

PHILIP TAGG ENTREVISTADO POR MARTHA ULHÔA ¹

Uma nota de explicação: Philip Tagg é professor do *Institute of Popular Music* e do departamento de música da Universidade de Liverpool, Inglaterra, onde leciona música popular, musicologia, música para cinema e televisão na graduação e semiótica da música, além de supervisionar pesquisa, na pós-graduação. Sua formação acadêmica foi, na Inglaterra, um bacharelado em música (orgão) pela *Cambridge University* e um certificado em educação (música e francês) pela *University of Manchester*. Na Suécia (*University of Göteborg*) cursou o *Filosofie magister* (inglês, francês, latim e musicologia) e PhD em musicologia.

Atuou por vários anos como tecladista e arranjador em várias bandas de rock, blues e pop e foi um dos fundadores da IASPM – *International Association for the Study of Popular Music*. Atualmente se dedica à pesquisa da música popular dentro de uma perspectiva semiótica. No momento finaliza um relatório de pesquisa extenso sobre a codificação arquetípica na música de cinema e televisão. Baseado em associações visuais e verbais de 400 respondentes e na análise detalhada de 10 melodias título, este estudo levanta problemas metodológicos em relação à compreensão de como a música pode, num nível conotativo, conduzir significados de natureza psicológica, gestual, emocional e ideológica.

Para Philip Tagg a música não segue a lógica da linguagem verbal, ela tem uma lógica própria, mas como não pode ser facilmente explicável por palavras exige um tipo de pensamento associativo. Por meio de testes de audição, solicita a ouvintes em situação de sala de aula, que registrem as associações e analogias que lhes ocorram, sejam elas visuais, cinéticas, táteis, com outros gêneros musicais, etc. Ao analisar a canção “Fernando” do grupo sueco ABBA, por exemplo, encontrou associações afetivas a uma certa nostalgia (inocência perdida, sentimentalidade infantil) e um certo cenário (Perú, Andes, poncho), além de outros contextos sonoros complexos, no que chama de sinédoques de gênero, remetendo, no caso de ABBA, a uma sentimentalidade pop adolescente (folk, pastoral, coro). ²

Segundo Tagg, a qualidade indicial da maioria do discurso musical requer o estabelecimento de relações de causalidade ou proximidade de tem-

¹ Pontllyfni, País de Gales, 11 de abril de 1998 (este e outros textos de Tagg podem encontrados na internet no endereço <http://www.liv.ac.uk/ipm/tagg/tagghmpg.htm>).

² Gênero é utilizado segundo definição de Franco Fabbri, como um conjunto de comportamentos e regras sociais incluindo estilos musicais. Neste caso sinédoque de gênero pode ser um fragmento musical ou musema que se refere a outro fragmento musical, desde que num estilo diferente daquele sendo discutido. Por exemplo, scratch seria uma sinédoque de gênero para hip hop quando aparece como citação numa outra música.

po e espaço entre a música sob análise semiótica e o que quer que esteja conectado através de estilização bio-acústica, iconicidade acústica, analogia sinestésica ou prática social. Como é impossível avançar diretamente para um estágio de discussão semiótica, dada a natureza específica do discurso musical que contém pouquíssimos elementos de iconicidade ou simbolismo com algo fora da música, torna-se necessário uma discussão estruturalista em duas fases: Primeiro, entre as estruturas musicais do objeto de análise e estruturas musicais semelhantes, concebidas dentro da mesma cultura musical básica que a da música analisada. Segundo, entre tais estruturas musicais e seus contextos paramusicais (letra, cenários, ações, habitat social, etc.). Os eventos sonoros são ligados a significados culturais paramusicais por comparação entre vários eventos sonoros estruturalmente semelhantes de um lado, e significados paramusicais atribuídos àqueles musemas ou pilha de musemas de outro.

O modelo para análise semiótica pode assim ser resumido: Identifica-se na obra analisada (OA) as unidades mínimas de significação sonora (musemas). Dentro de uma prática cultural específica esses musemas são associados a significados paramusicais por anafonia sonora, cinética ou tátil, formando um campo de associações paramusicais (CAPm1). Ao mesmo tempo estes itens do código musical (ICM) são semelhantes a outros itens em outras músicas, compondo o material de comparação entre objetos (MCeO), por sua vez também relacionadas a significados paramusicais (CAPm2). O significado do evento sonoro (OA) se encontra na correspondência hermenêutica por meio de comparação entre itens do código musical (ICM) do evento sonoro (OA) com outros eventos sonoros semelhantes (MCeO) e seus respectivos campos de associações paramusicais (CAPm1 e CAPm2).

Tagg não faz uma distinção entre música “popular” ou “erudita”. Parte da idéia de uma competência musical comum (o conceito é do semioticista da música italiano Gino Stefani) e para analisar qualquer musema (como motivos, riffs, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas, sequências de acordes, etc.) compara-o com “referentes” semelhantes em outras músicas ou com campos paramusicais, desde que tenham sido lembrados por qualquer ouvinte (incluindo músicos profissionais) que entenda aquele código. No caso específico de suas pesquisas, o que chama de *língua franca musicale* da maioria dos europeus e americanos, do norte ou sul, germânico, anglo-saxão ou latino, estaria no nível de código que Middleton classifica como código musical ocidental geral, governando o território da tonalidade funcional (a partir do sec. XVI e ainda vigente).

Nesta entrevista, eu não tinha um roteiro de perguntas e comecei por provocar Philip em pontos que são sempre polêmicos quando se discute a natureza da música. Um deles é se o significado da música é intrínseco ou

extrínseco a ela própria (a velha questão de texto e contexto). Para começar fiz então uma pergunta sobre colocações de Eco e Ruwet, dois semioticistas que não se dedicam primordialmente à música, para depois introduzir uma pergunta sobre significação primária e significação secundária, assunto discutido nos estudos de música popular pelo musicólogo britânico Richard Middleton no seu *Studying Popular Music*. O leitor deve levar em conta as limitações de uma situação quase que informal, sem a comprovação das fontes de referências. Apesar disso, o resultado da entrevista me pareceu de utilidade para a comunidade acadêmica e bem no espírito da Debates de discutir temas atuais da pesquisa em música.

Tagg ignora Eco e liga Ruwet a Jean Jacques Nattiez. Talvez por estar respondendo oralmente e no calor da contestação, ele coloca Ruwet e Nattiez na mesma categoria, sem levar em conta que os dois divergem radicalmente em termos de concepção epistemológica; enquanto Ruwet busca “universais”, Nattiez se concentra no estudo de obras específicas. Em conceito e método, Tagg se aproxima e se distancia dos dois.

Ao se estudar obras específicas, obviamente aparece o problema de pertinência de métodos analíticos, o que leva à adequação de parâmetros de análise ao objeto musical, e neste sentido Tagg está mais próximo de Nattiez. Só que, enquanto Nattiez parece mais interessado no estudo de linguagem, Tagg parece mais voltado para questões de significado.

Ao buscar elementos que distingam sistemas musicais Ruwet propõe um estudo comparativo do que possa ser comum ou diferente num corpus específico, de modo a poder responder questões de uma natureza mais geral. Tagg também busca material comparativo em outras músicas, mas como uma maneira de, por analogia, entender a semiosis do objeto musical em estudo.

“O que você pensa sobre a posição de Umberto Eco que considera a música como um sistema semiológico sem profundidade semântica e a noção de Nicolas Ruwet de que o significado da obra musical é imanente e que a única maneira de se aproximar do seu significado é através do estudo da sintaxe musical?”

Eco disse várias vezes, especialmente para um de seus alunos (Luca Marconi, que estava escrevendo sobre Mersenne), que ele realmente não queria tecer comentários sobre música. Provavelmente, Eco, e isto é somente especulação, foi solicitado por colegas musicólogos a falar sobre algo com o que ele não se sente à vontade. Veja bem, Eco é bastante honesto. De qualquer maneira, tudo depende do que ele pretende dizer com “semântico”. Se ele quer dizer significação do tipo léxico, então acho que [sua afirmação] é provavelmente verdadeira, mas se se refere a um significado mais amplo no sentido teórico francês de “sémantique”, no sentido de estudar a significação em geral em vez de significação restrita ao significado léxico, então eu discordo de sua posição.

No caso de Ruwet, por outro lado, penso que devemos lembrar que ele é um compositor belga avant-garde imerso na tradição musical crudita. Como Nattiez, ele tem, penso eu, parâmetros de referência bastante restritos: ele não pode realmente enxergar os vários níveis de significação contidos no texto ou discurso musical.

Eu discordaria vigorosamente com a afirmação de Ruwet sobre o significado imanente da música. É o que eu chamaria de enfoque formalista na compreensão da música tipicamente convencional. Este tipo de proposição está na base do que se entende por análise musical em várias instituições, onde estruturação formal, tal como a narrativa horizontal da música, a forma é determinada por centros harmônicos; por noções deste tipo e aparentemente por nada mais. É claro que estes aspectos constituem o ponto de convergência da análise e dinâmica de certos tipos de música. Eles são básicos para a forma sonata, certos tipos de rondó, com certeza alguns tipos de música dodecafônica. E a sintaxe tem um papel importante mesmo na canção pop comum. Mas existem tantos outros princípios de construção musical que são importantes na canção pop ou na música para cinema, princípios que não podem ser relacionados somente à sintaxe.

Na realidade, não acho que a sintaxe sozinha possa dar conta da significação mesmo na forma sonata. Como Charles Rosen aponta em seu *The classical style*, quando a música clássica cruzou a rua da casa de ópera para a sala de concerto levou consigo toda uma série de relações entre estrutura musical e emoção ou movimento já existentes. Desta maneira, a teoria dos afetos e aquelas relações entre estrutura musical e, por exemplo, afeto ou movimento ou sentimento, foram junto também, como uma parcela do estilo todo.

Quando os classicistas vienenses construíram seus movimentos em forma sonata, eles o fizeram, tenho certeza, sabendo que temas individuais, suas harmonias e orquestrações, seu fraseado, etc. tinham certos afetos. Música na forma sonata não teria qualquer significado sem os afetos individuais e afetos variados de seus temas constituintes. Não seria lógico porque não haveria nenhum desenvolvimento, nenhuma narrativa, nenhuma sintaxe, sem os elementos contrastantes (ou semelhantes) que constituem os blocos de construção efetivos numa composição.

Historicamente me parece bastante óbvio que se Bach morreu em 1750 e Mozart está escrevendo quartetos de corda trinta anos mais tarde, e se todos eles estão aprendendo harmonia e contraponto, como de fato estavam, então seria bastante improvável que a noção de afeto tivesse desaparecido num tempo tão curto. Seria a mesma coisa se dissessemos hoje que a música criada em 1968 não detém qualquer significação semelhante à que tinha em sua própria época. As estruturas talvez tenham mudado seus valores conotativos num certo grau, mas parece bastante ilógico historica-

mente supor que nesses trinta anos algo tão fundamental para uma cultura musical tenha sido apagado. É mais no nível ideológico que eu penso que se deve perceber a compreensão do significado da música como imanente à estrutura formal e nada mais. Está tudo relacionado com noções de individualismo burguês.

Diderot, no *Le neveu de Rameau*, parodia o músico que critica muito a teoria dos afetos barroca. “*Point de ces jolies pensées* (“um destes conceitos espartos bonitos”), ele diz, “*il faut que la passion du musicien soit absolue*”, ou palavras com este efeito. Basicamente, Diderot colocou palavras na boca do músico, dizendo “nós não queremos nada em música que esteja ligado a qualquer coisa fora da música; é tudo expressão em si e para si mesmo”. Penso que esta atitude se relaciona claramente com a separação da natureza humana das ciências naturais, no sentido em que fala Rousseau. Sintomas claros desta cisão coincidem com a ascensão da burguesia: foi necessário colocar em funcionamento um modelo de socialização, não como uma conspiração mas como uma consequência lógica de ter que organizar o mundo de uma maneira irracional que é, não obstante, chamada de “racional”. Esta “racionalidade” tem que ser irracional porque inclui coisas tão loucas como o estupro da natureza, a invasão e genocídio para estabelecer colônias, o mentir para fazer dinheiro, etc... Esta loucura acontece não porque as pessoas são intrinsecamente dementes ou más, mas porque o capitalismo exige da pessoa burguesa, o negociante, que ela se torne parte do sistema a que pertence ou morra por suas mãos. Por isso, as esferas da sexualidade, da emoção e da ética tinham que ser separadas do pensamento “lógico”: elas poderiam de outra maneira interferir com aquela “racionalidade” irracional. Desta maneira tem-se a separação entre ciência natural e natureza humana, tornando-se conveniente ter todo um arsenal de termos e práticas culturais que fazem a distinção clara entre o material e o emocional, entre o racional e o corpório, e assim por diante.

Para encurtar a história, penso que Ruwet está representando inconscientemente esta tradição de ascetismo e racionalismo falso da época da revolução burguesa. Ela tem sido mantida conosco desde 1789 por 200 anos sem ter sido desafiada numa frente ampla dentro da musicologia. Se você considerar que levou tanto tempo para algo racional sobre o “irracional” ter sido aceito oficialmente, quero dizer, todo o século XIX antes de aparecer Freud ou qualquer pessoa que tenta ser oficialmente racional sobre sentimentos ou sexualidade, não é uma surpresa que a divisão mental ainda apareça hoje em noções de música “absoluta” ou significado “imanente”. De qualquer maneira, esta seria minha explicação geral para as ideias postas em relevo por pessoas como Ruwet ou Nattiez.

Mas novamente, estes pesquisadores são socializados num determinado sistema e têm que manter e ser bem sucedidos em empregos universitá-

rios dentro do mesmo sistema. O único problema hoje é que se você deve lidar com pessoas, como eu mesmo e muitos outros também, que cresceram na situação intermediária de estar envolvidos com outros tipos de música como pop, jazz, folk, ou com trabalho etnomusicológico ou antropológico, assim como com a música erudita que nos foi ensinada, então é claro que uma forma de socialização diferente entra em ação. Evidentemente, na nossa prática musical percebemos que a música não pode funcionar somente de acordo com as normas herdadas da ideologia burguesa. Simplesmente não funciona! Quero dizer, mesmo se você está tocando hinos na igreja [o instrumento principal de Tagg é órgão], você sabe que as velhinhas chorarão se você introduzir determinadas harmonias e as pessoas ficarão alegres se você introduzir outras. Se você tem que tocar num baile e coloca o ritmo de uma maneira tal as pessoas têm mais chance de dançar que se você tocar de outra maneira. E então claro, se você está trabalhando com música para cinema ou TV, ou música para teatro, você tem que seguir o gênero ou o tipo de narrativa com a música e salientar as dimensões emocionais, cinéticas ou táteis que não podem ser supridas pelas imagens. Em todos estes casos é bastante claro que existe uma regularidade na escolha de estruturas que compositores e músicos usam para criar essas dimensões emocionais, cinéticas ou táteis. Se existe regularidade e recorrência de estrutura musical relacionada com fenômenos que não são necessariamente musicais, então pode-se falar sobre outro tipo de significação diferente da que Ruwet se refere, se ele de fato está se referindo a qualquer significação real.

De modo que existem duas coisas: (1) existe o legado histórico de onde Ruwet e Cia vieram e que eles não parecem ter questionado muito; e (2) existe toda uma gama de práticas musicais que exigem que se veja música e seu papel como um sistema simbólico de uma maneira totalmente diferente.

Você acha que existe uma "música absoluta"?

Não, acho que música sempre significa algo além dela mesma. Primeiramente, em sendo música "absoluta", ou melhor em sendo tomada como "absoluta" por um grupo determinado de pessoas, a música não pode logicamente ser absoluta porque a nomenclatura assume que música "absoluta" é diferente de música "não absoluta". Existem pessoas que pensam que música de um tipo é absoluta e aqueles que são considerados incapazes de compreender ou apreciar aqueles valores "absolutos". Por conseguinte, há um valor social, uma conotação social conectada com "música absoluta". Acho que o exemplo mais claro vem de Hegel que disse em sua *Estética* que o homem comum gosta de música que tenha letra ou ação associada com ela, alguma mensagem clara, enquanto o *connaisseur* gosta de música

que seja em e por si mesma. E, Hegel continua, o *connaisseur* “pode se satisfazer com a música somente”. Portanto, Hegel está fazendo distinções sociais na área de música. Ao fazer assim, distinções semióticas são também construídas porque existem significados sociais investidos no tipo de música referido. Não existe nada muito absoluto em relação a isto.

Mesmo assim, dentro dessa música “absoluta” existem gestos ou tipos de movimento, ou tactilidade, ou textura, óbvios, que podem ter o que poderia se chamar de um valor anafônico³: são marcas episódicas, crescendos, mudanças de tom, mudança de instrumentação etc... Isso pode dar direção e pode ter um caráter cinético que talvez possa ser difícil de explicar com palavras, mas que não são eles mesmos “a música”, embora eles sejam relacionáveis com a música por uma dada população. Assim, mesmo na música “absoluta” eu acho impossível conceber uma música absoluta.

Considero que a razão para estes pontos de vista aparecerem (quero dizer concepções que de uma maneira ou de outra enfatizam o “absoluto” ou o “transcendental”) é que nosso sistema de educação musical se baseia em grande parte na produção de intérpretes de músicas de outras pessoas, em vez de comunicar uma música própria ou compreender a reação sua e a de outras pessoas à música. Assim, os conceitos verbais que construímos sobre música são aqueles que podem ser mais proveitosos para músicos treinados tecnicamente numa certa tradição. E isso vai significar que não estamos pensando em termos do que os ouvintes possam fazer com uma música, e sim como nós vamos fazer pessoas (intérpretes) realizarem certos sons.

É um treinamento de produção muito orientado tecnicamente. Não é nem mesmo uma produção voltada para a idéia de afetar as pessoas para dançar ou sentir de uma certa maneira. É o aprendizado das técnicas de produzir ruído, de produzir sons que são, frequentemente de uma forma acrítica, considerados como mais ou menos correspondentes a como certos tipos de música devem soar, tudo de acordo com normas frequentemente dúbias. Sinto que com este tipo de concentração se torna muito difícil construir qualquer tipo de visão semiótica da música que seja útil.

Suponho que um paralelo seria considerar a arquitetura e dizer para arquitetos algo como “aqui estão as técnicas para construir uma casa e aqui estão algumas regras estéticas para seguir”, se esquecendo de mencionar que as pessoas podem querer cozinhar, comer, dormir, criar crianças, fazer

³ Neologismo criado por Tagg (1991) [anaphone]. Musema ou composto de musemas percebido como homologia estilizada para [1] sons paramusicais – anafonia sonora, [2] movimento paramusical – anafonia cinética, [3] tato paramusical – anafonia tátil. Numa anafonia sonora motorcicletas, por exemplo, podem conotar os 1960s que por sua vez se relacionam com liberdade.

amor, relaxar, ficar quieto, fazer barulho, ou de qualquer maneira usar a construção como um lar. Nenhuma escola de arquitetura boa ensinaria, espero, seus estudantes a ignorar as funções e significados dos prédios para aqueles que o vão usar. Mas nosso sistema educacional frequentemente o faz. Não se pergunta para que este tema ou aquela técnica vai ser usado; igualmente parece não importar que estamos produzindo intérpretes em excesso para o mercado erudito, nem que estamos no processo de produzir intérpretes em demasia para a esfera do jazz ou pop, pelo menos na Europa do norte. Mas este problema se relaciona com uma tradição histórica de músicos e compositores sendo socializados como um grupo estranho que não pode na verdade se comunicar com ninguém além deles próprios. Músicos frequentemente perpetuam a mentalidade corporativa de segredo e misticismo no seu próprio ofício. “*Hey, man, it’s a G minor demented seventeenth!*” [Ei cara! é uma décima sétima de sol menor louquíssima!]. Suponho que isto seja compreensível porque todos, exceto uns poucos músicos, são mal pagos e mal tratados. Assim é um círculo vicioso.

Como pode então a análise semiótica da música se encaixar em tudo isto?

Ela pode ser realmente útil para dois tipos de pessoa: o que se poderia chamar, na falta de termos melhores, “músicos” e “não-músicos”.

Com não-músicos penso que é uma questão do direito geral à educação sobre mensagens na mídia, quer dizer, o direito de saber como música media atitudes e como tais atitudes – que tem um caráter sonoro cinético, gestual, tátil e corpóreo – como elas se relacionam com outros aspectos e outros tipos de símbolos coincidentes com música, como em filme, canção, operas, musicais, ballet e assim por diante. Assim, pode-se dar às pessoas um vocabulário que elas possam relacionar com certos sons que conhecem, não necessariamente de uma maneira estruturalmente correta, mas ao menos de uma maneira fenomenologicamente coerente. Por exemplo, se se tem uma classe de estudantes e todos concordam que um certo som que aparece num ponto particular numa dada peça “significa”, diga-se flocos de neve, ou pequenas gotas de gelo ou calafrios ou qualquer coisa, então tem-se uma concordância intersubjetiva coerente, e isto é um critério de ciência social válido para um certo tipo de objetividade.

Se existe tal concordância, então ela pode ser relacionada com ocorrências específicas de estrutura musical simplesmente dizendo, por exemplo, que a 1 minuto e 10 segundos do início de uma canção ou a 15 segundos num jingle, ou o que quer que seja, você tem este som tipo “gelo ou neve tiritante”, e então uma observação intersubjetiva válida foi feita no campo da semiótica da música. Eu considero que seja realmente importante a habilidade de não-músicos em apontar coisas desse tipo, se o quiserem, e de ter algum tipo de controle positivo sobre o efeito da música neles pró-

prios, não para parar tais efeitos mas para refletir se eles concordam com eles ou não.

Do ponto de vista dos músicos eu penso que tal análise semiótica pode ter muitas funções. Antes de tudo pode desmistificar para o músico sua atitude em relação ao ofício de ser um músico: você pode se ver na ocupação normal de comunicar com pessoas normais em vez de se empenhar em algum tipo de atividade “mambo-jumbo” mística, estilo conservatório. Em segundo lugar, ela pode realçar relações estereotipadas entre estrutura musical e movimento, tato, etc. e ainda permitir o compositor ou intérprete criativo evitar ou considerar outras maneiras de pensar sobre ou lidar com uma escolha específica do que fazer musicalmente.

Assim, compreender o que geralmente acontece em termos de relação entre estrutura musical e afeto, ou movimento, ou tato, ou experiência corporal etc., ao compreender todas essas relações comuns ou estereotipadas, você está, como um músico, numa posição melhor para fazer algo comum ou incomum, como desejar; saber estas coisas permite-lhe uma liberdade maior a longo prazo, em vez de somente fazendo-o por “sinta, cara!”. Se existe uma coisa qualquer estereotípica, “Ei cara, é 95% de improvisação jazzística, cara!” porque “sinta isto” tem muito mais probabilidades de causar estereótipos que a habilidade de além de sentir, pensar sobre. Na verdade saber o que está acontecendo lhe permite fazer algo diferente.

Outra ramificação importante da análise musical semiótica é saber sobre os arquétipos de sua própria cultura pode fazer as pessoas mais interessadas em como outros tipos de música funcionam ao criar humores e significados. Ela também ajuda a criar um interesse entre músicos por etnomusicologia, pela antropologia da música, sem mencionar sociologia e psicologia da música, porque para explicar como uma estrutura musical se relaciona com qualquer movimento ou gesto ou sentimento que você está falando sobre, tem-se que ser completamente interdisciplinário: você deve compreendê-lo historicamente, em termos psicológicos, neurológicos, antropológicos e, claro, sociológicos. Assim, eu penso que a análise semiótica pode alargar as probalidades do músico e ajudar a promover criatividade.

Portanto você quer dizer que o papel da semiótica da música em educação musical tem dois pontos: para o não-músico ela supre uma posição de escuta crítica, e para o músico o mesmo e mais, dando a oportunidade de escapar das relações estereotípicas do ofício de ser músico e, expondo as práticas musicais a um processo dialético, permitir aos músicos expandir seu potencial expressivo.

Mudando de assunto, gostaria de perguntar-lhe agora sobre significação primária e secundária. O que é significação primária?

Não estou muito certo. É obviamente um nível de significado musical. Parece ser um tipo de denominador comum de gestualidade, corporalidade, texturalidade e cinética no tipo de som que a música pode lidar com, quer dizer a relação significativa entre estrutura musical, ou um conjunto de estruturas, e este denominador comum de gesto, movimento, tato, etc. Esta significação “primária” sempre será extremamente vaga em termos verbais. Como temos que lidar na maioria dos estabelecimentos educacionais com a palavra sendo utilizada como metalinguagem da música, a significação “primária” se torna um assunto difícil porque não é facilmente alcançável ou contida em palavras. De fato, seria melhor dizer que música não existiria se não incluísse este tipo de significação. Assim, não estou sugerindo que este tipo de significação não existe, pelo contrário, mas sugeriria que discutir principalmente sobre significação “primária” pode facilmente reverter numa essencialização da música como suprasocial, absoluta ou universal. Por causa de nossa inabilidade de explicar verbalmente este tipo de significação, a música facilmente parece algo extremamente vago, e conseqüentemente impossível de ser relacionada com nada fora de si mesma. Isto simplesmente torna mais complexo os problemas de ter de lidar com a tradição da música “absoluta” que acabamos de falar. Afinal, é ainda uma tradição verbal que governa as raízes do nosso sistema educacional.

Eu manteria veementemente que é necessário metodologicamente não começar com a significação “primária” mas com a significação secundária – e estes são termos de Richard Middleton e não meus – se queremos descobrir, mais antropologicamente de certa maneira, e historicamente, como a música tem sido relacionada com fenômenos muito mais fáceis de serem verbalizados e com fenômenos específicos do que pode ser expresso em termos de significação “primária”. Depois de fazer isto, será então mais fácil de compreender, como uma segunda etapa, como as várias conexões que podem ser feitas mais facilmente num nível de significação “secundária” podem ter certos denominadores comuns que são táteis, cinéticos, corpóreos, texturais, etc. Isto significa que seria mais eficiente construir uma compreensão do “primário” com base na significação “secundária”, o que faz a nomenclatura dos termos um tanto questionável. Esta ordem de conduzir a análise semiótica da música faz mais sentido porque torna todo o exercício intelectual muito mais concreto, muito mais relacionado socialmente. Já que as ligações individuais de significação secundária são tão claramente ligadas numa cultura e população particulares – e pode-se perceber semioses variadas de acordo com diferentes grupos de idade em épocas diferentes em relação com a mesma música —, existe um risco muito menor de se tornar essencialista ou eurocêntrico ou absolutista sobre música, e como ela funciona. Se se

procede da maneira que acabo de tentar descrever é possível aproximar-se da “questão de \$64,000” sobre significação “primária” [por que e como quem comunica o que para quem e com que efeito] porque não há o problema com a falta de enraizamento cultural: não se pode nem mesmo perceber significação “primária” como desconectado com condições sociais e históricas particulares.

Metodologicamente é mais sadio começar pelas situações musico-culturais pequenas e particulares para perceber quais as ligações entre música e algo “fora” da música e então levar as conclusões para outro nível de abstração. Não concordo com tentar acertar a significação “primária” como um único buraco num campo de golfe; deve-se lançar a bola várias vezes antes de ao menos trazê-la para o “green” [não conheço golfe mas fazendo uma analogia com futebol seria mais ou menos algo como não acreditar em gols de tiro livre, deve-se driblar a bola até trazê-la para a área].

Voce diz que devemos começar buscando uma significação secundária, do particular, da recepção e respostas individuais à música. Se é assim, como pode ser possível fazer generalizações sobre as quais construir hipóteses e teorias? Se se está muito preocupado com respostas individuais, pareceria que se está lidando com meras idiosincrasias relacionadas com grupos de idade específicos, épocas, gênero, etc.

Talvez eu seja um covarde, mas não acho que qualquer pessoa sozinha poderia construir uma teoria primordial sobre como a música comunica o que quer que seja sempre e em todo lugar. Ninguém que conheço tem este tipo de omnisciência e não vejo como quem quer que seja possa te-la algum dia. Mas deixe-me colocar isto de uma outra maneira talvez mais construtiva.

Antes de tudo, não gosto dos termos significação “primária” e “secundária” porque sugerem uma hierarquia onde nenhuma categoria hierárquica é adequada. Quero dizer, “primário” deve significar ou vindo primeiro, i.e., que vem antes de significação secundária onde música está comunicando algo, ou deve significar que vem antes de significação secundária num sentido metafórico, i.e., mais “primário”, então uma relação de conotação social porque tal conotação pode ser o significado principal de uma estrutura particular e anular, ou mesmo estragar, outros aspectos de significação musical acontecendo ao mesmo tempo. Assim, se, por exemplo você associasse imediatamente uma peça de música *avant-garde* com um bando de intelectuais estúpidos que pensam ser Deus – uma conotação social – isto a impediria de derivar qualquer prazer tátil ou corpóreo daquela música, se tiver algum. Por isso penso que é muito confuso falar de significação “primária” ou “secundária”.

Como isto se relaciona com a necessidade de se fazer algum tipo de generalização?

Vamos pegar um exemplo. Estamos sentados aqui ao lado deste pequeno rio, tão semelhante aos riachos no “*Wienerwald*” que Schubert estava tentando estilizar no seu “*Die schöne Müllerin*”. Se você olha para formas fora da música que sejam “molhadas” ou onduladas, você pode notar que ondas no mar têm um período mais longos que os marulhos de água que você vê num riacho que corre rápido. Mas ondas do mar têm muito em comum com o padrão que o vento faz ao soprar sobre um milharal ou no capim alto ou no topo das árvores num bosque. Em relação a ouvir *arpeggi* de piano tocando *legato* com o pedal *sostenuto* em semínimas sobre um período de dois compassos, ou num andamento lento em sextilhas de semicolcheias no período de um compasso, posso lhe garantir que, num teste de recepção empírico com 607 pessoas, muitas perceberam poucos riachos, o mar ou o vento no capim, um bocado árvores e milharais, menos lagos e nenhuma canção de ninar, embora canções de ninar apresentem um período de onda e âmbito intervarlar semelhante. A única diferença é que canções de ninar em geral não têm gotículas nem semicolcheias, só semínimas ou colcheias em *legato*.

Se você escuta a relação entre canções de ninar e ondas do mar, elas têm muito em comum. Todo este tipo de música que contém este tipo de *arpeggio* ondulado longo e *legato*, a não ser as canções de ninar que não tem o encrespado ou gotículas, é associado com romance e amor assim como com mar e capinzais. Naturalmente, noturnos de Chopin, concertos de piano de Tchaikovsky ou Rachmaninov e clones neste estilo – coisas como Concerto de Varsóvia, Concerto Encantado, etc. – são todos exemplos de música romântica, pelo menos em nossa cultura.

Casualmente, algumas pessoas mencionaram também shampoo, mas isto tem a ver com uma propaganda de *Timothei* [marca de shampoo inglesa] popular na época: retrata uma moça com cabelo longo e vestido longo, caminhando através do capim alto de um prado de verão. Todas estas coisas (o mar, os campos, o capim alto, o cabelo longo, o vestido longo) têm uma coisa óbvia em comum: é o movimento ondulado com sua mão ou a ponta de seus dedos; é um gesto [destaque meu]. Falando racionalmente, um milharal não tem muito a ver com cabelo nem o mar com árvores. Mas o movimento de como as ondas se movem no mar é algo que você pode ou internalizar vindo de fora ou projetar para fora de seu corpo, ou você pode delinear o contorno do cabelo ou do vestido, se fizer o mesmo tipo de gesto ondulado de cima para baixo em vez de horizontalmente.

De modo que é um tipo de gestualidade que tem a ver com amor e carinho e com o aparecimento e diminuição de paixão e assim por diante, além do fato que o movimento contém arpejos ou gotículas – as semicolcheias. É interessante que a gestualidade de um acalanto fazendo

uma criança dormir tenha o mesmo tipo de fluxo *legato* mas não contenha gotinhas ou “latejos”, o que significa também nenhuma excitação. Isto pode ser algum tipo de socialização apresentando o tabu do incesto numa forma musical. Quem sabe? Mas é completamente claro que as pessoas não escutam cantigas de ninar quando ouvem música romântica do tipo *arpeggio legato* de piano, apesar das formas onduladas serem tão semelhantes.

O que estou querendo dizer é que existe um denominador comum entre todas estas formas de ondas: é uma gestualidade, uma cinética, uma tatibilidade que pode ser destilada desses fenômenos físicos aparentemente díspares. Os aspectos emocionais associados através da música a todos estes fenômenos se relacionam com ternura e paixão, mas outros aspectos relevantes são o campo, a natureza pastoral, o mar, e as atitudes construídas socialmente em relação a estas coisas específicas. Assim, para reduzir a significação do *arpeggio* de piano *legato* de tendência romântica à sua gestualidade — sua significação “primária” talvez? — seria não somente falso: também retira toda sua contigência, toda as entranhas da habilidade da música de comunicar e rebaixa-a para um tipo de sistema de comunicação extremamente abstrato e sem interesse. Torna a música socialmente sem sentido, o que não acho correto.

Não obstante, suponho que essa é uma maneira na qual eu poderia destilar e abstrair certos tipos de movimento num nível alto de generalidade. Mas isto não significa dizer, numa cultura musical completamente diferente, que possa ter uma noção completamente diferente de como um pai ou mãe deva se comportar com a criança ou que tem noções de como o amor deva parecer completamente diferente, que música expressando motivos de comportamento gestual já aceitos em relação a tais fenômenos vá soar como música para o mesmo tipo de coisa em nossa cultura, nem que nossa música para tais funções em nossa cultura vá soar o mesmo para pessoas naquelas culturas como acontece com a maioria de nós. Portanto, penso ser importante evitar a essencialização que promover significação “primária” pode trazer. Mas penso que se possa observar uma cultura musical e comparar seus padrões de gestualidade e movimento com os nossos, e comparar como tal gestualidade se relaciona com fenômenos semelhantes na nossa cultura ou não. Penso que deva ser sempre culturalmente relativo. Mas concordo que um certo grau de abstração deve ser possível dentro de uma cultura musical ampla.

Você começa com significação secundária e depois vai para a primária. Riachos, ondas, cabelo e assim por diante levam ao gesto primário. Você está argumentando que devemos considerar fazer musicologia como etnomusicologia, defendendo que não essencializemos nossas noções de música, nossas noções de senso comum, e as façamos aplicáveis universalmente, que devemos questionar nossas posições que estão arraigadas

e que assumimos como “naturais”, fazendo o mesmo tipo de trabalho que Simba Aarom estava fazendo na África, mas fazendo em nós mesmos. Do que você falou parece que seu enfoque à análise musical é fenomenológico.

É na verdade baseado no que as pessoas percebem quando escutam música e como reagem a ela em termos do que se relacionam verbalmente ou mesmo visualmente, mas é principalmente uma questão de coerência de intersubjetividade, de maneira que se possa estabelecer que um certo número de pessoas numa população ou *habitat* cultural particular sentem, reagem, descrevem suas reações em relação à música de uma forma semelhante. Sim, é baseado fenomenologicamente.

Qual o papel do analista na relação ético/êmico?

Sempre vai existir um certo grau de hermenêutica neste tipo de trabalho analítico. Obviamente, como analista você tem uma hipótese do que pensa pessoalmente sobre a música que você está estudando, mas felizmente somos todos seres históricos, com um passado: todos temos experiência musical e social de algum tipo, então não estamos distantes da cultura que estamos tentando descrever ou compreender. Não somos seus representantes 100%, mas para superar o problema de generalizar com base na nossa própria subjetividade podemos usar o tipo de intersubjetividade mencionada anteriormente, como um alicerce empírico para verificar ou falsificar hipóteses que surgem inicialmente da nossa própria interpretação.

Voltando à questão de generalização e do papel do analista, penso que é importante lembrar que nenhum sistema semiótico pode funcionar se há uma anarquia completa de sujeitos individuais sentindo ou reagindo ou compreendendo os mesmos sinais de maneiras completamente diferentes. Parte do papel da análise semiótica é, certamente, reconhecer padries de regularidade e coesão em estruturas musicais e ao que estas estruturas dizem respeito fora de si mesmas e com cada uma (Falo, claro sobre significação num sistema que seja cultural e específico). Mas como a música tem um elemento tão obvio de subjetividade, tal subjetividade deve ter também uma base objetiva. Assim, uma maneira de lidar com este problema é estar certo que a fenomenologia na qual suas observações estão baseadas tenha uma aplicação objetiva o mais ampla possível. Obviamente, intersubjetividade é culturalmente relativa, restrita ao grupo de pessoas que compartilham uma compreensão semelhante ou igual da estrutura musical, de modo que o analista deve poder compreender ou explicar como e porque pessoas associaram-se a um conjunto particular de direções e conduziram um tipo de etimofonia (=origem do significado de um som). É claro, deve-se compreender que o denominador comum das associações que as pessoas fazem com música não conterão nenhuma “lógica” verbal,

mas terão um tipo de “lógica” gestual. Por isso você tem que sustentar sua análise numa forma musicogênica em termos de referências ou homologias gestuais, cinéticas, táteis e sociais.

Então, para completar a análise semiótica penso que se deve discutir a origem das ligações entre estrutura musical e reação ou associação. Por exemplo, para compreender o significado integral dos *arpeggi legati* de piano que falei acima, deve-se lembrar o papel do piano nos salões burgueses do século XIX. Mulheres, filhas de famílias de comerciantes teriam que aprender piano, e acompanhar bem, para poder ser uma boa anfitriã numa “soirée” e atrair homens elegíveis. Sedução no piano era importante. É só pensar em todos aqueles duetos com cruzamento de mãos completamente gratuitas, imagine uma sala de visitas alemã ou inglesa vitoriana com todos aqueles tabus sexuais e sociais. Ambos, o dueto ou acompanhamento, permitiam proximidade física; com duetos no piano tinha-se na verdade que tocar no registro do piano do outro: boa oportunidade para tocar-se! Com duetos e acompanhamento tinha-se que fazer movimentos juntos que continham expansão e elevação, que seriam bastante sugestivos. Então tem-se o reforço da conexão romântica a todos aqueles concertos românticos para piano e aí deve-se observar também todos aspectos anafônicos — as ondas, a gestualidade, a tatilidade, os movimentos e texturas, as gotículas e assim por diante —, tudo o que poderia estar ligado aos aspectos sociais de amor e romance que acabo de mencionar. Além disso existem todas as associações pastorais a considerar e a relação entre música, amor, natureza e subjetividade burguesa.

Na realidade é frequentemente impossível isolar o significado de qualquer estrutura musical a somente um destes aspectos — anafônico e gestual ou tátil e cinético, social (através de sinédoque de gênero) ou sintática. Não existe nunca uma maneira 100% segura de dizer que esta ou aquela explicação é definitivamente a verdade. Tudo que se pode fazer é sugerir explicações prováveis ou menos prováveis para os aspectos semióticos dos sons musicais. Penso que muito deste tipo de análise precisa ser feita sob circunstâncias culturais particulares antes que possamos tirar conclusões gerais sobre como a música funciona em bases genéricas.

Mas certamente você tem alguma teoria ou idéias sobre a natureza geral da música como uma forma de comunicação antes de começar tentando lidar com específicos?

Suponho que deva ter, mas somente num sentido, e mesmo então gostaria de pensar que fosse dialético. Por exemplo, penso que significação “primária”, no sentido que a discutimos, mesmo noções de “estrutura profunda” no sentido Chomskiano (pelo menos para compreender variantes na construção de linhas melódicas), ambas estas coisas podem ser úteis

como hipóteses ou perspectivas, ou mesmo como modos de tentar se aproximar inicialmente do que é específico de culturas particulares. Mas definitivamente não acho que seja realista tentar aplicar teorias de comunicação musical gerais, teorias que se baseiam em experiências restritas de um número de culturas musicais restritas, a música em geral como alguma verdade universal: já vimos o suficiente deste tipo de etnocentrismo e arrogância nos estudos convencionais de música. Qualquer teoria ou proposta geral deve estar informada por destilação e abstração de uma variedade ampla de práticas musicais particulares muito mais que o contrário.