

A APLICAÇÃO DE UM MODELO SEMIOLÓGICO DE ANÁLISE EM UMA ANÁLISE DE SAVANAS, DE ALMEIDA PRADO

Autora: Marina Carvalho Spoladore

Email: marinaspoladore@gmail.com

Orientador: Carlos Alberto Figueiredo

Email: cafig1@globo.com

Resumo

Segundo Molino, o fato musical não pode ser corretamente analisado se não for levado em conta seu triplo modo de existência. Os processos de produção e recepção e a existência do traço material constituem o fundamento da tripartição semiológica, teoria inicialmente proposta pelo citado autor e posteriormente desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez. Este último partiu dos três níveis (poiético, neutro e estésico) e propôs seis situações que a análise semiológica tripartite deve abranger. Nesta comunicação, abordamos a análise da obra *Savanas*, de Almeida Prado, realizada por Ana Cláudia de Assis, a fim de encontrar em suas afirmações aspectos correspondentes às situações analíticas de Nattiez.

Palavras-chave: tripartição semiológica, Nattiez, análise.

Abstract

According to Molino, the musical fact cannot be properly analysed if its triple mode of existence is not taken into account. The production and reception processes together with the existence of a material vestige constitute the basis of the semiological tripartition, theory initially proposed by the mentioned author and developed by Jean-Jacques Nattiez. This last author used the concept of the three levels of the tripartition (poietic, neutral and esthetic) to propose six situations that must be approached in a semiological analysis based on the tripartition. Based on this model, we approach the analysis of the work *Savanas*, by Almeida Prado, produced by Ana Cláudia de Assis, searching among her affirmations aspects that correspond to Nattiez's six analytical situations.

Key-words: semiological tripartition, Nattiez, analysis.

Para abordar a música através da semiologia, primeiro é preciso admitir que a música é um fenômeno simbólico, e que a obra musical constitui, portanto, uma forma simbólica. Uma partitura deixa de ser um mero desenho e passa a conter símbolos que serão interpretados pelos indivíduos que compartilham de um código (ou códigos) em comum. Da mesma forma, uma gravação também deixa de conter apenas ondas sonoras para representar o objeto sonoro correspondente a uma obra musical.

Para Jean Molino, o fato musical é constituído de três partes: “aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um “objeto” sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto”¹. Ele afirma que o fenômeno musical “não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu *tríplo modo de existência*, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido”².

Molino observou também que o “movimento de separação das variáveis do fenômeno musical” prosseguiria, apontando para uma conquista gradual de liberdade das “variáveis que pertencem às duas dimensões não tematizadas pela nossa tradição: a dimensão da produção e a dimensão da recepção”.³

Observando as etapas históricas da análise musical, Molino afirma que “a primeira fase do estudo dos fatos musicais é ao mesmo tempo normativa e poética: ‘visa unicamente estabelecer as regras para distinguir entre as formas corretas e as formas incorretas’ (Saussure, 1922:13)”⁴. Aos poucos, esse enfoque na produção do objeto passa a privilegiar a questão da recepção, numa fase em que “a obra de arte não é nem produção nem produto, esgota-se nas reações que provoca no espectador”.

Somente mais tarde surge a análise musical no sentido tradicional da palavra, ou seja, “contemplar o conjunto da partitura, de alto a baixo, isto é, desde a construção do conjunto à mais ínfima nota”⁵. Essa análise representa para Molino a primeira fase da análise do fato musical, que tem por objeto o conteúdo musical apresentado na partitura – considerada como “meio preferencial de conservação e transmissão”⁶ da música, ao menos até o advento da gravação.

¹ MOLINO, Jean. *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, A. (org.). *Semiologia da música*. Coleção Vega Universidade, sem data, p. 112.

² Idem. Grifo nosso.

³ Ibidem, p. 125.

⁴ SAUSSURE, Ferdinand de apud MOLINO, J., op. cit., p. 141.

⁵ MOLINO, J. op. cit., p. 142.

⁶ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Copistas, editores e recepção*. In: CASTAGNA, P. (org.). *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Centro Cultural Pró-Música, Juiz de Fora, MG. 2004. p.127.

“A segunda fase consiste em integrar as outras dimensões da obra – a dimensão poiética e a dimensão estética – na análise, o que conduz a novas decomposições e a novas relações”.⁷

A etapa de produção do objeto – dimensão **poiética** – consiste basicamente na criação da obra musical pelo compositor, ou seja, a transformação de sua idéia musical em algo material – um manuscrito, por exemplo. Esse traço material caracteriza o nível **neutro** do processo, que será percebido/interpretado pelo receptor – dimensão **estésica**. Porém, não há garantia de que as intenções do produtor sejam percebidas pelo receptor, visto que ambos não têm o mesmo ponto de vista sobre o objeto. Não há, necessariamente, uma “correspondência direta entre o efeito produzido pela obra de arte e as intenções do criador”⁸.

A cada um dos níveis corresponde um enfoque analítico: nível poiético (tudo aquilo que envolve o processo de produção), nível estésico (aspectos referentes aos processos de recepção) e nível neutro (que corresponde a uma “descrição dos fenômenos na qual não fazemos intervir as condições de produção e de recepção da mensagem, e na qual não se põe em questão nem a validade da transcrição nem os instrumentos utilizados para a realizar”⁹).

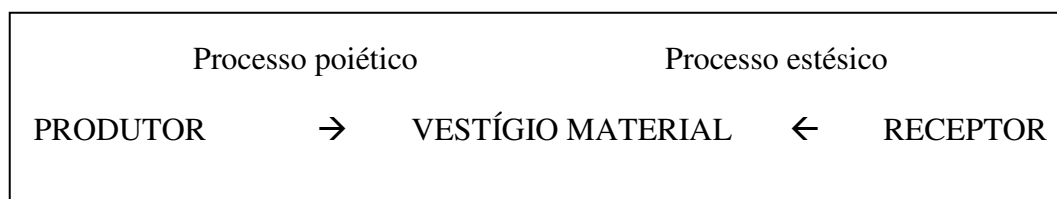


Fig. 1- Esquema de agentes e processos da semiologia tripartite.

A primeira seta representa o processo de criação, enquanto que a segunda, na direção oposta à primeira, representa o processo de percepção, que “*reconstrói a mensagem*”¹⁰. Isso quer dizer que o receptor “projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo poiético”¹¹. Sua participação acontece através de um processo *ativo* de recepção.

Partindo dessa teoria, Nattiez cria um quadro de *situações analíticas* envolvendo diferentes esquemas de análise, alguns já utilizados convencionalmente:

⁷ MOLINO, J., op. cit., p. 154.

⁸ MOLINO, J., op. cit., p. 134.

⁹ Ibidem, p. 135.

¹⁰ NATTIEZ, J-J. *O modelo tripartite de semiologia musical*. In: DEBATES, n° 6 – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003, p. 17.

¹¹ Idem.

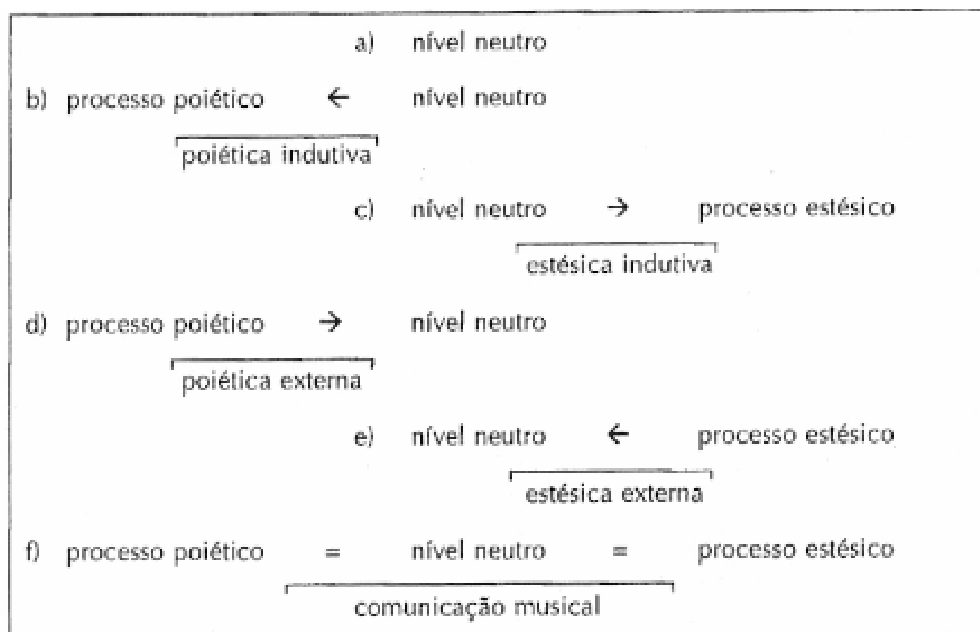


Fig. 2- Quadro das seis situações analíticas (NATTIEZ, 2003:18)

a) análise do nível neutro

Aqui, o autor propõe a análise do nível imanente apenas, abordagem que não tem por objetivo relacionar as características do vestígio material com os processos de produção, ou com a forma como ele é percebido.

b) análise poética indutiva

Corresponderia às deduções e hipóteses levantadas a respeito do processo poético, a partir da análise do nível neutro.

c) análise estética indutiva

Partindo também da análise do nível neutro, são elaboradas hipóteses a respeito da percepção do objeto. “O musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva dos ouvintes e decreta ‘que é isso que se ouve’¹²”.

d) análise poética externa

Ao contrário da poética indutiva, a análise poética externa baseia-se em documentos externos ao objeto em questão – manuscritos do autor, cartas, rascunhos, etc. – para esclarecer questões pertinentes ao processo poético da obra e “com a ajuda do qual interpreta do ponto de vista poético as suas estruturas”.¹³

e) análise estética externa

¹² NATTIEZ, J.-J., op. cit., p. 20.

¹³ NATTIEZ, J.-J., op. cit., p. 19.

Da mesma maneira da poiética externa, a estética externa trabalha “a partir de informações colhidas com os ouvintes para tentar saber como a obra foi percebida”.¹⁴

f) comunicação musical

“Em tal caso o analista considera que sua análise imanente é tão pertinente para o poiético quanto para o estético”.¹⁵ Ou seja, ele comprova os dados encontrados em sua análise através de documentos relacionados à atividade criadora de um compositor, e demonstra que é dessa maneira que a obra deve ser tocada e percebida.

Mesmo sendo esse esquema bastante completo, ele não esgota as possibilidades de análise de uma obra musical. Nattiez afirma que

*Uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação às diferentes dimensões que, no seio de uma obra, possam ser objeto de uma análise (...). Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade. Porém, estou convencido da necessidade, para a análise musical, de distinguir entre estruturas, estratégias poiéticas e estratégias estéticas, desde que se pretenda dar conta da complexidade do funcionamento da música.*¹⁶

Encontrando as seis situações analíticas de Nattiez

Uma etapa de nosso trabalho consistiu em uma abordagem da análise da obra *Savanas*, de Almeida Prado, realizada por Ana Cláudia de Assis e contida em sua dissertação, “O timbre em *Ilhas* e *Savanas* de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas”. Observamos que a autora, em sua análise, percorre os três níveis da tripartição semiológica, acrescentando à análise do nível neutro – que consiste na descrição das informações contidas na partitura – dados pertinentes à etapa de produção e à percepção daquela obra.

Passamos então para uma sistematização dessas informações, isto é, listamos as afirmações de acordo com o nível a que pertenciam. Percebemos, então, que encontrar uma afirmação pertinente a apenas um nível era um fato bastante raro. Em geral, elas abrangiam dois ou mais níveis, conforme veremos a seguir.

¹⁴ Ibidem, p. 20.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ibidem, p. 39.

Conforme as definições de análise do nível neutro, análise poiética e estética (e suas subdivisões em indutiva e externa) dadas por Nattiez, encontramos no texto de Ana Cláudia de Assis as seguintes situações analíticas:

1. **Análise do nível neutro/imaneante** – aqui a autora trata de parâmetros como altura e intensidade, dos andamentos dos movimentos, das estruturas rítmicas

- “Na organização do texto musical, o autor justapõe um compasso de ressonância a um compasso de percussão”.¹⁷
- “O ritmo percussivo se apresenta em figurações de 4 semicolcheias, variando o número de pulsações a cada compasso”.¹⁸

2. **Análise poiética indutiva** – exemplo de hipótese formulada pela autora com relação ao processo de produção da obra:

- *[A autora indica que há semelhanças entre determinado elemento de Savanas e elementos de outras duas obras de Almeida Prado. O próprio compositor, em sua tese, afirma que o elemento de Orion corresponde a um toque de trombeta. A associação deste elemento com aquele apresentado em Savanas foi uma conclusão própria da analista]* “Apesar das relações intervalares se distinguirem nas trompas de Savanas, Orion e Marte, podemos dizer que o caráter de chamado ou apelo está diretamente relacionado ao tipo de perfil melódico e harmônico (duas vozes), à rítmica, ao andamento e ao contraste de dinâmica, comuns em tais momentos”.¹⁹

3. **Análise poiética externa** – a autora buscou em entrevistas com o compositor e em outras de suas obras para piano solo informações sobre *Savanoas* que corroboravam suas hipóteses ou acrescentavam informações:

- “Além do rugido de um leão e da imagem das antílopes [*em Savanas*], encontramos em outras obras a descrição de animais, como por exemplo de cavalos: *Cartas Celestes III*, *Orion* (1981) e *Momento 48* (1983)”.²⁰
- “Todos os temas de *Savanoas* foram retirados do livro *The Music of Africa* de Dr. J. H. Kwabena Nketia(...). ‘Não tem nenhum tema meu, é tudo tema folclórico africano e é um passeio pelas paisagens da África’ ”.²¹

¹⁷ ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. Dissertação de Mestrado (Música). CLA-UNIRIO. Rio de Janeiro, 1997, p. 81.

¹⁸ Idem.

¹⁹ ASSIS, A.C., op. cit., p. 86.

²⁰ Ibidem, p. 132.

- “Em *Cartas Celestes III*, na *Constelação I – Orion, o caçador*, Almeida Prado cria ‘um apelo (*chamado*) dado pela insinuação de toque de trompas (...)’”.²²

4. **Análise estética indutiva** – a autora abordou o nível da recepção apenas indutivamente, na tentativa de representar uma percepção coletiva através de sua própria experiência de ouvinte.

- “O fato de ela ter sido construída a partir de elementos originais africanos lhe confere um clima sonoro “primitivo””.²³

5. **Análise comunicacional/comunicação musical** – aqui citamos um exemplo de correspondência encontrado pela analista entre os dados de sua análise imanente e as informações relacionadas à produção e à recepção de *Savanas*:

Tabela 1: Análise comunicacional em *Savanas*.

Poiético	=	Neutro	=	Estésico
“Em <i>Cartas Celestes III</i> , (...), Almeida Prado cria “um apelo (<i>chamado</i>) dado pela insinuação de toque de trompas (...)””. ²⁴	=	“Em a são empregados os intervalos harmônicos de 4ª Justa e/ou a sua inversão – 5ª Justa [<i>em outro momento do texto, a autora observa que estes são os primeiros harmônicos da série harmônica</i>], em movimento paralelo, em que as vozes superiores realçam os intervalos de 3ª M ascendente e 2ª M ascendente”. ²⁵	=	“(…) sugerindo a imagem de um ‘chamado’ de trombetas que anuncia, em ff , o início da caça. A resposta em pp é o eco da selva como resposta ao chamado.” ²⁶

A única etapa analítica não realizada efetivamente²⁷ pela autora foi a análise estética externa, que nós pretendemos efetivar em uma das próximas etapas de nossa pesquisa. Essa etapa consistirá em realizar uma audição com grupos de ouvintes e coletar os dados por meio de um questionário.

²¹ PRADO, Almeida apud GANDELMAN, S. apud ASSIS, A. C., op. cit., p. 78.

²² PRADO, A. apud ASSIS, A. C., op. cit., p. 84.

²³ ASSIS, A. C., op. cit., p. 79.

²⁴ PRADO, A. apud ASSIS, A. C., op. cit., p. 84.

²⁵ ASSIS, A. C., op. cit., p. 84.

²⁶ Idem.

²⁷ A analista apenas cita a descrição de Salomea Gandelman, para quem a obra possui um “caráter ritualístico e hipnótico” (GANDELMAN, S. apud ASSIS, 1997:79)