

O plano de expressão musical

Seraphim Pietroforte em coautoria com Daniel Levi Candeias

o estatuto semiótico da música

Se pensado antes do desenvolvimento do conceito de semissymbolismo – concebido, vale lembrar, para o estudo do plano de expressão por intermédio de relações entre categorias semânticas e categorias da expressão –, a música, por pouco, estaria fora dos domínios da semiótica. Na *Semântica estrutural*, Algirdas Julien Greimas observa (Greimas, 1979: 23):

Quando um crítico fala da pintura ou da música, pelo próprio fato de que fala, pressupõe ele a existência de um conjunto significante “pintura”, “música”. Sua fala constitui-se, pois, em relação ao que vê ou ouve, uma metalíngua. Assim, qualquer que seja a natureza do significante ou o estatuto hierárquico do conjunto significante considerado, o estatuto de sua significação se encontra situado num nível metalinguístico em relação ao conjunto estudado. Essa diferença de nível é ainda mais visível quando se trata do estudo de línguas naturais: assim o alemão ou o inglês podem ser estudados numa metalíngua que utiliza o francês e vice-versa.

Isso nos permite a formulação de um princípio de dimensão mais geral: diremos que esta metalíngua transcritiva ou descritiva não apenas serve ao estudo de qualquer conjunto significante, mas também que ela própria é indiferente à escolha da língua natural utilizada.

Em vista disso, o autor se utiliza da dicotomia de Saussure *significante vs. significado* para encaminhar seus pontos de vista, isolando significante e significado em domínios específicos; ademais, em desenvolvimentos posteriores, na semiótica adota-se a terminologia de Louis Hjelmslev, concebendo a significação em termos de planos de expressão e conteúdo, para se estabelecer, com clareza, o conceito de texto nos estudos da significação. Cuidar do sentido em termos de planos da linguagem permite, portanto, o estudo de duas instâncias teóricas, por meio dos quais, em semiótica, isolam-se significados, próprios do plano de conteúdo, e significantes, específicos do plano de expressão.

Dessa maneira quando, por meio do percurso gerativo do sentido, concebe-se a significação no plano de conteúdo e sua manifestação ao plano de expressão, garante-se a especificidade semântica à revelia das formas de expressão utilizadas, colocando, pelo

menos nos momentos iniciais da teoria, tais formas, sejam elas verbais, não-verbais ou sincréticas, fora dos domínios da semiótica. Nessas circunstâncias, o modelo do percurso gerativo do sentido, pensado para descrever o processo de significação, restringe-se ao plano de conteúdo, fazendo com que, desse ponto de vista, o estatuto semiótico da expressão musical se encontre fora dos alcances da teoria.

Isso posto, excluído em um primeiro momento, o plano da expressão se torna objeto de estudo quando, no escopo da semiótica, categorias do significante se relacionam com categorias semânticas; em outras palavras, quando há correlações entre formas de expressão e formas do conteúdo, ou melhor, em termos semióticos, quando há semissymbolismo. A esse respeito, no texto “Por uma semiótica topológica”, Greimas observa o seguinte (Greimas, 1981: 116):

Porque o espaço assim instaurado nada mais é que um *significante*; ele está aí apenas para ser assumido e significa coisa diferente do espaço, isto é, o homem que é o *significado* de todas as Linguagens. Pouco importam, então, os conteúdos, variáveis segundo os contextos culturais, que podem se instaurar diferencialmente graças a este desvio do significante: que a natureza se ache excluída e oposta à cultura, o sagrado ao profano, o humano ao sobre-humano ou, em nossas sociedades dessacralizadas, o urbano ao rural, isso em nada muda o estatuto da significação, o modo de articulação do significante com o significado que é ao mesmo tempo *arbitrário* e *motivado*: a semiose se estabelece como uma relação entre uma categoria do significante e uma categoria do significado, relação necessária entre categorias ao mesmo tempo indefinidas e fixadas num contexto determinado.

Dessa perspectiva, havendo semissymbolismo entre formas musicais e formas semânticas, nada parece impedir, nessa redefinição de domínios teóricos, considerar o plano de expressão musical enquanto objeto de estudos da semiótica. Há, no entanto, algumas questões: primeiramente, o semissymbolismo se mostra um conceito vinculado à relação entre formas de expressão e formas de conteúdo, fazendo com que sua determinação, na música, pressuponha formas musicais a significar apenas quando relacionadas a formas semânticas; cabe ao plano de expressão, fora dessas condições, manifestar o sentido sem interferir diretamente em sua formação.

Nessa situação, referindo-se especificamente ao conteúdo musical, torna-se difícil estabelecer, com precisão, quaisquer formas semânticas; sem programas ou títulos das obras para atribuir sentido à manifestação musical, logo, com a significação da música

a se orientar por semióticas verbais, revela-se quase impossível identificar categorias semânticas manifestadas mediante músicas instrumentais. Conseqüentemente, sem categorias de conteúdo, não se viabilizam formas musicais significando semissimolicamente; o semissimbolismo, ao que parece, antes de incluir a música na semiótica, termina por afastá-la do campo.

Isso levanta a segunda questão: sem conteúdo, seria a música uma linguagem monoplanar, quer dizer, com plano de expressão, todavia, sem plano de conteúdo? Por decorrência, a música se realizaria, somente, em formas de expressão musicais, sem conteúdo semântico? Sendo monoplanar, a música não se considera, em termos de Hjelmslev, uma semiótica; tal questão, mais que a primeira, expulsa a música dos domínios da teoria.

Há, portanto, algumas pendências a resolver antes de propor semióticas da expressão musical; com esses objetivos, resgata-se a música por meio da definição de sentido aplicada ao plano de expressão, conforme propõe Hjelmslev, com vistas, em seguida, a encaminhar categorias musicais e a deduzir processos semissimbólicos.

o sentido da expressão

No capítulo “Expressão e conteúdo”, dos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (Hjelmslev, 1975: 51-64), Hjelmslev, além de definir as grandezas nomeadas no título, encaminha a ideia da isomorfia entre os dois planos considerados. Dessa perspectiva, para o linguista dinamarquês, ao lado da descrição de ambos os planos a partir dos mesmos princípios, mediante as relações entre a forma e substância próprias de cada um, nada impede que o conceito de sentido se aplique não apenas ao conteúdo, mas, ainda, à expressão (Hjelmslev, 1975: 60).

Assim, se em línguas distintas ocorre o mesmo sentido de conteúdo – segundo o exemplo dado por Hjelmslev, o sentido de “eu não sei” em francês, inglês, dinamarquês, finlandês e esquimó (Hjelmslev, 1975: 56) –, manifestar-se-ia o mesmo “sentido” de expressão quando, por exemplo, a pronúncia do nome da cidade de Berlim surge em variadas línguas, feito em inglês, alemão, dinamarquês ou japonês (Hjelmslev, 1975: 60-61). Diante disso, outro exemplo esclarecedor da proposta de Hjelmslev são os parônimos, quer dizer, quando, por meio de “sentidos” de expressão semelhantes, aproximam-se sentidos de conteúdos distintos, ora em erros de vocabulário ora em figuras de linguagem.

Por esse ângulo, afirmar haver sentido da expressão não coincide com semantizar tal plano da linguagem, mas significa, antes de tudo, afirmar que o conceito de sentido não se reduz à semântica, mas estende-se à fonologia, no caso de sistemas semióticos verbais, ou às semióticas plástica, musical etc., quando em sistemas de signos não-verbais. Sendo assim, formar sentido, em outras palavras, torna-se estabelecer orientação, cabendo ser semântica, no plano do conteúdo, ou ainda fonológica, plástica, musical etc., no plano de expressão.

Consequentemente, se a formação do sentido do conteúdo resulta do processo de enunciação, admite-se definir, da mesma maneira, ou melhor, isomorficamente, o “sentido” da expressão. A música instrumental, sob esse viés, apesar de, aparentemente, não apresentar plano de conteúdo específico e determinável semanticamente, é alcançada pela semiótica enquanto “sentido” musical apenas no plano de expressão; por decorrência, a semiótica musical, em princípio monoplanar, realiza-se na enunciação apenas do plano de expressão. Contudo, com o estatuto semiótico da música identificado ao sentido da expressão, apenas se estabelece um espaço teórico de investigação; dessa forma, depois de postular uma enunciação própria da expressão, necessita-se determinar seu mecanismo e modos de funcionamento.

o semissimbolismo e o estatuto do sentido da expressão

Segundo o conceito de semissimbolismo, a expressão participa do sentido quando há correlação entre suas formas e formas do conteúdo; dessa maneira, a expressão significa quando se orienta por formas semânticas.

Nos estudos sobre semissimbolismo, Jean-Marie Floch, ao estabelecer as formas de expressão dos objetos plásticos analisados, aponta para as respectivas dependências em relação às formas de conteúdo. Nesse contexto, no ensaio “Composition IV, de Kandinsky”, o segundo capítulo de *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit* (Floch, 1985, 39-77), o autor estabelece categorias de expressão plástica cromáticas, eidéticas e topológicas no sentido da expressão, nos termos de Hjelmslev; na tela, as cores em concentração, as formas cruzadas e a posição à esquerda se opõem às cores em expansão, às formas em paralelo e à posição à direita. Desse prisma, com a significação se estabelecendo na correlação entre o primeiro grupo de categorias plásticas e a negação da morte e entre o segundo grupo e a afirmação da vida, indica-se que, sem tal homologação, as categorias plásticas não significam por si mesmas. Entretanto, a concepção de

Hjelmslev a propósito do sentido permite que, embora sem correlações semânticas, haja sentido no plano da expressão; conseqüentemente, as categorias plásticas da tela de Kandinsky, mesmo sem semissimbolismo, possuem sentido plástico e não semântico ou semissimbólico.

Na semiótica plástica, o sentido se configura pela articulação entre as categorias plásticas de cor, de forma e de posição, cabendo indagar o estatuto semiótico dessas categorias. Na teoria do semissimbolismo, com elas se estabelecem signos formados em relações semissimbólicas; em *Composição IV*, por exemplo, a cor concentrada se torna significante do significado não-morte. Dessarte, de acordo com a proposta do sentido plástico, semelhantemente ao papel da categoria semântica *s1 vs. s2* no sentido do conteúdo – especificamente, no nível fundamental do percurso gerativo –, define-se o nível fundamental na geração de sentido da expressão plástica, articulado, então, em categorias cromáticas, eidéticas e topológicas.

Logo, se há o nível fundamental na geração de sentido da expressão, nada obsta a aplicação, a título de hipótese de trabalho, do percurso gerativo do sentido em sua totalidade, com os níveis fundamental, narrativo e discursivo, na geração de sentido da expressão.

as categorias musicais do nível fundamental na geração da expressão musical

Nos itens anteriores se fixam, recapitulando, os seguintes princípios: (1) há sentido na expressão, mas não sentido semântico; (2) com base no isomorfismo dos dois planos da linguagem, viabiliza-se a aplicação do percurso gerativo do sentido na geração do sentido da expressão; (3) as categorias plásticas cromáticas, eidéticas e topológicas pertencem ao nível fundamental da expressão plástica; (4) a música se configura uma linguagem monoplanar, na qual o sentido se gera, apenas, no plano de expressão.

Em seguida, com vistas a propor a aplicação do percurso gerativo do sentido à expressão musical, inicia-se por seu nível fundamental; para tanto, se categorias plásticas fundamentam o sentido da expressão nas semióticas plásticas, nada impede, semelhantemente, a determinação de categorias musicais. Dessa forma, em vez de categorias cromáticas e eidéticas, articuladas por meio de categorias topológicas, definem-se, no nível fundamental da expressão musical, categorias de frequência, de intensidade e timbrísticas, articuladas por meio de categorias cronológicas.

Segundo a tradição da teoria musical, o som possui quatro propriedades básicas: (1) frequência ou altura, referente à colocação do som em escalas de notas entre graves e agudas, nas quais se resolvem tanto as identidades quanto as posições relativas entre as demais notas da mesma escala; (2) intensidade, ou seja, a energia com que o som se realiza, variando de *pianíssimo* a *fortíssimo*; (3) timbre, formado, conforme a física acústica, na relação entre harmônicos do som e cavidades de ressonância, assumindo, nesses termos, definições rigorosas, todavia, quando relacionado diretamente aos instrumentos musicais, termina pensado com imprecisão. O timbre, comumente, descreve-se metaforicamente como a cor do som; diante disso, tal comparação com o cromatismo permite desvincular o timbre do instrumento musical que o produz, tratando-se de estipular timbragens e não, timbres, porquanto, em um mesmo instrumento, realizam-se, com habilidade, timbragens diferentes. Por fim, o som se caracteriza pela (4) duração, concernente ao tempo de sustentação do som, variando de *breve* a *longo*.

Dessa maneira, com essas quatro propriedades, propõem-se categorias musicais com inspiração semiótica. Com tal propósito, para que relações formais se considerem fundamentais, elas necessitam ser irreduzíveis; logo, vale lembrar, oposições feitas *cidade vs. campo*, *vestido vs. desnudo*, *fogueira vs. relâmpago* não são categorias semânticas fundamentais, pois manifestam a categoria semântica fundamental, mais geral e abstrata, *cultura vs. natureza*, por isso se tornam, em semiótica, relações figurativas e não, fundamentais. Descrever a música por meio de categorias musicais fundamentais implica, portanto, proceder semelhantemente.

Na expressão musical, em vez de procurar por valores semânticos mínimos, próprios do plano de conteúdo, procura-se por valores musicais; assim, a frequência, a intensidade e o timbre, em princípio, tornam-se valores fundamentais, cujas durações se distribuem, ao longo da peça musical, em função de categorias cronológicas. Estas últimas, analogamente à função espacial da categoria topológica na semiótica plástica, distribuem, na manifestação musical, as demais categorias musicais no decorrer do tempo, sistematizando-se pela categoria *concomitância vs. não-concomitância* e com o termo *não-concomitância* desdobrando-se em *anterioridade vs. posterioridade*.

Dessa perspectiva, enquanto categoria da expressão, a categoria cronológica se desenvolve em outras formas; em peças de jazz, por exemplo, há, tradicionalmente, a distribuição cronológica em tema-improviso-tema, com a cronologia *concomitância vs. não-concomitância* (*anterioridade vs. posterioridade*) articulando-se em *intercalante vs. intercalado*, com o tema se realizando no tempo *intercalante* e os improvisos no

intercalado. Consequentemente, mediante a categoria cronológica se distribuem, no decurso da peça musical, frequências, intensidades e timbres, com a altura, em princípio, realizando-se em *grave vs. aguda* e a intensidade, em *forte vs. fraco*; por se tratar de categorias musicais gerais e abstratas, a altura e a intensidade se aplicam à música independentemente da manifestação instrumental ou vocal. Com timbre, nesse caso, desvinculando-se também do instrumento musical e da voz, descreve-se – na proposta em questão –, não timbres particulares, mas timbragens; para tanto, recorre-se a metáforas cromáticas do timbre ou outras sinestésias, estabelecendo a timbragem em função das necessidades de análise em oposições tais quais *metálico vs. doce, brilhante vs. opaco* etc.

Por conseguinte, a composição *One by one*, de W. Shorter, executada pelo trompetista Wynton Marsalis com Art Blakey e os Jazz Messengers, mostra-se um bom exemplo dessa proposta de análise. Enquanto peça de jazz, vale lembrar, a estrutura básica se forma por tema e improviso; assim, após a execução do tema, seguem-se, no arranjo em questão, improvisos de trompete e de piano, antes de, no encerramento, a retomada do tema. Configura-se, portanto, a articulação da categoria cronológica *anterioridade vs. posterioridade* na construção do sintagma tema-improviso-tema, por sua vez, na forma *intercalante (tema) vs. intercalado (improviso)*. Quanto ao tema, nele ocorre expansão timbrística, produzida pela presença de todos os instrumentos do grupo, quer dizer, piano, contrabaixo, bateria, trompete e saxofone tenor, enquanto no improviso, contrariamente, verifica-se concentração no instrumento solista. A altura e a intensidade, por suas vezes, permitem distinguir, na interpretação analisada, a seguinte distribuição cronológica relativa ao tema: (1) primeiramente, isto é, no intervalo *anterior*, todos os instrumentos se apresentam com intensidade *forte* e com notas *agudas*; (2) em seguida, ou seja, no intervalo *posterior*, presentificam-se com intensidade *fraco* e notas *graves*. Por fim, esquematicamente, representa-se a articulação das categorias musicais em *One by one* desta maneira:

categoria cronológica	intercalante		intercalado
	anterior	posterior	
categoria de altura	agudo	grave	
categoria de intensidade	forte	fraco	
categoria timbrística	expansão		concentração
	tema		improviso

Nessa hipótese, sistematiza-se, em disposições cronológicas, as categorias fundamentais de altura, de intensidade e de timbre realizadas pelo discurso musical, restando, contudo, cuidar da duração e justificar porque não é considerada categoria fundamental. A duração se difere do timbre, da altura e da intensidade por, pelo menos, três motivos: (1) isolam-se timbres, mantendo alturas e intensidades constantes; (2) isolam-se frequências, conservando timbres e intensidades constantes; (3) isolam-se intensidades, preservando timbres e alturas constantes. A duração, entretanto, necessita, de timbres, de alturas ou de intensidades, pois não há durações isoladamente; em outras palavras, realizam-se durações de timbres, alturas e intensidades, mas não, apenas, de durações.

A duração, por fim, não se confunde com categorias cronológicas pois, enquanto mediante categorias cronológicas se descrevem disposições temporais das demais categorias musicais, a narrativa musical se realiza por meio da duração. Logo, não se trata apenas da duração da nota, mas de narrar, por meio de transformações, alturas, intensidades e timbres, combinando-os, na peça musical, em durações articuladas entre si; dessarte, por meio de durações entre *longas* e *breves*, os valores musicais de *frequência*, *intensidade* e *timbre* se transformam e, semelhantemente aos valores semânticos no plano de conteúdo, encontram-se narrados na expressão musical.

narrativa e discurso na expressão musical

A narrativa, no plano de conteúdo, descreve-se por meio de transformações juntivas entre sujeitos e objetos narrativos; dessa forma, no percurso gerativo do sentido, os valores semânticos, articulados no nível fundamental, encaminham, justamente, os objetos de valor próprios dessas junções. N' *A demanda do santo graal*, por exemplo, com os valores semânticos *vida vs. morte*, em nível fundamental, garante-se o sentido dos objetos narrativos, por suas vezes, figurativizados no nível discursivo; assim, os Cavaleiros da Távola Redonda, quer dizer, os atores do discurso, buscam, enquanto valor, a afirmação da *vida*, figurativizada pelo cálice sagrado. Ocorre, portanto, no nível narrativo, a circulação dos valores constituídos no nível fundamental.

Nessa abordagem, prosseguindo na aplicação do percurso gerativo ao sentido de expressão musical, os valores cronológicos, timbrísticos, de frequência e de intensidades, gerados no nível fundamental, desenvolvem-se na narrativa musical; conseqüentemente, no nível narrativo, timbres, frequências e intensidades se articulam cronologicamente em

ritmos e melodias. No modelo, constitui-se, com a melodia, a coesão narrativa em termos globais, porquanto com a melodia se forma, enquanto perfil, a extensão musical; com o ritmo, por sua vez, demarca-se tal extensão com acentos tônicos. Desse ângulo, procede-se semelhantemente à descrição da prosódia das semióticas verbais em curvas entoativas e acentuação; nessas circunstâncias, abstraindo os valores de frequência, de intensidade e de timbre, o ritmo e a melodia revelam-se formas narrativas baseadas na duração, por isso, a proposta da duração enquanto categoria narrativa e não como categoria fundamental.

Essa pulsação musical rítmico-melódica, no nível narrativo da expressão, revela-se análoga à articulação entre ação e paixão, no nível narrativo do conteúdo. No plano de conteúdo, há narrativas passionais, com ênfase nos estados de alma dos sujeitos, e narrativas centradas em ações, com realce, então, nas transformações juntivas; segundo Claude Zilberberg, surgem, na tensão entre paixão e ação, acelerações e desacelerações quando, no encadeamento sistemático de ações, acelera-se a narrativa e, contrariamente, em inclinações passionais, desacelera-se (Zilberberg, 2006: 133-138). Nessa lógica, justamente, a tensão entre ritmo e melodia assemelha-se, na narrativa musical, à tensão *ação vs. paixão*, na narrativa do conteúdo – isso conflui com semiótica da canção proposta por Luiz Tatit, resolvendo-se na sua tipologia baseada na contrariedade entre canções temáticas, pautadas por ações, e canções passionais, marcadas por paixões (Tatit, 1996).

Tal esquema narrativo, por sua vez, seguindo a aplicação proposta do percurso gerativo, concretiza-se em discurso musical. Segundo a semiótica, no nível discursivo do plano de conteúdo, percursos temáticos se revestem por percursos figurativos, viabilizando, portanto, pensar o discurso musical com base na relação entre temas e figuras.

Antes de tudo, cabe recordar a definição de figura em linguística e em semiótica (Greimas e Courtés, s.d.: 184):

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.
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.

Nos textos verbais, isolam-se facilmente as figuras de expressão, sistematizando os efeitos fonológicos, pelo menos, em figuras de linguagem de construção, tais quais rima, aliteração e assonância, ou em relações semissimbólicas entre formas fonológicas e formas semânticas. Assim, embora se reserve, na definição semiótica de figura, a possibilidade de cuidar do plano de expressão de semióticas não-verbais em arranjos figurativos, chamados então arranjos de figuras de expressão, não se mostra como determinar, além das figuras fonológicas, as figuras não-verbais. Nessa situação, cabe indagar sobre a constituição, no caso da música, de figuras musicais.

Prosseguindo na questão, sabe-se que uma nota, com base apenas na frequência, não se toma por figura musical; depois das melodias de timbres e intensidades, compostas por Anton Webern ou Edgar Varèse, a noção de nota não se restringe mais a valores na escala de frequências musicais. Com o conceito de nota, todavia, aponta-se o caminho, por meio de frequências, intensidades ou timbres, para a composição das frases musicais; nessas frases, por suas vezes, definem-se séries ou temas musicais.

Entretanto, antes de prosseguir, recapitula-se que, no plano de conteúdo, justamente na semântica discursiva, os percursos figurativos se formam em relação aos percursos temáticos; isso posto, admite-se pensar que, na expressão musical, analogamente, arranjos musicais específicos de frequências, intensidades e timbres se formam em relação àquelas séries ou àqueles temas, gerais e abstratos. Possibilita-se, conseqüentemente, que a figuratividade musical, isto é, a sua manifestação sonora, constitua-se na relação entre temas e figuras musicais e não isoladamente.

Em vista disso, o jazz permanece um bom exemplo dessa proposta. Formado na relação tema-improviso, no tema se explicita a peça de jazz; uma vez executado, seja na exposição seja em improvisos, realizam-se diferentes percursos musicais figurativos sobre o mesmo tema. Do mesmo modo, pensa-se nas variações sobre ragas e talas, na música indiana, ou na música dodecafônica e demais serialismos, na música erudita.

Em síntese, ainda enquanto hipótese e proposta de encaminhamento, neste item e no anterior se descreve a geração da expressão musical com a aplicação do modelo do percurso gerativo do sentido; sem recorrer a formas semânticas, tal modo de descrever a música confere a ela o estatuto de monoplanaridade, pois, desse ponto de vista, pensa-se a música como geração de sentido musical apenas no plano de expressão. Tais afirmações, porém, não levam à conclusão da música não possuir conteúdo semântico, restando, por fim, discutir esse tópico.

o plano de conteúdo musical

Roland Barthes, ao discorrer sobre retórica visual (Barthes, 1984: 27-41) – vale lembrar –, considera as imagens polissêmicas, cabendo às informações verbais a redução do sentido em, pelo menos, dois processos, chamados por ele ancoragem e etapa: (1) na ancoragem, reduz-se a polissemia visual com legendas ou textos explicativos, cuja função é elucidar o conteúdo, projetando nele determinado discurso; (2) na etapa, reduz-se a polissemia com a articulação entre as linguagens verbais e visuais na manifestação de uma narrativa comum, feito os balões nas histórias em quadrinhos ou as falas dos atores no teatro ou no cinema – em outras palavras, a mesma trama se realiza ora em palavras ora em imagens – (Barthes, 1984: 31-34).

O conteúdo da música, semelhantemente às imagens, também se revela polissêmico, cabendo tratá-lo do mesmo modo; assim, ocorre ancoragem verbal por meio de títulos ou de programas para as composições e há, quando se canta, o verbal na função de etapa. Quanto ao canto, encaminha-se o leitor aos trabalhos de Luiz Tatit sobre a semiótica da canção, nos quais há estudos pormenorizados das relações entre letras e músicas; para prosseguir, restringe-se a proposta de análise semiótica da música apenas ao exame da função verbal de ancoragem, descrevendo a redução da polissemia do texto musical a partir do título conferido. Antes, porém, de estudar o conteúdo semântico ancorado nesse processo, convém verificar o estatuto da polissemia sugerida, analisando, na expressão musical, as relações entre temas e figuras musicais, conforme definidos no item anterior; para tanto, escolheu-se a peça de jazz *Spiral*, de John Coltrane.

Novamente, recorre-se à categoria *anterioridade vs. posterioridade* na descrição das articulações entre os temas musicais, as demais linhas melódicas da composição e os improvisos; uma vez determinado o tema musical, verifica-se, com sua forma, a participação do sentido da expressão na geração de sentido do conteúdo, porquanto, com

o tema musical, habitualmente, os títulos se vinculam às músicas. Em *Spiral*, o tema se constitui por duas partes; há o tema principal, mais rígido em sua realização, seguido por trechos que, lentamente, modificam-se até o momento dos improvisos, quando se transformam completamente. O tema principal se encontra permeado por variações no decorrer da música, todavia, seu padrão se forma em escala cromática, ou seja, em progressões de notas cuja diferença é de meio tom; quanto ao ritmo, ele se realiza na mesma duração entre as notas da progressão, quer dizer, se entre dó e dó bemol há uma semínima, ocorre o mesmo entre ré e ré bemol, que são as próximas notas da sequência; caso o intervalo se modifique para uma mínima, continua-se a progressão nesse outro tempo.

O tema, portanto, constrói-se por uma nota específica, improviso com duração determinada, outra nota meio tom abaixo, improviso com a mesma duração e assim segue até se completarem seis vezes; a segunda parte parece outro tema, contudo, sob a heterogeneidade da execução, viabilizam-se padrões melódicos referentes à escala cromática, aproximando-a do tema principal. Dessa maneira, embora descritas sumariamente, as duas partes do tema se configuram aptas a se relacionar ao título que ancora o texto musical.

Spiral, em português “espiral”, significa uma figura geométrica, ou melhor: (1) qualquer curva plana gerada por um ponto móvel que gira em torno de um ponto fixo, ao mesmo tempo em que dele se afasta ou se aproxima segundo uma lei determinada; (2) uma figura geométrica constituída por uma linha circular, terminando ou começando numa extremidade ou centro, de forma a se afastar ou se aproximar dele segundo uma regra específica; (3) uma curva circulando a si mesma, de modo a se tornar mais distante ou mais próxima de si progressivamente.

Há, por isso, semelhança entre a forma do espiral e a forma de composição do tema musical, uma vez que o ponto fixo da espiral está para a figura geométrica assim como a nota musical do início do tema está para o próprio tema. Dessarte, similarmente às voltas do espiral, a melodia, nas progressões de meio tom, afasta-se da nota inicial; conforme a figura geométrica, há na composição, por meio do intervalo e da diferença de meio tom, uma lei determinada, regente dos distanciamentos do ponto inicial.

Nesse contexto musical, porque Coltrane batizou a composição, as relações com a figura do espiral se tornam seguras, com as articulações entre o sentido da expressão e o sentido do conteúdo realizadas com a ancoragem verbal do título. Desse modo, se a música tende a ser polissêmica, talvez nomeá-la garanta, suficientemente, relações entre

os planos de expressão e de conteúdo com vistas a permitir a semantização linguística da manifestação musical; caso o nome dado a *Spiral* fosse *Escada*, por exemplo, admitir-se-iam interpretações afins, com os degraus se afastando do chão semelhantemente ao distanciando da primeira nota, de meio em meio tom.

Além dessas nomeações, em que os significados de “escada” e “espiral” se avizinham da expressão musical da composição de Coltrane, há outras, principalmente com significados mais abstratos, envolvendo situações com repetições ligeiramente distintas. Nada impede, por conseguinte, que o título da peça seja *Relações amorosas*, *Cotidiano*, *Estações*, *Vida*, *Destino* etc.; por meio da subjetividade, o autor pode, ainda, atribuir nomes imprevisíveis, com sentidos particulares, feito nomes próprios de amigos, amantes etc., ressaltando-se que, mesmo com grandes alterações no título, o sentido da expressão permanece o mesmo, modificando-se apenas o plano de conteúdo mediante ancoragens verbais.

Por fim, há ainda uma questão a ser examinada sobre o plano de conteúdo da música. Ora em ancoragem, na nomeação das peças, ora com função de etapa, em cantos e declamações, o conteúdo musical parece determinado com relativa precisão quando o texto musical se sincretiza com a semiótica verbal; sem tal semiótica, no entanto, a música se torna polissêmica porque, paradoxalmente, ela não possui conteúdo ou o conteúdo se mostra difuso demais para se definir. Dessa maneira, em princípio, amorfo, o plano de conteúdo assume a forma encaminhada no sincretismo com outras semióticas; conseqüentemente, corre-se o risco de o interpretar polissêmico, justamente, porque parece indeterminado.

Teria a música, portanto, muitos sentidos de conteúdo por não ter nenhuns? Nessas circunstâncias, qualquer tentativa de interpretação resultaria em decisões impressivas, frutos antes de divagações que de trabalho analítico? Para responder, cabe recorrer novamente à definição de figura dada pela semiótica (Greimas e Courtés, s.d.: 184):

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-lingüísticas, 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.

No trecho citado, curiosamente, o plano de conteúdo, antes isolado do plano da expressão, encontra-se agora vinculado a ele. Dessa forma, segundo as definições apresentadas, se o plano de conteúdo se descreve, em termos semânticos, com o percurso gerativo do sentido, todo sistema semiótico – seja verbal, não-verbal ou sincrético – admite descrições por meio de sememas. Conseqüentemente, na semântica não se analisam apenas conteúdos linguísticos, mas de quaisquer semióticas.

Na definição de figura, por conseguinte, as distinções entre fonemas e figuras de outros sistemas semióticos se mostram pertinentes, visto que a distinção entre tais sistemas se faz por meio da expressão; todavia, propõe-se, ainda, definir figuras de conteúdo para evitar confusões entre sememas e outros modos de ser do plano de conteúdo, além dos linguísticos, havendo, na terminologia da semiótica, a previsão de conteúdos distintos, não apenas semânticos, mas musicais ou plásticos. Desse ponto de vista, existiriam conteúdos musicais próprios de expressões musicais, que escapam dos domínios semânticos das descrições verbais a respeito da música, dotando a música de conteúdo, mas não de conteúdo linguístico.

Para concluir, antes de imaginar soluções, encontram-se novos problema, porquanto, se os conteúdos musicais não se descrevem senão pela música e a teoria semiótica se realiza em sistemas verbais, verificam-se, pelo menos, dois resultados: (1) não existe a semiótica da música; (2) ou ela se realiza, somente, em termos musicais, sem a intervenção da palavra.

bibliografia

- BARTHES, R. (1984). *O óbvio e obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- FLOCH, J. M. (1985). *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit*. Hadès-Benjamins.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. (s.d.). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Ática.
- ____ (1976) *Semântica estrutural*. São Paulo, Ática.
- ____ (1981) *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- TATIT, L. (1996). *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.