

# Iconicidade e Indicialidade na Música Eletroacústica

Fábio Scucuglia<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Instituto de Artes (PPG – Doutorado)

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação/Teoria/Sonologia*

fscucuglia@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo analisar as idiosincrasias da linguagem musical eletroacústica sob a perspectiva da semiótica tal como proposta por Charles Sanders Peirce e suas possíveis intersecções com a semiologia europeia (baseada nos trabalhos de Ferdinand de Saussure). Através dessa dupla perspectiva, busca-se averiguar as relações do signo musical com sua estrutura referencial em duas perspectivas: o signo musical enquanto ícone e índice. Objetiva-se, ainda, a averiguação das possíveis transmutações tipológicas entre iconicidade e indicialidade do objeto sonoro quando da emancipação do aparato eletroacústico nas décadas de 1940 e 1950.

**Palavras-chave:** Semiologia musical; semiótica; linguagem musical; música eletroacústica.

## Iconism and Indexicality in Electroacoustic Music

**Abstract:** The present article aims to analyze the idiosyncrasies of the electroacoustic music language from the perspective of semiotics as proposed by Charles Sanders Peirce and his possible intersections with European semiology (based on the works of Ferdinand de Saussure). Through this double perspective, we seek to verify the relations of the musical sign with its referential structure in two perspectives: the musical sign as an icon and index. The aim is also to investigate the possible typological transmutations between iconicity and indiciality of the sound object from the emancipation of the electroacoustic apparatus in the 1940s and 1950s.

**Keywords:** Musical semiology; semiotics; musical language; electroacoustic music.

### 1. Sobre as categorizações linguísticas dos signos musicais

Avaliar as linguagens musicais através de pressupostos oriundos das linguagens verbais (sejam eles advindos da semiologia francesa ou da semiótica norte-americana) configura uma tarefa de elevada complexidade, pois a própria estrutura significativa da linguagem verbal, concernente à referencialidade do signo linguístico, difere substancialmente daquela da linguagem musical. Isso porque, quando transportadas à realidade da música, tanto as dicotomias semiológicas quanto as tricotomias semióticas esbarram num paradoxo cuja análise mostra-se imprescindível para uma abordagem coerente: a falta de referencialidade direta entre o signo musical e um significado independente (existente como realidade alheia aos signos que o

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis.

nomeiam). Poderíamos, nesse sentido, propor o som como realidade primeira à qual os signos musicais seriam uma representação segunda. No entanto, o mesmo valeria para a linguagem falada, que também se estabelece sobre os sons e suas representações, sem que esses sejam os elementos aos quais ela se refira. Tal peculiaridade traz à tona elementos ontológicos a respeito da real natureza das normas linguísticas, pressupondo a elaboração de modelos que permitam elencar pontos de divergência entre os processos significantes das linguagens que possuem como material elementar o som (seja ele musical ou não). Não por acaso, diversos filósofos do campo da fenomenologia abordaram tais questões, impondo um certo grau de pragmatismo filológico ao debate. Sobre a ausência de referencialidade do signo musical, Merleau-Ponty defende que na música, pela ausência de pressuposição de um vocabulário próprio, “o sentido parece ligado à presença empírica dos sons, [...] a clareza da linguagem se estabelece sobre um fundo obscuro, e, se levarmos a investigação suficientemente longe, veremos finalmente que a própria linguagem só diz a si mesma e que seu sentido não é separável dela” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 256). A impossibilidade de separarmos o sentido musical da presença empírica dos sons apresenta-se como principal elemento condutor para um debate prolífico, pois, como bem assevera Silvio Ferraz (2001), “se a linguagem verbal está voltada a transmitir significações, esse não é o caso da música, ela não se ajusta à ideia de ser simplesmente um instrumento em função de um conceito” (FERRAZ, 2001 p. 3).

Antes, contudo, de procedermos às análises das alternativas propostas pelas duas escolas linguísticas citadas anteriormente, é importante citar que o fato de a música ser uma linguagem comunicante não configurar uma assertiva indiscutível. Diversos teóricos, dentre eles filósofos tais como Deleuze (1987), argumentam que a música, na verdade, não possui a qualidade de comunicação, justamente pela ausência de referencialidade à qual nos referimos. No entanto, tal falta de referencialidade ocorre também em algumas linguagens artísticas que utilizam a própria palavra como objeto (como é o caso da poesia concreta, por exemplo), sendo que a sua ausência, antes de impossibilitar a comunicação efetiva, traz à tona novos níveis de comunicação, estabelecendo fundamentos de ordem estética como significantes e colocando a formalização de um sistema linguístico geral como imprescindível para o seu entendimento. Sobre essa problemática, Leyla Perrone-Moisés determina a fruição da informação poética como dependente da capacidade do autor em desencadeá-la no interior da própria mensagem, sendo que ela, diferentemente da comunicação utilitária, “não é propriamente *transmitida* (de um remetente

a um receptor), mas é *produzida* na própria mensagem, não podendo existir fora desta. [...] na informação poética o remetente (autor) é o agente desencadeador de uma informação gerada pela e na própria mensagem” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 43).

Na expectativa de estabelecer um sistema capaz de abarcar todas as linguagens, teóricos europeus e norte-americanos desenvolveram linhas de abordagem distintas que, apesar de possuírem um fim semelhante, diferem profundamente nos meios para alcançá-lo. No caso da semiologia francesa, os meios de verificação foram baseados nos trabalhos de Ferdinand Saussure (1857-1913) na área da linguística geral, tendo como ponto de partida um sistema diádico concernente às relações sincrônicas e diacrônicas da língua (segundo Saussure, fruto de um contrato social involuntário). Tais relações, quando transpostas à uma estrutura macroscópica, dariam conta das correspondências entre os estados subseqüentes de um determinado código linguístico e aqueles coexistentes no tempo, mas separados pela distância cultural; transposta à realidade sincrônica, tal dicotomia se estabeleceria entre a norma e o uso (para Saussure língua e fala, respectivamente). Sendo assim, as posteriores abordagens semiológicas apoiaram-se em tal estrutura dupla na expectativa de construir um sistema amplamente aplicável, todos eles compostos por aspectos sincrônicos e diacrônicos particulares, presentes em todos os níveis estruturais (com exceção feita à abordagem de Hjelmslev, que já na década de 1930 sugeria o modelo triádico esquema/norma/uso para descrever o caminho das transformações linguísticas do particular ao geral e vice-versa). Roland Barthes, em seu *Elementos de Semiologia* (1965), desdobra tal dicotomia ao nível do circuito da fala, introduzindo os conceitos de sistema e sintagma para descrever os níveis de articulação linguística necessários para a atribuição de valores aos signos individuais. Em todos os casos, as perspectivas semiológicas, baseadas nas teorias da linguística geral tal como colocada por Saussure, partem de sistemas binários para a categorização e estruturação dos sistemas de signos, sejam eles quais forem, sempre vinculadas ao caráter social da comunicação e apoiadas num ferramental oriundo da linguagem verbal.

No caso particular da semiótica peirciana, uma abordagem completamente distinta é sugerida pela elaboração de sistemas triádicos, através dos quais almeja-se a construção de um sistema filosófico capaz de explicar a cognição humana e explicitar os mecanismos de apreensão do conhecimento, sem que tal abordagem seja “contaminada” pela linguagem verbal e suas particularidades. Fruto do cientificismo característico dos fins do século XIX, a semiótica apresenta-se como matéria altamente pragmática e baseada em pressupostos da lógica pura,

elaborando um conjunto de relações (sempre agrupadas de três em três termos) cujo objetivo é situar o signo em relação ao objeto referencial e ao homem (aquele que o percebe).

O que almejamos com o presente texto, antes de determinar as diferenças estruturais existentes entre as duas abordagens, é observar as possíveis convergências na expectativa de determinar os limites da significação da linguagem musical (especificamente na expansão ocasionada pelo aparato eletroacústico). Dessa forma, a aplicação dos ferramentais oriundos de ambas as abordagens são transpostos à realidade da música eletroacústica na expectativa de elucidar alguns pontos de nebulosidade em relação aos significados possíveis dos signos musicais provenientes das novas possibilidades tecnológicas inauguradas pela *Musique Concrète* francesa e pela *Elektronische Musik* alemã nas décadas de 1940 e 1950.

## **2. Primeiridade, secundidade e terceiridade na linguagem musical**

A determinação dos níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade em música é uma tarefa complexa. Quando observamos a primeiridade como qualidade de sensação, uma tendência particular de se considerar a emoção evocada no ouvinte como representante de tal qualidade nos permitiria concluir que a música possui seu significado atrelado ao conteúdo emocional que é capaz de causar no receptor. Tal ideia, amplamente discutida por semiólogos musicais no século XX, desconsidera o elemento musical como pertencente a uma classe anterior a sua nomeação motivada, impossibilitando sua determinação em função apenas do objeto de referencia de forma independente, sempre atrelando ao eixo estésico uma referencialidade subjetiva. Sobre esse tema, Eero Tarasti defende que quando ouvimos determinada melodia temos “como primeira impressão em um nível emotivo, talvez até caótico, sem reconhecer a peça ou quem a compôs – isso é primeiridade. Em secundidade devemos seguir adiante e identificar a peça. Em terceiridade, envolvendo maior racionalização, devemos desenvolver inferências sobre seu estilo e estrutura”<sup>2</sup>.

Embora Tarasti defenda a impressão ao nível emotivo como a primeiridade na percepção de uma melodia, pode-se inferir que a qualidade de sensação, quando referida como a emoção evocada na recepção da mensagem musical (ainda que de maneira provisória) já se

---

<sup>2</sup> “[...] as a primal impression at an emotive, perhaps even chaotic level, without recognizing what piece it is or who composed it, and so on - that is Firstness. In Secondness, we might go on to identify the piece. In Thirdness, which involves the most ratiocination, we might draw inferences about its style and structure” (TARASTI, 2002 in. CURRY, 2013 p. 44 – tradução nossa).

submete a uma nomeação que a estabeleceria como segundo. Dessa forma, a própria categorização da sensação, anterior a qualquer atribuição que identifique suas origens mais específicas (tanto no sentido de reconhecimento da composição ou do compositor), já ultrapassa aquilo que Peirce determina como primeiridade, sendo essa a mera sensação que antecede qualquer categorização racional. Tal forma de encarar os processos de primeiridade, secundidade e terceiridade inevitavelmente nos coloca em contato com a virtualidade própria do signo, que se formaliza e adquire valor de formas plurais, dependendo das relações de terceiridade estabelecidas entre emissor e receptor da mensagem. Nesse sentido, o signo musical se manifesta apenas numa alusão abstrata ao objeto ao qual se refere, levando-nos a concordar com Jean Jacques Nattiez quando conclui “que o objeto do signo é na verdade virtual, ele só existe no interior e através da multiplicidade infinita de interpretantes, por meios pelos quais a pessoa utilizando o signo busca fazer uma alusão ao objeto.”<sup>3</sup>

Isso posto, ao aprofundarmos a análise da primeiridade como qualidade da sensação, o timbre sedutoramente apresenta-se como representante lógico, uma vez que não há percepção de um som que não seja por ele acompanhada. Toda abstração em relação à frequência sonora (e todas as implicações posteriores em relação às suas disposições sintagmáticas na elaboração melódica) só é possível através de percepção de um som particular, esse possuidor de um timbre, supondo-se ele uma pura sensação primeira. No entanto, ainda aqui há de se colocar a dúvida, pois ao sermos surpreendidos por um som, a sensação primeira é determinada pelo contexto pertinente em muito maior intensidade do que pela assinatura timbrística desse mesmo som. Nesse sentido, a sensação primeira de uma sirene por um segundo poderia ser nomeada num terceiro como ‘perigo!’ ao invés de ser nomeada pelas suas propriedades sonoras. Ao ouvirmos uma orquestra gravada, talvez a sensação ‘humanos’ (na medida em que reconhecemos tratarmos-se de sons organizados e executados por nossos semelhantes) seja mais imediata do que um acorde nomeável ou uma mera nota individual. Assim, toda determinação concreta acerca de suas propriedades seria um terceiro, tornando o timbre, primeiro apenas numa suposta relação de escuta ativa, onde o deleite/nomeação requer “percepções puras”, essas já sugeridas pelo contexto e repertório daquele que o percebe.

---

<sup>3</sup> “[...] leads us to conclude that the object of the sign is actually a virtual object, that does not exist except within and through the infinite multiplicity of interpretants, by means of which the person using the sign seeks to allude to the object.” (NATTIEZ apud. CURRY, 2013 p.53 – tradução nossa).

No caso particular dos processos composicionais inaugurados pela *Elektronische Musik* uma outra problemática surge com a consideração do gerador de ondas oscilatórias como instrumento musical. A construção de timbres a partir de ondas individuais permite a constatação dos elementos primários que se estabelecem como uma impressão particular (impressão essa que, com o passar dos anos e maturação da prática, passou a imbuir os objetos musicais de características que conectam o som percebido a uma processualidade própria de uma época). Poderíamos, então, categorizar a senoide pura como um primeiro em relação ao um segundo (nesse caso, o timbre que dela faz uso e é percebido pelo terceiro: o ouvinte que o nomeia), mas ao mesmo tempo nossa suposição colocaria tal senoide como secundidade para uma primeiridade não musical: um valor numérico cuja frequência de oscilação pode ser representada como pura abstração (inclusive fazendo-se uso dos signos próprios da matemática). Aqui, a nomeação consciente do primeiro (a frequência abstrata) pelo segundo (a som senoidal) determina o terceiro (o timbre), esse como representação. Assim, podemos dizer que a senoide em si, objeto material, se esconde por trás de suas representações, tornando-se realidade apenas na percepção *per se*.

Pelo aqui exposto, pode-se presumir que a determinação dos níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade só torna-se possível após a averiguação do nível de escuta envolvido, de modo que as posições assumidas pelos signos podem variar de acordo com o grau de envolvimento e repertório do receptor. Aqui, as concepções de ordem semiótica (peircianas) se imbricam àquelas de ordem semiológica (saussurianas), justamente pelas vias daquilo que Jakobson (1942) aponta como lacuna na teoria do linguista suíço: a sua suposta negligência a respeito das funções linguísticas, pois somente após estabelecer-se uma postura ativa na recepção do eixo da comunicação é que pode-se perceber o repertório do receptor e o contexto envolvido como cruciais para a real compreensão da mensagem.

### **3. *Musique concrète* e *elektronische musik*: iconicidade e indicialidade na prática eletroacústica**

Analisando o signo em sua relação com o objeto referencial, Peirce elabora uma das tricotomias mais aplicadas à realidade musical, a saber: ícone/índice/símbolo. Dentre as diversas definições dadas pelo autor em seus escritos, pode-se teorizar tais conceitos como: a) Ícone: relação de primeiridade com o objeto, guardando em si características que o assemelham ao que é representado em relação motivada, possuindo as mesmas propriedades codificadas numa

substituição por semelhança; b) Índice: relação de secundidade com o objeto, mantendo uma conexão dinâmica com o mesmo, representada por um processo que conecta o signo fisicamente ao objeto; c) Símbolo: relação de terceiridade com o objeto, cujo valor é arbitrário e culturalmente convencionado. Para o objetivo do presente trabalho, deixaremos de lado as substituições simbólicas na linguagem musical (cujas aplicações têm se mostrado bastante pertinentes em casos específicos, como na análise de óperas e música programática por exemplo, ainda que seus axiomas mais comumente explicitados sejam severamente questionáveis) para que possamos analisar as características icônicas e indiciais presentes nas práticas da linguagem eletroacústica nos seus primeiros anos de existência, tanto na França como na Alemanha.

De forma geral, as discussões sobre a iconicidade e indicialidade da linguagem musical sempre estiveram relacionadas ao fato de a música possuir uma significação nebulosa, sendo a relação icônica comumente interpretada colocando a linguagem musical numa posição subalterna, “como efeito e não como feito significativo da aptidão humana de engendrar composições” (OLIVEIRA, 1979 p. 46). Nesse sentido, pode-se utilizar os tímpanos de uma orquestra para imitar sons de trovão ou ainda as flautas para imitar pássaros e outras evocações análogas, nas quais tem-se a intenção de significar um som externo, não musical, por semelhança. Tais interpretações colocam a criação das estruturas musicais como irrelevantes, sendo a “imitação” fonte da significação e o significado referindo-se ao objeto sonoro imitado. No caso da relação indicial, o que se estabelece é a significação da música a partir de seus processos internos, da relação de contiguidade que produz uma correlação de causa-efeito através das estruturas e processos composicionais. Assim, pode-se inferir que apenas através da relação indicial a obra musical seja capaz de conter uma significação própria, exprimível apenas pela relação direta da aplicação de processos na criação de estruturas. Em ambos os casos, o advento da prática eletroacústica nas décadas de 1940 e 1950 traz à tona dimensões mais profundas para o debate, uma vez que: 1) as práticas da *Musique Concrète* tornam possíveis execução do ícone sonoro *per se*, sendo não mais necessário “imitar” um som externo através dos instrumentos musicais, mas executá-lo em essência através da gravação e manipulação sonora; 2) as práticas da *Elektronische Musik* evidenciam o índice sonoro em sua mais pura forma, construindo os sons elementares da obra através de processos definidos, sendo a existência do som somente possível através da relação contígua que esse possui com a processualidade que o gerou. Se no capítulo anterior averiguamos a possibilidade de primeiridade do timbre quando da escuta ativa, aqui a

indicialidade invade a própria formatação do timbre, colocando em xeque definições generalistas. Sendo assim, pode-se considerar as duas práticas dos primeiros anos da música eletroacústica como detentoras das abstrações mais prolíficas para o debate em questão, ainda que suas características icônicas e iniciais possam permutarem-se, como veremos a diante. Antes, contudo, faz-se necessária a discussão a respeito da possível arbitrariedade latente do ícone.

A questão da iconicidade de um signo, que teoricamente se estabelece pela semelhança entre o objeto e sua representação, foi discutida por incontáveis teóricos no decorrer do século XX. Isso porque, embora as definições de Peirce (essas mutáveis de acordo com diferentes textos do autor a respeito) se estabeleçam sempre na presunção de similaridade, analogia e/ou motivação do signo, os aspectos de tais inferências mostraram-se deveras complexos para que tal motivação exclua componentes arbitrários do processo de significação. Umberto Eco (1976) realiza uma crítica importante a respeito do tema, elencando algumas incongruências na aceitação da concepção da motivação em detrimento da arbitrariedade convencional (essa presente, sobretudo, nos signos simbólicos). Para Eco, o caráter convencional (e, por que não, cultural) está presente nos ícones de forma análoga se aceitarmos uma espécie de flexibilidade no conceito, pois a questão da similaridade só é possível a partir da dissolução das características do objeto numa rede de estipulações culturais. Seria dessa forma que, citando um exemplo do próprio Eco, a sacarina seria semelhante ao açúcar, embora nenhuma de suas características (sejam elas visuais ou químicas) se assemelhem verdadeiramente, sendo a constatação de semelhança possível apenas após uma abordagem convencional dos processos culturais envolvidos na oposição doce/salgado (ECO, 2014 p. 172). O mesmo se aplicaria aos diagramas que representam, iconicamente, aspectos lógicos de natureza abstrata, os quais permitem que elementos gráficos dispostos espacialmente sobre uma tela representem ideias abstratas somente quando baseados em mecanismos mentais em termos de proximidade espacial e sucessão temporal. Sendo assim, Eco defende que, seja qual for a natureza do processo icônico, “o que motiva a organização da expressão não é o objeto, mas o conteúdo cultural correspondente a um dado objeto” (ECO, 2014 p. 181).

No caso particular da *Concrète Musique* francesa, tal motivação cultural sutil pode ser percebida com a evolução dos processos de gravação e reprodução. Se hoje em dia tais processos adquiriram um grau de fidelidade superior, o mesmo não se poderia dizer das fitas magnéticas da década de 1940, onde a percepção do som gravado exigia que se ignorasse os

numerosos ruídos existentes. Nessa perspectiva, do ponto de vista acústico, um mesmo som gravado pelos processos distantes entre si em mais de meio século geram resultados completamente diferentes. Aqui, corroborando as ideias de Eco, o conteúdo cultural determina o que deve ser considerado como parte da mensagem e o que deva ser descartado como ruído indesejado. Vale lembrar ainda que a mera reprodução do som captado não configura uma mensagem musical, sendo a sua manipulação e construção sintagmática o fundamento pelo qual a linguagem musical se estabelece, destituindo o signo de seus atributos icônicos e trazendo a tona uma processualidade própria dos signos indiciais.

Claude Lévi-Strauss (2010) aborda a questão a respeito de tal iconicidade intrínseca ao processo de gravação. Segundo ele, o valor representativo do som gravado, quando não destituído de sua referencialidade primeira, pouco pode comunicar musicalmente. Ele escreve:

O caso da música concreta encerra, portanto, um curioso paradoxo. Se ela conservasse o valor representativo dos ruídos, disporia de uma primeira articulação que lhe permitiria instaurar um sistema de signos através da intervenção de uma segunda. Mas, com esse sistema, não se diria quase nada. Para se certificar disso, basta imaginar o tipo de histórias que se poderiam contar com ruídos, mantendo-se suficientemente convicto de que seriam ao mesmo tempo compreendidas e emocionantes. Daí a solução adotada de desnaturar os ruídos para fazer deles pseudossons, mas entre os quais é impossível definir relações simples, formando um sistema significativo já num outro plano, e capaz de formar a base de uma segunda articulação. (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 43).

A obra *Variations pour une porte et un soupir*, composta por Pierre Henry em 1963, talvez seja o exemplo ideal de como essa transformação pode ocorrer. Em tal obra o compositor apresenta os materiais concretos, a saber, sons gravados de uma porta e de suspiros, sobre os quais realiza transformações eletroacústicas a fim de desconstituir a referencialidade. A obra, nesse caso, se estabelece direcionando a escuta para os processos envolvidos nas transformações. Tais processos passam a ser considerados signos indiciais de estruturas aplicadas, colocando a significação em contato físico direto (literalmente) com a nova referência linguística: as técnicas composicionais podem adquirir aqui status de novo objeto referencial. Elaborada como um tema com variações, a obra de Pierre Henry faz uso de estruturas culturalmente significantes, nas quais a repetição e a apresentação gradual de novos elementos esvaziam os signos musicais de sua iconicidade, fazendo com que tal esvaziamento se estabeleça como uma sintaxe musical de

natureza distinta. Pierre Schaeffer aborda tal problemática em 1966, na obra *Tratado dos Objetos Musicais*, na qual assevera:

A repetição do mesmo fenômeno causal faz com que desapareça a significação prática desse sinal [...]. A variação, no seio da repetição causal, de 'alguma coisa perceptível' acentua o caráter desinteressado da atividade e lhe confere um interesse novo, criando um acontecimento de outra natureza, um acontecimento que somos levados a chamar de musical. (SCHAEFFER, 1966, p. 51).

Curiosamente, no caso particular da *Elektronische Musik* um evento contrário ocorre com o desenvolvimento das técnicas de síntese. Se nos primeiros anos as limitações de tais processos atraíam a escuta para o novo timbre que se estabelecia, o desenvolvimento das técnicas (que passaram a incluir na década de 1970 a síntese FM) tornaram possíveis a imitação de timbres instrumentais. Poderíamos, nesse caso, determinar que a indicialidade particular presente nos novos timbres cederam espaço para a iconicidade imitativa: o som sintetizado passava a significar o instrumento imitado. É preciso ressaltar, mais uma vez, que essa iconicidade pura possui pouco significado musical, sendo necessária uma nova construção sintagmática para que ela adquira status linguísticos. No entanto, o potencial de reprodução, tal qual ocorre nas artes visuais, permite uma identificação por meio da semelhança direcionada pela motivação culturalmente guiada (no caso particular da síntese, o conhecimento prévio do som do fagote, por exemplo, é condição para o reconhecimento de sua imitação).

Em ambos os casos expostos aqui, o que percebe-se é que a mera disposição de elementos sígnicos, sejam eles de natureza icônica ou indicial (e também simbólica, embora não tenhamos nos detido nessa questão no presente artigo), não determinam os valores linguísticos aplicáveis, sendo necessária a compreensão de como tais valores se conectam no eixo comunicativo (incluindo os repertórios dos atores envolvidos) para uma elaboração satisfatória do conteúdo linguístico pertinente. Aqui, somente através das sobreposições de elementos da semiótica peirciana com elementos da semiologia saussuriana (bem como os desdobramentos posteriores de tais elementos) permitem encarar o fato linguístico musical em função de sua significação sintagmática.

Não é nossa intenção aqui escrever sobre as implicações da abordagem proposta no presente artigo quando inserida no debate sobre *live-electronics*, mas permitimo-nos antever algumas linhas de raciocínio. Em primeiro lugar, a possibilidade de criar-se uma dialética paralela àquela que determina as notas na partitura, inaugura um tipo de escuta cuja significação esbarra

na transição entre objetos musicais icônicos e indiciais que propusemos até aqui. Em segundo lugar, essa nova dialética existe sempre incorporando certo grau de ruído inerente aos seus meios de produção (e a reflexão acerca desse fato nos mostra que certo grau de ruído instrumental sempre existe em qualquer tipo de instrumentação musical), cuja evolução permite que a transição significativa entre associação por semelhança e associação por processualidade seja explorada cada vez com maior rigor e em tempo real, possuindo uma sintaxe própria. Por fim, o papel do responsável pela difusão e operação eletroacústica, imprescindível para a maior parte das obras com *live-electronics*, surge como uma nova personagem no eixo-comunicativo, responsável pela geração dos resultados desejados pelo compositor (cujo grau de importância na confecção da mensagem musical possa se equiparar àquela de intérprete); nesse caso, a compreensão dos processos envolvidos nas transformações que transfiguram signo icônicos à signos indiciais nos parece de extrema relevância.

O caminho que a informação musical faz para chegar do compositor ao intérprete<sup>4</sup> (e primeiro ouvinte) e do intérprete ao ouvinte final foi severamente afetada pelas novas possibilidades apresentadas pelo aparato eletroacústico. O impacto desse novo estado de coisas possui um caráter de novidade que atua nos limites da compreensão musical, cuja manipulação já é parte corrente das discussões dos próprios compositores. Philippe Manoury afirma:

A próxima consequência desse estado de coisas é que a máquina, após ter interpelado o artista, interpelará o ouvinte. Ela não constitui simplesmente um meio entre um criador e seu público, [...] mas *age* entre o gesto do instrumentista e o fenômeno que é percebido. A parte mais enigmática desse modo de comunicação reside no fato de essa ação ser oculta e se realizar sem o conhecimento do ouvinte. Tudo o que ele percebe são efeitos sem que daí deduza suas causas. (MANOURY, 2009, p. 208 – grifos do original).

---

<sup>4</sup> O papel do intérprete aqui é considerado pelas perspectivas de COOK (2005, 2006) e TARUSKIN (1995), percebendo-o como co-criador da obra musical.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia* (1964). São Paulo: Cultrix, 2006.
- COOK, Nicholas. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*. *Music Theory Online*. Society for Music Theory, vol. 11, n. 1, p.1-10, 2005.
- CURRY, Ben. *Reading Conventions, Interpreting Habits: Peircian Semiotics in Music*. UMI Dissertation Publishing. ProQuest. Michigan: 2013.
- DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce que l'acte de creation. <<http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>>. Acesso em 14/01/2018.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Ed. Perspectiva. São Paulo: 2014.
- FERRAZ, Silvio. Música e Comunicação: ou, o que quer comunicar a música. In. *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*. Belo Horizonte, 2001.
- JAKOBSON, Roman. Retrospectiva sulla teoria saussuriana (1942). In.: *Roman Jakobson*, p. 375-417. Roma: Riuniti, 1990.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MANOURY, Philippe. O Gesto, a Natureza e o Lugar. In.: *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. Org.: Flo Menezes. 2a Ed. Sao Paulo: Edusp, 2009.
- MARLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Sao Paulo: Martins Fontes, 2006.
- De OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Beethoven – Proprietário de um Cérebro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1979.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral* (1916). São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais: Ensaio Interdisciplinar*. Paris: Editions Du Seuil, 1966.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.