, que concorda com a definição de signo proposta por Saussure:

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 o 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. [...] A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento [...]. O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas. (Hjelmslev, 1975: 1-2)

Baseado nessas propostas, em uma acepção bastante diferente da semiótica de Peirce, Algirdas Julien Greimas desenvolve seu projeto de ciência, chamado por ele também semiótica, cujo objeto de estudos não é mais apenas as relações semiológicas entre os signos – signo de acordo com Saussure –, mas o processo de significação capaz de gerá-los, dotando-os de sentido. A seu modo, Greimas leva adiante a tese de Hjelmslev a propósito da imanência da linguagem, uma vez que a semiótica greimasiana pretende descrever, em seus modelos teóricos, como isso se dá; em outras palavras, para Greimas, o sentido é uma construção semiótica, cujos processos podem ser observados e definidos como objetos de estudo. Isso será desenvolvido e explicado melhor mais adiante.

#### O SIGNO E A SIGNIFICAÇÃO NA LINGUAGEM MUSICAL

Retomando a questão da significação na música, como se daria, ainda do ponto de vista saussuriano, sua semiologia? Saussure não se debruçou sobre as linguagens musicais, estudou, como linguista, apenas os sistemas de signos verbais; todavia, baseada em suas propostas, uma semiologia da música pode ser encaminhada.

Nos sistemas de signos verbais, é relativamente fácil determinar, sejam as propriedades dos significantes e dos significados dos signos que os constituem, sejam as relações estruturais que

dão forma a esses sistemas. Nas línguas, o significante é formado por vogais, semivogais e consoantes – os fonemas e os sistemas fonológicos da cada língua em particular –; o significado é formado por conceitos definidos em sistemas semânticos, também particulares de cada língua.

No campo semântico das relações familiares, por exemplo: em Malaio, irmão é *sudará*, independentemente do sexo e da idade do irmão; em Português e Francês, há palavras marcando diferenças de sexo, mas não de idade, respectivamente *irmão* e *irmã*, e *frère* e *soeur*; em Húngaro, ao lado das diferenças de sexo, são marcadas diferenças de idade, *bátya* é irmão mais velho e *öccs*, irmão mais novo; *nenê* é irmã mais velha e *húg*, irmã mais nova. Verifica-se, portanto, que o valor de cada um desses nove signos depende: (1) do sistema linguístico do qual fazem parte – *frère* define-se em relação a *souer* e às demais palavras do Francês, enquanto *bátya* define-se em relação a *öccs*, *nenê*, *húg* e às demais palavras do Húngaro; (2) depende também do que é considerado pertinente em cada sistema – no caso dos exemplos, sexo e idade. Assim, o sentido é gerado nessas relações semânticas, que se projetam sobre as “coisas” do mundo, dotando-as de sentido.

Não se deve, porém, devido aos exemplos anteriores, confundir o conceito de signo linguístico com o conceito de palavra. As palavras são signos lexicais, formados por signos morfológicos – a palavra “desconfiados”, em língua portuguesa, é formada por sete signos morfológicos: os prefixos *des-* e *con-*, o radical *fi-*, a vogal temática de primeira conjugação *-a*, o morfema de participio passado *-d*, o morfema de gênero masculino *-o* e o morfema de plural *-s*. Os valores gramaticais também são signos, em Português os pronomes “eu” e “me” significam o sujeito enunciador, mas “eu” significa também a função sintática de sujeito, enquanto “me” significa as funções de objeto direto ou indireto.

Desse modo, nas línguas, os signos verbais são formados por significantes fonológicos relacionados a conceitos semânticos – os significados – em sistemas de signos próprios de cada uma delas; a significação dos signos emana das relações semiológicas

de cada sistema linguístico. Todavia, como projetar tal concepção semiológica, deduzida a partir de sistemas verbais, em outros sistemas de significação? Como devem ser definidos, nas linguagens musicais, os signos musicais?

Em suas abordagens, a linguística segmenta a frase em palavras para, em seguida, segmentar as palavras em morfemas, que por sua vez são segmentados em fonemas. Procedendo em perfis melódicos semelhantemente à linguística em relação à frase, seria possível fazer equivaler os fonemas às notas musicais e, a partir de então, derivar sintaxes musicais para as articulações dessas notas em acordes ou escalas. Qual seria, porém, os significados dessas notas, acordes e escalas? Em outras palavras, qual seria a semântica da música?

A nota dó, por exemplo, enquanto significante, assume diferentes valores musicais, dependendo de sua inserção em um acorde de dó maior, em um acorde de fá maior, em uma escala no modo Jônio (modo de dó), em uma escala no modo Dórico (modo de ré) ou em uma série dodecafônica.

De acordo com o sistema tonal, que é um sistema musical elaborado no ocidente a partir do século XVI, as notas podem ser combinadas e tocadas simultaneamente na formação de acordes e campos harmônicos, definidos a partir de notas fundamentais. Na sintaxe tonal, no acorde de dó maior, formado pelas notas dó, mi e sol, o dó funciona como nota fundamental, chamada tônica, enquanto no acorde de fá maior, formado pelas notas fá, lá e dó, como o fá é a tônica, devido a relações próprias do tonalismo, o dó ocupa a posição de quinto grau.

Além do sistema tonal, o ocidente conhece também o sistema modal – historicamente elaborado antes, desde a antiguidade –, baseado não na formação de acordes, mas, *grosso modo*, em escalas de notas em uma oitava, formando-se o modo de dó, que segue de dó a dó, passando pelos tons e semitons entre eles, e os demais modos de ré, mi, fá, sol, lá e si, formados de acordo com essa mesma sintaxe. No modo de dó, ou modo Jônio, a nota dó é a nota fundamental do modo, sendo a base da articulação dos

tons e semitons a serem colocados em série – dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó –, já no modo de ré, ou modo Dórico, ela é a nota que antecede o ré na oitava acima ao ré fundamental – ré, mi, fá, sol, lá, si, dó, ré. Esse fato, nos efeitos musicais atribuídos aos modos, tem bastante importância, pois, no modo de dó, o intervalo entre o dó oitava acima e a nota si, que o antecede, é de um semitom, enquanto, no modo de ré, o intervalo entre o dó e o ré oitava acima é de um tom inteiro, gerando-se, nos desenvolvimentos do modo de ré, menos tensão que no modo de dó.

Em outra sintaxe musical, chamada dodecafônica, elaborada no ocidente por Arnold Schoenberg na primeira metade do século XX, deve-se compor a partir de uma série de notas formada pelos doze tons e semitons; nessa sintaxe, em linhas gerais, a nota dó assume um papel específico em cada série proposta, partilhado com as demais onze notas da série, sem se impor sobre elas como acontece no acorde de dó maior ou na escala no modo de dó.

Desse ponto de vista, além dos significantes musicais apenas significarem valores musicais em uma sintaxe musical preestabelecida – como é o caso das diferenças atribuídas à nota dó nos exemplos anteriores –, verifica-se que somente é possível determinar tais valores quando as notas são colocadas em discursos musicais específicos: (1) a nota dó é tônica no acorde de dó maior e ocupa a posição de quinto grau no acorde de fá maior, no discurso musical tonal; (2) a nota dó é a nota fundamental na série do modo de dó, no discurso musical modal; (3) a nota dó é uma nota a mais em uma série dodecafônica, em discursos musicais dodecafônicos. Em outras palavras, é no discurso musical que se define o valor da nota musical, ou seja, sua significação. Essa dependência da significação em relação ao discurso também se dá com os signos verbais.

Ao estudar, entre outros fenômenos linguísticos, a significação lexical, François Rastier, em seu artigo *A sistemática das isotopias* (Greimas, 1975: 96-125), mostra como, por meio do soneto *Salut*, de Mallarmé, os mecanismos semióticos discursivos deter-

minam o valor semântico das palavras. Eis o poema, na tradução de Augusto de Campos (Campos e outros, 2010: 33):

Nada, esta espuma, virgem verso  
A não designar mais que a copa;  
Ao longe se afoga uma tropa  
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus frateros  
Amigos, eu já sobre a popa  
Vós a proa em pompa que topa  
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,  
Sem medo ao jogo do mar alto,  
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela  
A não importa o que há no fim de  
Um branco afã de nossa vela.

Retomando as propostas de Greimas, encaminhadas no final do item anterior, há, na geração do sentido, uma instância discursivo-narrativa, cujos mecanismos semióticos garantem a significação dos signos; dito de outro modo, há, sob a camada dos signos, estratégias discursivo-narrativas. Desse modo, em um nível discursivo da significação, os significados dos signos – no caso do poema, os significados dos signos verbais –, chamados pela semiótica figuras do discurso, têm suas significações determinadas e garantidas pelas relações entre os temas revestidos por aquelas figuras.

No caso do soneto de Mallarmé, as figuras podem significar, pelo menos, três percursos temáticos: (1) há o percurso temático

do brinde, quando o soneto pode ser lido inserido esse rito, em que, na cabeceira da mesa de jantar, o poeta mais experiente saúda poetas mais jovens, ocupantes dos demais lugares na ceia; (2) há o percurso temático da navegação, quando o soneto pode ser lido como um capitão, sobre a popa, a saudar os demais tripulantes à proa; (3) há o percurso temático metalinguístico, em que o poeta fala sobre a poesia e seu fazer. Assim, três percursos temáticos paralelos, correlacionados a percursos figurativos, geram metáforas – a palavra “capitão” como metáfora de poeta mais experiente – e polissemias – a palavra “espuma” significando, tanto a espuma do champanhe como a espuma do mar –, garantindo a significação do poema. *Grosso modo*, os signos dependem, portanto, não apenas das relações semiológicas entre eles para significar; eles dependem, antes, das relações discursivas entre temas e figuras para ganhar significação.

É possível, contudo, argumentar que, no caso da poesia, isso acontece de fato, mas como tratar, do mesmo ponto de vista, outros tipos de discursos, como o científico ou, até mesmo, os discursos que dão formas às gramáticas e aos dicionários? Os discursos poéticos, comumente, são polissêmicos – suas palavras são passíveis de mais de uma interpretação – e permeados de figuras de linguagem, como metáforas e metonímias, que reforçam aquela polissemia; de modo contrário, os discursos científicos são monossêmicos, pois é característica de qualquer terminologia técnica a especificação do sentido – nesses discursos, deve haver, em nome do rigor científico, apenas uma interpretação para cada palavra. Ora, em termos semióticos, a diferença entre os dois tipos de discurso reside no fato de a figuratividade dos discursos poéticos revestir mais de um percurso temático e, nos discursos científicos, revestir apenas um tema. No soneto de Mallarmé, por exemplo, a palavra “popa” significa, na tematização da navegação, a parte dianteira das embarcações, na tematização do brinde, por meio de metáfora, a cabeceira da mesa de jantar e, na tematização metalinguística, o lugar privilegiado do poeta mais experiente, de onde ele pode falar aos poetas menos maduros; todavia, em

um tratado de navegação, devido à realização apenas desse tema, a palavra “popa” significa somente a parte dianteira de qualquer tipo de nave marítima.

Os dicionários e as gramáticas, embora não pareçam, também são tipos de discurso; neles há predominância de tematização metalinguística, em que a língua fala de si mesma. Nos dicionários, especificamente, o discurso da língua sobre si mesma dá conta de estabilizar significados lexicais, ditos denotativos, em que as palavras parecem adequadas às “coisas” do mundo; entretanto, assim como nos discursos científicos, a denotação é antes um efeito de sentido, gerado nas relações entre percursos temáticos e figurativos – a realização de apenas um tema gera a impressão de que, por assumirem apenas um significado, as palavras pareçam adequadas às “coisas”.

Portanto, sejam discursos poéticos, científicos ou metalinguísticos, a significação é gerada antes nas relações discursivas entre percursos temáticos e figurativos, para, depois, manifestar-se em sistemas de signos. Evidentemente, a semiótica greimasiana não se limita a um modelo dessas relações temáticas e figurativas; em seu escopo teórico, temas e figuras fazem parte da semântica do discurso. Essa semântica está subordinada a uma sintaxe do discurso, em que as categorias de pessoa, tempo e espaço dão conta de realizar aqueles temas e figuras na relação enunciação-enunciado; sintaxe e semântica discursiva, enquanto nível discursivo, estão subordinadas ao chamado esquema narrativo, que, por sua vez, está subordinado às estruturas fundamentais da significação.

Percebe-se, pela rápida descrição do modelo greimasiano, que, de seu ponto de vista, a significação é gerada em um percurso, partindo de níveis gerais e abstratos – as estruturas fundamentais e o esquema narrativo – para se realizar em níveis mais concretos e específicos – a sintaxe e a semântica discursivas; esse percurso é chamado, pela semiótica, de percurso gerativo do sentido – nele são descritos os mecanismos semióticos narrativos e discursivos responsáveis pela significação e por sua manifestação

em um sistema de signos específico, seja um sistema de signos verbais, musicais, visuais, etc.

Não se trata, nessa altura deste estudo a respeito da significação na música, de desenvolver em detalhes o percurso gerativo do sentido – sempre que se recorrer a ele, seus conceitos são devidamente explicados no decorrer das análises e demonstrações. Entretanto, por tudo o que foi dito antes, é possível concluir que a significação da música deve ser buscada antes nas instâncias discursivas da significação que nas relações semiológicas entre signos musicais.

#### REFERÊNCIA E IMANÊNCIA NAS CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS

Recapitulando, nos itens anteriores são apresentadas três teorias do signo e da significação: (1) há a semiótica de Peirce – na qual o signo é formado por objeto, interpretante e fundamento, incorporando o referente no modelo teórico, ou seja, as “coisas” do mundo; (2) há a semiologia de Saussure – na qual o signo é formado por significado-significante, significando uns em relação aos outros dentro do mesmo sistema em que estão definidos; ambas se aproximam ao estudar a significação do ponto de vista do signo, mas divergem no modo de conceituá-lo, constituindo-se duas teorias distintas. Há, ainda, (3) a semiótica de Greimas que, apesar de levar o mesmo nome da teoria de Peirce, está vinculada ao pensamento saussuriano, mas, ao invés de se debruçar sobre os sistemas de signos, investiga os mecanismos narrativos e discursivos – ditos mecanismos semióticos –, cujas articulações garantem a significação e sua manifestação em um sistema de signos específico. Retomando as questões de referência e imanência nos processos semióticos, a teoria de Pierce é baseada na significação como referência; já as teorias saussuriana e greimasiana são baseadas na imanência da significação a partir de fundamentos semiológicos, para o Saussure, e narrativo-discursivos, para Greimas.

Do ponto de vista imanente, a referência faz parte da linguagem; contudo, ela é um efeito de sentido, gerado por meio do discurso, e não o fundamento da significação. No item anterior, quando se faz a distinção entre os valores que a palavra “popa” assume em tratados de navegação e no soneto de Mallarmé, verifica-se que, nos tratados, devido à realização de apenas um percurso temático, a palavra “popa” tem apenas um sentido enquanto, no poema, a realização discursiva de três percursos temáticos em paralelo projeta, na mesma palavra, pelo menos três sentidos diferentes. Nos tratados de navegação, a palavra “popa” tem valor referencial, pois nesse tipo de discurso ela parece assumir uma relação entre palavras e “coisas”, e no poema, contrariamente, ela revela-se como uma construção discursiva. Atenção, não são reproduzidos aqui os pontos de vista da retórica clássica ou da estilística, nos quais as palavras têm sentidos adequados em relação àquilo a que se referem, ditos sentidos denotativos, que os discursos poéticos, por meio de figuras de linguagem, desviam, gerando sentidos conotativos – tais teorias são referenciais; do ponto de vista imanente, vale a pena repetir, tanto a denotação quanto a conotação são efeitos de sentido, gerados nas relações entre percursos discursivos temáticos e figurativos.

A semiótica greimasiana, portanto, não abole a referência, apenas a redimensiona de acordo com seu ponto de vista teórico; desse ponto de vista, a linguagem oscilaria entre dois tipos básicos de discurso: (1) há os discursos referenciais, em que a linguagem parece fazer referência às “coisas” do mundo – simula-se a linguagem como referência; (2) há os discursos construtivos, em que a ela se explicita como construção semiótica – revela-se a imanência da linguagem.

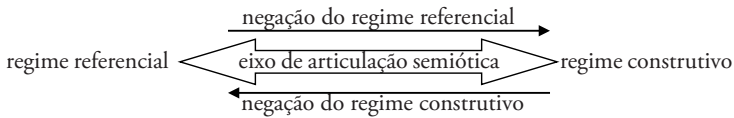
Na literatura, há textos escritos com predominância da função referencial da linguagem, assim como os há com predominância da função construtiva. Os romances de Henry Miller, por exemplo, são escritos, predominantemente, em regime referencial da linguagem; autobiográficos, mesmo que frutos da engenhosidade literária, eles parecem se referir à vida do escritor, sua época e seu

lugar entre as “coisas” do mundo. Entretanto, essas referências são efeitos de sentido; não se trata de falar sobre a “vida real”, mas de colocar em discurso pessoas, tempos e espaços, realizados em percursos temáticos e figurativos, gerados em relações semióticas e não como reflexos das “coisas” que aconteceram com Henry Miller. Isso não se dá apenas porque se trata de literatura, a referência como efeito de sentido é facilmente notada em discursos históricos; são comuns as várias e contrárias versões dos mesmos fatos, todas pretensamente “reais”. Para citar apenas alguns dos mecanismos semióticos responsáveis por esses efeitos de sentido referenciais, no caso do romance autobiográfico, há a identificação entre a personagem, construída no enunciado em seus percursos figurativos, e o enunciador autor, fazendo parecer que são as mesmas pessoas; nesses romances, colocam-se, entre as figuras disseminadas no enunciado, datas, referentes a discursos históricos, e lugares, referentes a discursos geográficos, fazendo parecer que há relações de referência quando há relações interdiscursivas.

Todavia, se na literatura são construídas relações entre figuras e temas em função de lógicas explicitamente próprias, evidencia-se a construção discursiva, pois tais percursos temáticos e figurativos não estariam mais em função de discursos antropológicos, históricos e geográficos – capazes de justificar referências fundadas em relações interdiscursivas –, mas em função daquela lógica. Em Dante Alighieri, por exemplo, em sua *Divina comédia*, há todo um sistema simbólico e numerológico a organizar os patamares do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, e o que se passa em cada um deles; embora valendo-se de referências a personagens históricas, uma vez no mundo construído por Dante, elas passam a funcionar dentro do sistema elaborado no poema. Outro exemplo semelhante é o Marquês de Sade, que mesmo valendo-se também de referências históricas e geográficas, constrói sistemas de realidades próprias; em *Os 120 dias de Sodoma*, as personagens isolam-se em um castelo longínquo, onde as pessoas, os tempos e os espaços são regidos por um sistema também numerológico específico, como em Dante – que recorre a sistemas decimais,

enquanto Sade baseia-se nos números doze, oito e quatro –, mas, diferentemente de Dante e suas lógicas simbólico-religiosas, Sade inventa uma lógica materialista e erótica.

Portanto, do ponto de vista da semiótica há, pelo menos, dois regimes contrários de realização do discurso: os regimes referencial e construtivo – assim apresentados, eles diriam respeito aos dois limites contrários de um mesmo eixo de articulação semiótica. Enquanto limites do mesmo eixo, eles indicam dois regimes discursivos distintos, porém, enquanto limites, abrem-se as possibilidades de teorizar a respeito do que se passa entre eles. Como se trata de um eixo de articulação, quando são afirmados os regimes referencial e construtivo, afirmam-se os limites do eixo; contudo, nas relações entre os limites – já que se trata de um eixo contínuo, e não de dois polos estanques – é possível negar o regime referencial, rumo ao regime construtivo ou, contrariamente, negar o regime construtivo, rumo ao regime referencial.

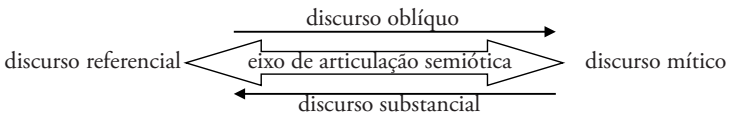


Ainda na literatura, Franz Kafka é um bom exemplo de negação do regime referencial, e Miguel de Cervantes, de negação do regime construtivo. Em *A metamorfose*, tudo se passa, no início do romance, como no regime discursivo referencial; todavia, no desenrolar da trama, a transformação de Gregor Samsa em inseto encaminha a negação desse modo de construir a realidade, introduzindo valores estranhos a ele, não tanto em função de uma lógica específica, como Dante ou Sade, mas negando as coerções semióticas que sustentam os efeitos de sentido referenciais; no romance de Kafka, entre outros recursos semióticos, nega-se a coerência figurativa inicial por meio da figura estranha do inse-

to-homem, complexificando-se os traços semânticos que fazem a distinção entre insetos e humanos.

Em Cervantes, em seu *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, contrariamente, o mundo mítico da cavalaria, que norteia a visão de mundo do fidalgo, é, em suas aventuras, constantemente colocado em questão devido aos confrontos entre sua lógica própria e a suposta lógica do mundo “real”. Um modo de gerar esses confrontos é fazer com que o mesmo percurso figurativo assuma valores contrários, sustentados por dois percursos temáticos também contrários – na novela de Cervantes, são os percursos que justificam as duas lógicas em conflito; moinhos de vento tomados por gigantes ou bacias consideradas elmos são apenas dois exemplos do que acontece em quase todos os percursos figurativos nessa obra.

Valendo-se dessas relações entre os regimes referencial e construtivo do discurso, Jean-Marie Floch estudou seus efeitos de sentido na publicidade, no texto *Tués dans l’oeuf – les enjeux sémiotiques dès différentes philosophies de pub* (Floch, 1995: 183-226), e na linguagem da fotografia, no livro *Forme de l’empreinte* (Floch, 1987: 11-33). Em suas análises, propôs a seguinte terminologia: à afirmação do regime referencial, Floch chama discurso referencial, a sua negação, discurso oblíquo; à afirmação do regime construtivo, Floch chama discurso mítico, a sua negação, discurso substancial.



Enquanto regimes de construção discursiva, esses quatro modos de organizar o discurso estão, teoricamente, em um nível de análise anterior à manifestação do signo, uma vez que, definidos basicamente nas relações entre percursos temáticos e figurativos,

podem ser aplicados tanto em linguagens verbais, como em textos literários, quanto em linguagens visuais, como a fotografia, ou até mesmo em linguagens verbo-visuais, como os textos publicitários; nada impede, portanto, uma aplicação sua na linguagem musical. Assim, os capítulos que seguem destinam-se, cada um deles, a analisar e descrever a linguagem musical em um daqueles regimes discursivos; por meio do discurso e de seus mecanismos semióticos, pretende-se determinar os significados que os signos musicais assumem em cada regime.

Por fim, uma última observação. O universo musical é bastante amplo, o trabalho que segue não almeja dar conta da linguagem musical em sua totalidade; ele está restrito apenas à música instrumental e à chamada música erudita ocidental, englobando a música composta do Renascimento até os dias de hoje, predominantemente na Europa e nas Américas.

## 2. O discurso musical referencial

No capítulo anterior, o tópico dos regimes discursivos foi exemplificado com o discurso literário e, o discurso referencial, com a obra de Henry Miller. Uma vez acionados os efeitos de sentido próprios dos discursos referenciais, verifica-se que os percursos temáticos e figurativos da maioria de seus romances referem-se às supostas peripécias e reflexões do autor, identificando-se enunciador e personagem, valendo-se de constantes referências a pessoas, espaços e tempos oriundos de outros discursos, históricos e geográficos, também referenciais. Na maioria dos textos, conta-se a “vida” de Henry Miller, na primeira metade do século XX, nas cidades da América do Norte ou da Europa; não se trata dos percursos simbólico-religiosos de Dante e seus guias Virgílio e Beatriz entre os patamares do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, construídos em discurso mítico.

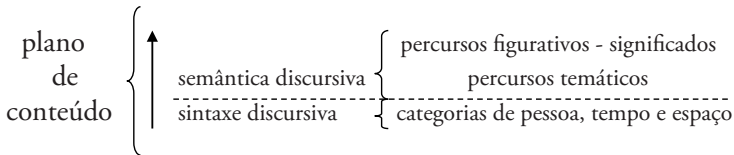
Dos sistemas verbais aos visuais, a aplicação da teoria da construção do sentido entre os discursos referencial e mítico também é viável; na fotografia, por exemplo, artistas como Sebastião Salgado, cujas obras assumem evidente caráter documental, tendem para regimes referenciais, enquanto artistas como Man Ray, entre montagens dadaístas e surrealistas, tendem para regimes míticos.

Contudo, quando em regime referencial, ao que o discurso musical se refere? Antes de responder, deve-se definir o conceito

geral de texto para, em seguida, definir o conceito específico de texto musical.

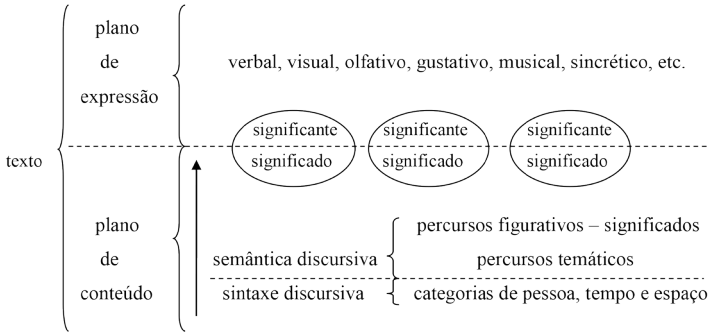
#### O CONCEITO DE TEXTO

Assim como o conceito de signo, o conceito de texto é polissêmico. Nas muitas teorias que dele se ocupam, texto assume muitas definições; a desenvolvida aqui está de acordo com a semiótica greimasiana. Retomando o percurso gerativo do sentido, a semântica discursiva – a relação entre temas e figuras – está subordinada à sintaxe discursiva, em que as categorias de pessoa, tempo e espaço regem os revestimentos semânticos temáticos e figurativos. As figuras, conforme está dito antes, não são signos; enquanto grandezas semânticas, elas se referem apenas aos significados dos signos; há, portanto, um percurso de especificação semântica que parte das categorias gerais de pessoa, tempo e espaço, e realiza-se em percursos temáticos, concretizados em percursos figurativos, ou seja, concretizados em significados. Em linhas gerais, essa articulação entre sintaxe e semântica do discurso é chamada, pela semiótica, plano de conteúdo do texto:



Uma vez formado no percurso gerativo do sentido, o plano de conteúdo manifesta-se em um plano de expressão específico – formado pelos significantes dos signos –, que pode ser de ordem verbal, visual, olfativa, gustativa, musical ou sincrética – são chamadas linguagens sincréticas àquelas em que mais de uma linguagem se encontra combinada, como o cinema, o teatro, a canção ou a história em quadrinhos.

A articulação do plano de conteúdo com o plano de expressão é chamada texto; os signos surgem no texto, na interface entre os dois planos da linguagem. Complementando o esquema anterior:



## O TEXTO MUSICAL

Observando o esquema anterior com atenção, constata-se que, do ponto de vista da semiótica, o plano de conteúdo não depende da linguagem em que ele se manifesta; de acordo com esse modelo teórico, há o plano de conteúdo, formado semanticamente, que pode se manifestar em formas de expressão verbais, visuais, musicais, etc. Desse modo, para que se defina texto semioticamente, deve-se mostrar como aquelas formas semânticas relacionam-se com formas de expressão específicas, próprias de cada linguagem.

Nas linguagens verbais, por exemplo, as formas de expressão são as formas fonológicas e prosódicas; nas linguagens visuais, são as formas cromáticas, eidéticas e topologias – responsáveis, respectivamente, pelo cromatismo, pelas formas plásticas e por de-

marcações de zonas dessas cores e formas na expressão visual; mas quais seriam, no caso da música, as formas musicais? Com base nas conhecidas propriedades do som, poderiam ser as categorias de altura, intensidade, duração e timbre; todavia, essa noção de sonoridade não é válida para todos os discursos musicais. Na música concreta, com suas montagens a partir de sons gravados *a priori*, como sons de aviões ou locomotivas, essas quatro propriedades perdem boa parte da pertinência teórica. Entretanto, caso se conseguisse, com segurança, determinar formas musicais de expressão, restaria mostrar, em seguida, como tais formas musicais manifestam as formas semânticas do plano de conteúdo – ou seja, mostrar como a música expressa percursos temáticos e figurativos.

Antes dessa discussão a respeito do som e do sentido, porém, é interessante notar que boa parte dos textos musicais não são somente textos musicais, eles são textos sincréticos, visto que boa parte da música erudita é formada por sincretismo entre linguagem musical e verbal – desconsiderar títulos e programas das obras na significação musical seria mutilar esses textos.

#### A LINGUAGEM VERBAL E O TEXTO SINCRÉTICO

Entre os estudos relativos ao sincretismo da linguagem verbal com outras linguagens, vale a pena mencionar “A retórica da imagem”, de Roland Barthes (Barthes, 1984: 27-41). Analisando as relações entre as linguagens verbais e as visuais, Barthes parte da constatação de que as imagens visuais tendem a ser polissêmicas, mas, quando sincretizadas com linguagens verbais, essa polissemia, contrariamente, tende a se reduzir – *grosso modo*, as palavras passam a explicar as imagens, determinando o sentido a elas atribuído. Em seguida, Barthes propõe que tal redução de polissemia pode ser dar de dois modos: (1) em função de ancoragem, a linguagem verbal explica o que se passa na imagem, descrevendo-a; (2) em função de etapa, ela compõe com a imagem uma totalidade maior, que as complexifica.

Semiotizando Barthes, em função de ancoragem, os percursos figurativos manifestados na imagem são identificados aos manifestados na linguagem verbal; as pessoas, tempos e espaços figurativizados na imagem tornam-se as mesmas pessoas, tempos e espaços figurativizados em palavras e frases. Esta fotografia, por exemplo, colhida em *A música moderna*, de Paul Griffiths (Griffiths, 2011: 114), vem acompanhada deste texto verbal, que a ancora:



*Bartók a bordo do SS Escalibur, de partida para os Estados Unidos, em outubro de 1940.*

Há, na imagem, a expressão visual de figuras de conteúdo em função das categorias de pessoa, tempo e espaço discursivos, que um especialista em história da música poderia eventualmente determinar; contudo, a legenda faz com que essas categorias manifestadas visualmente na fotografia, antes polissêmicas, sejam

identificadas às mesmas categorias de pessoa, tempo e espaço do discurso verbal, que as especifica. Assim, na categoria de pessoa, o homem mirando o mar passa a ser o compositor húngaro Béla Bartók, na categoria de tempo, especifica-se a data de outubro de 1940 e, na categoria de espaço, especifica-se o lugar a bordo do SS Escalibur, a caminho dos Estados Unidos; trata-se da narrativa de um dos muitos episódios de evasão dos músicos da Europa, fugindo das perseguições dos nazistas e dos bolchevistas, durante a Segunda Guerra Mundial.

Na função de etapa, por sua vez, as pessoas, tempos e espaços não são manifestados pela redundância entre os percursos figurativos das linguagens visuais e verbais; em etapa, há o mesmo percurso figurativo, em plano de conteúdo, cujas pessoas, tempos e espaços manifestam-se, ora nas linguagens verbais, ora nas visuais, em função da totalidade textual que abrange as duas linguagens. Em linguagens como o teatro, o cinema ou a história em quadrinhos, as linguagens verbais estão predominantemente em função de etapa; nesse tipo de sincretismo entre o visual e o verbal, as figuras de conteúdo, ora se manifestam em imagens, ora por meio de palavras, como se pode verificar no exemplo que segue, uma história em quadrinhos da Mafalda, de Quino:



Na tira, as pessoas – Mafalda, sua mãe, as colegas e a professora de música –, o tempo da aula e os espaços da sala de música e da casa da menina são expressos por meio de imagens, enquanto as ações das personagens e a tematização sobre a liberdade, realizada pela escolha entre cantar Beatles ou hinos patrióticos, ma-

nifesta-se verbalmente. Imagens e palavras, portanto, estão em função da mesma totalidade figurativa que as organiza, garantindo sua significação.

Em síntese, no sincretismo entre as linguagens verbais e visuais: (1) em função de ancoragem o plano de conteúdo do texto visual é identificado ao plano de conteúdo do texto verbal, visto que a significação se dá na correlação entre dois textos colocados em função da mesma figuratividade – a figuratividade do texto da fotografia de Bartók é identificada à figuratividade do texto da legenda; (2) em função de etapa, a mesma figuratividade manifesta-se complexificada entre imagens e palavras – a figuratividade da tira de Quino manifesta-se em imagens e palavras, articuladas no mesmo plano de expressão verbo-visual.

#### O SINCRETISMO ENTRE AS LINGUAGENS VERBAIS E AS MUSICAIS

Valendo-se das propostas de Barthes e de seus funcionamentos explicados via semiótica greimasiana, é possível levar adiante uma aplicação semelhante nas relações sincréticas entre as linguagens verbais e as musicais.

Começando pelo verbal com função de etapa, é o caso de determinar, nas linguagens verbo-musicais, textos em que a figuratividade se manifestaria disseminada ora na linguagem verbal, ora na musical, em uma expressão verbo-musical capaz de integrar as duas linguagens anteriores em um único plano de expressão. Isso ocorre na palavra cantada; nas canções – como se pode deduzir por meio dos trabalhos de Luiz Tatit – a figuratividade se manifesta em um mesmo plano de expressão, que complexifica o musical e o verbal por meio da prosódia.

Como está dito antes, o plano de expressão das linguagens verbais é formado por categorias fonológicas – em linhas gerais, as vogais, semivogais e consoantes – e por categorias prosódicas – ainda em linhas gerais, as curvas entoativas e os acentos tônicos. Quando as curvas entoativas são moduladas, a ponto de tornarem-se curvas melódicas, e os acentos tônicos, a ponto de

tornarem-se acentos rítmicos, a prosódia verbal complexifica-se com a musical na formação de perfis melódicos, e as vogais e consoantes passam a expressar, além de palavras, letras de canções em palavras cantadas (Tatit, 1996: 9-27). Assim, a linguagem verbal está articulada à musical, em função de um texto verbo-musical que as complexifica em sua manifestação sincrética.

Independentemente da textura verbo-musical da canção – polifônica ou monofônica –, do sistema musical em que está composta – modal, tonal, atonal, dodecafônica, etc. – e do gênero em que se realiza – missa, ópera, cantata, *lied*, sinfonia, etc. –, o sincretismo verbo-musical que caracteriza a canção é semelhante; nesse sincretismo, a significação musical se dá basicamente pelas correlações entre melodia e letra. No *Dichterliebe*, de Robert Schumann, por exemplo, a significação dos *lieder* deve ser buscada na linguagem verbal dos poemas de Heinrich Heine, mas também nos efeitos de sentido que o perfil melódico imprime nos versos, ratificando, com intervalos musicais distantes e curvas melódicas longas, a tensão passional gerada nos poemas.

No caso da canção erudita, porém, não basta apenas analisar essas correlações entre melodia e letra; nesse tipo de canção, o acompanhamento instrumental não funciona somente como base para as execuções de canto, ele constrói-se paralelamente ao perfil melódico cantado e deve ser considerado tão pertinente para a significação musical quanto a melodia. Contudo, embora paralelos, os percursos instrumentais estão articulados ao perfil melódico da palavra, que por sua vez está articulado ao poema, portanto, à significação de seus versos; mesmo que paralelamente, e não de modo meramente subordinado, a linguagem musical termina por dialogar com a verbal, devendo à semântica discursiva das palavras cantadas boa parte de sua significação.

Entretanto, conforme está delimitado no final do capítulo anterior, a canção não faz parte do objeto de estudo deste trabalho, que se restringe apenas à música instrumental. Essa, por sua vez, não seria arriscado afirmar, encontra-se, ainda que em graus diferentes de especificação semântica, sempre sincretizada com

linguagens verbais em função de ancoragem. Quando uma peça instrumental é articulada a um texto verbal, há ancoragem verbal do texto musical: (1) seja ele um único título – que pode variar de classificações de gênero a frases específicas, como *Prelúdio e fuga em Dó maior do Cravo bem temperado*, de Johann Sebastian Bach, ou *Central Park in the dark*, de Charles Ives; (2) seja esse texto verbal todo um programa – a *Sinfonia fantástica*, de Hector Berlioz, ou *Pelleas und Melisande*, de Schoenberg. Nessa ancoragem, os textos musicais tendem a significar o mesmo que os textos verbais articulados a eles por, justamente através dessa articulação, partilharem a mesma semântica discursiva.

Portanto, retomando a pergunta feita no início deste capítulo, “quando em regime referencial, ao que o discurso musical se refere?”, é possível responder que o discurso musical em regime referencial refere-se ao texto verbal ancorado a ele. Isso precisa ser desenvolvido e exemplificado melhor; em seguida, são descritos alguns mecanismos de referencialização e seus efeitos de sentido nesse tipo de discurso musical.

#### AS REFERÊNCIAS PONTUAIS

Em ancoragem verbal, o conteúdo da expressão musical torna-se o mesmo conteúdo da expressão verbal – os percursos temáticos e figurativos do plano de conteúdo verbal tornam-se os mesmos da expressão musical; o significado da música, portanto, refere-se ao texto verbal. Vale lembrar, a música não significaria as “coisas” do mundo ditas no texto verbal, mas significa o discurso construído nas relações entre os temas e figuras do texto verbal.

Bons exemplos de discurso musical referencial, ao lado das obras citadas de Ives, Berlioz e Schoenberg, são: (1) os quatro concertos para violino Op. 8 – conhecidos como *As quatro estações* –, de Antonio Vivaldi; (2) os concertos para flauta Op. 10 nº 1, *La tempesta di maré*, nº 2, *La notte*, e nº 3, *Il cardellino*, também de Vivaldi; (3) a sinfonia nº 6, a *Pastoral*, de Ludwig

van Beethoven; (4) as peças para violão *Tres preludios urbanos*, de Antón García Abril.

Por meio dos exemplos, verifica-se que a referência pode incidir, enfaticamente, sobre as realizações figurativas de cada uma das três categorias – pessoa, tempo e espaço – da sintaxe discursiva: (1) no concerto para flauta nº 3, *Il cardellino*, há ênfase na pessoa, fazendo com que a música signifique o ser e o fazer dessa pessoa, no caso, o canto do pintassilgo; (2) no concerto para flauta nº 2, *La notte*, há ênfase no tempo, trata-se de tematizar o período que encerra a tarde do dia anterior e termina na alvorada do dia seguinte, fazendo com que o percurso figurativo expresso na música tenha essa significação; (3) nas peças para violão *Tres preludios urbanos*, por meio da convocação de perfis musicais rítmicos e melódicos típicos de algumas regiões, são evocadas as cidades de Paris, Atenas e Madrid; (4) por fim, em *Central Park in the dark*, há ênfase no lugar e no tempo, pois o significado da música está ancorado à figura de um lugar específico e durante a noite.

Contudo, talvez o exemplo de referência mais evidente seja o concerto para flauta Op. 10 nº 3, *Il cardellino*, sendo também aquele que poderia trazer de volta as questões da significação como referência às “coisas” do mundo, portanto, “coisas” fora da linguagem. Dos exemplos dados, ele é o único que, devido à natureza da pessoa figurativizada, assume um estatuto semiótico mais objetivo, pois as demais peças estariam antes vinculadas às impressões subjetivas do compositor a respeito dos tempos e lugares figurativizados, que à descrição do ser e do fazer de um pássaro, em princípio, existente no mundo natural – a música significaria, desse modo, seus gorjeios, estabelecendo-se supostas relações entre sons musicais e “coisas” do mundo.

Que o concerto de Vivaldi signifique os gorjeios do pintassilgo, não há dúvida, mas deduzir a referência ao passarinho enquanto “coisa” do mundo redundante no mesmo equívoco quando se considera que, em onomatopeias, a linguagem verbal faria o mesmo tipo de referência. Nas onomatopeias, há a ilusão de que

as línguas imitam as “coisas” do mundo, como quando se diz que os sinos fazem “blém-blém”, os pássaros, “piu-piu”, ou as metralhadoras, “rá-tá-tá-tá”; entretanto, basta uma lista de onomatopeias em línguas diferentes, mas com significados semelhantes, para que se verifique que cada língua “ouve” essas “coisas” de modo particular.

Sons ou ruídos são ondas sonoras que, quando traduzidas em línguas naturais, tornam-se significados articulados a significantes fonológicos; esses significantes são formados por vogais e consoantes, que expressam aqueles sons ou ruídos de acordo com sistemas fonológicos específicos, e não em função de substâncias sonoras, percebidas no mundo real. Quando um gato mia, ele gera substâncias sonoras que, tornadas onomatopéia na palavra “miau”, constituem-se como significante linguístico, formado por vogais e consoantes; como cada língua tem um sistema fonológico próprio, cada uma delas forma onomatopeias de acordo com seu sistema particular; não se trata de imitar, por meio de esgares, barulhos do mundo. Novamente, confirma-se a imanência da linguagem, pois parte dela o sistema fonológico empregado na formação daquele tipo de palavra, e não das “coisas”.

Nas linguagens musicais, o processo de formação dessas “onomatopeias musicais” é o mesmo. Tanto no caso do pintasilgo do concerto Op. 10 nº 3, quanto no dos pássaros cantantes no concerto Op. 8 nº 1 – *A primavera* –, é das estruturas formais fundadoras das linguagens musicais que tais efeitos de sentido emanam, eles não são oriundos de referências a “coisas”. Desse modo, no concerto nº 3, os percursos da flauta tornam-se os gorjeios dos pássaros, já, no concerto nº 1, esse papel cabe ao violino; no concerto Op. 10 nº 1, a mesma formação – flauta transversal, cordas e baixo contínuo – gera os efeitos da tempestade, enquanto na sinfonia nº 6, *A pastoral* de Beethoven, outra tempestade se forma nos percursos de outra orquestração e em outra linguagem musical, diferente da de Vivaldi. Portanto, a linguagem musical pode gerar signos musicais com significações específicas,

que ocorrem pontualmente em meio aos demais componentes da expressão musical: (1) no quarto movimento da sinfonia nº 6 de Beethoven, os tímpanos significam o ribombar dos trovões, mas somente nesses momentos; (2) no concerto Op. 8 nº 1, de Vivaldi, as notas do violino significam gorjeios em apenas algumas passagens das descrições das cenas primaveris.

Não se pode esquecer, porém, que as “onomatopeias musicais” só são formadas no sincretismo verbo-musical; sequências de notas e acordes só são significantes de cantos de pássaros ou de tempestades quando esses significantes musicais expressam o conteúdo do texto verbal em função de ancoragem. Assim, na tessitura musical, formam-se signos pontuais, cujo significante é de ordem musical, mas seu significado refere-se a significados lexicais, formados em textos verbais por meio de palavras e de estruturas gramaticais.

Não se pode esquecer, ainda, que tais signos pontuais só fazem sentido em relação a percursos temáticos e figurativos, também gerados no plano de conteúdo verbal e articulados, via ancoragem, aos conteúdos musicais; a referência musical, portanto, não se limita somente a referências e a significados pontuais, mas a narrativas, épocas e cenários completos, realizados nesses mesmos percursos.

#### AS REFERÊNCIAS NARRATIVAS

Na sintaxe discursiva, as categorias de pessoa, tempo e espaço são dependentes umas das outras; isso significa que, no escopo da semiótica greimasiana, as três categorias não ocorrem separadamente, mas sempre em presença umas das outras. Portanto, a determinação discursiva de qualquer uma delas envolve as demais, mesmo que implicitamente. Além disso, pessoa, tempo e espaço e seus revestimentos temáticos e figurativos – como está dito no capítulo anterior – estão subordinados ao esquema narrativo; em outras palavras, a trama discursiva desenvolvida entre aquelas pessoas, durante seus tempos e em seus espaços, segue determinada

narrativa, em que, nos percursos figurativos gerados por ela, desenvolvem-se ações, caracterizam-se épocas e montam-se cenários.

Desse modo, quando uma composição figurativiza pessoas, tempos e espaços específicos, trata-se antes de desenvolver uma narrativa, em que as figuras dessas pessoas, tempos e espaços fazem sentido umas em relação às outras. A demarcação verbo-musical de um lugar específico, por exemplo, nunca se limita simplesmente a apontar para ele, o lugar é mote para que se descrevam cenários, onde se desenvolvem narrativas; o lugar sempre está inserido em cenários maiores, ou é um espaço geral, onde novos lugares podem ser demarcados.

Nos concertos Op. 8, as quatro peças estão ancoradas, respectivamente, por quatro sonetos, cada um relativo a uma estação do ano; nos concertos, todos em três movimentos, o primeiro movimento refere-se aos dois quartetos, o segundo movimento, ao primeiro terceto, e o terceiro movimento, ao segundo terceto do soneto. Eis *A primavera*:

*Allegro*

“Giunt’ è la primavera e festosetti  
La salutan gl’ augei con lieto canto,  
E i fonti allo spirar de’ Zeffiretti  
Con dolce mormorio scorrono intanto:

Chegada é a Primavera, fazem festa  
as aves e lhe saúdam com alegria,  
cantam; as fontes quando expira o vento,  
já correm e murmuram com doçura.

Vengon’ coprendo l’ aer di nero amanto  
E lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti  
Indi tacendo questi, gl’ augelletti;  
Tornan’ di nuovo al lor canoro incanto:”

A tempestade escura cobre o céu  
enunciada em raios e trovões;  
assim que ela se vai, os passarinhos  
entoam novamente seus cantares.

*Largo*

“E quindi sul fiorito ameno prato  
Al caro mormorio di fronde e piante  
Dorme ‘l caprar col fido can’ à lato.”

Ali, sobre o florido e ameno prado,  
onde as folhas murmuram docemente,  
o pastor dorme junto ao cão fiel.

*Allegro*

“Di pastoral Zampogna al Suon festante  
Danzan ninfe e pastor nel tetto amato  
Di primavera all’ apparir brillante.”

Da pastoral Zampónia ao Suon,  
dançam as ninfas, dançam os pastores,  
a primavera surge tão brilhante.

A tessitura musical passa a expressar todo um cenário campestre, formado por fontes e prados floridos, amenos e cobertos de folhas; nenhum signo musical aponta exclusivamente para uma fonte ou um prado, as formas musicais referem-se à construção de uma totalidade figurativa, subordinada a uma narrativa. Em ancoragens menos específicas, a referência narrativa é também evidente; em cenários campestres como na *Pastoral*, de Beethoven, a expressão musical é ancorada apenas por frases sucintas, com bem menos especificidade figurativa que os cenários de Vivaldi: 1º movimento / despertar de aprazíveis sentimentos ao encontrar-se no campo; 2º movimento / cena à beira de um regato; 3º movimento / reunião alegre dos camponeses; 4º movimento / trovões e tempestades; 5º movimento / canto dos pastores, sentimentos de alegria e gratidão depois da tempestade.

Ainda no tópico da figurativização do espaço, dá-se o mesmo nos prelúdios urbanos de García Abril e em *Central park in the dark*, de Ives. Nos prelúdios, evocam-se cidades, mas as músicas não se referem apenas aos lugares geográficos de Paris, da Grécia e de Madri; não se trata de se referir a pontos no globo terrestre, mas de figurativizar toda uma cidade e seus percursos, ou seja, de construir cenários por onde se caminha. Em *Central park in the dark*, embora o lugar se encontre mais especificado que nas peças anteriores, o processo de construção figurativa é o mesmo; o lugar faz parte de uma trama, nem que seja aquela das impressões do compositor que, como caminhante, descreve os lugares por onde passa. Nesses casos, o compositor, de modo semelhante aos escritores em romances autobiográficos, torna-se uma das personagens da narrativa; a música refere-se a essa pessoa do discurso, e não a pessoas “reais”.

Dos cenários espaciais às durações temporais, no concerto Op. 10 nº 2, *La notte*, assim como em *Central park in the dark*, a figurativização do tempo segue realizada do mesmo modo; no concerto de Vivaldi, a noite faz parte de uma narrativa, em que são tematizadas as impressões do enunciador durante esse período.

do de tempo e, na peça de Ives, a noite específica, temporalmente, os percursos no lugar figurativizado.

Em termos mais abstratos, gêneros musicais podem encaminhar temporalizações *a priori*; pastorais geralmente se passam durante o dia, enquanto noturnos, durante a noite. Além de elemento para a composição da cena enunciada em discurso, quando são tematizados ciclos, o tempo pode ser a categoria organizadora de toda a narrativa, conforme se passa nos concertos Op. 8 de Vivaldi, que tematizam o ciclo anual das estações do ano, ou na *Sinfonia dello zodiaco*, de Gian Francesco Malipiero, e em *Tierkreis*, para trompete e órgão, de Karlheinz Stockhausen, que tematizam o ciclo anual dos doze signos do zodiaco.

Todavia, os melhores exemplos de referência narrativa são as composições instrumentais em que a expressão musical está ancorada por narrativas completas e bastante explícitas quanto a distribuição figurativa das categorias de pessoa, tempo e espaço, como no programa da *Sinfonia fantástica (episódio da vida de um artista)*, de Berlioz, ou quando a referência se faz a textos verbais autônomos, escritos, em princípio, desvinculados das peças musicais – o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, refere-se ao poema de Mallarmé, e *Pelleas und Melisande*, de Schoenberg, ao drama de Maurice Maeterlinck. Valendo-se da *Sinfonia fantástica*, verifica-se como Berlioz, no programa da peça, descreve detalhadamente o que cada movimento significa em termos narrativos, temáticos e figurativos, além de explicitar alguns valores musicais, como a utilização de tema musical recorrente ou a atribuição de timbres a personagens e seus fazeres:

1. *Devaneios, paixões*. Um jovem músico guarda em sua ardente imaginação sonhos com sua amada. Em seu pensamento, ela é uma *idée fixe* (“ideia fixa” ou tema recorrente), que está sempre voltando.
2. *Um baile*. De relance, ele a vê entre dançarinos, num baile, volteando aos sons de uma valsa brilhante.

3. *Cena campestre*. O jovem passeia pelos campos. Ouvem-se os sons das flautas dos pastores (corne-inglês, oboé). Súbito, uma rápida visão da amada que logo desaparece. Quando o corne-inglês retoma o seu canto, nenhuma resposta vem do oboé. Pôr do sol; um trovão à distância...

4. *Marcha do cadafalso*. Ele sonha que, louco de amor, matou a amada e vai arrastado para o cadafalso. (Pouco antes do fim do movimento, a *idée fixe* retorna e, logo em seguida, a música evoca a vertiginosa descida da guilhotina e uma cabeça sendo decepada.)

5. *Sonho de uma noite de sabá*. Ele se vê após a morte, entre monstros e feiticeiras. Transfigurada em uma bruxa horrenda, está a amada, dançando e escarnecendo dele. Dobram os sinos de finados... cânticos em honra do morto...  
(Bennett, 1986: 60)

Uma vez confirmado que as referências musicais não são feitas a pessoas, tempos e espaços desarticulados entre si, mas a narrativas, em que essas três categorias discursivas encontram-se sempre inter-relacionadas, resta mostrar como a linguagem musical pode se concatenar com a narratividade formada no texto verbal. Antes, porém, o esquema narrativo precisa ser explicado melhor.

#### O ESQUEMA NARRATIVO

Recapitulando, as categorias de pessoa, tempo e espaço, e seus revestimentos temáticos e figurativos, estão subordinadas ao esquema narrativo; para seguir adiante, deve-se descrever como isso se dá no escopo da semiótica.

Apesar das muitas possibilidades de arranjos temáticos e figurativos, a trama realizada entre as pessoas do discurso, em seus tempos e espaços, segue uma mesma estrutura narrativa. De acordo com a linguística, frases diversas podem seguir a mesma estrutura sintática – as frases “o aluno estuda música”, “a menina comprou um violino”, etc. têm a mesma forma sin-

tática de sujeito + verbo + objeto direto –; de modo semelhante, a semiótica supõe, apesar das diversidades das tramas, haver um esquema narrativo comum, que as estrutura.

Em seus desenvolvimentos teóricos, muito foi dito a respeito do esquema narrativo, mas como não faz parte deste estudo discurrir sobre a evolução dos conceitos da semiótica, nele é abordada apenas a proposta de Claude Zilberberg, apresentada em “Para introduzir o fazer missivo” (Zilberberg, 2006: 129-147). *Grosso modo*, segundo o autor, o fluxo narrativo pode ser descrito por meio das relações entre sujeitos e objetos narrativos na tensão entre dois fazeres, o fazer emissivo e o fazer remissivo, cuja articulação é chamada fazer missivo. Quando o sujeito narrativo dá pela falta, perde ou é espoliado de seu objeto de valor, ele pode partir em sua busca, dando forma ao fazer emissivo; os demais sujeitos que porventura o auxiliam são chamados seus destinadores. Entretanto, nos movimentos narrativos, quando o sujeito narrativo é desviado ou até mesmo impedido de continuar, dá-se o fazer remissivo; os sujeitos responsáveis por esses desvios ou impedimentos são chamados antissujeitos. No fazer emissivo, como a busca do sujeito é favorecida, o tempo tende a acelerar e o espaço se abre em outros espaços; contrariamente, no fazer remissivo, devido aos obstáculos, o tempo desacelera, ou até mesmo a para, e o espaço se fecha nos mesmos lugares.

fazer missivo		
	fazer emissivo	fazer remissivo
persona	(sujeito perdendo objeto) antissujeito	(sujeito recuperando objeto) destinador
tempo	desaceleração	aceleração
espaço	fechamento	abertura

Retomando a *Sinfonia fantástica*, o sujeito narrativo é figurativizado pelo jovem músico, definido em relação a valores de vida; em busca desse objeto de valor, a amada ora é destinada, quando, em seus devaneios, o jovem se realiza em conjunção amorosa, ora é antissujeito, quando se afasta dele, levando-o à conjunção com os valores de morte, contrários aos valores anteriores. Nos movimentos da trama, quando o fazer emissivo se realiza devido à presença da amada, há aceleração do tempo e abertura do espaço, basta recorrer às descrições relativas aos segundo e terceiro movimentos, *um baile e cena campestre*, para que isso se verifique. Contrariamente, quando a amada desaparece, devido a seu assassinato imaginado pelo jovem, o fazer remissivo se impõe, desacelerando o tempo na espera da sentença de morte e fechando-se o espaço no cadafalso, conforme termina a narrativa do quarto movimento, *marcha do cadafalso*. Contudo, basta o retorno da amada, mesmo em forma de bruxa, para que o tempo volte a acelerar e o espaço a se abrir nas danças do *sonho de uma noite de sabá*.

Evidentemente, o esquema narrativo, descrito de acordo com o modelo do fazer missivo, não se resume apenas às relações estabelecidas entre pessoa, tempo e espaço narrativos, mas elas são suficientes para demonstrar que a trama figurativizada, com suas pessoas, tempos e espaços especificados no discurso, deve sua dinâmica narrativa àquelas estruturas mais gerais e abstratas. Portanto, quando a música se refere a uma trama específica, ela se refere também ao fluxo narrativo que, em seus movimentos emissivos e remissivos, garante seu desenvolvimento.

Deve-se considerar, porém, que tanto a trama figurativizada quanto seu fluxo narrativo estão formados no plano de conteúdo do texto verbal dos programas das peças musicais; as pessoas, tempos e espaço a que essa trama se refere, com suas respectivas acelerações ou desacelerações, e aberturas ou fechamentos, estão formados por conceitos semântico. É preciso, pelo menos, encaminhar uma explicação de como a expressão musical, por

meio de suas propriedades semióticas, pode se articular com o fluxo narrativo.

#### O FLUXO NARRATIVO E A EXPRESSÃO MUSICAL

Embora tempos e espaços sejam formados semanticamente no plano de conteúdo dos textos, diferentes linguagens, com planos de expressão específicos, manifestam-se predominantemente no tempo ou no espaço. As semióticas plásticas – a pintura, a fotografia, a escultura e a arquitetura – são linguagens cujos signos estão distribuídos em paralelo, uns ao lado dos outros, de modo que elas se manifestam em dimensões espaciais, seja em duas dimensões – pintura e fotografia –, seja em três dimensões – escultura e arquitetura; já os signos da música e das línguas naturais são distribuídos em sequência, uns após os outros, fazendo com que se manifestem em durações no tempo. Entre essas duas dimensões – espaço e tempo – outras linguagens podem se manifestar; na ópera, por exemplo, as canções, sendo linguagem sincrética verbo-musical, manifestam-se em durações no tempo, enquanto os atores movimentam-se em cenários, manifestados no espaço tridimensional do palco (Pais, 1982).

Antes de prosseguir, devido à utilização dos conceitos de pessoa, tempo e espaço, mas em instâncias distintas da geração do sentido, vale a pena fazer uma breve recapitulação dessas diferenças, para evitar confusões. No plano de conteúdo dos textos, em nível discursivo, a distribuição temática e figurativa está subordinada às categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço; o revestimento figurativo cuida de demarcar e especificar pessoas, tempos e espaços. Ainda no plano de conteúdo, mas no nível do esquema narrativo – portanto, um nível mais abstrato e geral que o nível discursivo – pessoas, tempos e espaços são regidos pelo fazer missivo; nesse fazer: (1) as relações entre sujeito, objeto, destinatador e antissujeito regem as tramas entre as pessoas figurativizadas, (2) as acelerações e as desacelerações do tempo regem o fluxo do tempo figurativizado, e (3) as aberturas e os fechamentos do

espaço regem as movimentações no espaço figurativizado. Dito de outro modo, as pessoas, o tempo e o espaço do fluxo narrativo regem as pessoas, o tempo e o espaço figurativizados no nível discursivo. Em termos semióticos, trata-se dos mesmos conceitos de pessoa, tempo e espaço, mas de graus diferentes de abstração.

Essas pessoas, tempos e espaços, conforme está dito no início, são formas conceituais, geradas semanticamente; contudo, quando manifestadas em uma linguagem específica, essas formas semânticas são articuladas com formas de expressão também específicas, que oscilam entre se manifestar textualmente em paralelo ou em sequência, ou seja, predominantemente no espaço ou no tempo. Em outras palavras, as pessoas, tempos e espaços, construídos semanticamente, manifestam-se entre a distribuição espacial de signos em paralelo e a distribuição temporal de signos em sequência. Portanto, o tempo e o espaço formados na narrativa e no discurso, enquanto conceitos próprios do plano de conteúdo dos textos, não devem ser confundidos com a distribuição dos signos que os manifestam, ora espacialmente, em paralelo, ora temporalmente, em sequência.

A narrativa e o discurso de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, com suas pessoas, tempos e espaços, quando se manifestam em uma semiótica plástica como as pinturas de Ford Madox, Francesco Hayes ou Frederic Lord Leighton, são expressos por meio da distribuição espacial de cores e formas plásticas, mas quando se manifestam em uma semiótica musical, como as peças de Piotr Tchaikovsky ou Sergei Prokofiev, são expressos por meio da distribuição temporal de notas, durações, intensidades e timbres.

Em síntese, enquanto pessoas, tempos e espaços da narrativa e do discurso pertencem ao plano de conteúdo, o espaço e o tempo das distribuições em paralelo e em sequência de signos pertencem ao plano de expressão, tratando-se, nesse caso, de conceitos de tempo e espaço, mas aplicados a domínios semióticos bastante distintos.

Feitos esses esclarecimentos, é possível compreender melhor as relações entre o fluxo narrativo, descrito por meio do fazer missivo, e o plano de expressão musical.

Como se sabe, no fazer missivo, assim como na sintaxe discursiva, pessoa, tempo e espaço são categorias correlacionadas entre si, elas não ocorrem separadamente, mas sempre em presença umas das outras. Desse modo, partindo da categoria de tempo, a aceleração e a desaceleração não ocorrem desarticuladas das demais categorias, ela é sempre a aceleração ou a desaceleração de sujeitos em função de objetos de valor, em meio a aberturas e fechamentos espaciais – as mesmas correlações podem ser traçadas tomando como ponto de partida a pessoa e o espaço.

Supondo que esse fluxo de acelerações e desacelerações pode ser simulado em um plano de expressão específico, pode-se considerar que uma linguagem predominantemente temporal, como a música, em que o fluxo da distribuição em sequência de signos pode ser acelerado ou desacelerado, seria bastante adequada. Em outras palavras, uma linguagem como a musical pode, na distribuição em sequência de notas, durações, intensidades e timbres, fazer com que acelerações e desacelerações do tempo musical simulem, no plano de expressão musical, as acelerações e desacelerações narrativas, formadas no plano de conteúdo dos textos verbais ancorados às peças musicais. Assim, correlacionados entre si, o tempo narrativo e o tempo da expressão musical passam a ser tomados pelo mesmo tempo; como o tempo narrativo envolve necessariamente relações com a pessoa e o espaço narrativos, e essa narratividade rege a dimensão figurativa do discurso e a trama que se desenvolve nela, a temporalidade da expressão musical passa a expressar todo o discurso realizado.

Por fim, um último exemplo. Na *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, composta para celebrar a vitória da Rússia sobre os exércitos de Napoleão – uma música ancorada a um texto verbal –, em termos de referências pontuais, o tema de *La Marseillaise* significa a França e o tema de *Deus salve o Czar*, a Rússia; em termos de referências narrativas, o diálogo entre os temas musicais signifi-

ca a narrativa da guerra. Nesse diálogo musical, notas, durações, intensidades e timbres são acelerados e desacelerados em temporalizações musicais, que simulam, via uma correlação com a temporalização narrativa, o fazer missivo e toda a trama figurativa regida por ele.

#### A REFERÊNCIA MUSICAL E A METALINGUAGEM

No exemplo anterior, as referências pontuais à Rússia e à França merecem ainda alguns comentários. Tais referências, assim como nos exemplos dos três prelúdios para violão, de García Abril, são feitas por meio de formas musicais que de algum modo conotam, sociossemioticamente, os países figurativizados. Nos prelúdios, são figurativizadas cidades e seus traços culturais, na abertura, porém, a figurativização é mais ampla, nela são figurativizadas nações, com seus respectivos povos, culturas e territórios. Na peça de Tchaikovsky, em termos narrativos, há uma narrativa bem definida, em que o sujeito narrativo figurativizado pela Rússia tem sua conjunção com os valores de liberdade – o objeto de valor – ameaçado pelo antissujeito figurativizado pela França. Contudo, embora essas referências sejam feitas a conteúdos verbais, aos quais a música está ancorada, elas são feitas, também, por meio de referências musicais; a abertura 1812 cita duas outras músicas – *La Marseillaise* e *Deus salve o Czar* –, trata-se da música referindo-se a outras músicas, portanto, de metalinguagem musical.

Uma música pode citar outras músicas sem tomá-las como metonímias de povos e nações; *A Rapsódia sobre um tema de Paganini para piano e orquestra* Op. 43, de Serge Rachmaninoff, por exemplo, é uma música sobre outra música. Nesses casos, quando a música significa predominantemente a si mesma – quando sua linguagem é seu tema principal –, o regime de significação já não é mais o referencial, mas o mítico, em que a ênfase está na música enquanto construção semiótica. Tal regime é tema de capítulo posterior; antes de estudar a música em seu fazer construtivo,

deve-se, antes, estudar a música como negação de seu fazer referencial, ou seja, em regime oblíquo de significação. No entanto, a música de Tchaikovsky permite fazer uma última consideração.

Conforme está dito no primeiro capítulo, os regimes discursivos referencial e construtivo são limites de um mesmo eixo semiótico; eles não são instâncias semióticas desarticuladas entre si, uma vez que há, entre eles, gradações, que permitem deduzir os regimes oblíquo e substancial. Trata-se, por isso, de ênfase em processos próprios de um regime de significação, que não exclui os demais, mas complexifica todos eles naquele mesmo eixo. Desse modo, embora haja ênfase no regime referencial em todos os exemplos dados ao longo deste capítulo, a atenção nas linguagens musicais que manifestam as obras permite, a qualquer momento, que seja enfatizada a música em suas funções construtivas, ou seja, em regime mítico de significação. Trata-se, portanto, de graus de intensidade na geração de efeitos de sentido aptos a determinados fins; quando a música afirma seu papel referencial com tonicidade, seu papel construtivo não se apaga, ele é apenas discursivizado atonamente.



### 3. O discurso musical oblíquo

No primeiro capítulo, o regime oblíquo de significação foi exemplificado com a obra de Kafka; o texto citado é *A metamorfose*. Buscando descrever os efeitos de sentido próprios de cada regime em termos das relações entre percursos temáticos e figurativos, afirma-se que, nos discursos literários, o regime referencial constrói-se por meio da ênfase em apenas um percurso temático, revestido por figuras recolhidas em textos históricos, geográficos ou antropológicos – por exemplo, a “vida” de Henry Miller na França e nos Estados Unidos contada em seus romances. No regime oblíquo, para que sejam negados os processos de referencialização, aquela relação entre temas e figuras do regime referencial é colocada em questão por meio da introdução de temas e figuras incoerentes com ela – em *A metamorfose*, a transformação de um cidadão comum em inseto promove esse efeito de sentido, pois a figura do homem-inseto e os temas desencadeados por ela perturbam a ordem semântica inicial, geradora do perfil daquele cidadão comum. Como os regimes discursivos dizem respeito à construção de universos semióticos – ou seja, à construção semântica de mundos possíveis –, no regime referencial, o mundo se parece com o “mundo das coisas”, enquanto, no regime oblíquo, o “mundo das coisas” torna-se estranho, justamente porque é desestabilizado.

No capítulo anterior, ao analisar a música instrumental erudita em regime referencial, verifica-se que, nos processos de ancoragem, quando a música é articulada a uma narrativa verbal, sua significação passa a ser essa narrativa, conforme está descrito ao longo do capítulo. Por consequência, o regime semiótico desse texto verbal é indiferente para os processos de referencialização na música, seja ele em regime referencial, como os passeios de *Um americano em Paris*, de George Gershwin, seja ele em regime mítico, como as deambulações de Zarathustra, em *Assim falou Zarathustra*, de Richard Strauss. Nos discursos verbais ancorados, uma vez construídos mundos possíveis por meio de processos semióticos, a música passa a se referir a esses mundos: (1) em *Um americano em Paris*, entre outras, há referências aos sons e ruídos das cidades grandes, no caso, Paris; (2) em *Assim falou Zarathustra*, há referências às montanhas míticas para onde o lendário profeta parte em retiro, com o propósito de meditar durante dez anos.

Entretanto, como se dá a negação desses processos referenciais nas linguagens musicais? Ou seja, como seria a música em regime oblíquo? Semelhantemente aos discursos literários, elementos estabilizados em um mundo possível referencial devem ser negados por meio de figuras e temas estranhos a eles; no caso da música – como se demonstrará adiante –, trata-se de problematizar a referencialização por meio da ênfase na linguagem propriamente musical, desde que a linguagem musical dialogue com as figuras e temas tomados como referência. Para explicar e desenvolver melhor esse tópico, são tomados três exemplos, cada um deles com grau de concretude diferentes em relação às referências consideradas: (1) a música concreta de Pierre Schaeffer; (2) os cantos dos pássaros, segundo Olivier Messiaen; (3) e *La Valse / poème chorégraphique*, de Maurice Ravel.

Sejam os sons do mundo naturais – o marulhar das águas, o rugido dos animais, o canto dos pássaros – sejam artificiais – buzinas, locomotivas, bombas –, eles têm em comum com as linguagens musicais, quando se manifestam, a substância sonora; música ou não, os sons são ondas sonoras, que podem ser regulares, gerando notas específicas, ou irregulares, gerando ruídos. Entre os instrumentos musicais, a maioria deles gera notas específicas, mas há aqueles, sobretudo na família da percussão, que geram ruídos, como pratos, pandeiros, etc., fazendo com que em peças musicais notas e ruídos sejam combinados na composição.

Ora, se os sons do mundo e a música se concretizam na mesma substância sonora, partilhando os mesmos princípios acústicos na geração de notas e ruídos, o que diferencia uma peça musical das demais realizações sonoras? Em termos semióticos, pode-se responder que a música é gerada antes em formas musicais, e que sua concretização acústica é a manifestação daquelas formas em substâncias sonoras; nos sons do mundo, *grosso modo*, isso não se dá, eles carecem de formas, que antecederiam suas manifestações. As linguagens verbais também se manifestam acusticamente, mas suas formas de expressão – vogais e consoantes, acentos tônicos e curvas entoativas – são diferentes das formas musicais; o que permite fazer as distinções entre as linguagens verbais e as musicais não é a substância sonora comum, mas formas de expressão distintas, que antecedem e regem essa substância.

Todavia, os sons do mundo podem, desde que suas substâncias sonoras sejam articuladas a partir de formas musicais em uma linguagem musical específica, adquirir o estatuto semiótico de música; tais sons passariam, assim, a funcionar em relação a uma forma de expressão, a partir da qual a substância sonora seria gerada. Atenção, não se trata de simular tempestades a partir de formas musicais, como faz Vivaldi, em seu concerto para flauta Op. 10 nº 1, *La tempesta di maré*, ou Beethoven, em sua sexta sinfonia, a *Pastoral*, mas de ouvir, em uma tempestade, formas

musicais – talvez o melhor exemplo desse tipo de percepção musical seja a música concreta, de Schaeffer.

A partir de gravações colhidas entre os sons do mundo, dos ruídos das locomotivas aos cantos de pássaros, montam-se arquivos sonoros, que passam a funcionar como o léxico musical disponível para o compositor. Desse modo, Schaeffer compôs *Étude aux chemins de fer*, o primeiro de seus *Cinq études de bruits*, valendo-se das gravações de locomotivas, e *L'oiseau RAI*, valendo-se das gravações de cantos de pássaros.

Há, portanto, acervos de sons colhidos no mundo, que se referem às “coisas” desse mundo, mas essa tematização referencial é negada pela tematização da linguagem musical, que, ao dar uma forma musical àqueles sons, em princípio não musicais, transforma “sons do mundo” em música. Gera-se, desse modo, uma obliquidade naquela referencialização, que encaminha, além da percepção de sons referentes a “coisas”, a percepção musical.

#### OS “MÚSICOS” DA NATUREZA

Schaeffer, no citado *L'oiseau RAI*, não utilizou gravações de sons de objetos quaisquer, mas de cantos de pássaros. “Cantores” naturais, os pássaros, de algum modo, fazem música, mesmo que apenas nas concepções humanas projetadas neles – pássaros não são cantores, são pássaros, eles gorjeiam. De outro ponto de vista, Messiaen também compôs a partir dos gorjeios, contudo, não se vale de gravações, mas de transcrições musicais, feitas por ele.

Muitos pássaros, entre outros animais, como alguns cetáceos e anfíbios, contrariamente a trens, liquidificadores ou turbinas de aviões, emitem sons próximos de melodias, permitindo que notas, definidas em escalas humanas, sejam percebidas em meio às emissões sonoras de pássaros, baleias ou sapos e rãs, e que metáforas como canto dos pássaros, polifonia das baleias ou coral dos sapos sejam criadas. É possível, portanto, mesmo metaforicamente, conceber esses animais como músicos naturais, em oposição aos músicos humanos; os primeiros cantariam sem mediações cul-

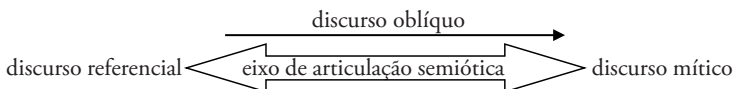
turais, já os segundos compõem em meio a contextos históricos, em que a música é sempre construção antropológica. Assim, uma “coisa” do mundo – nesse caso, a “coisa” é a emissão sonora de um animal –, que se apresentaria em forma de música exclusivamente devido a projeções de valores humanos sobre comportamentos animais, torna-se tema musical, apto a ser desenvolvido por meio de uma linguagem musical propriamente dita.

Fora do universo da música instrumental erudita feita no ocidente, o contrabaixista Charlie Haden, compositor de jazz, dialoga com o canto de baleias na peça *Song for the whales*, valendo-se das aproximações timbrísticas entre esse canto e certo modo de friccionar as cordas do instrumento com o arco; na música instrumental erudita, os melhores exemplos talvez sejam as obras de Messiaen inspiradas nos cantos dos pássaros, como *Réveil dès oiseaux*, para piano e orquestra, *Oiseaux exotiques*, para piano e pequena orquestra, e *Cataloghe d'oiseaux*, 13 peças para piano.

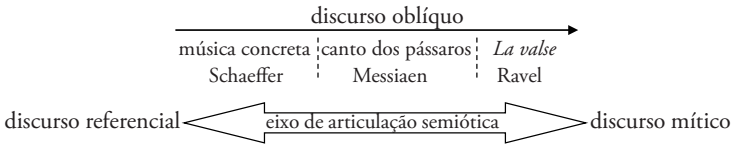
De modo semelhante Schaeffer, Messiaen parte de sons do mundo, fazendo com que esses sons sejam articulados a uma linguagem musical e tornando oblíqua aquela referência por encaminhar, como está dito antes, além da percepção de sons referentes a “coisas”, a percepção musical. Contudo, na música concreta, noções básicas da linguagem musical, como harmonia, série de notas, modo, etc., deixam de ser pertinentes, dada a natureza acústica do material sonoro estocado nas fitas, que solicita critérios musicais novos nas articulações propostas entre esses novos tipos de sonoridade. Em Messiaen, sua apropriação dos sons gerados no mundo é diferente, trata-se de dialogar como um material que, no caso, permite sobre ele a projeção de categorias musicais tradicionais, como altura da nota ou construção de intervalos ou séries, promovendo-se transcrições musicais a partir das quais as obras podem ser compostas. Messiaen trabalhava assim; há fotografias do compositor, munido de lápis e papel, a transcrever, em linguagem musical humana, os cantos dos pássaros colhidos diretamente na natureza; cada uma das treze peças

do *Catalogue d'oiseaux* é baseada na transcrição do canto de um pássaro específico da fauna francesa.

Entre Schaeffer e Messiaen, portanto, apesar da semelhança quanto à utilização do regime discursivo oblíquo nas peças citadas nos exemplos, há diferenças quanto à gradação entre a seleção do material sonoro das “coisas” do mundo e sua articulação às linguagens musicais. O regime oblíquo, vale lembrar, demarca, no eixo semiótico formado entre os regimes referencial e mítico, a negação do regime referencial rumo à afirmação do regime mítico; nesse processo, como o eixo tem natureza contínua, há valores referenciais sendo negados por valores musicais em diferentes graus de aproximação, ora do referencial – os sons do mundo –, ora do mítico – a linguagem musical enquanto construção musical.



Na música concreta de Schaeffer, há maior aproximação com a referência, com a linguagem musical menos evidente; nas composições de Messiaen inspiradas nos cantos dos pássaros, a aproximação com a referência é menor, pois é mediada pela transcrição musical, o que torna a linguagem musical bem mais evidente. No exemplo final, *La Valse / poème chorégraphique*, de Ravel, como se confirma adiante, as referências são outros temas musicais – as valsas vienenses de Johann Strauss –, promovendo o distanciamento aos sons não musicais colhidos no mundo e uma aproximação ainda maior com a linguagem musical.



Antes de estudar o discurso oblíquo em Ravel, porém, é necessário discutir melhor o estatuto semiótico da referência no regime musical oblíquo, já que, nos itens anteriores, são utilizadas com frequência as expressões “coisas” e “sons” do mundo, fazendo crer que questões de referências a objetos na teoria do signo e da significação, estranhas aos pontos de vista de Greimas, Hjelmslev e Saussure, invalidem a coerência do modelo semiótico desenvolvido.

#### A REFERÊNCIA NO DISCURSO MUSICAL OBLÍQUO

Que há sons ecoando no mundo, disso não há dúvidas – a seu modo, todo o universo vibra em alguma frequência, seja ela sonora, seja eletromagnética; o que a semiótica inspirada nas propostas de Saussure afirma é que a significação dada a esses sons é antes determinada em redes de relações semióticas, que dão forma às linguagens humanas, para depois ser projetada no mundo, dotando-o de sentido. Desse modo, o sentido dado às “coisas” do mundo é o resultado da projeção de visões de mundo, gerando não uma linguagem adequada ao mundo “real”, mas mundos possíveis; a semiótica greimasiana não é uma lógica supostamente relacionada a uma física e a categorias cognitivas, ela está próxima da história e da antropologia. Portanto, a impressão de que as gravações de Schaeffer ou as transcrições de Messiaen relacionam-se a sons ou a coisas do mundo é um efeito de sentido.

A rigor, quanto aos sons de trens ou de pássaros, o simples fato de serem mencionados neste parágrafo já faz deles signos, construídos em sistemas de significação – em outras palavras, antes de tornarem-se música, já há uma visão de mundo projetada sobre eles, dotando-os de sentido. Todavia, deve-se explicar como, em termos semióticos, o discurso musical oblíquo promove esse efeito de referencialização e como ele faz, em termos musicais, para negá-lo.

Os registros que servem de mote para os efeitos de referência – fitas ou partituras – constituem-se como estoque de signos disponíveis para determinados fins, assim como os dicionários são “estoques” de palavras. Como os dicionários, esses conjuntos de signos são estruturados por meio de relações, em que um elemento se define em relação aos demais elementos do mesmo sistema, e, semelhantemente aos dicionários, são atribuídos a eles valores predominantemente monossêmicos, fazendo com que a atribuição de um único significado promova efeitos de sentido de denotação, portanto, de referência. Ainda como nos dicionários, em que palavras denotadas podem ser colhidas e valorizadas conotativamente em discursos poéticos, as gravações de Schaeffer ou as transcrições de Messiaen, valorizadas como conjuntos de signos denotativos, podem ser valorizadas com conotações musicais em discursos musicais. Em outras palavras, os ruídos do trem são denotados como ruídos de trem nos registros em fita, mas assumem conotações musicais no *Étude aux chemins de fer*, e os gorjeios dos pássaros são gorjeios de pássaros nas fitas de Schaeffer ou nas transcrições de Messiaen – no *Cataloghe d'oiseaux*, consta o nome científico do pássaro ao qual cada peça é ancorada –, mas assumem conotações musicais em *L'oiseau RAI, Réveil dès oiseaux*, *Oiseaux exotiques Cataloghe d'oiseaux*.

Confirma-se, portanto, uma tematização referencial, que constrói uma figuratividade denotativa – os supostos “sons” do mundo –, mas que é negada quando uma tematização musical é articulada a ela, fazendo com que o percurso figurativo dos “sons”

do mundo, de cunho denotativo, seja negado por meio de conotações musicais.

Os textos musicais sustentados por essa articulação temática e figurativa atestam, também, que se trata de discurso musical, e não de referências a narrativas verbais ancoradas. Nos textos musicais, as figuras dos trens ou dos pássaros são significados de signos cujos significantes são transformados em significantes de ordem musical, e não verbal – os significantes são formas musicais, e não formas prosódicas e fonológicas; trata-se, predominantemente, de texto musical relacionado a textos sonoros não verbais – os textos sonoros não verbais dos ruídos dos trens ou dos gorjeios dos pássaros.

É preciso esclarecer, porém, o que se entende por linguagem musical e por conotações musicais; algumas das seguintes observações a respeito de *La Valse / poème chorégraphique*, de Ravel, vêm ao encontro disso.

#### A NEGAÇÃO DE SISTEMAS MUSICAIS

As teorias da música erudita costumam, em geral, distinguir dois tipos de música instrumental: (1) há a música programática, cuja tessitura musical é ancorada a um texto verbal, que passa ser seu significado – estudada no segundo capítulo como discurso musical referencial; (2) há a música pura, cujo significado são valores musicais – estudada no quarto capítulo como discurso musical mítico. O discurso musical oblíquo, portanto, define um terceiro tipo de música, cujo significado, conforme está descrito neste terceiro capítulo, é a negação de regimes referenciais.

Em linhas gerais, tornar algo oblíquo, no escopo do modelo semiótico que se desenvolve, é colocar em questão seu estatuto semiótico, até então definido em um sistema de valores estabilizado, e, por isso mesmo, muitas vezes tomado como natural. Cabe à obliquidade, portanto, mostrar – ou até mesmo, revelar – a construção semiótica que subjaz aquele sistema de valores estabilizado, mostrando que outros mundos possíveis podem ser construídos

além dele. Uma vez proposta, no item anterior, uma explicação para a estabilização de sistemas de sons denotativos, como são as gravações de Schaeffer e as transcrições de Messiaen, deve-se propor, também, uma descrição de como a tematização musical conota, no regime musical oblíquo, aqueles sons com valores musicais.

Assim como nas linguagens verbais há procedimentos sintáticos na realização das categorias linguísticas – procedimentos que cuidam da colocação em frase de fonemas, morfemas e palavras –, há sintaxes musicais, que respondem pelas relações entre as categorias musicais – altura, intensidade, duração e timbre das notas – na construção de tessituras musicais. Desse ponto de vista, o significado da chamada música pura corresponderia aos valores que as categorias musicais assumem dentro de uma determinada sintaxe, ou seja, dentro de um determinado sistema de composição musical. No primeiro capítulo, esse tópico é introduzido quando são exemplificados os valores que as notas musicais podem assumir em diferentes sistemas musicais – o exemplo dos valores musicais assumidos pela nota dó no modo Jônio, no sistema tonal e no sistema dodecafônico; entretanto, uma descrição melhor da semiótica desse regime discursivo é feita no próximo capítulo, que trata do discurso musical mítico, em que a música afirma-se como construção semiótica, e não como sistema de referenciais – afirma-se o regime discursivo da música pura.

Portanto, fazer com que os ruídos dos trens e os gorjeios de pássaros tenham o mesmo tratamento que as categorias musicais, assumindo valores musicais em uma sintaxe musical, projeta conotações musicais em sons antes denotados semioticamente como referências a “coisas” do mundo. Contudo, em meio a esses conjuntos de gravações em fitas, não há apenas registros de “sons do mundo”, mas de outras músicas; Schaeffer e Pierre Henry valeram-se da gravação de músicas alheias, próprias do repertório de épocas anteriores, nas composições de *Symphonie pour un homme seul* e *Écho d'Orphée*.

Quando um sistema musical é estabilizado, e tomado como a única referência em termos de lógica, ética e estética musicais

– como geralmente acontece com o sistema tonal no ocidente –, citações desse sistema em sistemas distintos podem gerar efeitos de obliquidade musical, pois, uma vez que o sistema citado é traduzido em outro, é revelada sua natureza enquanto construção semiótica, colocando-se em questão, em função de outros valores musicais, os valores absolutos projetados nele. Isso se dá quando gravações de música tonal são inseridas na composição de músicas concretas; de modo semelhante, é o que acontece quando Ravel, em *La Valse / poème chorégraphique*, cita as valsas tonais de J. Strauss, mas de acordo com o sistema harmônico da chamada música impressionista.

O exemplo da valsa de Ravel introduz, ainda, questionamentos a respeito do papel da metalinguagem nos processos semióticos próprios do regime discursivo oblíquo. Se no regime referencial afirma-se o papel da linguagem como referência, sua negação se deve, basicamente, ao acionamento de processos semióticos capazes de evidenciar a linguagem enquanto construção e de desestabilizar os efeitos de sentido referenciais; logo, na metalinguagem, quando a linguagem fala de si mesma, mostrando-se como construção semiótica, evidencia-se um procedimento retórico bastante eficiente na geração de obliquidades discursivas. Contudo, nem toda metalinguagem é necessariamente uma obliquidade discursiva; quando inserida na música pura, ela não cumpre a função de negar sistemas referenciais, mas de afirmar sistemas musicais específicos. Isso é explicado melhor no próximo capítulo.

#### O REGIME MUSICAL OBLÍQUO ENTRE OS REGIMES MÚSICAIS REFERENCIAL E MÍTICO

Antes de prosseguir, é conveniente fazer uma síntese do que foi dito.

Em regime referencial, a música refere-se a um texto verbal ancorado a ela, fazendo com que seus percursos musicais sejam correlacionados aos percursos narrativos, temáticos e figurativos do texto verbal. Os regimes discursivos referencial, oblíquo, mítico e

substantial são modos de descrever, semioticamente, a construção de mundos possíveis, permitindo que a referência seja entendida, não como uma adequação entre signos e “coisas” do mundo, mas como um efeito de sentido gerado, discursivamente, nas relações entre temas e figuras. Desse modo, nos textos verbais são construídos mundos possíveis, com suas respectivas pessoas, tempos e espaços, dentro de regimes discursivos específicos; independentemente do regime discursivo acionado, são a esses mundos possíveis que o discurso musical referencial passa a se referir devido às ancoragens verbais.

O discurso musical oblíquo, portanto, não diz respeito à obliquidade de conteúdos verbais, mas à obliquidade a referências sonoras, feitas por meio de discurso musical. Assim, o conteúdo da música no regime discursivo oblíquo não é uma narrativa verbal em que é gerado um mundo possível oblíquo – uma *Sinfonia Kafka*, ancorada pelo romance *A metamorfose*, seria composta em regime musical referencial –, mas é a articulação entre uma tematização referencial, responsável pela significação denotativa dos elementos musicais enquanto “coisas” do mundo – fitas gravadas ou transcrições musicais –, e uma tematização musical, responsável por conotar aquelas “coisas” do mundo com valores próprios das linguagens musicais.

Por fim, recuperando uma reflexão que encerra o capítulo anterior, quando o discurso musical é acionado em regime referencial, há ênfase na música enquanto referência ao discurso verbal ancorado, mas, quando isso se dá, a música enquanto linguagem específica termina por ser menos evidenciada. O contrário desse equilíbrio entre a tonicidade na referência e atonicidade na linguagem musical propriamente dita, evidentemente, ocorre no regime musical mítico; contudo, como essas relações se manifestam no regime musical oblíquo? Tematizando a referência justamente porque pretende negá-la com valores musicais, em regime oblíquo há tonicidade na referência e também tonicidade na música enquanto linguagem específica.

## 4. O discurso musical mítico

Recapitulando, nos itens anteriores evidenciam-se semelhanças entre o que as teorias musicais chamam música programática e música pura, e o que, em uma abordagem semiótica, é chamado discurso musical referencial e discurso musical mítico. Isso se dá porque o eixo semiótico sobre o qual este trabalho se desenvolve busca descrever a linguagem – seja ela qualquer sistema semiótico – em função da produção de dois efeitos de sentido contrários: (1) os efeitos de referência, próprios dos discursos referenciais, em que a linguagem parece designar as “coisas” do mundo, apresentando-se como reflexo delas; (2) os efeitos de construção, próprios dos discursos míticos, em que a linguagem se revela como construção semiótica, que se projeta sobre o mundo, dotando-o de sentido.

Desse ponto de vista imanente, as linguagens oscilariam entre parecerem sistemas de referências e revelarem-se como sistemas de construção semiótica; assim, na teoria musical, quando há música programática, a música assumiria sua função referencial e, quando há música pura, sua função construtiva. Em outras palavras, com a música em regime discursivo referencial são gerados efeitos de sentido de música programática – descritos no segundo capítulo – e com a música em regime discursivo mítico são gerados os efeitos de sentido de música pura – descritos ao longo deste quarto capítulo.

Se os termos “regime referencial” e “oblíquo” parecem adequados aos processos semióticos a que dizem respeito, o termo “discurso mítico” necessita de alguns esclarecimentos. Enquanto o termo “referencializar” descreve um processo comum e evidente em todas as linguagens e o termo “oblíquo” sugere estranhezas em meio à suposta retidão da referência, o termo “mítico” pode gerar confusões entre a abordagem semiótica que se faz de um regime discursivo e o acepção do termo “mítico” enquanto conteúdo semântico de determinados discursos.

Algumas culturas, em suas tipologias de discursos, fazem diferenças entre discursos científicos e discursos míticos, conotando os primeiros com valores de verdade, derivados do saber, e os segundos com valores religiosos, derivados do crer; essas diferenças, entre outros processos semióticos, são estabelecidas em função dos conteúdos semânticos da cada tipo de discurso. Todavia, sejam esses discursos conotados sociosemioticamente como “verdadeiros”, em discursos científicos, ou “lendários”, em discursos míticos, ambos são gerados em construções semióticas, fazendo com que os valores de “verdadeiro” ou “lendário” revelem-se como efeitos de sentido. Além do mais, tais valorizações variam de acordo com a história daquelas culturas – no ocidente, por exemplo, os discursos bíblicos oscilam entre as conotações de história factual ou mítica. Em termos de referências musicais, uma expressão musical pode ser ancorada por discursos conotados cientificamente, como a *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, baseada em um discurso supostamente histórico, ou por discursos conotados miticamente, como *Assim falou Zarathustra*, de R. Strauss, baseada em um discurso filosófico-religioso.

O mítico, enquanto regime discursivo, distingue-se da definição de mítico em termos de conotações sociosemióticas; o regime discursivo mítico define-se por procedimentos discursivos, cuja função é revelar a linguagem enquanto construção de mundos possíveis. Para tanto, como se demonstra em seguida, os

mecanismos semióticos mais eficientes são a metaligüagem, pois nela a linguagem, ao falar de si mesma, revela-se como tal, e a poesia, ao mostrar que, por meio de processos semióticos, novos sentidos podem ser construídos. Trata-se, portanto, de descrever como a linguagem musical fala de si mesma e como ela se constrói poeticamente.

Por fim, uma última observação a respeito do termo “mítico”. A palavra “mítico”, ao remeter a narrativas de cosmogêneses ou antropogêneses, remete, por consequência, à geração de mundos possíveis por meio de processos semióticos, ou seja, por meio da linguagem em que são narrados o nascimento desses mundos e desses homens. Desse modo, por ser formadora desses mundos possíveis, a linguagem, como logogênese, torna-se mito fundador da significação humana; sua função construtiva afirma-se mitologicamente, fazendo com que o termo “regime discursivo mítico” se torne bastante adequado para descrever o processo semiótico em que a linguagem se revela como construção.

#### A METALINGUAGEM MUSICAL

Se em regime referencial a música significa os conteúdos verbais ancorados, o que ela significa quando seu conteúdo é ela mesma? Em outras palavras, se em regime referencial os signos musicais são formados por um significante musical e um significado verbal, em regime mítico, para que a música se revele enquanto construção musical, qual seria o significado musical de seus significantes? No primeiro capítulo, quando são descritos os valores que a nota dó assume em diferentes sistemas musicais, esse modo de significação está encaminhado; os valores musicais assumidos pelas notas, em diferentes sistemas, seriam seus significados musicais. Entretanto, enquanto geradores de valores ou significados musicais, o que são esses sistemas musicais?

Antes, porém, de responder a essas questões, é necessário retomar a definição de texto. Conforme está colocado no segundo capítulo, o texto é formado pela articulação entre o plano de

conteúdo, de ordem semântica, e o plano de expressão, definido em um sistema semiótico verbal, plástico, musical, etc. ou em diferentes modos de sincretismo entre esses sistemas. O plano de conteúdo, por sua vez, é formado em um percurso gerativo, que, *grosso modo*, concretiza-se a partir do esquema narrativo para se realizar nas categorias de pessoa, tempo e espaço da sintaxe discursiva e em seus revestimentos temáticos e figurativos, ou seja, na semântica discursiva.

Nos textos musicais, o plano de expressão é formado, em linhas gerais, por categorias musicais de altura, duração, intensidade, timbre e, porque a música é uma semiótica cujos signos se realizam sequencialmente, torna-se operacional a definição de uma categoria cronológica, responsável pela disposição das quatro categorias anteriores. Desse modo, os textos musicais, em quaisquer regimes discursivos, são o resultado da articulação entre um plano de expressão, formado por categorias musicais, e o plano de conteúdo, formado pelo percurso gerativo do sentido, cuja realização mais concreta e específica se dá nas relações entre temas e figuras. Contudo, justamente nessas relações entre temas e figuras, encontram-se as diferenças principais entre os regimes discursivos referencial, oblíquo, mítico e substancial.

No que diz respeito a essas relações temáticas e figurativas: (1) em regime referencial, o plano de conteúdo dos textos musicais é formado pelos temas e figuras oriundos dos textos verbais que ancoram a expressão musical; (2) em regime oblíquo, as figuras são definidas a partir da articulação entre dois percursos temáticos, um em que elas assumem a significação referencial de “coisas” do mundo, e outro, em que assumem valores musicais. Em termos da construção de signos: (1) em regime referencial, o significante é de ordem musical e o significado, de ordem semântica, mas de ordem lexical, ou seja, é oriundo de uma semiótica verbal – os significados dos signos musicais são os significados de palavras e frases; (2) em regime oblíquo, os significantes, tomados como significantes sonoros de conceitos dados a significar as “coisas” do mundo – cantos de pássaros ou ruídos de locomotivas –, tornam-

se significantes musicais, pois, além dos significados enquanto “coisas” do mundo, assumem significados musicais, definidos em uma sintaxe musical.

Em regime musical mítico, os processos de referencialização dos regimes referencial e oblíquo são suspensos, e os significados dos signos musicais tornam-se apenas os significados de uma sintaxe musical. Em termo das relações entre temas e figuras, há apenas um percurso temático musical, responsável pela significação daquela sintaxe, fazendo com que os conteúdos figurativos – ou seja, os significados dos signos – sejam valores funcionais. Em outras palavras, em regime mítico, o plano de expressão do texto musical é formado por categorias musicais e, o plano de conteúdo, pelos valores funcionais daquelas categorias musicais de acordo com uma determinada sintaxe musical.

Essa sintaxe musical, presente em todo discurso musical, realiza-se enfaticamente nos regimes oblíquo e mítico; no primeiro, é ela que garante a significação musical da expressão sonora das “coisas” do mundo e, no segundo, garante a estruturação de sistemas musicais.

Em síntese, a significação da música em regime mítico é a realização de sintaxes musicais gerais e abstratas em textos musicais específicos, fazendo com que a música, metalinguisticamente, fale de si mesma.

## OS SISTEMAS MUSICAIS

As teorias musicais, quase sempre, descrevem a música a partir do conceito de nota musical, que, em termos acústicos, é o resultado de vibrações em determinadas frequências dentro do espectro audível dos seres humanos. De acordo com essas teorias, as notas se realizam em alturas específicas dentro daquele espectro, variando entre graves a agudas; variam entre fracas e fortes, dependendo da energia com que são tocadas; variam entre breves e longas, dependendo de quanto tempo duram; há ainda o timbre, derivado da combinatória das três propriedades

anteriores. Além dessas quatro propriedades das notas musicais, definidas pela semiótica como categorias musicais, surge, como está dito no item anterior, devido à manifestação da música em um sistema semiótico que se realiza em sequência, a necessidade da definição de uma quinta categoria, chamada cronológica, responsável pela colocação em sequência, na tessitura musical, de alturas, intensidades, durações e timbres.

As notas musicais, porém, não devem ser confundidas com suas descrições sonoras, feitas por meio da física. Enquanto substância sonora, a altura da nota é determinada por sua frequência de vibração, formadora de seu som fundamental; a intensidade é determinada pela amplitude da onda sonora; a duração, pelo tempo em que a vibração se mantém; e o timbre, pela ênfase na vibração de alguns dos harmônicos que, de acordo com a física, estão subordinados à vibração da frequência fundamental. Em ondulatória, quando uma nota vibra, não vibra apenas na frequência fundamental, essa altura da nota é mais sensível porque tem maior amplitude, ou seja, ela é mais forte. Entretanto, outras frequências, subordinadas a ela e chamadas seus harmônicos, vibram juntamente, mas com menos intensidade; as amplificações de alguns desses harmônicos, devido às especificidades das caixas de ressonância em que são produzidos os sons, geram, entre outros fatores, diferentes timbres.

Tais descrições físicas, entretanto, induzem a crer que tais notas, com suas quatro propriedades, “pairam” em meio aos “sons” do mundo, esperando apenas que algum compositor as recolha e faça delas uma peça musical; contudo, uma nota musical só pode ser definida como tal em relação a outras notas musicais, antes disso, ela é apenas vibração sem significação. Em outras palavras, para que haja sentido musical, deve haver uma linguagem musical, responsável pela significação musical de sons que, antes disso, são apenas massas sonoras, sem formas semióticas determinadas. Além disso, as notas musicais e suas qualidades variam de acordo com a história e com a cultura em que são definidas; elas não são absolutas, mas relativas a processos históricos e antropológicos.

Enquanto espectro sonoro audível pelos seres humanos, as notas musicais configuram-se antes em um eixo contínuo de vibrações, que, assim como o espectro das cores visíveis, pode ser recortado de diferentes modos; a divisão desse contínuo em sete notas musicais, com seus semitons totalizando doze notas, é apenas uma possibilidade, de modo que a escolha dos modos de dividir esse espectro antecede a definição das notas, que passa a depender dessa escolha. Não apenas isso, selecionar as notas é apenas uma das etapas da constituição de uma linguagem musical; deve-se pensar, ainda, nas diferentes ênfases dadas às suas quatro propriedades e nas regras de combinação entre elas; em outras palavras, deve ser definida uma sintaxe musical, regente das colocações em sequência de alturas, intensidades, durações e timbres.

Em suma, para que uma linguagem musical seja semioticamente construída, deve haver o processo de formação de relações paradigmáticas, responsáveis pela sistematização dos elementos musicais constituintes dessa linguagem, e o processo de formação de relações sintagmáticas, responsáveis pelas regras de combinação entre aqueles elementos articulados paradigmaticamente. Para exemplificar esses dois processos – o paradigmático e o sintagmático –, vale a pena recorrer às estruturas do sistema modal e a dois compositores, que encaminharam sistematizações musicais: (1) J. S. Bach e sua proposta do temperamento; (2) Schoenberg e sua proposta do sistema dodecafônico.

Via de regra, as histórias da música iniciam-se baseadas no princípio de que há sete notas musicais para, em seguida, descrever como, em diversas épocas e culturas, diferentes estéticas encarregaram-se de sistematizá-las e compor por meio disso. Ratifica-se, portanto, que as sete notas parecem surgir naturalmente, antes em processos físicos que antropológicos, como se a música soasse no mundo à revelia da intervenção humana, que só passa a participar da construção da significação musical a partir das sintaxes musicais em diante, quando sua participação envolve também a seleção paradigmática em que tais notas fazem sentido

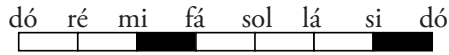
musical. Todavia, não faz parte dos objetivos deste trabalho recontar a história da música em função do ponto de vista semiótico; como os valores das sete notas musicais e suas conotações sociosemióticas são temas tratados mais adiante, por ora, para descrever melhor as sintaxes musicais, são suficientes as ressalvas feitas quanto aos processos em que essas notas são definidas em paradigmas.

As sete notas – dó, ré, mi, fá, sol, lá, si – tocadas em sequência da nota inicial mais grave para a mais aguda, repetem-se, de modo que, partindo de dó, após sete notas, repete-se novamente a nota dó, mais aguda, formando-se uma oitava; como há sete notas das quais se pode partir para a construção de oitavas, há a possibilidade da ordenação de sete modos musicais. Em princípio, já que se trata de proporções entre distâncias intervalares de notas musicais, haveria a formação de sete sequências semelhantes; contudo, os intervalos entre as notas não é o mesmo, configurando-se sequências distintas. As sete notas constituem-se como tons inteiros – as teclas brancas do piano –, sendo que, entre dois tons, são definidos intervalos menores, chamados semitons – as teclas pretas –; entre dó e ré, há o dó#, entre ré e mi, há o ré#, assim como entre fá, sol, lá e si, há notas sustenidas, entretanto, entre mi e fá, e si e dó oitava acima, não há intervalos de tons inteiros, mas apenas de um semitom.

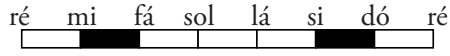
← dó dó# ré ré# mi fá fá# sol sol# lá lá# si dó →

Valendo-se de esquemas gráficos, em que os tons inteiros são marcados em branco e os semitons, em preto, os sete modos são representados a seguir – os esquemas gráficos podem ajudar a compreender melhor as dessemelhanças dos modos em termos de distâncias intervalares entre as notas musicais –.

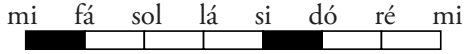
Jônio  
(modo de dó)



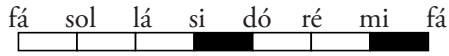
Dórico  
(modo de ré)



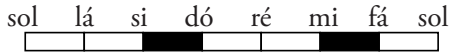
Frígio  
(modo de mi)



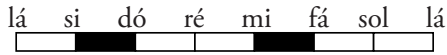
Lídio  
(modo de fá)



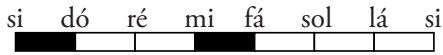
Mixolídio  
(modo de sol)



Eólio  
(modo de lá)

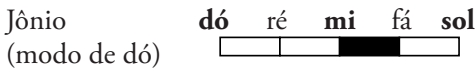


Lócrio  
(modo de si)

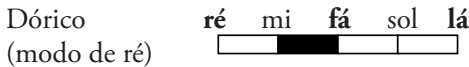


No sistema modal, a ênfase é dada nas alturas das notas, pois não é pertinente para a formação das sete escalas, suas intensidades, durações e timbres; isso faz com que as alturas das notas assumam o estatuto de significantes e, suas posições na escala, o estatuto de significados funcionais, ou seja, as notas significam suas funções sintáticas em um modo específico. As diferentes distâncias intervalares entre as notas dão forma a perfis melódicos próprios, com diferentes tensões distribuídas entre essas distâncias; escolhido um dos modos como base para uma determinada composição, as tensões do modo, porque geram essa composição, são reproduzidas nela, determinando-lhe os encaminhamentos musicais.

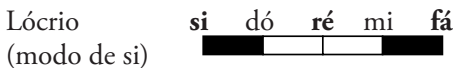
Retomando os exemplos dados no primeiro capítulo, no modo Jônio, a nota regente do modo é o dó, pois as distâncias intervalares que constituem a série do modo são traçadas em relação a ela; caso uma composição no modo Jônio seja transcrita para o modo Dórico, devido à mudança da nota regente, muda-se totalmente o perfil melódico da peça musical. A sequência “dó mi sol” – composta pela nota regente do modo, mais a terça e a quinta notas acima dela –, no modo de dó, é formada por dois tons inteiros entre dó e mi, e por três tons e meio entre dó e sol, constituindo-se a seguinte configuração intervalar:



Transcrita no modo Dórico, a mesma sequência composta pela nota regente do modo, mais a terça e a quinta notas acima dela, ou seja, “ré fá lá”, devido às propriedades desse outro modo, assume diferentes distâncias entre os intervalos, configurando-se outra série deles, que, por consequência, gera um novo perfil melódico:





No modo Lócrio, recorrendo-se aos mesmos intervalos – nota regente do modo, mais a terça e a quinta notas acima dela –, obtém-se o perfil “si ré fá”, que assume esta configuração, bastante diferente das duas anteriores:




Em outras palavras, uma música composta no modo Jônio, se transcrita para o modo Dórico ou Lócrio, torna-se outra música, sensivelmente distinta. Confirma-se, ainda, que, embora como mesmo significante, as notas ré e fá assumem, nos exemplos anteriores, significados funcionais próprios, dependentes de suas inserções nas sete escalas formadoras dos modos musicais.

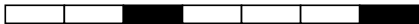
Por outro lado, se o perfil melódico for estabilizado, deixa-se de compor em modos para compor em outro sistema, chamado tonal. No sistema tonal, o modo de dó torna-se a base não mais para a derivação de outros modos, mas de outros tons; uma vez estabilizado o modo, as séries intervalares devem ser mantidas em função das regras sintáticas do perfil melódico, e não mais em função das regras sintáticas dos modos, que deixam de ser pertinentes. Assim, o mesmo perfil “dó mi sol” torna-se agora não mais um perfil no modo Jônio, mas no tom de dó maior; transcrito para os tons de ré maior ou fá maior, as distâncias intervalares devem ser compensadas em função do perfil melódico:

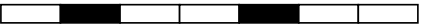
tom de dó maior    **dó**   ré   **mi**   fá   **sol**  


tom de ré maior    **ré**   mi   **fá#**   sol#   **lá**  



tom de si maior    **si**   dó#   **ré#**   mi   **fá#**  



Em termos tonais, os modos tornam-se apenas dois, o modo maior e o modo menor; o primeiro é equivalente ao modo Jônio e, o segundo, ao modo Eólio:

modo em                    dó   ré   mi   fá   sol   lá   si   dó  
tom maior                    


modo em                    dó   ré   *mi<sup>b</sup>*   fá   sol   *lá<sup>b</sup>*   *si<sup>b</sup>*   dó  
 tom menor                    

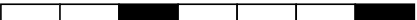
A série “dó mi sol”, em modo menor, assume outro perfil melódico; assim como no sistema modal, a mudança de tom desconfigura a série original:

tom de dó maior            **dó**   ré   **mi**   fá   **sol**  


tom de dó menor            **dó**   ré   **mi<sup>b</sup>**   fá   **sol**  


Percebe-se que, em sistemas modal ou tonal, a escolha de um modo ou um tom específicos, ao mesmo tempo em que seleciona determinadas notas e intervalos, exclui outros tantos. Em tom de dó maior, por exemplo, não há necessidade de notas alteradas, mas para que a escala seja mantida em tom de ré maior, o fá e o dó devem ser sustenizados:

tom de dó maior            dó   ré   **mi**   fá   sol   lá   si   **dó**  


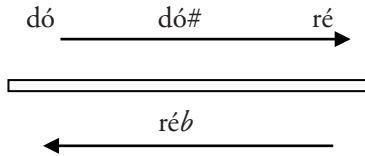
tom de ré maior            ré   mi   **fá#**   sol   lá   si   **dó#**   ré  


Compor no sistema tonal, portanto, envolve a seleção de notas, seus significantes, mas também envolve a atribuição de funções intervalares entre elas, seus significados, que regem suas combinatorias, com a finalidade de manter a coerência tonal.

No exemplo das mudanças entre tons maiores e menores, o ré# foi grafado como *mi<sup>b</sup>*. *Grosso modo*, quando se sobe em altura

na série de notas, os semitons são chamados sustentidos; contrariamente, quando se desce, eles são chamados bemóis; como o tom maior é tomado como base, em relação a ele, a terça maior teria descido um semitom, por isso, *mi<sup>b</sup>* ao invés de *ré#*.

Em princípio, parece que as diferenças entre bemóis e sustentidos seriam apenas derivadas das orientações das notas na série, já que *mi<sup>b</sup>* soaria como *ré#*; todavia, uma nota sustentida, no contínuo existente entre dois tons inteiros, estaria mais próxima do segundo tom e, a nota bemolizada, mais próxima do primeiro tom:



Desse modo, além de diferenças de orientação na série, surgem sutis diferenças de altura; para compensá-las, J. S. Bach propõe a equivalência de altura entre bemóis e sustentidos, dando forma ao temperamento musical, promovendo, com isso, novas relações sintáticas entre os intervalos musicais. Para encaminhar seu sistema, J. S. Bach compôs os 24 prelúdios e fugas do *Cravo bem temperado*; para cada uma das doze notas, é composto um prelúdio e uma fuga, em tonalidades maior e menor. O plano de conteúdo desses textos musicais, portanto, é formado pelos significados sintáticos, ou seja, os significados funcionais, que cada nota, enquanto significante do plano de expressão do texto, assume em determinado tom; em cada peça do *Cravo bem temperado* é tematizado seu respectivo campo tonal.

A música pura – em termos semióticos, a música em regime discursivo mítico – portanto, tematiza o sistema musical em que está construída, referindo-se a ele em seus desenvolvimentos textuais. Quando o sistema tonal termina por se desgastar devido

à exploração histórica de suas possibilidades, o atonalismo, enquanto sua negação, frequentemente valeu-se da música programática – em termos semióticos, a música em regime discursivo referencial – para se desenvolver musicalmente; como a música pura se referia ao sistema tonal, uma vez abandonadas suas leis – ou seja, abandonada a sintaxe musical estabelecida –, os conteúdos verbais passaram a orientar os desenvolvimentos musicais.

Se J. S. Bach, no primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado*, refere-se à tonalidade de dó maior, explorando as possibilidades oferecidas por seu campo tonal, Debussy e Schoenberg, ao negarem o tonalismo, mas sem ainda proporem novos sistemas, viram-se obrigados a recorrer a conteúdos verbais, ancorados a suas primeiras composições atonais, como base para os desenvolvimentos musicais – Debussy recorre ao poema de Mallarmé para compor o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, e Schoenberg, ao drama de Maurice Maeterlinck para compor *Pelleas und Melisande*. Entretanto, alguns anos depois, ao conceber o sistema dodecafônico, Schoenberg passa a tomá-lo como referência para suas composições em música pura, orientando-se por ele e não mais por narrativas verbais; em suas próprias palavras, compor a partir de “uma organização prevendo lógica, coerência e unidade” (Griffiths, 2011, 82), que em termos semióticos, significa desenvolver a composição musical por meio de uma paradigmática e uma sintagmática musicais, e não em função de ancoragens verbais.

No dodecafonismo, as doze notas, antes com algumas excluídas devido às concepções paradigmáticas e sintagmáticas derivadas dos modos e dos tons, devem estar todas presentes na composição de uma série delas; suas funções dependem da posição assumida na série, pois não há notas previamente hierarquizadas em fundamentais ou regentes. Nesse sistema, por exemplo, as notas “*si<sup>b</sup> mi fá# mi<sup>b</sup> fá lá ré dó# sol sol# si dó*” constituem uma série dodecafônica, chamada original; a partir dela, mais três séries podem ser geradas: (1) a retrógrada, formada pela série original, mas ordenada do fim ao início – *dó si sol# sol dó# ré lá fá mi<sup>b</sup> fá# mi si<sup>b</sup> –*; (2) a inversa, formada pela inversão da orientação

das alturas entre os intervalos da série original – *sib* mi ré fá mi*b* si fá# sol ré*b* dó lá lá*b* –; (3) a retrógrada da inversa, formada pela série inversa, mas ordenada do fim ao início – lá*b* lá dó ré*b* sol fá# si mi*b* fá ré mi *sib*.

Uma vez geradas, as quatro séries são ordenadas e servem de base para a composição; as *Variações para orquestra Op. 31*, de Schoenberg, são baseadas na ordenação das séries anteriores em original + retrógrada da inversa + retrógrada + inversa, cujas relações intervalares, construídas na sintaxe dodecafônica, passam a ser o conteúdo do texto musical expresso pelas doze notas nas nove variações da peça. Em outras palavras, em regime discursivo mítico, as doze notas são os significantes dos signos musicais e, suas funções na sintaxe dodecafônica, seus significados.

Na história da música, outros sistemas, além dos sistemas modais, tonais e dodecafônicos, são propostos com frequência: (1) Debussy utilizou a escala musical dividida em tons inteiros – de dó a dó oitava acima, geram-se seis tons inteiros, “dó ré mi fá# sol# lá#” e novamente dó; (2) além de colocar em série apenas as alturas das notas, o chamado serialismo integral propõe estabilizar também intensidades, durações e timbres; (3) a música concreta chega a abolir as alturas, projetando valores de intensidade, duração e timbre nos materiais gravados – por isso a musicalização dos “sons” do mundo; (4) a música eletrônica encaminha novas segmentações das escalas musicais; (5) alguns compositores modernos, além dos semitons, valeram-se de intervalos menores, chamados microtons. Enfim, toda composição musical refere-se, antes de tudo, ao sistema musical em que as relações funcionais de seus elementos são determinadas; seus próprios elementos constitutivos são determinados por meio dessas relações funcionais.

#### DOS SISTEMAS AOS GÊNEROS MUSICAIS

Recapitulando, no discurso musical mítico, o plano de expressão dos textos é formado por categorias musicais cujos sig-

nificados, no plano de conteúdo, são funções sintáticas em um determinado sistema musical; em termos de percursos temáticos e figurativos, esse sistema se torna o percurso temático metalinguístico que, quando a música pura fala de si mesma, dá coerência aos percursos figurativos, cujos significados são os valores daquelas funções sintáticas. Esses sistemas, portanto, são responsáveis pela construção de mundos musicais possíveis, dos quais emanam significações musicais – a música se faz, miticamente, como logogênese.

Todavia, do ponto de vista construtivo, os discursos musicais míticos não se referem apenas aos sistemas musicais em que as peças são realizadas; além das relações sintáticas entre as ordenações em sequência de intervalos musicais, formadoras de perfis melódicos, há as relações entre as combinações de notas musicais em paralelo, formadoras de acordes ou contrapontos, e as relações entre sequências de acordes, formadoras de harmonias musicais.

Além dessas relações anteriores, que são todas sistemáticas, há estruturas musicais estabilizadas, às quais as peças musicais, independentemente do sistema em que fazem sentido, podem se conformar. Uma composição, por exemplo, pode ser em forma de fuga ou em forma sonata, e ser construída a partir de sistemas tonais ou dodecafônicos – ter forma de fuga ou forma sonata diz respeito à ordenação sequencial de perfis melódicos, por sua vez construídos a partir de sistemas específicos. Essas estruturas estabilizadas combinam-se ainda em formas musicais capazes de organizá-las em estruturas mais abrangentes; há formas sinfônicas e concertantes para diversas formações instrumentais, responsáveis pela realização musical daquelas estruturas estabilizadas; os movimentos de uma sinfonia ou de um concerto para piano e orquestra podem ser construídos em forma sonata ou em forma de rondó.

Sem fazer distinções entre os graus de complexidade dessas formas que vão além dos sistemas musicais, elas podem ser chamadas gêneros musicais, para que se faça uma distinção entre elas

e as formas sistemáticas, mais abstratas e fundamentais para a realização musical enquanto linguagem.

Embora essas formas de gênero manifestem-se musicalmente – ouvir um rondó é ouvir a repetição de perfis melódicos colocados em sequência AABBC e assim em diante –, tais composições costumam ser ancoradas por uma semiótica verbal, cuja função é apenas ratificar, em termos lexicais, o nome dado ao gênero realizado – na *Tocada e fuga em ré menor BWV 565* para órgão, de J. S. Bach, por exemplo, ratificam-se no título os dois gêneros musicais realizados na composição e a indicação da tonalidade ratifica que se trata de uma composição no sistema tonal –.

Todavia, alguns gêneros, devido a determinações lexicais que vão além da nomeação de formas musicais, sugerem narrativas em ancoragens verbais mais desenvolvidas; um noturno traduz estados de alma próprios do romantismo ou derivados dele, sugerindo, inclusive, o revestimento figurativo de uma temporalidade específica, cuja determinação é feita somente pela ancoragem verbal “noturno”. Desse modo, embora bastante próximo do discurso musical enfaticamente mítico, esse tipo de gênero já encaminha percursos temáticos e figurativos próprios dos discursos musicais referenciais, orientando-se para as significações musicais geradas nesse regime.

#### AS CONOTAÇÕES MUSICAIS SOCIOSSEMIÓTICAS

Ao longo de itens anteriores, em algumas ocasiões recorreu-se ao termo “conotação sociossemiótica” quando se trata de avaliar as projeções de valores sobre determinadas formas discursivas; está dito no início deste quarto capítulo que em algumas culturas o discurso científico tem a conotação sociossemiótica de responder à suas questões com verdades, enquanto os discursos religiosos seriam conotados com valores de crenças. Como do ponto de vista da semiótica não há verdades absolutas, em vias de serem descobertas, mas efeitos de sentido construídos retoricamente, inclusive os valores de verdade, o estatuto semiótico

de um discurso ou de qualquer outra forma semiótica depende de consensos sociais, responsáveis pela atribuição de conotações sociossemióticas.

A música, ao falar de si mesma em regime mítico, pode receber essas conotações bastando que percursos temáticos, além do metalinguístico, sejam correlacionados aos temas e figuras que dão forma a seus conteúdos textuais. Deve-se, porém, considerar que tais conotações são projeções de valores de outras ordens sobre valores musicais, que, em princípio, não guardam nenhuma relação com aqueles valores além das construídas nas argumentações retóricas, responsáveis por essas projeções.

É comum, por meio de algumas relações numerológicas presentes nas segmentações do espectro das alturas musicais, que sejam projetados, sobre os valores musicais gerados nessas relações, valores místico-religiosos, fazendo crer que há, na música, dimensões sagradas. Há sete tons inteiros, há doze semitons, um acorde é formado no mínimo por três notas, as oitavas são formadas em proporções de  $\frac{1}{2}$ , etc.; numerologicamente, a música pode ser relacionada aos sete planetas da astrologia, aos doze signos do zodíaco, ao delta luminoso, formado por um triângulo equilátero, ou a proporções geométricas utilizadas em construção de templos, fazendo crer em uma aritmética sagrada, que se manifesta no espaço por meio de uma geometria e, no tempo, por meio de uma musicologia, ambas também sagradas.

Em termos semióticos, esse tipo de significação musical é explicado pela articulação de um percurso temático místico-religioso ao percurso temático metalinguístico, fazendo com que as figuras no plano de conteúdo do texto musical, além dos valores funcionais, assumam também os valores religiosos gerados no outro percurso temático; essa articulação temática, em princípio, não é oriunda do discurso musical propriamente dito, mas do discurso social que a realiza e lhe confere conotações sociossemióticas. Em termos históricos, não é difícil especular que se trata, antes de tudo, da manifestação temática, em ocorrências discursivas, de categorias históricas; no caso dos números, trata-se da

projeção de pontos de vista pitagóricos em alguns domínios do conhecimento como a geometria, a astronomia, a arquitetura e a música.

Uma categoria histórica vai além da época em foi concebida; o pitagorismo, o platonismo, o aristotelismo, o cristianismo, o marxismo, etc. nascem em determinados contextos históricos e culturais e prosseguem, em constantes modificações, orientando concepções e processos históricos e antropológicos. Entre os pontos de vista atribuídos ao pitagorismo, certamente, está aquele da tradução da manifestação cosmológica em proporções e relações numéricas, como se os números regessem o cosmos e, por isso mesmo, estivessem mais próximos de valores essenciais que de valores acidentais. Em decorrência disso, quaisquer relações numéricas podem assumir conotações místicas; como a música pode ser traduzida em números, concebe-se uma música sagrada – não historicamente sagrada, mas, em pontos de vista metafísicos, essencialmente sagrada; uma vez também traduzidos em proporções numéricas, quaisquer fenômenos cosmológicos, como a rotação dos astros, ou antropológicos, como a construção de templos, assumem, associados à música, conotações sociossemióticas semelhantes.

O pitagorismo não é o único exemplo desse tipo de conotação musical, há muitos mais, alguns bastante contraditórios; Richard Wagner, admirado pelos nazistas, muitas vezes teve sua música valorizada assim. Que os temas nacionais de Wagner encontrem, de algum modo, a admiração dos nacional-socialistas, isso se explica; todavia, parece estranho que uma ideologia tão reacionária, capaz de considerar as vanguardas europeias como criações de mentes doentias e degeneradas, que preteriu o expressionismo alemão e queimou as obras de Thomas Mann e Bertolt Brecht, tenha se interessado por um compositor a quem, juntamente com Debussy, são atribuídos os principais encaminhamentos harmônicos, geradores das vanguardas musicais, as quais os nazistas, certamente, ouviriam como loucura.

A questão das valorizações sociossemióticas da música encaminha considerações a respeito do estatuto semântico dos significados musicais. Geradas em discursos verbais, cujo um dos temas é a música, as conotações sociossemióticas são de ordem lexical; são em palavras e frases que conteúdos místico-religiosos ou políticos são projetados, sociossemioticamente, sobre valores musicais, oriundos de linguagens musicais. Tais conotações, portanto, assim como nas ancoragens verbais da música em regime referencial, são construídas linguisticamente, fazendo com que seus significados não sejam de ordem musical, mas semântico.

Quando não se trata de conotações sociossemióticas, nem de ancoragens verbais em regime musical referencial, o significado dos signos musicais, supostamente, não seriam oriundos de semióticas verbais, mas das funções sintáticas assumidas por eles em linguagens musicais, constituídas a partir de sistemas musicais. Contudo, tais significados, embora bastante próximos da descrição do que passa na música em termos de categorias musicais e suas funções – justamente por haverem sido definidos com este propósito –, também são oriundos de sistemas semióticos verbais; seus significados são significados musicais traduzidos semanticamente em linguagens verbais por meio de tratados musicais escritos ou transmitidos oralmente. Cabe indagar, portanto, a respeito dos significados “puramente” musicais.

De acordo com a semiótica, como está exposto no segundo capítulo, o conteúdo dos textos, independentemente de como se forma o plano de expressão, é de ordem semântica, o que faz com que os sistemas verbais sejam apenas um, dos muitos sistemas semióticos, capazes de manifestar aquele conteúdo. Em outras palavras, o significado dos signos, sejam eles verbais ou não verbais, é sempre semântico; desse ponto de vista, a questão dos significados “puramente” musicais não se coloca, já que todo significado é semântico. Todavia, no *Dicionário de semiótica*, de Greimas e Joseph Courtés, são encontradas estas definições:

1.

L. Hjelmslev emprega o termo *figura* para designar os não signos, ou seja, as unidades que constituem separadamente quer o plano de expressão, quer o do conteúdo. A fonologia e a semântica são assim, no sentido hjelmsleviano, descrições de figuras e não de signos.

(Greimas e Courtés, s.d.: 184)

Porque a semântica é considerada independente do plano de expressão, é pertinente falar em figuras de expressão de outras ordens, que não apenas as fonológicas, quando se trata de descrever semióticas não verbais, mas não faz sentido falar em figuras de conteúdo de ordens diferentes – ou seja, não faz sentido falar em significados linguísticos, plásticos ou musicais – justamente em nome da autonomia semântica. Entretanto, a semiótica reserva um espaço teórico para pensar em figuras de conteúdo também de ordens distintas, fazendo crer que se coloca sob suspeita uma semântica ampla, geral e autônoma. Ainda na definição de figura, o mesmo *Dicionário de semiótica* prossegue:

2.

É oportuno, a partir daí, restringir um pouco o sentido da palavra figura. Se se considera que os dois planos da linguagem têm, como unidade mínima, as categorias figurativas (fêmicas e sêmicas), pode-se reservar o nome de figuras exclusivamente para as combinações de femas ou de semas, que são os fonemas e os sememas, bem como, eventualmente, também para as diferentes organizações destes últimos. Do ponto de vista terminológico, quando se trata de semióticas não linguísticas, o emprego das denominações “semema” e, sobretudo, “fonema” se revelara claramente incômodo: é preferível falar então de figuras da expressão e de figuras do conteúdo.

(Greimas e Courtés, s.d.: 184)

Desse ponto de vista, passa a ser pertinente considerar conteúdos puramente musicais, que, de acordo com a segunda parte da citação, seriam as “figuras de conteúdo musical”. Entretanto, isso pouco resolve a questão semiótica desses conteúdos, pois ou os conteúdos semânticos são abstratos o suficiente para descrever as “figuras de conteúdo musical”, como se dá no caso das descrições das funções musicais por meio de palavras, ou tais “figuras de conteúdo musical”, porque são exclusivamente musicais, uma vez traduzidas em palavras, deixam de ser musicais. Na segunda possibilidade, embora seja pertinente falar de conteúdos “puramente” musicais, é impossível “falar” sobre eles a não ser fazendo música – apenas a música poderia significar exclusivamente a si mesma.

#### A POETICIDADE MUSICAL

Uma vez descritos os mecanismos metalinguísticos que encaminham a música enquanto construção no regime mítico, resta descrever os mecanismos poéticos que permitem com que ela fale de si mesma. Contudo, para tratar do poético, deve-se tratar, ainda, de algumas questões de referencialização.

As linguagens musicais, isoladas de quaisquer ancoragens verbais, são, em termos figurativos, bastante abstratas, a ponto de parecer que a linguagem musical não tenha plano de conteúdo, que ela esteja restrita apenas a modulações de categorias musicais no plano de expressão. Todavia, embora abstratos, tais conteúdos figurativos, conforme está exposto antes, corresponderiam a funções musicais, que por sua vez estariam em função de tematizar sistemas musicais específicos.

Os conteúdos de outros sistemas semióticos, embora sejam também de ordem sintática – há sintaxes a reger a disposição das palavras em sistemas verbais, assim como há sintaxes a reger as disposições de cores e formas em semióticas plásticas –, podem ser também de ordens semânticas mais concretas do que a música, o que permite gerar efeitos de sentido de referencialização

com sistemas verbais e plásticos, mas é impossível gerá-los com os conteúdos funcionais das categorias musicais.

Em outras palavras, por meio de frases ou imagens, é possível fazer referências a pessoas, tempos e espaços, definidos em outros discursos – isso se dá em todos textos verbais e plásticos analisados em exemplos anteriores; a música, porém, só se refere a conteúdos além dos funcionais quanto é ancorada a textos verbais, em regime referencial, ou é ancorada a semióticas com o mesmo poder de referencializar, como as artes plásticas. Apenas para mencionar um caso desse último tipo de ancoragem, o músico flamenco Juan Martin, no álbum *Picasso Portraits*, compôs as peças ancoradas por telas de Pablo Picasso.

Desse modo, toda música, uma vez isolada de quaisquer semióticas que a ancoram atribuindo aos significados funcionais outros significados além deles mesmos, termina por ser sempre música pura; em outras palavras, todo sistema semiótico musical tende a operar em regime mítico, afirmando-se sempre como construção.

Os discursos poéticos, via de regra, são definidos em relação a discursos referenciais; de acordo com Roman Jakobson (Jakobson, s.d., 118-162), em linhas gerais, os primeiros tendem a enfatizar como a mensagem é construída, já os segundos enfatizam ao que ela se refere. Em termos semióticos, ainda em linhas gerais, enquanto os discursos referenciais podem ser parafraseados sem prejuízo das estruturas que formam sua significação, os discursos poéticos não permitem paráfrases sem mutilações dessas estruturas; uma notícia de jornal pode ser contada de várias formas, enquanto um poema, com a alteração de apenas uma palavra, ficaria mutilado. Desse modo, sem a capacidade semiótica de fazer referências além dos conteúdos funcionais que a formam, a música, por não referencializar nunca conteúdos concretos de pessoa, tempo ou espaço, parece estar sempre concentrada em suas estruturas textuais, como nos textos poéticos; por consequência disso, toda música parece surgir sempre poeticamente, independentemente das valorizações estéticas que venham a ser atribuídas a ela.

Está dito “parece” poética, pois nem sempre a música se realiza assim; apenas quando sua descrição é feita em termos referenciais ou construtivos que ela parece ser sempre poética, já que, sem as devidas ancoragens, ela nunca é referencial. Entretanto, além de não fazer referências ou de se mostrar como construção, a música pode, pelo menos, ser lúdica e não se prestar a nada, embora a linha que separa a música lúdica da música exclusivamente poética seja bastante tênue. Crianças fazendo algazarra com pratos e tambores, em alguns sistemas musicais, pode soar musicalmente; em seu conto *Cantiga de esponsais*, Machado de Assis conta a triste história de um velho músico a encontrar, nas cantilenas lúdicas de uma mocinha enamorada, a poesia musical que jamais fora capaz de conceber.

#### O DISCURSO MUSICAL MÍTICO E A REFERÊNCIA

Por fim, ainda algumas palavras sobre a referência. Ao longo dos capítulos anteriores e deste quarto capítulo, percebe-se a organização de um esquema semiótico, que oscila entre afirmar a linguagem como referência ou como construção, gerando-se quatro regimes discursivos. Desse modo: (1) no regime musical referencial, há tonicidade nos valores referenciais e atonicidade nos valores construtivos – que nunca podem ser apagados, mas podem ser menos enfatizados; (2) no regime musical oblíquo, há tonicidade tanto nos valores referenciais quanto nos valores construtivos; (3) no regime musical mítico, contrariamente ao regime musical referencial, há atonicidade nos valores referenciais e tonicidade nos valores construtivos – nesse regime, os valores referenciais podem ser apagados quando são reduzidos apenas a referências aos valores funcionais das categorias musicais envolvidas.

A conclusão desse esquema se dá no final do próximo capítulo, em que é descrito o regime musical substancial.

## 5. O discurso musical substancial

Nos capítulos anteriores, as categorias semióticas de pessoa, tempo e espaço são utilizadas em diferentes concepções de acordo com o estrato da significação em que são aplicadas: (1) no nível narrativo, a pessoa, o tempo e o espaço estão em função do fazer missivo; (2) no nível discursivo, elas são demarcações discursivas, aptas a serem revestidas semanticamente por conteúdos figurativos mais concretos e específicos. Para descrever o regime musical substancial, recorre-se novamente a elas, mas aplicadas à construção e à realização de cenas enunciativas.

Em semiótica, o discurso é realizado na enunciação, estabelecida nas relações entre seus coenunciadores, o que faz da enunciação a instância de produção dos enunciados. Uma peça musical, portanto, enquanto enunciado, pressupõe a enunciação em que ela se realiza; essa enunciação dá forma a uma cena enunciativa, cujos coenunciadores, *grosso modo*, são os músicos e os ouvintes responsáveis pela enunciação, em que o enunciado musical se manifesta durante tempos e em espaços específicos. Essas pessoas, os músicos e ouvintes, no tempo e no espaço em que se dá a enunciação musical, por concretizarem o enunciado musical, substancializam a linguagem musical, antes em estado potencial.

Desse ponto de vista, quando a ênfase discursiva da música recai sobre a realização de cena enunciativa – ou seja, quando

recai sobre a realização do rito de execução musical propriamente dito –, a música passa a significar em regime substancial.

#### A SUBSTANCIALIZAÇÃO MUSICAL POR MEIO DOS COENUNCIADORES

A instância da enunciação, enquanto lugar da produção do discurso, é de ordem formal, portanto, não se trata de entendê-la como reflexo de contextos formados por pessoas “reais”, tempos “cronológicos” e espaços “localizáveis”, aos quais os enunciados fariam referência. Trata-se, isto sim, da cena enunciativa construída semioticamente com pessoas, tempos e espaços articulados em sua função, que se projeta no mundo, dotando-o de sentido, fazendo com que pessoas “reais”, tempos “cronológicos” e espaços “localizáveis” assumam a significação instaurada por aquela cena. Isso precisa ser explicado melhor.

Em nível discursivo, as categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço, revestidas semanticamente por percursos temáticos e figurativos, dão forma a enunciados; ainda nos domínios do plano de conteúdo, os enunciados são de ordem conceitual, pois, para que se manifestem em texto – vale lembrar –, eles devem ser articulados com planos de expressão específicos, formados em sistemas semióticos verbais, não verbais ou sincréticos. Os enunciados, portanto, pressupõem a instância de enunciação, também formal, responsável por suas produções; a enunciação, por sua vez, pressupõe coenunciadores, ou seja, enunciadores e enunciatários para constituí-la e fazê-la operar enquanto processo de comunicação.

Esses coenunciadores, como funções discursivas, podem também ser revestidos semanticamente por temas e figuras, fazendo com que papéis semióticos mais definidos sejam atribuídos a eles. Assim, quando o enunciador assume o papel temático de compositor de músicas eruditas e o enunciatário, o papel temático de ouvinte, define-se uma cena enunciativa, em que os coenunciadores entram em consenso semiótico para que ela funcione enquanto processo de comunicação. Uma vez formada

semioticamente, ela está pronta para ser projetada no mundo, dotando-o de sentido; em outras palavras, não se trata de conceber significações geradas a partir de contextos, mas de contextos gerados semioticamente.

Como todo enunciado pressupõe coenunciadores, eles podem estar implícitos nele. Nos sistemas verbais, *grosso modo*, é o chamado foco narrativo em terceira pessoa; na música, parece ser o caso de composições como: (1) *Pelleas und Melisande*, de Schoenberg, no regime referencial; (2) *Cataloghe d'oiseaux*, de Messiaen, no regime oblíquo; (3) os prelúdios e fugas do *Cravo bem temperado*, de J. S. Bach, no regime mítico. Os exemplos se justificam pois o enunciador parece ausentar-se em nome de autonomia delegada aos enunciados, colocados de modo a, retoricamente, parecerem independentes desse enunciador. Tudo se passa, nesses casos, como se a composição musical fosse suficiente por si mesma, colocando-se acima, enquanto texto, de sua realização pragmática.

Contrariamente, um gênero musical como o já mencionado noturno encaminha, em sua cena enunciativa, a presença do enunciador, seja ele compositor ou intérprete; em muitos casos, como o de Chopin, um virtuoso no gênero, esses dois papéis surgiam concentrados no mesmo sujeito enunciador. Um noturno deve, entre outras coerções de gênero, expressar estados de alma românticos, portanto, próprios do enunciador, que deve se colocar. Todavia, essa colocação é sutil; quem toca os noturnos de Chopin pode se afirmar como intérprete, mas não é permitido interferir na composição musical; esse tipo de música está tão estabilizada, em nível de enunciado, quanto as peças citadas de Schoenberg, Messiaen e Bach. Propondo uma pessoa específica – o sujeito romântico – e uma temporalidade própria – a noite, o noturno aproxima-se mais da música referencial na medida em que o gênero pressupõe uma narrativa e percursos temáticos e figurativos de ordem lexical, fazendo com que ele cumpra a função de ancoragem.

Entretanto, o compositor pode enfatizar de tal modo os coenunciadores, presentificando-os no enunciado, que o enunciado passa a ser a própria enunciação; estas recomendações, que fazem parte de *Aus den Sieben Tagen: compositions may 1968*, de Stockhausen, talvez seja o melhor exemplo desse tipo de composição:

Abandone tudo, estamos no caminho errado.

Comece por você mesmo: você é um músico.

Pode transformar todas as vibrações do mundo em sons.

Se você acredita nisso firmemente, e de agora em diante jamais duvidará, comece com os exercícios mais simples.

Fique em completa imobilidade, até deixar de pensar, querer e sentir qualquer coisa.

Sinta a alma, um pouco abaixo do peito.

Deixe que seu esplendor vá impregnando suavemente todo o seu corpo, de cima para baixo e de baixo para cima, ao mesmo tempo.

Abra sua cabeça, no alto, ao centro, um pouquinho para trás, e permita que a corrente que paira sobre você penetre nesse ponto, como uma densa esfera.

Deixe que a corrente tome conta de você, suavemente, da cabeça aos pés, e que continue sempre fluindo.

Calmamente, pegue seu instrumento e toque, primeiro, só notas simples.

Deixe que a corrente flua por todo o instrumento...

Aí você vai experimentar tudo por si mesmo...

(Bennett, 1986: 78)

Longe de ser um texto verbal ancorado, as recomendações de Stockhausen são como se fossem a partitura da música, mas o foco no enunciador está tão acentuado, que a música enunciada passa a depender exclusivamente dele. Fruto do improvisado, essa música não pode ser registrada em partituras nem em outras mídias, como Lps e Cds; a cada execução, devido a sua total de-

pendência do enunciador, ela jamais será reproduzida igualmente duas vezes.

Em outras palavras, sendo esse enunciador músico um papel temático, atribuído em uma cena enunciativa semioticamente construída, a realização dessa cena em execuções pragmáticas faz do músico enunciador pessoa “real”; devido à ênfase dada a seu papel temático, o enunciado musical tende a ser a enunciação musical propriamente dita. Atenção, não se deve confundir o enunciador músico de Stockhausen com apenas execuções em solo. Sua peça é para quaisquer grupos de instrumentos; isso torna a música ainda mais aleatória, que é justamente o nome dado a esse tipo de composição.

A ênfase nos coenunciadores, porém, pode se deslocar do enunciador para o enunciatário. Quando a tessitura musical é formada por informações musicais complexas, colocadas em paralelo, ela pode se tornar tão intrincada, que seus ouvintes são obrigados a selecionar apenas determinados elementos da composição, por ser praticamente impossível assimilar, em apenas uma audição, todos eles. Em peças como *Música para deztoito músicos*, de Steve Reich, ou *Lux aeterna*, de György Ligeti, como observa Griffiths, “as texturas são tão complexas e ativas que não podem ser percebidas no conjunto: o ouvido seleciona, efetua suas próprias combinações e até registra sons que não foram emitidos” (Griffiths, 2011: 166). Nessas músicas, devido ao papel ativo delegado ao enunciatário – não mais como ouvinte passivo dos enunciados produzidos pelo enunciador em seus improvisos –, desloca-se a ênfase do enunciador para o enunciatário do texto musical. Todavia, contrariamente à música aleatória, essas músicas são precisamente concebidas e registradas em partituras, mas o efeito pragmático permanece, pois as tessituras garantem a seleção de suas complexidades por parte do enunciatário, seja em execuções ao vivo, seja em reproduções técnicas.

Os coenunciadores, enquanto pessoas do discurso, realizam-se sempre no tempo da concomitância da enunciação. Nos sistemas verbais, por exemplo, o advérbio de tempo “agora” significa, em língua portuguesa, essa concomitância, pois, independentemente de tempos “cronológicos”, ele demarca sempre o “agora” dos coenunciadores, lexicalizado no enunciado. Desse modo, enquanto categoria discursiva, o tempo também pode ser enfatizado e substancializar a música.

Em sua composição *Seven*, que depende bastante do enunciador músico, John Cage encaminha, para sete instrumentos – flauta, clarinete, percussão, piano, violino, viola e violoncelo – respectivamente sete linhas, que devem ser seguidas em paralelo, mas, independentemente de como cada músico escolher realizar sua parte, todas elas devem ser executadas em vinte minutos. Trata-se de música quase aleatória, pois, apesar dos encaminhamentos do compositor, há ênfase nas escolhas do enunciador músico, assim como há uma especial ênfase no tempo de sua execução. Como deve durar sempre vinte minutos – essa é a coerção principal de sua tessitura –, o tempo do enunciado musical coincide como tempo sempre presente da enunciação, substancializando a música ao enfatizar não apenas seus coenunciadores, mas o tempo durante o qual ela deve durar. Dito de outro modo, o tempo da cena enunciativa coincide com o tempo de sua execução pragmática.

Além do tempo, os coenunciadores realizam-se também espacialmente, pois toda enunciação sempre se dá no espaço formal fundado por eles. Ainda nos sistemas verbais, em língua portuguesa o advérbio de lugar “aqui” significa essa espacialização, pois, independentemente de espaços “localizáveis”, ele demarca sempre o “aqui” dos coenunciadores, que, assim como o “agora” na categoria de tempo, é lexicalizado no enunciado. Portanto, do mesmo modo que o tempo, o espaço, enquanto

categoria discursiva, também pode ser enfatizado na substancialização da música.

Na composição *Gruppen*, Stockhausen determina que três orquestras, com seus respectivos regentes, sejam dispostas ao redor do público – uma diante dele e uma de cada lado –, situando espacialmente sua execução, que passa a depender não apenas dos diálogos musicais encaminhados entre os regentes, mas também das posições ocupadas por cada grupo em função do grupo total. Assim, semelhantemente ao que Cage propõe em relação ao tempo, Stockhausen propõe em relação ao espaço, fazendo com que o espaço da cena enunciativa coincida com o espaço de sua execução pragmática.

#### A SUBSTANCIALIZAÇÃO MUSICAL POR MEIO DO ENUNCIADO

Além da substancialização da música por meio das categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço, há a possibilidade de substancializá-la por meio de uma maneira bastante singular de enfatizar o enunciado.

Evidentemente, quando a composição é estabilizada em partituras, sendo construída de modos distintos daqueles da música aleatória, há ênfase no enunciado; entretanto, quando o enunciado passa a não depender mais exclusivamente do compositor nem de seus intérpretes e ouvintes, nem de tempos e espaços de execução, garante-se relativa autonomia da peça musical, que passa a ser construída de acordo com suas próprias leis, como se ela se compusesse por si mesma, substancializando-se nesse processo.

Os melhores exemplos desse modo de concepção musical são as peças *ST/10-1080262* ou *ST/4*, de Iannis Xenakis, geradas pelo computador IBM 7090. Uma vez que o computador tende a minimizar os papéis dos enunciadores compositores ou intérpretes, geram-se, em função disso, efeitos de sentido de que a música, autonomamente, seria composta a partir de si mesma.

Descrito o que se passa na música em regime substancial por meio das categorias de pessoa, tempo e espaço, resta descrever como nela, na promoção de seus efeitos de sentido, estão articulados os percursos temáticos e figurativos. Antes de tudo, deve-se considerar que o regime substancial é a negação da música enquanto construção, o que faz dele, em meio aos conceitos de música pura e música programática, outro tipo de música além desses dois, assim como é o regime oblíquo. Desse ponto de vista, o regime oblíquo deve negar, em sua especificidade, os processos semióticos em que a música pura, ou em regime mítico, se faz.

Recapitulando, a música em regime mítico, para falar de si mesma, articula um percurso temático metalinguístico, referente a um sistema musical determinado, ao percurso figurativo das funções sintáticas musicais justificadas nele, que por sua vez manifestam-se em categorias musicais no plano de expressão. Nessas articulações, a música fala de si mesma, desde que “falar de si mesma” seja falar do sistema musical abstrato em que ela se realiza. Em alguns casos, como muitas das composições de J. S. Bach, as relações entre as notas musicais são tão enfatizadas, que o timbre deixa de ser pertinente, permitindo que as peças sejam executadas com relativa independência dos instrumentos musicais.

Desse modo, estabelece-se a distinção entre a forma musical, enfatizada em metalinguagens musicais, e a substância musical, que passa a ser sua manifestação concreta em execuções pragmáticas. Portanto, se em regime musical mítico há ênfase nas formas musicais, em regime musical substancial a ênfase recai sobre sua substância.

Para que isso se realize, a cena enunciativa, que instaura os coenunciadores como enunciadores músicos e enunciatários ouvintes, no tempo do “agora” e no espaço do “aqui” da enunciação, passa, de instância pressuposta, a instância fundadora do discurso musical. Assim, em termos de percursos temáticos e figurativos, porque há ênfase na cena enunciativa e em sua capacidade de

gerar contextos musicais, dá-se, nos textos musicais em regime substancial, a articulação entre: (1) um percurso temático, em que se tematiza o contexto musical gerado na cena enunciativa; e (2) um percurso figurativo, cujas figuras são as pessoas dos músicos e ouvintes, em seus respectivos tempos e espaços.

Essas pessoas, por sua vez, agem em função de uma narrativa, em que o objeto de valor é a enunciação do discurso musical, enfatizada no enunciado produzido por essa mesma enunciação, ou seja, a própria música substancializada e concretizada em texto. Nessa narrativa, é justamente com esse objeto música que os sujeitos coenunciadores músicos e ouvintes, em seus fazeres emissivos, devem entrar em conjunção.

Ao negar a música enquanto forma a favor de sua substância, o regime substancial tende a buscar novos sistemas musicais, mais propícios às suas substancializações em pessoas, tempos e espaços. Com exceção dos casos exemplificados como de ênfase no enunciatário, os encaminhamentos da música aleatória são bem mais vagos que as determinações específicas dos sistemas modais, tonais ou dodecafônicos, já que a ênfase no improvisado acarreta menos interferências do compositor e mais independência do improvisador em relação à regência de sistemas rígidos, com bem menos possibilidades de escolhas musicais. Há, portanto, atonicidade nos valores construtivos da música; resta saber como se dá a tonicidade – se tônica ou átona – em relação aos valores referenciais.

Em regime substancial, a música, embora fale mais de sua manifestação substancial e menos de sua concepção formal, ainda fala de si mesma; além das conotações sociosemióticas que podem vir a ser projetadas nesse fazer, ela não se refere a nada, a não ser à sua substância musical. Portanto, por não se referir a nenhum texto verbal ancorado a ela como referência temática e figurativa, a música, nesse regime discurso, também é átona nos valores referenciais.



## 6. A continuidade nos regimes musicais

Nos últimos itens dos quatro capítulos anteriores, em que são descritos os quatro regimes de realização musical, cada um deles é sistematizado em termos da tonicidade – ou seja, da ênfase semiótica –, se tônica ou átona, dada aos valores referenciais e construtivos, formadores do eixo semiótico em que se fundamenta o modelo discursivo desenvolvido.

No espaço contínuo de valores musicais formado pelo eixo semiótico *valores referenciais vs. valores construtivos*, recapitula-se:

(1) no regime musical referencial há tonicidade nos valores referenciais e atonicidade nos valores construtivos;

(2) no regime musical oblíquo há tonicidade tanto nos valores referenciais quanto nos valores construtivos;

(3) no regime musical mítico há atonicidade nos valores referenciais e tonicidade nos valores construtivos;

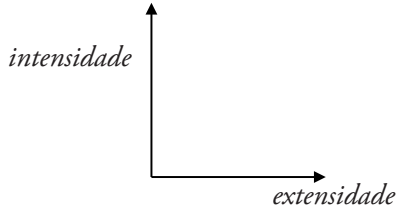
(4) no regime substancial há atonicidade tanto nos valores referenciais quanto nos valores construtivos.

Como, porém, esquematizar essas relações de tonicidade, sem perder de vista a dimensão contínua colocada pelo modelo teórico? Em outras palavras, como mostrar, via um modelo teórico semiótico, esse espaço contínuo, apto a ser sensibilizado por ênfases tônicas e átonas, sem deixar a impressão de que às ênfases correspondem regimes estanques e compartimentados?

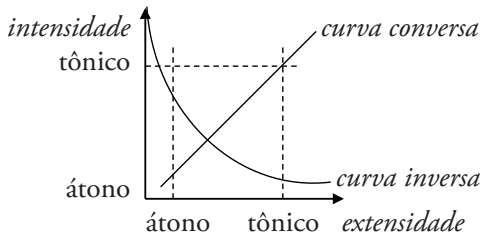
A descrição dos regimes em termos de percursos temáticos e figurativos garante que os efeitos de sentido próprios de cada regime sejam derivados dos mesmos mecanismos semióticos, sugerindo, por estabelecer um mínimo denominador comum, a continuidade entre eles; todavia, a semiótica pode fornecer soluções mais adequadas para a questão.

Para os devidos encaminhamentos, vale lembrar algumas propostas de Hjelmslev. Em linhas gerais, em sua teoria linguística, o autor concebe o plano de expressão dos sistemas verbais formado por categorias fonológicas – vogais e consoantes – e prosódicas – curva entoativa e acentos tônicos. No escopo da teoria, as categorias fonológicas são de ordem descontínua – as vogais e as consoantes são segmentos –, e as categorias prosódicas são de ordem contínua – a curva entoativa é uma extensão, que não pode ser segmentada, mas pode ser sensibilizada por acentos tônicos e átonos. Para teorizar sobre a continuidade da entonação, Hjelmslev propõe que a curva entoativa seja definida em termos de sua extensidade e passível de ser marcada por acentos tônicos, da ordem da intensidade; define-se, para a descrição das semióticas verbais, o paradigma teórico *extensidade vs. intensidade*. Na proposta, *grosso modo*, a *extensidade* descreve grandezas globais, como a curva entoativa, que compreende toda a entonação, enquanto a *intensidade* descreve marcas pontuais sobre a *extensidade*, como são os acentos tônicos.

Inspirados nessas propostas, com o objetivo de descrever as dimensões contínuas de quaisquer grandezas semióticas, e não apenas a entonação, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg encaminham a semiótica tensiva (Fontanille e Zilberberg, 2001). Em suas propostas, ao teorizar a respeito da relação *intensidade vs. extensidade*, os autores elaboram o esquema formado por dois eixos tensivos, um referindo-se à extensidade, outro, à intensidade:

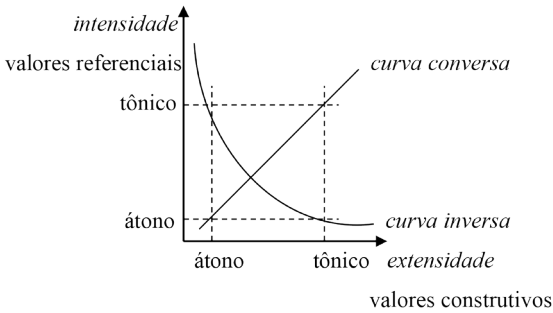


No modelo teórico, à medida que se segue na direção das setas, cresce a ênfase em cada um dos eixos – há menos ou mais tonicidade em cada um deles –, resultando em quatro possibilidades de realização: (1) pode haver tonicidade na intensidade e atonicidade na extensidade, ou, vice versa, (2) atonicidade na intensidade e tonicidade na extensidade; (3) pode haver tonicidade em ambas – tonicidade na intensidade e na extensidade –, ou (4) atonicidade em ambas – atonicidade na intensidade e na extensidade. Estabelecem-se, assim, duas formas de correlação entre essas grandezas: (1) à medida que a intensidade aumenta, a extensidade diminui, ou vice versa, estabelecendo-se a correlação inversa; (2) intensidade e extensidade crescem ou diminuem juntas, estabelecendo-se a correlação conversas.



Aplicado ao eixo semiótico contínuo formado por *valores referenciais vs. valores construtivos*, é possível inferir que os valores

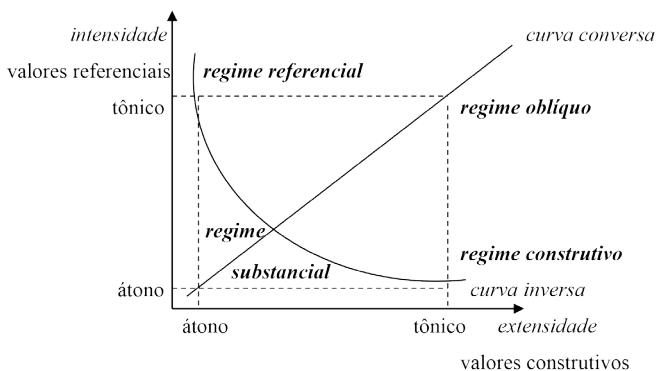
construtivos, porque estão sempre presentes na constituição dos discursos musicais, são da ordem da *extensidade*, e os valores referenciais, porque são pontuais ao depender sempre da ancoragem verbal, são da ordem da *intensidade*. Em outras palavras, a construção musical está sempre presente nos discursos musicais, enquanto suas referências a pássaros e tempestades, por exemplo, surgem sempre pontualmente, em um discurso ou outro, ou, até mesmo, em nenhum. O esquema tensivo, portanto, assume esta configuração:



Por meio dele, confirma-se a rede de relações exposta na recapitulação geral, feita no início deste capítulo:

<i>intensidade</i>	valores referenciais	valores referenciais
<i>extensidade</i>	átonos	tônicos
valores construtivos átonos	regime substancial	regime referencial
valores construtivos tônicos	regime mítico	regime oblíquo

Desse modo, ao demarcar zonas sobre o contínuo semântico formado na relação tensiva entre a *intensidade* dos valores referenciais e a *extensidade* dos valores construtivos, o esquema proposto dos regimes discursivos de realização musical pode ser refinado na seguinte configuração do modelo:



Descreve-se, portanto, como os regimes musicais são gerados por meio da tonicidade – ora tônica, ora átona – aplicada sobre o espaço discursivo contínuo, formado pela relação entre dois modos contrários de valorização da linguagem.



## Conclusão

Descrever semioticamente a música por meio de regimes discursivos, ao lado de algum esclarecimento sobre a geração do sentido nesse tipo de linguagem, pode, pelo menos, encaminhar sua apreciação.

Na história da música, quando se faz a distinção entre música pura e música programática, sugere-se um modo de sistematizar a significação musical, mas também são sugeridos modos de compreendê-la e permitir que ela frua com mais facilidade entre seus apreciadores. O modelo desenvolvido, além de contemplar essas duas modalidades de música como regimes musicais, possibilita derivar mais dois regimes, ampliando o paradigma por meio do qual a significação musical pode ser definida. Encaminham-se quatro modos básicos de fruição musical, com a propriedade de, na medida em que são concebidos como ênfases em um espaço contínuo de valores musicais, permitir a fruição das gradações entre eles.

Os regimes discursivos, justamente porque sistematizam modos de construir a música – portanto, modos de gerar a significação musical –, propõem, conseqüentemente, modos de fruição desses conteúdos. Em outras palavras, cada regime sugere uma maneira de apreciar a música, que passa a depender antes do que cada um deles apresenta quando se coloca, do que necessariamente de gostos musicais pessoais, muitas vezes discutíveis.

De qual músico você gosta mais, entre estes dois grandes compositores: Wolfgang Amadeus Mozart ou Stockhausen? Antes de valorizar o texto musical em função da melodia, concentrando seu estudo apenas nesse aspecto, deve-se procurar, talvez, entender o que, de acordo com o regime discursivo em que a música se realiza, mostra-se para ser valorizado. Para responder à pergunta, nada mais apropriado que as afirmações de Max Ernst “A arte não tem nada a ver com o gosto. A arte não está aí para agradar a ninguém.”.

## Referências bibliográficas

- BARRAUD, H. (1975). *Para compreender a música e hoje*. São Paulo, Perspectiva.
- BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (s.d.). *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix.
- BENNETT, R. (1986). *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro, Zahar.
- BLIKSTEIN, I. (1985). *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo, Cultrix.
- CAMPOS, A. de et al. (2010). *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva.
- DEELY, J. (1990). *Semiótica básica*. São Paulo, Ática.
- EPSTEIN, I. (1985). *As teorias do signo*. São Paulo, Ática.
- FIORIN (1996). *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática.
- FLOCH, J. M. (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris, PUF.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Formes de l’empreinte*. Fanlac.
- FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. (2001). *Tensão e significação*. São Paulo, Ateliê.

- GREIMAS, A. J. (s.d.) *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Du sens II*. Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ e COURTÉS, J. (s.d.). *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_ e outros (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix.
- GRIFFITHS, P. (2011). *A música moderna*. Rio de Janeiro, Zahar.
- GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. (2007). *História da música ocidental*. Lisboa, Gradiva.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.
- JAKOBSON, R. (s.d.). *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- PAIS, C. T. (1982). Elementos para uma tipologia dos sistemas semióticos. *Revista brasileira de linguística*, São Paulo, Duas Cidades, 6 (1), 45-60.
- PEIRCE, C. S. (1977). *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- SAUSSURE, F. de (1969). *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix.
- TATIT, L. (1996). *O cancionista*. São Paulo, Edusp.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo, Edusp.



