

SEMIOLOGIA E MUSICOLOGIA

Carole Gubernikoff

RESUMO: Doze anos após a visita de J.J. Nattiez ao Brasil em 1989, os temas das interdisciplinaridades permanecem instáveis sem uma perspectiva de acomodação. As principais interfaces têm sido com a história, na musicologia histórica, e com a semiologia, no caso da análise musical e na interpretação de textos. O texto propõe uma leitura dos signos musicais a ser realizada por músicos capazes de estabelecer as transdisciplinaridades, transbordamentos conceituais capazes de contribuir para uma melhor compreensão do texto musical.

ABSTRACT: Twelve years after the first visit of Prof. Nattiez to Brazil, the subject of transdisciplinarity has not accommodated itself and remains unsteady. The most frequent interdisciplinary interfaces have been history, in historical musicology, and semiology, on the interpretational level of music analysis. This article proposes readings of musical signs realized by musicians that are capable of establishing transdisciplinary concepts that flow over regular concepts and are capable of bringing out a better comprehension of musical texts.

Estamos aqui, quase doze anos depois da visita de Jean Jacques Nattiez ao Brasil, em 1989, discutindo o mesmo tema, *Semiologia e musicologia*, que eu entendo como as relações de sentido na música. A chamada do II Encontro Nacional da ANPPOM em Porto Alegre foi a interdisciplinaridade, e esta é outra questão que continua a bater à nossa porta, sem termos equacionado uma solução satisfatória.

A questão do sentido é a mais universal e a que antecede qualquer pergunta. Ela tem atraído músicos e não músicos há tanto tempo quanto a consciência da existência e dela participam as filosofias, as religiões e as ciências. Uma de suas mais veementes formulações é a de Martin Heidegger: “Por que existe o ente e não [de preferência] o nada?” Este tema serve de reflexão sobre a metafísica, sua história e seu vigor, e não cabe a nós enveredar por esse caminho.

O professor Nattiez havia enviado anteriormente o roteiro dos temas a serem abordados. Neles, a relação da semiologia com a musicologia demonstra o papel central da análise musical nos estudos musicológicos e etnomusicológicos. Em seu caso, ele opta pelo modelo analítico “para-

digmático”, no qual a partitura é desconstruída para se encontrar as recorrências motivicas e as conexões lineares. É a partir desta segmentação/fragmentação que se realizará uma semiologia propriamente musical. Este procedimento lembra bastante a versão estruturalista/semiológica dos dois níveis de articulação (o primeiro, da palavra, dotado de significação; e o segundo, das unidades sintáticas, sem significação).

Eu selecionei três aspectos que me pareceram importantes ao longo destes anos e que têm acompanhado os debates na ANPPOM:

- 1) A permanência das dificuldades de definição dos campos interdisciplinares.
- 2) A permanência do Aristotelismo em algumas correntes musicológicas de corte semiológico.
- 3) A problematização do sentido na recepção.

Os campos interdisciplinares

A combinação de dois termos como semiologia e musicologia levanta a questão de saber qual é o campo de conhecimento exigido do pesquisador. Temos, como em outros ramos do conhecimento em música, a dificuldade de saber quais são os limites de cada disciplina e, no caso da interdisciplinaridade, qual a formação esperada do investigador.

No caso da musicologia, a interdisciplinaridade mais evidente é com a história. Uma obra pode ser estudada fora de seu contexto histórico? No caso da análise musical, não é possível abordar uma obra sem contextualizá-la historicamente, mas caberá sempre a pergunta: quais as informações relativas à contextualização histórica que são realmente importantes e que podem auxiliar numa maior compreensão? Caberia saber se é necessário uma formação em história e quais os limites deste estudo para o músico.

A musicologia histórica, considerada de perfil positivista, uma compilação de fatos e datas, pode o ter sido por inabilidade do músico pouco informado das técnicas historiográficas contemporâneas. Mais ainda, quem deveria criticar este aspecto: o historiador ou o músico?

O contrário também é verdade. Muita vez falta ao historiador a competência musical que o habilite a interpretar os dados que estão sendo levantados. O que eu gostaria de chamar a atenção é que as relações

encontráveis entre as estratégias de produção e as de recepção não são causais nem simétricas e não podem ser exaustivamente descritas para darem conta do acontecimento musical. Cabe ao musicólogo saber quais são as perguntas pertinentes que efetivamente auxiliarão no entendimento de uma determinada obra e seu contexto, para não se perder num mar de perguntas inúteis. Se adotarmos a fórmula bastante estruturalista em que uma obra musical [de ficção] é a “forma manifesta de um sistema”, caberia àquele que melhor decifrar os elementos estruturais do texto formular seus modelos de interpretação. Esta relação, entretanto, é complexa e paradoxal, como aponta Wolfgang Iser, ao falar sobre os efeitos estéticos na literatura, citando Roland Barthes: “A obra é essencialmente de natureza paradoxal, é signo da história e ao mesmo tempo a ela resiste.”¹

Além da não-causalidade entre as estratégias composicionais e as estratégias de escuta, o exaustivo exame de uma obra musical dentro de um contexto estilístico histórico pode levar a conclusões em que prevalece a normatividade em detrimento da observação da constituição dos estilos, como nos casos de “correção” por parte de teóricos ou editores de aspectos rítmicos e harmônicos. Ou seja, na relação entre obra e estratégias composicionais estilísticas e entre obra e estratégias de recepção estabelecem-se relações complexas que, por sua vez, estão submetidas a estratégias “teóricas” que podem ou não ser pertinentes. Um exemplo clássico, ligado às práticas instrumentais, fez com que os intérpretes “corrigissem” as onomatopéias estilisticamente corretas de obras “pictóricas”, como as *Quatro estações* de Vivaldi, por exemplo. O arranhado e áspero foi substituído por uma arcada suave em que se perdiam as características “naturais”. Outros exemplos importantes seriam aqueles em que se consideram determinadas harmonias impossíveis, pois seus conceitos só apareceram, de acordo com a teoria harmônica evolucionista partilhada por muitos musicólogos, séculos depois, o que faz com que os originais sejam “corrigidos” dos seus supostos erros.

O mesmo pode ser dito da relação entre a semiologia e a musicologia. Um músico habilitado e treinado no instrumento ou na composição encontra na semiologia um universo tão complexo quanto o seu e deve

¹ Roland Barthes, apud Iser, W. *O ato da leitura*. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1999.

estudar uma série de técnicas e autores para poder aplicar esse conhecimento à sua prática-teórica, que levou anos para desenvolver. Além disso, deve se defrontar com as diversas correntes dentro do campo da disciplina e tem de efetuar seu processo de seleção ou ainda comparar diversas abordagens e torná-las complementares. Neste caso, a “intuição imediata” do músico corre o risco de ver a mediação substituir o objeto a ser estudado, em vez de aproximar a obra analisada do ouvinte, do teórico ou do intérprete.

Semiologia e musicologia: o estudo dos signos musicais

Semiologia e musicologia implicam estabelecer um sentido para o estudo dos signos musicais. Partimos do pressuposto de que, no universo dos sinais, todo e qualquer traço, cultural ou natural, poderá adquirir sentido para alguém. Assim, qualquer linha, qualquer traço, qualquer som seria dotado de uma potência de sentido. A idéia de potência e ato foi enunciada pela primeira vez por Aristóteles, que via na matéria uma das causalidades, um sentido em si mesmo, que poderia ser “desvendado”. Uma pedra ou um mármore conteria potencialmente a escultura. Na metafísica aristotélica, encontram-se quatro potências: a formal, a material, a final e a causal se uniriam para tornar uma pedra, ou qualquer sinal físico, em algo dotado de sentido. Neste aspecto, toda a teoria musical que se baseia na ressonância dos primeiros harmônicos se baseia nesta premissa e ainda hoje há compositores que encontram no som a potência de se tornar música. Passados milênios, encontramos, principalmente nas correntes eletroacústicas e nas correntes espectrais, a concepção de que existe na matéria uma potência que pode se tornar expressão.

Há, ainda, outro domínio em que a influência aristotélica permanece: na construção lógica do pensamento, como se a música fosse uma tradução em sons da lógica verbal.

No livro *Tópicos*,² Aristóteles demonstra como a verdade pode ser enunciada, sua identidade, seus contrários e suas oposições, montando quadros lógicos de relação e exclusão. Esta maneira de organizar o mundo em

² Aristóteles I. “Os tópicos”. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.

compartimentos estanques e interligados, de materiais, gêneros e espécies, permanece como a marca de algumas tendências semiológicas que adotam modelos lingüísticos para a determinação de uma identidade.

Não cabe aqui desenvolver e apresentar os *Tópicos* de Aristóteles e sua classificação dos discursos. Basta nos reportarmos à contracapa de uma edição moderna, em português, que esclarece ao público leitor sua importância no pensamento contemporâneo.

...a nova retórica ressalta o interesse dos tópicos para a compreensão da estrutura da argumentação utilizada não apenas pela linguagem corrente como também pela publicidade, pela jurisprudência, pelas ciências sociais e pela filosofia.³

Um dos modelos semiológicos que se baseia diretamente nos *Tópicos* de Aristóteles é o do semiólogo Greimas. Ao contrário de autores como Paul Ricoeur,⁴ que incluem as problemáticas introduzidas no pensamento pela fenomenologia, encontramos, na semiologia narratológica de corte greimisia, uma “solução” temporal através da designação de identidades. Referimo-nos a dois textos em particular: o livro de *Semiologia musical*, de Eero Tarasti, e o artigo “Análise do primeiro movimento da *Sonata op. 2, n.º 3*”, de Martha Grabócz.

As sonatas do primeiro período composicional de Beethoven se prestam a este tipo de abordagem porque foram compostas sob a égide do pré-romantismo literário, o *Sturm und Dram*: uma exposição com duas regiões harmônicas e/ou temáticas, um desenvolvimento em que as relações de oposição entram em “diálogo” e a reexposição que “resolveria” a tensão pela confirmação da tonalidade principal e pelas cadências conclusivas finais.

Na análise aplicada à *Sonata op. 2 n.º 3*, de Beethoven, realizada por Martha Grabócz, vemos o esquema dialético aplicado à estrutura formal, havendo entre as partes ou seções relações de oposição e contradição, devido às tonalidades e ao caráter (maior, afirmativo e heróico; menor, instável e triste). No primeiro movimento da sonata, ela encontrou o primeiro tipo de narrativa descrito por Greimas, na qual o modelo

³ *Id. ibid.*, contra capa.

⁴ Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

transformacional cria novos valores sobre o eixo do “melhoramento”, na linha da obtenção de valores eufóricos. A conclusão do artigo diz:

Assim, este olhar através dos significados da semântica estrutural pode levar a uma dimensão e a um método novo na análise da mudança de estilo musical na virada dos séculos XVIII e XIX.⁵

Entretanto, podemos encontrar formas de pensamento que recusam a tradicional analogia entre a retórica verbal e a música. O filósofo francês Bernard Sève, em seu artigo “O que a música nos ensina sobre a noção de forma”, baseia sua argumentação em passagens selecionadas da *Crítica do juízo*, de Kant.

Seu artigo se inicia com a afirmação da singularidade e exemplaridade da forma musical, contra as posições tradicionais que submetem a música à analogia com o discurso verbal.

A reflexão estética e filosófica sobre a forma encontra-se dominada pelo poeticismo e pelo pictorialismo: as experiências poéticas, literárias e picturais ofereceriam uma abordagem privilegiada da “bela forma”, da forma, pura e simplesmente. Contra este preconceito, sempre subentendido e nunca tematizado, deve-se afirmar a singularidade e a exemplaridade da experiência musical e das formas que nela experimentamos. Singularidade porque uma forma musical o é de um modo diferente do da forma plástica; exemplaridade porque, como vamos tentar demonstrar, a experiência da forma musical, mesmo singular, trabalha profundamente algumas experiências não musicais.⁶

Esta inversão do paradigma tradicional da analogia da música com as formas dialógicas verbais a afirma como fundadora de experiências temporais e moventes. Mais ainda: como condição de possibilidade da percepção formal.

⁵ Grabócz, Martha. “Analyse du premier mouvement de la *Sonate op. 2 n° 3, en ut majeur*, de Beethoven”. In *Analyse Musicale et Perception*. Paris: Observatoire Musical Français, 1994.

⁶ Sèves, Bernard. “O que a forma musical nos ensina sobre a noção de forma”. In *DEBATES 4*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

A forma não é estrutura mas princípio estruturante; mais do que ter uma forma deveríamos dizer que a coisa bela toma forma, e que ela não cessa de se formar, no sentido que, como escreveu Olivier Chédin, “uma bela forma não se circunscreve jamais, ela está sempre próxima do informe”. Idéia capital: a forma é movimento e movimento inacabado porque livre, quer dizer, não determinado por um conceito. É por isso que o movimento é pensado por Kant como reflexão do espírito sobre a coisa e trabalho da imaginação.⁷

A reconhecida “inversão copernicana” do pensamento de Kant, que foi a introdução do tempo no sujeito, parece ignorada ou de difícil compreensão até hoje, quando ainda assistimos a concepções estáticas da forma musical originárias das analogias com a linguagem e com as artes visuais.

A mesma problemática, a da movência das formas musicais, foi abordada por Deleuze & Guattari no capítulo sobre o “Ritornelo” do livro *Mil platôs*. Neste capítulo, eles apresentam uma sinopse da história dos estilos musicais como momentos das relações entre a matéria sonora e as forças de agenciamento. Para esclarecer este aspecto, selecionamos duas passagens deste capítulo. A primeira se refere ao classicismo no século XVIII e a segunda às músicas compostas na década de 60 do século XX.

Quando falamos de classicismo compreendemos uma relação forma-matéria, ou melhor, forma-substância, entendendo a substância precisamente como uma matéria enformada[...]. Cada forma é como um código do meio e a passagem de uma forma a outra é uma verdadeira transcodificação.⁸

A música moleculariza a matéria sonora, mas se torna também capaz de captar as forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. Tornar a duração sonora [...]. A trajetória de Varèse no alvorecer desta nova era é exemplar: uma máquina musical de consistência, uma “máquina de sons” (e não de reproduzir os sons).⁹

⁷ *Id. ibid.*

⁸ Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille plateaux*. Paris: De Minuit, 1977, p. 417.

⁹ *Id. ibid.*, p. 423.

Neste dois exemplos, cada época é tomada por suas características de organização do mundo a partir das obras produzidas no período, e não por categorias estilísticas normativas nas quais podemos encaixar os exemplos.

Considerações finais

Três aspectos que apontamos podem ser unidos para as considerações finais, que versarão sobre a escuta e o entendimento da música. Poderíamos dizer que, na trajetória exposta por Nattiez para a análise musical ao longo do século XX, três momentos são importantes: o momento da musicologia histórica, o momento estruturalista e sua reação culturalista e a fase atual, de uma retomada da hermenêutica alimentada pelo pós-estruturalismo e pela fenomenologia.

Este aspecto aponta para o entendimento e a compreensibilidade do discurso musical e coloca a análise musical no centro das questões de sentido e significação e portanto de compreensibilidade. Entretanto, os sentidos são tão infinitos quanto as remissões e podemos extrair uma infinidade de informações de qualquer texto, sem que isto necessariamente faça sentido para alguém. Mais importante é saber selecionar, mais do que compilar, e os processos de leitura não se limitam a uma cadeia infinita de remissões, mas algo que se dá na “intuição imediata” da leitura.

Wolfgang Iser, em *O ato da leitura: uma teoria sobre o efeito estético*, desdobra a questão da compreensibilidade em dois níveis: 1 – do ponto de vista do signo, entre sentido e significado; 2 – do ponto de vista da leitura, uma teoria dos efeitos dos textos e da incorporação do significado atribuído a um sentido, que “será mais cunhada por premissas sociológicas do que por premissas literárias”.¹⁰ A diferença radical está entre o sentido e a atribuição de significados, estes sim de natureza social.

Esta separação radical entre a experiência da leitura e a incorporação de significados às práticas sociais é que distingue a escuta do músico, e ela se dá como processo de constituição simultânea da obra e da escuta.

¹⁰ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura*. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1999.

Ainda utilizando o texto de Iser, podemos problematizar não apenas o objeto da escuta, mas o próprio sujeito, que se não se apresenta como algo dado, mas como algo que se constitui simultaneamente à escuta (leitura). Sobre este aspecto, Iser se pronuncia da seguinte maneira: “Neste sentido, a literatura (a escuta) oferece a oportunidade de formular-nos a nós mesmos, formulando o não dito”.¹¹

Ora, chegamos ao limite do não dito e do não expressável, e é neste limite que se encontra aquilo que possibilita o dizer, ou no caso do músico, o escutar.

Nos limites do entendimento e da interpretação, ao contrário da tese freudiana, para quem a análise é infinita, podemos dizer que os sentidos são inesgotáveis, e é esta inesgotabilidade que sustenta a permanência do musical.

Como conclusão deste texto, gostaria de lembrar alguns dos pontos que foram mencionados.

Sendo a música, como todos os meios de expressão, um misto de matéria e cultura, seu estudo, além das capacitações técnicas para compor ou tocar, implica uma permanente interdisciplinaridade com a física, com a cultura, com a história e com a psicologia.

Cabe aos músicos estabelecer as pertinências da pesquisa em música, fazer a seleção, seu recorte musical, sem deixar de lançar mão dos conceitos que vêm ao encontro de nossas necessidades. Neste caso, o estudo dos signos¹² musicais se encontra no centro e é de onde partem as transdisciplinaridades.

¹¹ *Id. ibid.*, p. 93.

¹² Muitas vezes tenho sido questionada sobre o emprego da palavra signo. Eu a emprego a partir da palavra música, que já é um signo que engloba a experiência de músicas e fazem com que ela tenha um sentido. Uma descrição dicionarizável da palavra é inútil, se ela não fizer parte da experiência de quem a utiliza. Assim, músicas são aquelas que dão sentido à palavra música. Por outro lado, temos diferentes dimensões atribuídas aos signos musicais propriamente ditos. Assim, podemos atribuir o valor de signo musical ao menor fragmento sonoro dotado de sentido musical até o conjunto da obra de alguém ou de uma época, sendo que a delimitação da dimensão “sínica” é variável, dependendo do recorte de cada investigação ou questão.