Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Linguística

Semiótica e Construção do Sentido no Discurso Musical: Propostas Teóricas e Aplicações.

Cleyton Vieira Fernandes
São Paulo - 2012

Cleyton Vieira Fernandes
cleytonfernandes@hotmail.com

Semiótica e Construção do Sentido no Discurso Musical: Propostas Teóricas e Aplicações.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte

São Paulo, 2012

*"As nações são criadas por poetas e artistas, não por mercadores e políticos.
Na arte encontram-se os mais profundos princípios da vida." (Ananda
Coomaraswamy)*

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Vicente.

Aos meus irmãos e parentes, sempre presentes, embora distantes.

Aos meus professores, todos.

Aos amigos do Ges-Usp, em especial, Carolina Tomasi, Thiago e Carolina Lemos.

Ao Ivã Lopes, pelas bancas, contribuições, conversas e apoio.

Ao Marcos Lopes, amigo e conselheiro; peça-chave.

Ao Peter, pelas bancas e pela parceria musical e semiótica.

Ao Baulé, pelo auxílio para a prova de francês.

Ao Waldir Beividas e ao Departamento de Linguística da Usp.

Ao CNPQ, pelo financiamento desta pesquisa.

Aos colegas do Colégio Santa Cruz, da Escola Ágora, do Mater Amabilis e do Centro de Cultura Musical.

Dedico esta conquista à minha mãe e recordo, com saudades,
de meu pai.

Sumário

1. Introdução	10
1.1 Semiótica e música, alguns problemas de abordagem	11
1.2 Semiótica Tensiva e Semiótica da Música	15
1.3 A análise musical	18
1.4 Estrutura do trabalho	22
2. Acontecimento, Estética e Cotidiano: sobre os modos de apreensão	26
2.1 O inesperado	27
2.2 Acontecimento e Estesia	31
2.3 Fazer artístico e acontecimento estético	36
2.4 A estetização do cotidiano	40
3. Os fúntivos da construção do sentido musical	45
3.1 Considerações gerais	46
3.2 Estrutura musical	48
3.3 Os elementos constituintes	50
4. Os intervalos simultâneos:	
tensão e relaxamento, intensidade e extensidade	55
4.1 Considerações	56
4.2 Destacando uma problemática: por enquanto, apenas perguntas... ..	58
4.3 Escalas e intervalos simultâneos	62
4.4 Intensidade e extensidade	67
4.5 Leo Brouwer	71
4.6 Análise	72
4.7 Retomando os Estudos Simples anteriores	77
5. O Timbre	78
5.1 Considerações	79
5.2 Tipos de abordagem	81
5.3 Considerações sobre a Semiótica Tensiva	83
5.4 O enquadramento do Timbre na perspectiva tensiva.....	87
5.5 Exemplo analítico	90

6. Obra, Improviso e Enunciação: Do texto à Cena Enunciativa	95
6.1 Considerações	96
6.2 Breve relato sobre o nascimento do Jazz	101
6.3 <i>Swing</i> e <i>Bebop</i> , expressões distintas de uma mesma linguagem	104
6.4 Estéticas e sistemas de Valores	111
6.5 Aplicando a noção linguística de Valor ao sistema musical	116
 7. Conclusão	 120
8. Referências Bibliográficas	123

Resumo

FERNANDES, Cleyton Vieira. Semiótica e Construção do Sentido no Discurso Musical: Propostas Teóricas e Aplicações.

O pesquisador que opta pela Semiótica de linha francesa para o desenvolvimento de seu projeto acadêmico, lança sua âncora nos estudos da linguagem humana e encontra um arcabouço teórico inaugurado por Saussure no *Curso de Linguística Geral* (Saussure, 1997). Partindo desta base teórica, discutiremos a pertinência da aplicação dos princípios da Teoria Semiótica, também chamada greimasiana, na análise do discurso musical.

Num primeiro momento, apresentaremos um modelo de apreensão do objeto estético a partir de elementos extraídos da obra *Da imperfeição*, onde Greimas discute o Acontecimento Estético. Em seguida, proporemos algumas formas distintas de discretizar e sistematizar o discurso musical, debatendo algumas das tomadas de posição entre os semioticistas da Música.

Vencidas tais etapas, aplicaremos aos parâmetros das Alturas, Intervalos Simultâneos e Timbre, alguns conceitos extraídos, sobretudo, da Semiótica Tensiva, conforme as propostas de Claude Zilberberg. Finalmente, por meio da análise de dois importantes movimentos na história do *Jazz*, o *Swing* e o *Bebop*, traremos algumas formulações sobre o conceito de Cena Enunciativa e sua implicação na construção do sentido do discurso musical.

Palavras-chave: Semiótica; Música; Linguagem; Discurso; Sentido

Abstract

FERNANDES, Cleyton Vieira. Semiotics and the construction of meaning in Musical discourse: Theoretical Proposals and applications.

The researcher who opts for the French Semiotics to develop their academic project casts his anchor in the study of the human language and finds the theoretical framework inaugurated by Saussure in the *Curso de Linguística Geral* (Saussure, 1997). From this theoretical basis, we discuss the relevance of the principles of the Semiotic Theory, also called greimasien, in the analysis of musical discourse.

At first, we present a model of aesthetic apprehension of the object based on elements from the work *Da Imperfeição*, when Greimas discusses the Event Aesthetic. Then, we propose some different ways to discretize and systematize the musical discourse, debating some of the positions among music semioticians.

After these steps, we will apply to the parameters of Heights, Simultaneous Intervals and Timbre, some concepts extracted especially from Tensive Semiotics, according to Claude Zilberberg proposals. Finally, by means of the analysis of two important movements in the history of Jazz, Swing and Bebop, we will bring some of the formulations on the concept of Enunciative Scene and its implication in the sense's construction of musical discourse.

Keywords: Semiotics; Music; Language; Discourse; Sense

Introdução

“...uma doutrina errada, baseada numa busca sincera, vale muito mais que a contemplativa segurança daqueles que se opõem a tal busca por acreditarem já saber: saber, sem haverem buscado por si mesmos.”(Schoenberg)

1. Introdução:

1.1 Semiótica e música: alguns problemas de abordagem

O pesquisador que opta pela Semiótica de linha francesa para o desenvolvimento de seu projeto acadêmico, lança sua âncora nos estudos da linguagem humana e encontra um arcabouço teórico inaugurado por Saussure no *Curso de Linguística Geral* (Saussure, 1997).

Diversas empreitadas foram realizadas na tentativa de aproximar *linguagem musical* e *linguagem verbal* em estudos que surgiram das mais variadas áreas do conhecimento, em especial, nas ciências humanas. Tais pesquisas tomaram os diversos níveis da análise linguística; *fonético, fonológico, morfológico, semântico e sintático*; e buscaram encontrar possibilidades, ora mais, ora menos coerentes, de aplicar as teorias linguísticas à análise e compreensão do discurso sonoro. Mais recentemente e, a partir das propostas de Greimas, um novo nível de análise foi sobreposto aos estudos da linguagem: estes, que até então alcançavam a extensão da frase, passariam, numa espécie de gramática do texto, ao âmbito do discurso. Naturalmente, e, em continuidade à interação entre as pesquisas que se valeram da linguística para a análise musical, surgiram interessados em aplicar os ganhos teóricos da Semiótica, nascida do trato com textos verbais, às peculiaridades do discurso musical acompanhado de letra, na forma de canção, ou, na forma de música pura, despida de qualquer sincretismo aparente. Porém,

alguns percalços problematizam a solidificação das bases de um edifício teórico resistente às provas em que se submetem os discursos científicos.

Entre tantas contribuições de Greimas ao escopo da Teoria, o chamado *percurso gerativo do sentido*, certamente, norteia toda a prática semiótica ao longo dos primeiros trinta anos de sua existência. Esta importante ferramenta teórica mostrou-se eficaz na análise de textos verbais, porém, não alcançou o mesmo êxito, em nosso modo de ver, na análise de objetos cujos *significantes* pertenciam a textos não verbais, como a música. Podemos até, sumariamente, levantar algumas hipóteses para essa aparente ineficácia:

a) o *percurso* coloca em evidência o chamado *plano de conteúdo* da linguagem e, em certos casos de semióticas não verbais, este pode não estar no centro de interesse. O proveito da análise talvez recaia, nesses casos, na forma como a linguagem musical se apresenta e, portanto, estaria no *plano de expressão*.

b) talvez, o *plano de conteúdo* do signo musical seja intraduzível para a metalinguagem verbal e incapaz de preencher todos os níveis do *percurso gerativo*, claramente estruturado para atender as demandas de significação dos textos verbais.

Para além disso, nenhum estudo conseguiu provar, salvo por desconhecimento de nossa parte, que podemos homologar uma semântica ao discurso musical. Como já dissemos, a Semiótica sobrepôs um nível de análise aos estudos linguísticos e, o *percurso*, como boa teoria estrutural, convoca os níveis anteriores de análise para seu pleno funcionamento, logo, ao nos defrontarmos com uma linguagem cuja semântica é desconhecida, desmoronam

as tentativas de atribuir à música elementos sintáticos, morfológicos e fonético/fonológicos.

Pararíamos nossa empreitada por aqui e partiríamos para semear nossas reflexões em outros campos se a Semiótica não tivesse alimentado a ambição de desvendar o sentido em *planos de expressão* não verbais e, por necessidade, repensasse suas bases. Das várias metáforas que se aplicam a esse campo de estudos, “canteiro de obras”, talvez seja a que melhor se aplica. Partindo da estrutura de textos canônicos, passando pelas *paixões*, *afetos* e, mais recentemente, a *tensividade*, muitas são as propostas que têm repensado os princípios da Teoria e as formas de abordagem do objeto semiótico.

Contudo, uma outra frente de trabalho precisa ser enfrentada, concomitantemente, pelos que se propõem ao estudo das semióticas não verbais: é preciso encontrar, na linguagem em questão, os elementos internos que articulam as significações do discurso. Enquanto no texto verbal a escolha de um fonema interfere no significado do morfema e assim sucessivamente, quais seriam os elementos do discurso musical que poderíamos definir como caracterizantes ou *funtivos* do discurso? De acordo com Zilberberg (2012) estaríamos diante da tarefa de determinar os elementos que compõem a complexidade do objeto semiótico.

Portanto, através desses dois caminhos apontados, o primeiro de ordem semiótica e o segundo de ordem puramente musical, pretendemos contribuir com algumas reflexões acerca da construção do sentido no discurso musical.

Em tempo, convém comentar sobre um desvio sofrido por nosso trabalho em relação ao projeto inicial. Num primeiro momento, pretendíamos escrevê-lo sob o fio condutor da análise da obra do saxofonista de *Jazz* John Coltrane.

Porém, questões de base mostraram-se prementes ao longo do processo e a unidade do trabalho converteu-se, gradativamente, na sistematização de alguns funtivos do discurso musical e na aplicação de análises em obras diversas.

Em sequência, como pretendemos inserir nosso discurso científico numa tradição de pesquisas convém, antes de tudo, apresentar mais detalhadamente as bases teóricas com as quais dialogaremos em nossas análises.

1.2 Semiótica Tensiva e Semiótica da Música

Conforme destacamos anteriormente, a teoria fundada por Greimas encontra-se em pleno processo de ebulição intelectual. Ele mesmo, em seus últimos escritos, apontou para uma direção que permitiu a entrada do *sensível* nas reflexões sobre a construção do sentido e, mais tarde, por meio de autores como Fontanille e Zilberberg, um novo lugar desenhou-se para o *afeto* no campo teórico, interferindo diretamente no *Valor* dos constituintes do objeto e, em consequência, outorgando ao sensível a regência do inteligível.

Entre os principais autores da corrente tensiva da teoria, Claude Zilberberg apresenta-nos em seus escritos ferramentas que, acreditamos, podem proporcionar ganhos consideráveis na análise de textos não-verbais. Particularmente, a Música encontra na teoria tensiva um campo vasto de aplicação. Os movimentos de *tensão* e *relaxamento*; *acelerações* e *retardamentos*; os *múltiplos* e *singulares*; as *continuidades* e *paradas*; entre tantas outras articulações que são correntes no discurso musical, são diretamente tratados na teoria tensiva.

Além disso, não é por acaso que o consagrado modelo da Semiótica da Canção, criado por Luiz Tatit, tem em sua base as propostas teóricas da *tensividade*. Ele observou que as curvas entoativas de alturas melódicas, articuladas com as durações e variações de andamentos, interferem diretamente no caráter mais, ou menos passional da canção. Tatit desenvolveu um profundo e sólido trabalho teórico e suas contribuições não poderiam passar ao largo deste trabalho.

Ainda, entre os vários pesquisadores que desenvolveram reflexões em teses e dissertações defendidas no Departamento de Linguística na Universidade de São Paulo, destacaremos as teses de Ricardo Monteiro e Peter Dietrich, ambos sob a orientação de Tatit. Ao lançar mão de tais trabalhos procuraremos estabelecer uma linha contínua nas reflexões sobre a Semiótica da Música e, dessa forma, supor que existe um núcleo comum de indagações e questões que se repetem e, portanto, devem ocupar um lugar de destaque em nossas reflexões. Ainda, o semioticista Antonio Pietroforte, orientador deste trabalho, apresenta em sua bibliografia diversas análises de objetos musicais que serão de grande importância em algumas de nossas ponderações. Pietroforte aplica a semiótica de forma prática e cristalina, trazendo objetividade em temas complexos como, por exemplo, a existência de um *plano de conteúdo* nos discursos musicais. O professor nos cedeu, gentilmente, seu mais recente trabalho na área, *A significação musical: um estudo semiótico da música instrumental erudita*, em processo de publicação.

Infelizmente, outros importantes trabalhos desse mesmo programa de pós-graduação não serão citados, apesar do parentesco com nossas reflexões. Em virtude das limitações naturais de uma dissertação, pretendemos não cometer injustiças ao refutar ou afiançar, levianamente, afirmações de pesquisadores da Área.

Por último, mas não menos importante, travamos contato com o pensamento do semiólogo Jean-Jacques Nattiez, cuja obra recente, apesar de não assumir a continuidade do pensamento semiótico, ainda mantém estreita relação com as reflexões da linguagem. Nos anos de 1970, Nattiez era citado como principal representante da corrente do pensamento musical semiológico (Cook,

1994). Em alguns de seus escritos, encontramos análises que contribuirão para a compreensão de nossos objetos e, complementarmente, ajudarão na sedimentação de uma linha de pensamento historicamente mais consistente.

1.3 A análise musical

Enquanto a Semiótica greimasiana acumula modestos cinquenta anos de história, o cenário no campo da análise musical é bastante diferente. Em sua dissertação de mestrado, Monteiro dedica um capítulo para discorrer sobre a tradição da análise musical no ocidente e atribui a Aristoxenus a criação do primeiro tratado de teoria musical: *“no caso grego, Aristoxenus, discípulo de Aristóteles e autor do primeiro tratado de teoria musical conhecido no ocidente, por volta de 320 a.C. ...”* (Monteiro, 2002)

Nattiez, num esclarecedor artigo intitulado *Semiologia Musical e Pedagogia da Análise*, discorre sobre as muitas formas de análise musical presentes nas universidades e aponta:

A análise musical é plural: enquanto, até data recente, todo inventor de um novo modelo de descrição e explicação dos fatos musicais fazia de conta que o recém nascido substituíra os precedentes e os anulava, entramos numa fase da história que nos obriga a admitir a coexistência dos modelos disponíveis. (Nattiez, 1990:53)

O autor começa, então, a relacionar alguns dos modos de análise de maior importância no campo acadêmico musical e destaca que, entre 1985 e 1988, cinco importantes obras sobre o tema apresentaram listas convergentes de métodos de análise. As tendências listadas são:

- a teoria da harmonia tonal, proposta por H. Schenker;
- a abordagem da harmonia, da forma e do motivo, conforme A. Schoenberg;
- a análise motivica e temática de R. Rétí;
- a “Set-Theory”, elaborada por A. Forte para análise das músicas atonais;
- os modelos de análise rítmica e melódica de L. Meyer;

- o “Musical Criticism” de Kerman, Rosen, Newcomb e Treitler;
- a semiologia musical de Ruwet e Nattiez;¹
- a teoria generativa da música tonal de Lerdahl e Jackendoff.

O que observamos, e pode ser confirmado pelos comentários de Nattiez, é que as tendências aqui apresentadas tomam para si a responsabilidade sobre aspectos ou elementos do discurso musical, mas, nenhuma delas aponta para uma visão ampla da estrutura musical. Segundo ele:

Cada um desses métodos acentua parâmetros diferentes: harmonia em Schenker e Schoenberg; motivo e temática em Schoenberg e Réti; ritmo e melodia em Meyer; formas e estruturas melódico-rítmicas e monodias em semiologia musical; a maior parte das teorias parecem impotentes diante do timbre². (Nattiez, 1990:54)

Levando-se em conta esta longa lista de tendências de análise, algumas delas propostas por pensadores de grande envergadura como Schoenberg e Rosen, somos levados a pensar o lugar da semiótica na análise musical. Novamente recorreremos à analogia com a linguística: quando da proposta de Greimas para a análise do discurso, a semiótica defrontou-se com textos que em sua estrutura possuíam fonemas, morfemas, sememas e frases. Não foi necessário, porém, repropor as teorias fonológica, morfológica, semântica ou da sintaxe. Ao contrário, os conhecimentos acumulados nessas áreas foram incorporados para

¹ A semiologia aqui em questão centra-se no chamado “modelo paradigmático” de análise. Não nos cabe aqui um aprofundamento nesta proposta de Nattiez, mas, convém observar que tal modelo toma as relações entre temas e motivos melódicos para a constituição de paradigmas. As variações desses motivos estariam, portanto, no eixo das escolhas e se projetariam no sintagma discursivo. Tal teoria apresenta clara inspiração Saussureana, foi amplamente aplicada por ele na classificação de temas populares em pesquisas etnomusicológicas e pode ser verificada na obra “Fundaments de une semiologie de la musique.” (Nattiez, 1967)

² À época, a Sonologia ainda dava seus primeiros passos e não figurava entre as disciplinas universitárias. Além disso, ao que nos parece, as pesquisas de Pierre Schaeffer em seu “Tratado dos objetos musicais” não eram consideradas importantes ou eram desconhecidas pelo autor.

que a análise da estrutura fosse completa. A função primária da semiótica na análise do discurso musical é, portanto, compreender as relações entre os elementos do discurso e suas consequências na construção do sentido. Citando Hjelmslev:

Será reconhecido, portanto, sem dificuldades, que no fundo o essencial não é dividir um objeto em partes, mas sim adaptar a análise de modo que ela seja conforme às dependências mútuas que existem entre as partes, permitindo-nos prestar contas dessas dependências de modo satisfatório. (Hjelmslev, 1975:28)

Tais dependências serão verificadas no discurso musical pela decomposição das partes. As múltiplas tendências da análise musical já nos dão pistas dos ingredientes que terão maior importância na construção do sentido dos objetos tratados. Zilberberg, falando-nos sobre as formas de quantificação das *valências tensivas* comenta:

Uma vez adotada, essa análise demonstra, de que maneira, a partir de uma direção identificada, acabam se projetando unidades. Nossa explanação concatena, para tanto, duas partições: a partição de uma direção e, a seguir, a partição de uma partição. (Zilberberg, 2012:58)

Exemplificando, se tomarmos a intensidade do som como uma direção na construção do sentido, uma das formas³ de particionar essa direção seria por meio dos termos convencionais da teoria musical, do mais piano ao mais forte. A tabela 1 é capaz de ilustrar como poderemos aplicar tal segmentação.

³ Como veremos no último capítulo desta dissertação, o plano de expressão musical comporta-se arbitrariamente na interioridade de discurso. O quadro que por hora apresentamos parte de uma hipótese de abordagem entre tantas outras. O parâmetro intensidade sonora pode comportar-se de forma distinta e até mesmo contrária ao que está sendo apresentado.

intensidade sonora (direção)

atenuação <i>mezzo-forte (mf)</i> ou <i>menos mais</i>	minimização <i>pianissimo (pp)</i> ou <i>menos menos</i>
restabelecimento <i>mezzo-piano (mp)</i> ou <i>menos menos</i>	recrudescimento <i>fortissimo (ff)</i> ou <i>mais mais</i>

tabela 1

Não estamos lançando mão da teoria tensiva ou do parâmetro da intensidade sonora para discorrer detalhadamente sobre tais aspectos; não aqui, nesta introdução. O que estamos apontando é a possibilidade de uma relação de mutualismo entre as correntes tradicionais e solidificadas da análise musical e a Semiótica da Música. Por meio da aplicação de um princípio semiótico podemos, a partir dos próprios termos da teoria musical, encontrar sentido nas estruturas musicais em termos mais amplos, sem a necessidade de recriar termos: suponhamos, no exemplo dado, a criação de uma metalinguagem semiótica como “*fortema*” ou “*pianema*”; isso apenas restringiria a abrangência de enunciatários aparelhados para a compreensão de nossas reflexões e não traria ganho substancial ao projeto.

Calcados nesse princípio, procuraremos, sempre que possível, estabelecer um diálogo entre as propostas teóricas aqui apresentadas, a partir da aplicação de conceitos da análise e da teoria musical.

1.4 Estrutura do trabalho

Nosso trabalho, tendo sido pensado e elaborado ao longo de dois anos, correu o risco de perda de unidade. Diferentes reflexões somaram-se em momentos diferentes de produção, calcadas em distintos períodos de leitura. O esforço de dar organicidade à dissertação passará, em grande medida, pela forma como tentaremos propor sua estrutura.

Podemos dizer que o fio condutor foi a aplicação dos princípios semióticos às estruturas musicais, em exemplos pinçados, de acordo com uma maior aplicabilidade pretendida. Nos capítulos de aplicação, lançamos mão de objetos musicais a serem decompostos e submetidos às ferramentas de análise que julgamos mais adequadas.

Inicialmente, debateremos no capítulo “Acontecimento, Estética e Cotidiano: sobre os modos de apreensão” o estatuto do objeto estético. Em *Da Imperfeição*, Greimas apresenta uma nova preocupação que mudaria o rumo da Teoria, ou, pelo menos, ampliaria em muito seu campo de alcance: a possibilidade de um sujeito que se deixa operar por um objeto estético, instaurando, então, um modo particular de existência semiótica. Apresentaremos um modelo de apreensão estética que coloca o objeto de arte como portador de uma determinada cifra tensiva, supondo ser possível mensurar vários níveis do “potencial tensivo” nos objetos que se apresentam ao sujeito, situando no limite da extensidade os objetos do cotidiano, desprovidos de qualquer valor de estesia e, por outro lado, num extremo de intensidade, o acontecimento estésico, inesperado e singular. Partiremos, deste modo, das análises dos próprios exemplos de Greimas para situar a obra de arte neste universo das tensividades.

Em seguida, a partir da segmentação dos elementos presentes no *plano de expressão musical*, procuraremos propor a aplicação dos modelos tensivos zilberberguianos como forma de operar um modelo semiótico da construção do sentido do discurso musical. Tais elementos, que, seguindo a tradição linguística, propomos chamar de funtivos, serão, em nossa análise, os traços distintivos que operam as oposições e diferenças internas do discurso. Evidentemente, não podemos operar oposições entre elementos de natureza diferente, caberá uma organização destes elementos relevantes e a operação dos seus modos de ação.

Numa primeira hipótese de organização, temos trabalhado com os elementos *timbre, altura, intensidade, textura e relação harmônica*. Parece-nos que tais elementos podem articular-se de forma distinta dentro do discurso, ou seja, enquanto para elementos como a altura e a intensidade podemos determinar cifras de mais ou de menos, como mais forte/mais fraco ou mais agudo/mais grave, enquadrando perfeitamente tais elementos nas categorias de atenuação, recrudescimento, restabelecimento e minimização propostas por Zilberberg, em casos como o do *timbre* só podemos falar em continuidades e descontinuidades.

Na tradição do estudo e da análise da música ocidental dita “erudita”, os elementos consonantes e dissonantes ocupam um espaço central que tem origem nos primeiros manuais do contra-ponto palestriniano e culminam nos tratados de harmonia do início do século XX. O aparato harmônico conferido à determinada obra é um ponto de definição e de classificação de “Estilo”, “Escola”, “Forma” e outras características que inserem determinada obra num contexto e não em outro. A partir de propostas do compositor e teórico Arnold Schoenberg sobre as consonâncias e dissonâncias na harmonia tonal, debatemos a

pertinência de uma análise de intensidades e extensões nas relações intervalares simultâneas propondo, assim, um procedimento de análise no campo musical tonal e temperado. Por meio da relação das vibrações que definem a altura de um som, discutimos a adoção de uma escala gradativa de resultantes dissonantes e consonantes e sua possibilidade de semiotização. Tal processo de análise abrirá a possibilidade de encontrarmos micro-movimentos tensivos que, articulados entre si, compõem a curva de intensidades pertinentes ao desenvolvimento da obra. Os conceitos de base encontram-se no campo da semiótica tensiva e, embora não sejam aspectos recentes da teoria, perceberemos que, ao ingressar no domínio das linguagens não verbais, novas fronteiras se abrem para tais ponderações. A aplicabilidade do modelo aqui proposto circunscreve a tradição ocidental e, sobretudo, no âmbito das análises harmônicas em que os princípios não tonais regem os procedimentos composicionais. Proporemos, como ponto de partida para tal reflexão, a análise dos estudos 2, 3 e 11 para violão, de Leo Brouwer, da série de “Estudos Simples”.

Certamente, existem diversas formas de tratar o uso do timbre no discurso musical. Escolhemos apenas uma: verificaremos suas relações de permanência ou alternância no tempo musical com os conceitos de continuidade e descontinuidade propostos pela perspectiva tensiva, supondo que tais relações desencadeiam continuidades e rupturas no andamento discursivo, criando a sensação de passâncias ou saliências, conforto ou estranhamento, efeitos de sentido amplamente debatidos pela semiótica. Escolheremos alguns trechos da peça *Hika*, de Leo Brouwer, para exemplificar tal proposta. Traremos, também, alguns conceitos propostos por Pierre Schaeffer no seu *Tratado dos Objetos*

Musicais, e conceitos do discurso Referencial e Mítico, de acordo com algumas propostas de análise realizadas por Pietroforte.

Se ouvimos pela primeira vez uma canção tradicional de um povo do oriente, provavelmente, a sensação de estranhamento nos alcançará. A rítmica assimétrica, as escalas em quartos de tons, o timbre dos instrumentos orientais, nada disso faz parte do universo do discurso musical com o qual estamos habituados. Porém, dizer que o efeito de sentido provocado pela música oriental é o de “estranhamento”, reduz tal discurso ao ponto de vista de um dado ouvinte que não compartilha dos valores internos daquele discurso. O passo além estará em perceber que tais valores são constituídos pela construção dialógica dos textos que fazem parte daquele contexto musical e que, portanto, o texto musical significa em relação a ele mesmo e em relação aos múltiplos textos com o qual dialoga. Partindo então da hipótese de que não poderemos compreender os movimentos de construção do sentido de uma obra musical se não levarmos em conta o seu idioma e o sistema de valores no qual ela se insere, proporemos, para a finalização desta dissertação, uma breve análise das cenas enunciativas nos ambientes jazzísticos, nomeados na história do jazz por *Swing* (1929-1940) e *Bebop* (1940-1950).

***Acontecimento, estética e cotidiano: sobre os
modos de apreensão***

2. Acontecimento, estética e cotidiano: sobre os modos de apreensão

2.1 O Inesperado

- Livre-se de uma vez desse boné, disse o inspetor, que era um homem de espírito.

Houve uma explosão de riso dos alunos que perturbou de tal forma o pobre rapaz que ele não sabia se devia conservar seu boné na mão, deixá-lo no chão ou pô-lo na cabeça. Sentou-se novamente e colocou-o nos joelhos.

- Levante-se, repetiu o professor, e diga-me seu nome.

O novato articulou, com voz indistinta, um nome inteligível.

- Repita!

As mesmas sílabas indistintas fizeram-se ouvir, cobertas pelas vaia da classe.

- Mais alto! gritou o mestre. Mais alto!

O novato, tomando então uma resolução extrema, abriu desmesuradamente a boca e lançou, a plenos pulmões, como se estivesse chamando alguém, esta palavra: Charbovari.

Foi uma algazarra que explodiu de repente, subiu como um crescendo, com gritos agudos (gritava-se, latia-se, sapateava-se, repetia-se: Charbovari! Charbovari! Charbovari!) que depois ecoou em notas isoladas acalmando-se com dificuldade e que as vezes recomeçava de repente ao longo de uma fileira de bancos, onde se elevava ainda, cá e lá, como um petardo mal extinto, algum riso abafado. (Flaubert, 2007:20)

O trecho do romance de Flaubert aponta para aspectos característicos da apreensão do sentido que tem ocupado parte das reflexões dos semioticistas pós-greimasianos. No trecho em questão, Charles Bovary, o menino apresentado na condição de novato diante do grupo escolar, encontra-se limitado em seu poder de ação. O medo, a insegurança, o estranhamento diante das circunstâncias, colocam-no numa posição de impotência e, diante de uma plateia impiedosa, ele vê-se vítima de uma circunstância que o toma de surpresa e foge ao seu controle. Vê-se acuado.

O enunciado é rico em figuras que ilustram essa condição de impotência e, numa coincidência fortuita, muitas remetem a uma sensorialidade sonora. O

discurso estrutura-se de tal forma que o poder de emissão vocal é prerrogativa daqueles que interpelam o sujeito Charles, numa forma de ação de *antisujeitos*. Os meninos do grupo escolar *explodem em risos, vaiam*, produzem uma algazarra que sobe como um *crescendo*⁴ com gritos *agudos; gritam, latem, sapateiam* e repetem o nome de Charles em coro. O professor fala, questiona e, não tendo sido atendido como esperava, grita e ordena: “*mais alto!*”

Charles, perturbado diante da ação dos antisujeitos, não sabe, sequer, onde deve colocar o boné. Articula, com voz indistinta, um nome ininteligível. Tenta novamente sem êxito e, finalmente, numa atitude de desespero, abre desmesuradamente a boca e age, não com o controle que se espera do sujeito, mas com o desespero e imprevisão daquele que já não está de posse do seu programa narrativo. O romance escolhido ilustra, nesse trecho, um estado do sujeito do qual nos ocuparemos nas próximas páginas. Um sujeito em estado de paralisação, controlado e desmodalizado, incapaz de cumprir seu programa narrativo. Em termos zilberberguianos, *remissivo*⁵.

Em “Da Imperfeição”, Greimas introduz à Semiótica uma série de desafios que, até então, não ocupavam lugar na reflexão dos pesquisadores. No livro, os ensaios se sucedem lançando perguntas que, muitas vezes, permanecem sem resposta, mas configuram boa parte das pesquisas dos tempos atuais.

Em 1999, o professor José Luiz Fiorin publicou o artigo “Objeto artístico e experiência estética” (Fiorin, 1999), trazendo à baila várias das questões que voltam a ser discutidas neste capítulo. Por sinal, tal artigo faz parte de uma

⁴ Esta palavra aparece em itálico no texto original traduzido, rementendo ao termo técnico musical em italiano.

⁵ Os termos emissivo e remissivo foram cunhados por Zilberberg e são devidamente desenvolvidos em seu livro “Razão e Poética do Sentido”, no capítulo intitulado “Para Introduzir o Fazer Missivo”.

publicação organizada por Landowiski, Dorra e Ana Claudia de Oliveira intitulada “Semiótica, estética e estésis” e traz, nas diversas contribuições dos semioticistas ali presentes, um foco nesta questão que, do nosso ponto de vista, mostra-se pertinente. A grande diferença entre o trabalho de Fiorin e nossa proposta neste capítulo é a natureza do objeto artístico. Fiorin discorre sobre modos de apreensão dos sujeitos em obras literárias no nível da *enunciação enunciada* e debate sobre os modos de apreensão e preferências do sujeito em vários níveis da enunciação; seja em sua *forma da expressão, substância do conteúdo ou forma do conteúdo*.

Em nossa leitura, a pertinência das questões reside na centralidade da reflexão sobre o “acontecimento estésico” que, atualmente, tem sido tratado de forma intensa pela Semiótica dita Tensiva. Dividiremos nossa reflexão em três partes, tomando primeiramente os primeiros capítulos do livro de Greimas onde o acontecimento estésico é visto como uma “fratura” do cotidiano. Observaremos as características de tal fratura e procuraremos estabelecer os elementos caracterizantes em comum, a partir dos exemplos do semioticista.

Em seguida, observaremos um tipo de acontecimento que, embora Greimas ainda classifique como uma fratura, cremos, porta certas características que o distinguem dos anteriores. Falamos do exemplo tomado no conto de Cortázar, “Continuidade dos Parques”.

Finalmente, partindo da segunda parte do livro denominada “As escapatórias”, tentaremos observar a cifra tensiva das saliências estéticas que nos são apresentadas no cotidiano e procuraremos estabelecer uma curva tensiva que dê conta dos citados modos de apreensão.

Nosso objetivo final está em mostrar o grau tensivo do objeto artístico, manipulado em prol da função estética. Tal investigação serve como preliminar para discussões sobre o *plano de expressão musical*, na medida em que seu modo de existência semiótica configura sua apreensão pelos sujeitos.

2.2 Acontecimento e Estesia⁶

Privilegiados que somos pela perspectiva de uma teoria que avançou nos últimos anos, a leitura de *Da Imperfeição* torna-se quase o inventário das questões que nortearam os debates no campo tensivo. Temas como “desgaste”, “acontecimento”, “estesia”, entre outros levantados, já contam com um certo número de reflexões que nos permitirão, talvez, um avanço em nossa proposta.

Dessa forma, encontramos na reflexão greimasiana uma questão de suma importância para nossa pesquisa e gostaríamos de tratá-lo antes de trazer à cena analítica os nossos objetos musicais: seria a obra de arte um objeto cuja existência semiótica está fundada na estesia e, desta forma, controla a cena enunciativa, retirando-a do cotidiano e ressemantizando sua significação?

Conforme bem explica Tatit em *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa* (Tatit, 2010), na primeira parte do citado livro, Greimas examina o acontecimento sob a égide da “fratura”. Tais fatos extraordinários se inserem na vida e abrem uma janela perceptiva que nos coloca em contato com a “perfeição”, tirando-nos do mundo do parecer e nos permitindo contato com a “essência”. Tal questão pode ser ilustrada pela citação greimasiana:

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade – é, vivível. Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta veladura de fumaça pode

⁶ O dicionário Houaiss (2009) atribui as seguintes significações aos termos que serão tratados neste trabalho: *Estesia*: capacidade de perceber sensações; sensibilidade. *Estética*: parte da filosofia voltada para a reflexão a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico; harmonia das formas e/ou das cores. *Acontecimento*: o que acontecer; fato, ocorrência; o que acontece ou se realiza de modo inesperado. Porém, em nosso contexto, procuraremos discutir tais termos circunscrevendo-os aos domínios da metalinguagem semiótica.

dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa? (Greimas, 2002:19)

Vemos que a imperfeição, dada pela ordem do parecer, é a única possibilidade vivível, viável. O autor sugere que, na experiência estética, existe a possibilidade de resvalar a perfeição, romper por um momento a tela do parecer e encontrar a essência perfeita da existência. É a nostalgia do momento estético supremo vivido por Robinson³, no capítulo primeiro:

... que até esse momento havia conseguido ordenar sua vida segundo o ritmo das gotas de água que caíam uma a uma de uma clepsidra improvisada... (Greimas, 2002:23)

E mais adiante:

Trata-se, na verdade, de uma nostalgia da perfeição: espacial inicialmente, sob a forma de uma ‘outra ilha’ entrevista por um instante; em seguida, instalada sobre o eixo temporal, mas oculta por uma tela da imperfeição que constitui a mediocridade das preocupações. (Greimas, 2002:27)

O acontecimento inesperado inserido na vida cotidiana do sujeito, que o arrebatava do seu estado normal e o insere na ordem do sobrevir é, segundo os princípios da tensividade, o elemento de maior intensidade na relação de apreensão entre sujeito e objeto, o recrudescimento, a cifra tensiva do “*mais-mais*” como ilustrado o gráfico 1:

³ In Michel Tournier, *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard Folio, 1967.

gráfico 1

Para tal acontecimento, podemos observar as características que se seguem na tabela 2:

Acontecimento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • intenso • único • marcante • inesperado e incontrollável • Fratura da vida prática e cotidiana • “mais-mais”
------------------------	---

tabela 2

Como observaremos, os exemplos greimasianos que se seguirão nos próximos capítulos do livro são extraídos de um viver cotidiano das personagens e, longe de pretendemos um aprofundamento nos capítulos do texto, queremos apenas destacar que há um traço em comum entre tais exemplos: todos ocorrem em situações inesperadas do viver diário. Além do exemplo de Robinson podemos destacar, ainda, a visão do seio nu de uma moça, pelo Sr. Palomar, no texto de Ítalo Calvino⁴, ou, a menina que consumida pelo tédio dos estudos de piano é arrebatada pela presença da exterioridade do jardim e do odor de

⁴ Ítalo Calvino, Palomar, Torino, Einaudi, 1983.

jasmim, no poema de Rilke⁵, ou, finalmente, no texto de Tanizaki⁶, onde é ressaltada a presença da escuridão, iluminada pela luz de uma vela. Em todos os exemplos, parece-nos que há uma dose de imprevisibilidade. Nas palavras de Tatit (2010:50), “... *subentende-se que houve uma mudança súbita no quadro de evolução narrativa do sujeito*”. Portanto, tal mudança desarranja o programa narrativo deste actante sujeito que, passivizado, vê-se num estado de estesia plena.

Apesar desse traço de surpresa trazido pelo acontecimento, convém destacar que, em todos os casos, o sujeito da apreensão está apto a usufruir do acontecimento e é, por meio desta modalização, que ele se faz sujeito. O *saber*, o *poder*, o *querer* e o *dever* é que inserem os sujeitos nas cenas enunciativas enunciadas exemplificadas, ainda que estas lhe sejam inesperadas. Sem tais atribuições modais, os acontecimentos em questão poderiam passar despercebidos e, portanto, perderiam a relevância para o sujeito. A questão passa ainda pela *atualização* do destinador que, até o acontecimento, permanecia *virtualizado* e, uma vez provedor de novos valores, distintos daqueles que o sujeito carrega para o seu cotidiano, torna o acontecimento eficaz e marcante.

Citando Tatit:

Na realidade, o sujeito vê o que vê e sente o que sente em razão desse destinador que se atualiza no instante de seu contato com o objeto (...). O efeito sobre a cena do encontro “inesperado” é o mesmo: a presença, ainda que virtual, do destinador indica o quanto já havia de “esperado” no encontro inesperado. (Tatit, 2010:54)

⁵ Rainer Maria Rilke, “Übung am Klavier” in Neue Gedichte, Niehans & Roktanky Verlag, Zurich, 1949.

⁶ Tanizaki Junichiro, Elogio da Sombra, Lisboa, Relógio D’água Editores, 1999.

Portanto, parece-nos que o “acontecimento inesperado” porta a cifra máxima de tensão suportável pelo sujeito que, então, deixa-se arrebatado pelo momento e vê-se numa cena de suspensão dos papéis actanciais, pois, quem era sujeito torna-se objeto e o *acontecimento*, ainda não podemos chamá-lo “o objeto”, torna-se sujeito, ou melhor, assume a *emissividade* da narrativa.

2.3 Fazer artístico e acontecimento estético

Seguindo em nossa reflexão, perceberemos que há, ainda nos exemplos greimasianos, uma discussão sobre outra forma de entrada dos *acontecimentos* na vida do *sujeito*. Tal forma estaria numa instância de maior previsibilidade e, talvez, até de controle. O acontecimento, agora, deixaria de ser algo da ordem da completa indeterminação e tomaria feições de “artefato estético”. Ilustremos tal suposição por meio do capítulo “Uma mão, uma face”, em que o semioticista lituano comenta o célebre conto de Cortázar⁷ “Continuidade dos Parques”. Nesta ficção, Cortázar descreve a aproximação de um sujeito com o objeto literário e a forma como isso acontece. Segundo Greimas, a personagem, um homem lendo um romance “... *deixava-se interessar lentamente pela trama ...*” (Cortázar, *apud Greimas, 2002:56*). É a gradual aproximação entre objeto artístico e sujeito da apreensão estética que se inicia, num ato que, diferentemente dos anteriores, tem sua iniciativa no sujeito, que vai ao encontro do “*objeto estético*”, e, aqui, entendemos ser possível o uso do termo. Tal sujeito espera que este se converta num acontecimento inesperado; é a própria “*espera do inesperado*”. Bem, o texto de Cortázar já nos dá todos os indícios de como se dá tal aproximação: “... *gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha por linha, daquilo que o rodeava ...*” (Cortázar, *apud Greimas, 2002:57*) e de como a ilusão novelesca intensifica-se, retirando o sujeito de um programa cotidiano e colocando-o imerso em uma cena enunciativa simulada por tal ilusão, citemos: “... *foi testemunha do último encontro na cabana do mato.*” (*Idem, grifo nosso*).

⁷ Julio Cortázar, “Continuidade de los parques”, in *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1968; tradução para o português de R. Gouga Filho, in *Final do jogo*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1971.

O fechamento do conto, façamos justiça à genialidade do enunciador, é a própria ratificação de que o sujeito esteta torna-se objeto do seu objeto estético a ponto de, inserido na conjunção plena com este, pagar virtualmente com a própria vida por sua aproximação. Cortázar sugere que o leitor torna-se personagem do texto; primeiramente como testemunha da trama, e, a partir de então, está passível de sofrer as consequências do próprio romance:

... primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo da poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance. (Cortázar, apud Greimas, 2002:57)

Evidentemente, não é nosso interesse tentar inferir se o homem, ali sentado na poltrona, no texto dentro do texto, era o mesmo que lia o romance no nosso conto, no texto de Cortázar. Também não nos cabe aqui desvendar os mecanismos enunciativos que dão este sentido de sobreposição de enunciação, já que temos uma impressão de romance dentro do romance. O que nos interessa é o estatuto de “artefato estésico” ou, nas palavras de Greimas, “um objeto literário construído” com o objetivo específico de criar um “simulacro de acontecimento” ao sujeito.

Notamos que a diferença existente entre o primeiro tipo de acontecimento, tratado anteriormente e que, doravante, chamaremos *estésico*, e este, de natureza artística, ao qual chamaremos *estético*, é o nível de previsibilidade ou de iniciativa do sujeito. As cenas preparatórias: “... *recostado em sua poltrona favorita (...) e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão ...*” (*idem*), demonstram a preparação e ambientação necessárias para que o sujeito se

coloque em posição de receber a ação do objeto estético. Poderíamos dizer que tal preparação consiste em potencializar, no sentido átono, a condição dos eventuais anti-sujeitos que impediriam a aproximação entre sujeito e objeto. Na leitura do romance, um eventual incômodo físico ou uma interrupção não prevista afastaria o sujeito de seu objeto estético.

Em outro contexto, da apreciação musical, por exemplo, tais preparativos são fundamentais para a completa fruição do objeto estético. É o que podemos observar no manual de boa conduta que extraímos do *site* “Viva Música”, dedicado aos apreciadores da chamada “música de concerto”, e transcrevemos abaixo:

Assistindo a concertos: uma etiqueta

... É importante contextualizar o ambiente do concerto, para, então, compreender (e aceitar!) as regras de comportamento em um hall sinfônico, sala de música de câmara ou teatro de ópera.

Devido à dinâmica própria da música clássica, é comum a alternância de volumes altos (fortíssimo) e baixos (pianíssimo). (...) Ou seja, para apreciar ao máximo a arte musical, é importante manter o silêncio. Se não, você perde uma parte significativa da beleza da coisa e os músicos perdem a concentração necessária. (...) É cada vez mais difícil manter o silêncio em salas de concerto. Aos tradicionais pigarros, tosses e papéis de bala, somaram-se os famigerados telefones celulares. (<http://www.vivamusica.com.br> em 21/01/2011)

Numa sala de concertos, o espectador ou ouvinte encontra-se em meio a outros ouvintes e, no caso, para que este sujeito da apreensão estética não seja afastado de seus objetos por anti-sujeitos (ruídos, movimentos inesperados, interrupções etc.), faz-se necessário constituir uma cena enunciativa que impõe certas regras, as quais só podem ser compreendidas por sujeitos que compartilhem dos valores de um destinador comum, ou seja, valores deste novo programa narrativo então compartilhado e do qual o objeto estético está

impregnado. É, como comentamos, o conjunto de competências modais que garante a plena apreensão do objeto estético.

Portanto, tal forma de apreensão estaria contemplada num segundo quadro, demonstrado na tabela 3:

Acontecimento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • menos intenso • menos único • menos marcante • espera do inesperado • Escapatória da vida prática e cotidiana • <i>menos-mais</i>
------------------------	--

tabela 3

Complementando, a cifra tensiva do acontecimento estético encontra-se *atenuada* por uma ação de “*menos-mais*” que garante um mínimo de controle ao sujeito esteta, como ilustra o gráfico 2:

gráfico 2

2.4 A estetização do Cotidiano

Em “Uma Estética Exaurida”, mais uma proposta de reflexão se abre. Agora, a idéia de uma entrada da estética no cotidiano é cogitada a partir da análise da cultura vestimentar. Greimas sugere um debate sobre o sentido da presença da “estética” nos comportamentos cotidianos nos seguintes termos:

... se tentássemos compreender um pouco como esta certa coisa da qual não temos senão uma vaga idéia e que a língua recobre com o termo estrangeiro e estranho de “estética” está presente em nossos comportamentos de todos os dias (...) e interrogar-nos sobre as práticas cotidianas mediante as quais a estética se manifesta. (Greimas, 2002:75)

Parece-nos que temos uma mudança do ponto de vista analítico. Se antes tratávamos do acontecimento, que por sua natureza breve é englobado pelo cotidiano, agora trataremos daquele que é extenso, e portanto, englobante cotidiano. Mais do que isso, vemos o interesse em pensar nos “objetos de valor estético”, não se tratando daquele acontecimento estético que produz qualquer desarranjo no sujeito, mas, apenas, comporta um resíduo de valor, de saliência, a ponto de fazer parte de uma esfera da vida que une a necessidade à fruição.

A distinção agora encontra-se na funcionalidade de tais escolhas. Tomando como exemplo o ato de vestir, Greimas mostra as razões pela qual esta “estética do uso” distingui-se da “grande estética”. A funcionalidade, as pressões sociais, a conveniência e o desejo de agradar, razões que regem o paradigma das escolhas estéticas neste caso, ambienta a contemplação de tais objetos de forma que os mesmos não teriam sentido prático se causassem qualquer fratura ou quebra de expectativa, desestabilizando o sujeito.

Mas, então, se tal estética está inserida e harmonizada à vida cotidiana de forma que poderíamos denominá-la como uma “sócio-estética”, porque inserir tal prática no ambiente do acontecimento? A pergunta greimasiana seria: onde reside o caráter estético e, portanto, estésico de tais operações?

Bastaria observarmos os elementos constituintes das cifras tensivas apresentadas para os acontecimentos descritos por nós, neste trabalho, e verificar que a manipulação destes converte, para mais ou para menos, o valor estético dos objetos em questão. Vejamos:

- Numa vestimenta é desejável certa dose de exclusividade, porém, a exclusividade completa desloca a própria peça para um nível de alta-costura e, portanto, obra de arte. Já uma peça totalmente comum como uma camiseta branca ou um jeans, pode esvaziar-se quase totalmente de sua função estética e carregar apenas a função prática.
- Já a vestimenta que tenha o poder de ser “marcante” recebe uma dose de estetização que foge ao cotidiano e ressalta sua presença por ser, novamente, única.

O que vemos é que, nestes exemplos, o que está em jogo na ascendência ou descendência da cifra tensiva são as operações de triagem, que dão maior valor de intensidade aos elementos únicos. Seria o mesmo caso de uma automóvel popular que, na época de sua fabricação, possui um alto nível de valor utilitário contraposto à um valor estético baixo, mas, quarenta ou cinquenta anos após, quando este automóvel não estiver mais em produção, uns poucos exemplares conservados como relíquias por colecionadores perderão quase que por

completo seu valor utilitário, mas, receberão um forte incremento de valor estético, tornando-se objeto de contemplação.

Dessa forma, teríamos uma seleção em meio ao cotidiano, uma triagem que leva do múltiplo e extenso ao menos múltiplo e menos extenso. Trata-se de uma operação de restabelecimento, do *menos-menos*. Em nosso gráfico 3, teremos:

gráfico 3

Finalmente, o cotidiano, por sua vez, é a extinção completa dos valores estéticos, é a estética exaurida. Em nosso quadro comparativo, tabela 4, teremos o seguinte:

Acontecimento Estésico	<ul style="list-style-type: none"> • intenso • único • marcante • inesperado e incontrolável • Fratura da vida prática e cotidiana • “<i>mais mais</i>”
Acontecimento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • <i>menos</i> intenso • <i>menos</i> único • <i>menos</i> marcante • espera do inesperado • Escapatória da vida prática e cotidiana • “<i>menos-mais</i>”
Sócio-Estético	<ul style="list-style-type: none"> • <i>menos</i> extenso • <i>menos</i> múltiplo • <i>menos</i> passante (saliente) • <i>menos</i> previsível e <i>menos</i> controlado • Escapatória da vida prática e cotidiana • “<i>mais-menos</i>”
Cotidiano	<ul style="list-style-type: none"> • extenso • múltiplo • passante • previsível e controlado • centrado na praticidade do uso • “<i>menos-menos</i>”

tabela 4

Portanto, a partir das propostas desenvolvidas aqui, imaginamos organizar uma curva tensiva onde se articulam os modos da apreensão do sujeito, ou em relação aos acontecimentos inesperados, *estésicos*; ou dos objetos de arte, *estéticos*; ou das escapatórias cotidianas, da *sócio-estético*. Todos estes emergem em situações cotidianas e ressignificam uma vida que, sem fraturas ou escapatórias, estaria fadada à eterna passância, à continuidade tediosa que esvaziaria o sentido do ser.

Cabem, finalmente, duas observações:

- As categorias propostas não compartimentam o *sentido* numa classificação discreta. Este, é de natureza contínua e, portanto, são infinitas as

possibilidades de atenuação ou tonificação na curva tensiva exposta. Imaginamos que um estudo destas possibilidades demonstraria o lugar sensível de objetos artísticos, clareando conceitos como “arte pela arte”, “arte de consumo”, “artesanato”, e tantos outros que, até o momento, salvo ignorância de nossa parte, não foram ainda discutidos pela Teoria.

- As operações que alteram a cifra tensiva dos objetos; *de triagem e valorização*, quando na direção do extenso/cotidiano, ao intenso/acontecimento; ou de *mistura e desgaste*, quando na direção oposta, são semióticas e portanto, arbitrárias. Podem ocorrer numa ou outra direção; são as práticas e os objetos que nos apontarão seu modo de existência.

3 Os Funtivos da construção do sentido musical

3.1 Considerações gerais

Na análise de um objeto de qualquer natureza, algumas dificuldades iniciais nos parecem recorrentes: i) sobre o estatuto semiótico desse objeto e a pertinência de sua significação; ii) a necessidade deste de apresentar-se como uma estrutura, ou seja, um sistema de unidades decomponíveis em relações de dependência; iii) quais são e como tais unidades se relacionam.

Tais problemas seriam suficientes para justificar uma empreitada no âmbito da semiótica do objeto musical e, certamente, não poderiam ser aqui respondidas de forma definitiva. Porém, pretendemos apenas apontar para algumas hipóteses que já foram levantadas por outros pesquisadores e propor, a partir disso, a aplicação de um sistema de análise.

Quanto a primeira questão, procuramos, no capítulo anterior, formular algumas suposições acerca do estatuto do objeto artístico. Recuperando nossa discussão, gostaríamos de considerar algumas possibilidades de aplicação desse modelo apontado por Greimas em *Da imperfeição* e desenvolvido, nos estudos apontados e em nossas considerações, como um “esquema de apreensão do objeto artístico”.

Como dissemos, o artefato estésico - a obra de arte; assume um determinado estatuto de apreensão. Também, a percepção deste objeto depende de uma preparação por parte do sujeito receptor, que se deixa operar pelo objeto em virtude de um compartilhamento de valores. Somente assim, a espera do

inesperado se opera e estabelece um *objeto de valor estético*, como vemos no comentário do guitarrista Carlos Santana, acerca de sua primeira audição do disco “A love supreme” de John Coltrane:

A primeira vez em que ouvi A Love Supreme foi um golpe. Para mim, parecia ser de marte ou de outra galáxia. Lembro da capa e do nome do álbum, mas a música não se encaixava nos padrões da minha mente naquela época. Era como tentar falar de espiritualidade ou computadores para um macaco, sabe? (Kahn, 2007:19)

Por outro lado, a música pode colocar-se a serviço da divulgação de um determinado produto numa peça publicitária, servir como elemento de ambientação em um elevador ou mesmo como indício da chegada do caminhão de entrega do gás de cozinha ou, ainda, de um vendedor ambulante. Portanto, a música, em sua imanência, não pode assumir um estatuto absoluto, ela depende da sua cena enunciativa e isso será objeto de discussão no sexto capítulo dessa dissertação.

Também nessa linha, entendemos que é impossível definir uma forma única e inquestionável de discretizar o discurso sonoro para fins de análise. A multiplicidade de discursos ao longo da história nos coloca diante de uma linguagem que constituiu normas e sistemas tão variados que seria impossível, sequer, vislumbrar a possibilidade de um procedimento comum e invariável entre eles. Porém, tal debate é condição inicial para o desenvolvimento de uma linha de análise e pretendemos realizá-lo para justificar uma hipótese: não podemos, a priori, estruturar um modelo teórico de elementos discretizáveis e, em seguida, tentar adequar todo repertório musical universal em tais limites.

3.2 Estrutura musical

Começamos citando o musicólogo e semiólogo Jean Jacques Nattiez:

Sempre tive um fraco pela ideia de que o fato musical, presta-se melhor, em razão de sua própria natureza, a investigação estrutural do que a própria linguagem humana¹⁰, à exceção do nível fonológico que permanece talvez como o único modelo verdadeiramente bem sucedido da linguística estrutural. E, por natureza do fato musical, entendo justamente as propriedades semiológicas da música como forma ou objeto simbólico cujas unidades básicas – unidades escalares, alturas melódicas e rítmicas, acordes, motivos, frases – são distintas ou distinguíveis. (Nattiez, 2005:22)

Naturalmente, a afirmação de Nattiez pode despertar controvérsias ao posicionar a música como “mais adequada” a uma investigação estrutural que a própria linguagem verbal. Como nossas intenções aqui são bem mais modestas, vamos nos eximir de tal discussão e nos contentar com o reconhecimento do objeto musical como estrutura segmentável. Até então, não encontramos novidades: não nos faltam citações que reforcem a posição de que a música é um sistema estrutural organizado para significar, porém, significar o que?

Não nos deteremos longamente neste aspecto. Respeitosamente, nos colocaremos em concordância com linguista Roman Jakobson que, ao emitir sua opinião, cita o compositor Igor Stravinsky a respeito do tema:

... em vez de visar a algum objeto externo, a música parece ser uma linguagem que significa a si mesma. Os paralelismos estruturais, diversamente construídos e ordenados, permitem ao interprete de qualquer signo musical, imediatamente percebido, inferir e antecipar um novo constituinte correspondente. É precisamente essa interconexão das partes, assim como sua integração em um todo composicional, que funciona como a própria significação da música. Seria preciso citar inúmeras provas fornecidas por compositores do passado e do presente? O aforismo conclusivo de Stravinsky deve bastar: Toda a música nada mais é do que a sequência de impulsos que convergem para um ponto de repouso. O código das equivalências reconhecidas entre as partes e a correlação destas

¹⁰ Neste contexto, o termo linguagem humana refere-se à linguagem verbal.

com o todo é, em grande parte, um conjunto de paralelismos apreendidos, atribuídos, os quais são aceitos como tais no âmbito de uma época, cultura ou escola musical. (JAKOBSON apud NATTIEZ, 2005:23)

Ao adotar, então, tal posição, podemos resumir:

- Entendemos por objeto musical um sistema semiótico que comporta elementos constituintes passíveis de segmentação. O método de segmentação e a compreensão das relações entre tais elementos compreende o estudo da construção do sentido no discurso musical e deve ser repensado a cada análise, caso a caso.
- A busca do sentido no discurso musical não remete, necessariamente, a uma significação extra-musical, deixando-nos portanto isentos de homologar ao discurso musical um *plano de conteúdo* verbal, sem com isso negar sua existência. Sobre tal tema, retomaremos a discussão mais adiante.
- É a cena enunciativa que estabelece o *sistema* e a *norma* que dará, aos elementos internos do discurso, valores de *euforia* ou *disforia*. Isso será tratado de forma mais detalhada posteriormente por meio da observação dos regimes onde insere-se o discurso.

3.3 Os elementos constituintes

Em princípio, duas possibilidades se mostram mais evidentes. Por um lado, a teoria musical tradicional subdivide o discurso musical em três grandes blocos, a consagrada tripartição entre Harmonia, Melodia e Ritmo. Um segundo caminho a ser considerado é partir para as propriedades do som, tradicionalmente tomadas como altura, duração, intensidade e timbre. Ambas as segmentações apresentam problemas e contra-exemplos que as qualificam ou desqualificam.

Vamos retomar algumas considerações de pesquisadores no âmbito da semiótica francesa e observar alguns apontamentos que foram feitos a tal respeito, visto ser um problema já enfrentado em outros momentos da semiótica da música.

O semioticista Dietrich, em sua tese de doutorado defendia no departamento de linguística da Universidade de São Paulo, opta por segmentar o discurso musical em Melodia, Harmonia, Ritmo e Timbre. No âmbito da melodia, o autor segmenta vários níveis da descrição melódica que se apresentam na figura abaixo

	Nível	Constituído	Componentes
6	Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
5	Forma	Seção	Partes (A, B, C, etc.)
4	Frase	Parte	Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.)
3	Célula	Frase	Células (sincopadas, lineares, sinuosas, etc.)
2	Intervalo	Célula	Intervalos (ascendente, suspensivo, descendente)
1	Nota	Intervalo	Notas (altura, duração, intensidade, timbre)
	Propriedades	Nota	Altura, duração, intensidade, timbre

fonte: Dietrich, 2008.

Mais adiante, Dietrich dedica um capítulo para a Harmonia e outro para o Ritmo, trazendo também algumas considerações acerca do timbre. Podemos supor que o cuidado com o nível melódico da descrição se dê em razão da sólida tradição do modelo semiótico da canção, com o qual o autor dialogou diretamente. Não podemos nos esquecer também que, a tese em questão dedica-se à análise de canções e, portanto, podemos inferir que os conceitos teóricos ali apontados dizem respeito exclusivamente a esse tipo de objeto musical, como nos aponta o título da dissertação. Apesar disso, o semioticista demonstra consciência em relação a problemática da discretização. Ao comentar uma citação de outro semioticista, José Roberto do Carmo Junior, Peter destaca:

A nossa ressalva está em enfatizar a necessidade de incorporar a esse modelo a flexibilidade necessária para dar conta da imensa gama de possibilidades próprias ao sistema musical, mas sem perder de vista o objeto. De nada adianta construir uma álgebra que se sustente na teoria, mas que seja contradita pela observação dos fenômenos musicais (como vimos no caso de “O pulsar”). Construir esse modelo não contraditório e flexível sem perder o rigor teórico passa a ser desde então o desafio da semiótica musical. (Dietrich, 2008:29)

O modelo em questão, proposto por Carmo Junior, apresenta definições polêmicas a respeito dos aspectos constituintes da música que, se levadas a sério, restringem o alcance da análise semiótica da música a uma pequena parcela do repertório ocidental. Por exemplo, a respeito da *melodia*, Carmo Jr. define:

Uma melodia não se confunde com uma **cadeia qualquer de notas musicais**. Uma criança de dois anos que martela notas ao piano produz uma cadeia qualquer de notas musicais, e certamente ninguém sustentará que temos aí uma melodia. Falamos em melodia apenas quando reconhecemos essa cadeia como o produto de um ato semiótico que **faz ser** o sentido, instaurando uma relação entre uma expressão e um conteúdo. (Carmo Jr., 2007:15)

O comentário de Dietrich vai de encontro a tal definição, e levanta um contra-exemplo que desqualifica o argumento citado:

Além disso, a definição acima deixa de fora toda e qualquer composição atonal, que desconstrói o jogo de tensão/distensão dos tonemas. Uma melodia atonal não poderia mais ser chamada de “melodia”, o que contraria uma prática que já está – por diversas e boas razões – completamente incorporada ao fazer musical há mais de cem anos. Uma canção como “Doideca” (Veloso, 1997), de Caetano Veloso, não teria melodia. Acreditamos que o tonalismo – assim como o atonalismo – podem e devem ser descritos como efeitos de sentido possíveis, por um modelo que olhe para o discurso musical a partir de um ponto de vista mais amplo. (Dietrich, 2008:121)

Se retornarmos alguns anos na história das teses defendidas no departamento citado, encontraremos o semiótico Ricardo Monteiro apresentando suas opções de segmentação. Já na introdução de sua tese ele esclarece:

Mergulhamos na análise do discurso musical através de suas instâncias melódicas, rítmicas e harmônicas, em busca de mapear o percurso tensivo que subsume sua direcionalidade semântica ... (Monteiro, 2002:7)

No decorrer de sua tese, é evidente a preocupação de Monteiro com o fenômeno das escalas e das constituições da Forma.

Evidentemente, nosso trabalho não está em discutir os citados trabalhos, apenas, desejamos apontar que seguiremos por um caminho distinto, que ainda não nos cabe saber se terá sucesso.

A fim de evitar a inserção de nossas análises em polêmicas de ordem teórica que demandariam uma extensa discussão sobre o sistema tonal, atonal, modal e qualquer outro sistema possível no âmbito dos intervalos simultâneos; discussões sobre o ritmo em todas as suas acepções; e, finalmente, a extensa bibliografia existente sobre a análise da Forma, partiremos num sentido diverso em relação aos pesquisadores comentados, sem com isso desconsiderar os

avanços até então obtidos. Observaremos os exemplos musicais propostos e destacaremos, sob a perspectiva da Semiótica Tensiva, aspectos particulares em cada exemplo abordado. Evidentemente, uma análise nunca é completa e outros aspectos, até mesmo mais importantes, podem passar despercebidos. A própria gama de elementos que interfere no sentido do discurso musical nos faz ver que seria impossível partir de um modelo engessado de análise. Em um breve apanhado dessas possibilidades podemos apontar:

- No âmbito da melodia, não é apenas a curva melódica que dá sentido ao discurso. As intensidades, acentuações, variações timbrísticas, articulações, variações de expressão como *crescendos e diminuendos*, variações agógicas como *accelerandos e rittardandos* atribuem, apenas ao nível melódico, uma infinidade de possibilidades de construção de sentido, pois, estes agem, muitas vezes, de forma simultânea, abrindo espaço para uma combinatória de interpretações que coloca o discurso musical numa categoria aberta em seu *plano de expressão*.

- Na harmonia, a questão, também, não é simples. Basta dizer que ela pode estar ausente do discurso musical, pode ser subentendida ou pode ser claramente marcada de acordo com as múltiplas normas que tradicionalmente organizam o sistema tonal ou atonal. Na questão rítmica, a mesma coisa.

Uma outra hipótese seria partirmos da análise do som e propormos um modelo teórico de análise da substância sonora no discurso musical. Vejamos:

- O timbre pode ser central num repertório erudito do século XX mas, bem menos importante numa sonata clássica.

- As dissonâncias e consonâncias entre intervalos simultâneos podem ser fundamentais na obra do violonista Anibal Augusto Sardinha, o Garoto, mas não tem pertinência alguma no canto gregoriano.

- A intensidade do som pode ser fundamental na obra de Berlioz, mas, salvo por abstrações dos intérpretes e do público, não pode ser levada a sério numa obra para flauta barroca solo.

Em suma, por tais razões, decidimos não propor um modelo universal. Antes, iremos nos ater aos exemplos e extrair do próprio discurso suas características que apontam para o sentido da obra.

Os intervalos simultâneos, tensões e relaxamento, intensidade e extensidade

4 Os intervalos simultâneos, tensões e relaxamento, intensidade e extensidade

4.1 Considerações

Com o tempo, eu percebi uma saturação da linguagem da chamada vanguarda. O que aconteceu é que este tipo de linguagem atomizada, seca e tensional sofreu, e ainda sofre, um defeito relacionado à essência do equilíbrio composicional, um conceito que está presente na história: movimento, tensão e seu consequente repouso ou relaxamento. Esta "lei de forças opostas" - dia-noite, masculino-feminino, yin-yang, tempo de amar, tempo de odiar - existe em todas as circunstâncias da humanidade. A vanguarda sentia falta do relaxamento das tensões. Não há ente vivo que não descanse. Dessa maneira, eu fiz uma regressão na direção da simplificação dos materiais composicionais. Este é o que considero minha última fase, que chamo de "Nova simplicidade", e que abrange os elementos essenciais da música popular, da música clássica e da própria vanguarda. Elas me ajudam a dar contraste às grandes tensões. (Leo Brouwer¹¹)

O depoimento de Leo Brouwer, importante compositor cubano contemporâneo, nos desperta à grande aplicabilidade que podemos dar a Semiótica Tensiva no discurso musical. Inicialmente, ele começa falando de uma saturação da linguagem de vanguarda e podemos observar que, segundo seu ponto de vista, não é apenas o discurso musical que se estrutura em jogos de tensão e relaxamento mas, também, os próprios discursos relacionam-se entre si: se, aos olhos do compositor, houve num dado momento uma saturação da linguagem vanguardista, é porque, em outro momento, tal linguagem foi amplamente e intensamente utilizada e desgastada.

O desgaste de uma Linguagem, Escola ou estilo, depende de vários fatores que estão muito mais presentes no âmbito dos textos sociais do que nas próprias

¹¹ Trecho de entrevista exibida na rádio Cultura no programa "A arte do violão". Gentilmente disponibilizado pelo entrevistador.

linguagens. O próprio Brouwer, ao retornar de sua temporada de estudos nos Estados Unidos e inserir-se nos movimentos das vanguardas atonais declara que, a verdadeira música da revolução marxista é complexa; simplificá-la é subestimar a capacidade das massas de compreender a arte¹².

Contudo, observamos na citação que abriu este capítulo uma preocupação em articular, de forma mais equilibrada, as tensões internas do discurso. Em tempo, precisamos expressar um ponto de vista: não há, acreditamos, discurso musical que possamos descrever como “desequilibrado”. Apenas, a estruturação de tais discursos atende a uma demanda de produção artística, ou seja: uma composição atonal ou tonal, fragmentária ou pastosa, de alto nível de complexidade matemática/combinatória ou extrema simplicidade revela, em sua existência, a demanda estética organizada no nível das interrelações dos discursos e da constituição de um sistema de linguagem.

¹² Idem

4.2 Destacando uma problemática: por enquanto, apenas perguntas...

As perguntas aqui formuladas serão retomadas no item 4.7 Apenas, como primeiro exemplo dos movimentos de tensão e relaxamento presentes no discurso musical, vejamos dois pequenos trechos do citado compositor nos seguintes exemplos:

exemplo 1

O trecho do exemplo 1 foi extraído dos quatro primeiros compassos do Estudo nº II, da série de vinte estudos simples para violão¹³. O trecho do exemplo 2, dos primeiros dois compassos do estudo número III da mesma série.

exemplo 2

Em princípio, tais estudos podem ser executados em ordem aleatória, porém, logo na primeira página, o intérprete encontra a orientação *Durée Totale*: 6'25". No rodapé de cada estudo, outra determinação temporal, espera-se para a

¹³ 1972, Edições Max Eschig, Paris.

execução do estudo I, 1'00; no estudo II, 2'00; no III, 1'00; no IV, 1'10" e, finalmente, no estudo V, 1'15". Tempo total, seis minutos e vinte cinco segundos. Logo, podemos assumir que o compositor expressa, na partitura, que os cinco primeiros estudos compõem uma unidade. Há uma relação entre tais peças, como se fossem movimentos de uma obra.

Dessa forma, algumas comparações superficiais podem ser realizadas, apenas como um exercício introdutório ao nosso capítulo, e encontram-se na tabela 5:

	Estudo II	Estudo III
Dinâmica de início	<i>mezzo-piano</i>	<i>forte</i>
Andamento de início	<i>Lento</i>	<i>Rápido</i>
Articulação de base	<i>Homofônica (CORAL)</i>	<i>Arpejada (em trêmulo)</i>

tabela 5

Além das oposições básicas tão facilmente identificáveis, podemos destacar também o fato que, no Estudo II, o baixo dos acordes é apresentado no final das frases, ou seja, no terceiro tempo do segundo e terceiro compassos. Por outro lado, no Estudo III, as frases começam com os baixos. A função desses baixos ainda não pode ser apontada claramente.

Finalmente e, principalmente, para os fins da nossa análise, a forma de resolução entre os movimentos harmônicos ocorre de forma distinta. Aqui nos deteremos numa análise preliminar.

Estudo II

Os intervalos presentes nos acordes apresentam-se da seguinte forma:

5ª justa 6ª maior 2ª maior 5ª justa 2ª maior 4ª justa

Primeiro Acorde Segundo Acorde

A entrada posterior do baixo não nos permite definir os acordes aqui apresentados. Supor um *pedal* em Sol, sustentando um movimento harmônico do tipo T6 – T4/7 – T6 é uma interpretação possível, porém, diversas outras interpretações são possíveis e, a ausência de acidentes na armadura de clave não aponta para a definição de um campo harmônico nos moldes da tradição clássica e romântica do sistema tonal. Mais importante que isso, sob o ponto de vista do recorte que apontaremos mais adiante, é a falta de resoluções *sensíveis*, que poderiam aparecer, por exemplo, na forma de trítonos. Independentemente disso, não podemos negar a presença de uma direcionalidade no trecho exemplificado. Discutiremos isso posteriormente.

Estudo III

Os intervalos presentes nos grupos de arpejos apresentam-se da seguinte forma:

7ª maior 5ª justa 7ª maior 5ª justa

Em nosso modo de ver, temos aqui uma direcionalidade de outra ordem, se comparada ao exemplo anterior. O intervalo de 7ª maior opõe-se ao intervalo de 5ª justa, e isso será assunto de discussão nas próximas páginas, estabelecendo uma relação de tensão e distensão. As notas (sol# - lá) e (ré# - mi) realizam movimentos de resolução *sensível* ascendentes, enquanto as notas (sol - mi) e (ré - si) realizam movimentos de resolução em terça menor descendente. Apesar desses movimentos de tensão e repouso tão mais visíveis sob o ponto de vista harmônico, quando comparados ao exemplo anterior, não nos parece que o problema aqui apresentado esteja no campo da harmonia funcional ou tradicional. Vamos propor, portanto, uma linha de análise que observe a atuação isolada dos intervalos simultâneos na constituição das tensões do discurso. Retomaremos, em breve, aos dois exemplos citados.

4.3 Escalas e intervalos simultâneos

Em sua tese de doutoramento, Ricardo Monteiro dedica um longo e esclarecedor capítulo a respeito da construção das escalas musicais. Nesse capítulo Monteiro destrincha o processo histórico que sedimentou a escala temperada na musical tradicional ocidental. Partindo dos modelos pitagóricos, passando pelo tratado de Rameau e chegando a Schoenberg e Webern, o semioticista demonstra matematicamente o caminho percorrido pelos teóricos para a constituição de uma Escala e para o advento do temperamento.

Outras importantes obras discutem questões relacionadas a formação das escalas musicais e a propriedade dos intervalos sonoros. Em “A Acústica Musical em Palavras e Sons”, Menezes (2004) elabora um apanhado geral sobre as propriedades do som, que serão retomados no capítulo cinco dessa dissertação, sobre o *Timbre*. O pesquisador apresenta, em suas reflexões, apontamentos teóricos de outra importante obra, o “Tratado dos Objetos Musicais”, do compositor Pierre Schaeffer (1993). De cunho ainda mais físico-matemático temos “Introdução à Física e a Psicofísica da Música” de Juan Roederer. Esta obra aborda as questões da percepção sonora por meio das grandezas matemáticas. Estas, entre tantas outras, nos dão ideia do quão polêmico e controvertido pode ser o assunto ao qual nos propusemos discutir.

Porém, após a leitura de tais autores, nos pareceu que caminhar para a exposição física e matemática de um sistema de afinação ou constituição de uma escala, seria uma tarefa inadequada para os limites e objetivos deste trabalho. Por outro lado, como comentamos na Introdução, a semiótica pode valer-se dos avanços da fonologia, da morfologia e da semântica, sem necessariamente

discuti-los e aplicar, na análise do discurso, um conhecimento já cristalizado de outra área. É o que pretendemos fazer, ao tomar como base de nossa análise as relações de consonância e dissonância entre intervalos simultâneos.

As questões relacionadas ao conceito de consonância e dissonância entre os intervalos atravessam toda História da Música. Nosso sistema atual de escala musical é conhecido como “temperamento igual”, pois torna, valendo-se de pequenas aproximações, idênticas as relações entre os intervalos em qualquer tessitura da escala. Isso implica em dizer que a mesma proporção que existe entre uma 3ªM composta por Dó-Mi, estará presente em qualquer outra 3ªM da escala, como por exemplo, Lá-Dó#.

De acordo com Schoenberg, podemos classificar os sons consonantes e dissonantes numa escala gradual, onde, o som mais consonante manterá com a fundamental uma proporcionalidade quanto mais simples, de números inteiros.

Esta relação, digamos outra vez, é a seguinte: A diferença entre eles é gradual e não substancial. Não são – e a cifra de suas frequências o demonstra – opostos, assim como não são opostos o número dois e o número dez. E as expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de som eufônico, suscetível de fazer arte, e possibilitando assim que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto. (Schoenberg, 1999:59)

O compositor continua suas reflexões sobre o conceito de consonância e dissonância e destaca a relação de proximidade e distanciamento das relações matemáticas com o som fundamental:

Porém, uma vez que devo operar com esses conceitos, definirei consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonâncias como as relações mais afastadas e complexas. (Schoenberg, 1999:60)

Dessa forma, depois do uníssono, a consonância mais perfeita será a 8ª justa, que mantém uma relação de 2/1 com a fundamental. O próximo intervalo nessa escala de consonâncias será a 5ª justa. A cada duas vibrações da fundamental temos três vibrações da nota mais aguda, uma relação também de bastante proximidade. Ainda, Schoenberg faz uma breve alusão à posição singular ocupada pela quarta justa na história da música e arremata:

Como dissonâncias, só se consideram: as segundas, maior e menor, as sétimas, maior e menor, a nona etc. além de todos os intervalos aumentados e diminutos de oitava, quarta, quinta etc. (Schoenberg, 1999:60)

Ao posicionar os termos consonância e dissonância numa relação não de oposição, mas de dependência, como claramente podemos ver nas citações acima, o teórico alemão despertou-nos a possibilidade de aplicação entre os conceitos de intensidade e extensidade semiótica. Proporemos, então, a constituição de uma escala de gradação entre as relações intervalares dos som fundamental e seu intervalo.

Tal gradação, representada na tabela 5, terá como princípio organizar os intervalos em ordem crescente de dissonâncias, segundo o critério proposto por Schoenberg, e, portanto, veremos, na primeira coluna vertical, a sequência ascendente da escala cromática temperada, comum à música ocidental. Na segunda coluna temos a frequência de cada nota. É importante observar que a relação entre as frequências não segue uma proporção aritmética, pois a relação entre as oitavas segue uma ordem exponencial, portanto, tal relação é logarítmica.

A terceira coluna da tabela apresentará a distância intervalar seguindo os padrões da teoria musical tradicional que classifica os intervalos da escala em justos, maiores, menores, aumentados e diminutos.

A quarta coluna mostra a relação de proporcionalidade entre os intervalos. Para nós, apenas interessa que esta relação seja composta de números inteiros. Nota-se que, mais próximos são os pontos de encontro das frequências e, portanto, mais inteiras as relações de proporcionalidade entre as notas de cada intervalo, quanto menor for o denominador da fração de proporcionalidade (Roederer, 1998).

Nota	Frequência (Hz)	Intervalo	Proporção
Dó	261,6256	Unísono	1/1
Dó#/Reb	277,1826	2ª menor	18/17
Ré	293,6648	2ª maior	9/8
Ré#/Mib	311,1270	3ª menor	6/5
Mi	329,6276	3ª maior	5/4
Fá	349,2282	4ª justa	4/3
Fá#/Solb	369,9944	4ª aum./5ª dim.	41/29
Sol	391,9954	5ª justa	3/2
Sol#/Láb	415,3047	6ª menor	8/5
Lá	440,0000	6ª maior	5/3
Lá#/Sib	466,1638	7ª menor	16/9
Si	493,8833	7ª maior	32/17
Dó	523,2511	8ª Justa	2/1

tabela 5

A partir dos dados obtidos acima, o próximo passo será de classificarmos esses intervalos numa tabela crescente de dissonâncias. (tabela 6)

	Intervalo	Proporção
0	Unísono	1/1
1	8ª Justa	1/2
2	5ª justa	2/3
3	4ª justa	3/4
4	3ª maior	4/5
5	6ª maior	3/5
6	3ª menor	5/6
7	6ª menor	5/8
8	2ª maior	8/9
9	7ª menor	8/15
10	2ª menor	17/18
11	7ª maior	17/32
12	4ª aum./5ª dim.	29/41

tabela 6

Em trabalhos anteriores, propusemos definir na tabela acima graus de dissonância pré-estabelecidos. Porém, a aplicação nos mostrou que os próprios discursos elegem os intervalos que serão mais ou menos utilizados tornando a relação entre os intervalos arbitrária, como já seria de se esperar nas linguagens. Dessa forma, a gradação aqui apresentada representa apenas uma visada sobre a substância sonora *altura*. A pertinência dessa visada dependerá evidentemente do discurso. Para tanto, propomos as aplicações que se seguem.

4.4 Intensidade e Extensidade

Nos recentes trabalhos dedicados à análise semiótica do discurso, muito se tem falado a respeito dos conceitos de extensidade/intensidade. Tais princípios, pela sua natureza fundamental, abarcam qualquer escala do nível discursivo. Vamos observar então, qual a relação deste conceito com as reflexões desenvolvidas por nós até aqui.

Zilberberg combina em seu livro *Razão e Poética do Sentido* (1988) a chamada diretividade da foria; *tensão/relaxamento*, com a distinção operatória *intenso/extenso*¹⁴, que aspectualiza a cadeia:

De nossa parte, relacionaremos a *diretividade da foria* com o princípio musical *dissonante/consonante*. Mas em qual ordem colocaremos os elementos desses conceitos nessa relação? Vejamos:

O *Dicionário Oxford de Música* (1994) define,

Consonância: Acorde que parece soar de forma agradável ao ouvido por si mesmo, ou intervalo que pode ser descrito dessa forma, ou nota que é parte de um intervalo ou acorde desse tipo. O oposto é uma dissonância..."

¹⁴ Desejamos esclarecer que os termos *intenso/extenso*, *intensidade/extensidade*, serão utilizados aqui, unicamente, sob a acepção dos conceitos zilberberguianos no âmbito da *Semiótica Tensiva*.

“Dissonância, Discorde: Um acorde que não permite um estado de repouso, sendo dissonante para o ouvido, e que necessita de ser resolvido...

Schoenberg comenta, no capítulo nomeado “*Consonância e Dissonância*” do livro *Harmonia (1922)*:

“... quanto mais próximas estiverem do som fundamental, mais fácil será para o ouvido reconhecer sua afinidade com ele, situá-las no complexo sonoro e determinar sua relação com o som fundamental enquanto harmonia repousante, que não requer resolução.” (Schoenberg, 1999:59)

Parece evidente então que podemos, com base nas definições expostas acima, associar:

- i) Consonante está para relaxado, assim como este está para extenso;
- ii) Dissonante está para tenso, assim como este está para intenso.

Uma questão aqui se coloca: em alguns tipos de discurso musical fica evidente o estatuto eufórico da dissonância. Podemos retomar isso na citação de Leo Brouwer, no início do capítulo. Em determinados círculos das vanguardas do século XX, encontramos obras que não articulam as relações de consonância e dissonância simplesmente porque as consonâncias não são bem vistas para tais estéticas. Em tais discursos, um tipo de análise como apresentaremos nas páginas seguintes seria improdutivo. Até mesmo em determinadas estéticas da música popular, a valorização dos acordes com “notas estranhas” deslocou o discurso para uma determinada norma de composição que coloca os acordes simples ou intervalos consonantes numa posição disfórica, e estes, simplesmente não aparecem nos discursos.

Ora, na medida em que vimos que, em determinados discursos, a dissonância associa-se ao estranhamento causado à percepção do ouvinte, configura-se que, mais estranho e áspero será o intervalo quanto maior a ordem de intensidade dessa dissonância.

Por outro lado, a consonância está associada à sensação de alargamento, repouso. É o momento no qual o retorno à familiaridade nos permite identificar os elementos à nossa volta. Quando a sensação de desconforto e estranheza causados pelo intervalo dissonante resolve-se, temos a abertura da percepção musical para outros elementos constitutivos da música. É a relação extensa, o alargamento do campo e ao mesmo tempo a diminuição na ordem do intenso.

Portanto:

A correlação gráfica aqui apresentada é obviamente *inversa*. Na medida em que temos um aumento da tensão, temos uma diminuição do relaxamento. O aumento da intensidade resulta na diminuição da extensidade.

O gráfico que representa essa correlação nos eixos intenso/extenso será (gráfico 4):

Passaremos a aplicação deste modelo no *corpus* proposto. Antes, porém, faremos uma breve explanação da obra proposta e seu compositor.

4.5 Leo Brouwer

O autor dos “Estudos Simples” pode ser apontado, seguramente, como o mais importante compositor violonista da atualidade. Cubano e adepto incondicional dos ideais revolucionários, nasceu em 1939 e iniciou seus estudos musicais a partir da guitarra flamenca. Dono de uma precocidade Mendelsohniana, aos 17 anos já produzia peças que se tornariam célebres no repertório violonístico. Segundo o violonista Fábio Zanon:

... suas credenciais de revolucionário permitiram-no estabelecer a experimentação de vanguarda na agenda da produção musical cubana. Segundo suas próprias palavras, "inovar é uma condição intrínseca a qualquer adepto da Revolução; restringir ou subestimar as massas é que é uma atitude burguesa". (idem, nota 11)

Escolhemos um dos estudos para violão de Brouwer pela segurança que temos do domínio da técnica composicional por parte deste.

Dentro do universo de sua obra, os *Estudos Simples* fazem parte do considerável material composto para violão solo e, neste caso, numa abordagem didática, voltada ao estudante médio do instrumento. Daí a aparente simplicidade técnica dos estudos, sem abrir mão do esmero e do cuidado composicional.

4.6 A análise

O “Estudo Simples XII” é uma peça de dificuldades técnicas bastante minoradas. O compositor indica, no subtítulo do estudo, que o mesmo é recomendado para o desenvolvimento da técnica dos “acordes disueltos em legato”. Trata-se de aproveitar tal estudo para exercitar a capacidade do violonista em manter a sonoridade dos acordes “sempre ligada”.

A unidade dos 19 compassos da peça é sustentada tanto num âmbito das estruturas internas do compasso quanto da forma do discurso musical amplo. Temos uma relação intervalar interna de cada acorde que se articula com o próximo acorde. Esse por sua vez, se articula com a frase e com a obra. Infelizmente não poderemos desenvolver por completo a análise dessa peça, antes, nos concentraremos em aplicar os princípios que debatemos até aqui.

A recorrência da célula estrutural apresentada no primeiro compasso mantém uma unidade articulatória ao estudo. Trata-se da adoção de um som mais grave no primeiro tempo do compasso, seguido de dois pares de colcheias em movimento de fechamento. Num primeiro momento, a própria articulação da peça nos conduz a uma sensação de abertura e fechamento.

Como próximo passo, colocaremos estes quatro primeiros compassos sob a perspectiva das consonâncias e dissonâncias e procuraremos enxergar uma eventual relação entre um *plano de expressão* de efeito mais aparente

(articulatório) e outro, ainda *plano da expressão*, porém de efeito mais tímico, sensível (intensidade).

Vejamos, passo a passo, como os intervalos se comportam, de acordo com a escala gradual de dissonâncias.

Vamos separar os acordes dos quatro compassos a serem analisados em blocos. Consideraremos que o Lá grave do primeiro tempo integra os acordes formados pelos arpejos dos tempos dois e três, teremos, nesse primeiro compasso, um primeiro acorde formado pelas notas Lá – Mi – Sol – Dó. Os intervalos aqui presentes serão Lá – Mi: 5J (2), Lá – Dó: 3m (6), Lá – Sol: 7m (9), Mi – Dó: 6m (7), Mi – Sol: 3m (6) e Dó – Sol: 5J (2); transcrevendo a posição dos intervalos na tabela teremos; 2, 6, 7 e 9.

Primeiro acorde:

2	2	6	6	7	9
---	---	---	---	---	---

No segundo acorde do trecho, o do terceiro tempo do compasso, teremos os intervalos Lá – Fá: 6m (7), Lá – Sol#: 7M (11), Lá – Si: 2M (8), Fá – Sol#: 2M (8), Fá – Si: 4+ (12), Sol# - Si: 3m (6); transcrevendo a posição dos intervalos na tabela teremos; 6, 7, 8, 11 e 12, ou seja:

Segundo acorde:

6	7	8	8	11	12
---	---	---	---	----	----

A relação numérica aqui não deixa dúvidas, temos, no segundo acorde, um maior número de intervalos cuja dissonância pode ser classificada como mais intensa.

Nos acordes do segundo compasso teremos:

Primeiro acorde:

2	2	6	6	7	9
---	---	---	---	---	---

Segundo acorde:

7	7	8	8	9	12
---	---	---	---	---	----

Novamente, o movimento tensivo se repete, ainda que atenuado.

E no terceiro compasso:

Primeiro acorde:

2	3	4	9	11	12
---	---	---	---	----	----

Segundo acorde:

2	4	5	6	9	12
---	---	---	---	---	----

A curva tensiva praticamente desaparece, com a presença do trítone em ambos os acordes.

Finalmente, no quarto compasso:

Primeiro acorde:

2	3	6	7	8	9
---	---	---	---	---	---

Segundo acorde:

3	4	5	8	9	10
---	---	---	---	---	----

Novamente, não há uma grande distinção entre os acordes, porém, ambos os acordes possuem um grau relativo de dissonâncias novamente atenuado em relação ao compasso anterior. A interpretação que podemos propor nos levará à seguinte curva tensiva:

O aumento da tensão harmônica garante uma relação de extensidade e intensidade entre os 2ºs e 3ºs tempos dos compassos um e dois. Neste, o movimento melódico realizado pela voz mais aguda é descendente e, portanto, contrário ao movimento tensivo harmônico. Sendo a relação interna dos acordes no terceiro compasso praticamente irrelevante, podemos supor que este se relaciona com seus compassos vizinhos e, conseqüentemente, no quarto compasso, teremos uma atenuação tensiva em relação ao terceiro compasso. Nos dois últimos compassos, em virtude da redução de contrastes harmônicos entre os acordes, o contorno melódico ganha mais relevo e garante a resolução descendente da frase.

4.7 Retomando os *Estudos Simples* anteriores

Os dois exemplos lançados no início do capítulo, nos ajudam a articular a idéia aqui proposta. Conforme já havíamos comentado, no estudo de número três, temos a presença de uma importante tensão harmônica que se dá entre os intervalos de 7M (11) e 5J (2). Neste estudo, o contorno melódico fica minorado pela função harmônica. Em contrapartida, no estudo número dois, as tensões harmônicas são menos relevantes. As relações entre intervalos de 5J (2), 6M (5) e 2M (8) do primeiro acorde e 5J (2), 4J (3) e 2M (8) são praticamente inexistentes. É natural então que, a direcionalidade do trecho se desloque para o perfil melódico e, em nosso modo de ver, é o que ocorre.

Em resumo, pudemos observar que as dissonâncias e consonâncias presentes nos intervalos musicais podem desencadear uma construção de intensidades e extensões semióticas dentro do discurso. Esta proposta pode figurar como mais uma alternativa de visada sobre o grande tema da Análise Harmônica, objeto de inúmeros debates ao longo da história da música tonal ocidental. No capítulo dedicado ao Valor, ao final desta dissertação, debateremos, ainda, alguns aspectos da pertinência desta proposta, problematizando a equivocada ideia de um sentido pré-fixado ao *plano de expressão*, razão pela qual tentamos deixar clara a arbitrariedade das ocorrências e exemplos aqui discutidos.

0 Timbre

5. O Timbre

5.1 Considerações

Os objetos foram feitos para servir ao paradoxo fundamental de sua utilização: isto é, desde que eles são agrupados em estruturas, eles se deixam esquecer como objetos para integrarem, cada um deles, nada mais do que o valor de um conjunto. É ingênuo o pensamento, expresso na linguagem corriqueira, de que os objetos, na nossa experiência habitual, apresentam-se como dados. Na realidade, nós não percebemos os objetos, mas sim, as estruturas que os incorporam. (Schaeffer, 1993:40)

A citação apresentada acima poderia, muito bem, ter sido retirada de um escrito de Saussure. As noções de estrutura e objeto podem facilmente ser comparadas às de signo e sistema presentes nos textos do linguista genebrino. O que chama a atenção, no caso, é que Schaeffer refere-se diretamente à música. A estrutura é a musical e o objeto, o som. A respeito disso, o musicólogo escreveu a celebrada obra *Tratado dos objetos musicais*, datada de 1966, traduzida em português em 1993, cujo subtítulo, *Ensaio Interdisciplinar*, nos aponta o tipo de abordagem pretendido.

De nossa parte, citar Schaeffer neste capítulo é uma forma de reconhecer os muitos avanços que este pesquisador trouxe ao estudo do Timbre, tanto do ponto de vista teórico como composicional. Em muito nos valeu a leitura de seus ensaios para propormos a semiotização de alguns conceitos doravante apresentados.

Diferentemente do que acontece com temas como curva melódica ou tensões harmônicas, tradicionalmente restritos aos domínios musicais, o timbre ultrapassa tal delimitação e é estudado em áreas como o teatro, cinema ou qualquer outra manifestação que, em sua expressão, contemple o som. Isso porque a multiplicidade de abordagens possíveis para o timbre nos faz aplicar de

formas diversas suas possibilidades de análise. É portanto, imprescindível, em nosso ponto de vista, que procuremos delimitar os tipos de abordagens mais comuns para então, optarmos por aquela que mais se aplica à nossa finalidade.

5.2 Tipos de abordagem

Segundo Schaeffer, podemos abordar a escuta por dois paradigmas básicos: um concreto e outro abstrato.

Segundo ele, quando entramos no processo de escuta de um determinado som, realizamos operações simultâneas tanto de ordem concreta quanto abstrata, ou seja, ao escutarmos o latido de um cão, inicialmente, situamos o objeto no mundo; trata-se de um cão e não um gato ou pato. Em seguida, dependendo do início de um processo de análise ativo por parte do ouvinte, podemos inferir se o cão é grande, pequeno, está próximo, distante, e, para um ouvinte mais especializado, é possível identificar se tal cão tem fome ou medo. Sob outra perspectiva, podemos esquecer por um momento que se trata de um cão e partir para um processo de análise do objeto sonoro que nos chega aos ouvidos. Se o latido é rouco, estridente, grave, agudo, forte, possui ritmo etc.

Novamente, ancorando o objeto no mundo real, podemos nos habituar a um cão que late diariamente às nove horas da manhã por conta do carteiro. O latido do cão nos informa de sua chegada. Ou ainda, podemos notar que há composição sonora entre o latido que vem através da janela e o ruído emitido pelo ventilador na sala de estar, estabelecendo uma relação de ruído contínuo vs descontínuo, num sistema sonoro polifônico.

Portanto, são diversas as possibilidades aqui presentes e, em nenhuma delas, apesar de contarmos com o uso da substância sonora, podemos recorrer à nota musical. A propriedade sonora que nos permite tal análise é o Timbre.

Em todos os exemplos listados acima, são duas as grandes características diferenciais do tipo de abordagem proposto: a) ou tratamos do som em relação

aos objetos do mundo e uma aparente realidade que, por sua vez, só é apreensível através da linguagem verbal; b) ou tratamos do som em relação a outros sons.

Na verdade, esses dois tipos de abordagem pautam toda a história do fazer musical. Os conceitos de “Música Pura” e “Música Programática”, amplamente discutidos na virada dos XIX e XX, nos apontam para duas formas de fazer música. Num processo programático, a música refere-se à um determinado programa ancorado em outra linguagem. Quando Stravinsky propõe os movimentos do balé *A sacração da Primavera*, as escolhas timbrísticas levam em conta os movimentos narrativos descritos no programa da obra. Em *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev, os instrumentos da orquestra representam os animais da fábula. Diversos outros exemplos poderiam ser retomados para exemplificar o uso do timbre como elemento de identificação da linguagem musical com um mundo real, mas, sempre, mediada pela linguagem verbal e, portanto, sincrética.

Por outro lado, retomando *A sacração da Primavera*, a função do timbre não é, apenas, de apontar para um determinado fato ou objeto do mundo natural. O conteúdo verbal presente nesse programa narrativo é uma das faces na significação da obra. A estrutura interna da obra sustenta-se por si mesma, ainda que o ouvinte não possua as informações programáticas em questão. Nesse caso então, o Timbre passará a desempenhar uma função organizacional na peça, relacionando as estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na imanência da obra.

Como, então, podemos organizar tais estruturas e compreender a função do Timbre na composição musical? Iniciaremos o debate fazendo algumas considerações sobre a semiótica tensiva.

5.3 Considerações sobre a Semiótica Tensiva

Discutimos, na introdução deste trabalho, alguns traços históricos da teoria semiótica, pois sabemos que o alcance prático desta encontra-se nas bases de suas tomadas de posição. Nesse sentido, estamos atualmente às voltas com as pesquisas da “tensividade”, cujo principal formulador, como já dissemos, é o pesquisador pós-greimasiano Claude Zilberberg. Nesta linha, portanto, debateremos conceitos que nos parecem produtivos para a semiótica da música.

Zilberberg propõe, no capítulo “Para introduzir o fazer missivo”, em seu *Razão e Poética do Sentido* (Zilberberg, 1996:129), a relação entre valores *extensos* e *intensos* na origem da *construção do sentido* no discurso e sugere que tal relação encaminha uma cifra tensiva responsável pela maior ou menor concentração e presença discursiva (ver tabela 5).

	Valor	Ação	Temporalidade	Espacialidade
Intenso	Compactos e implosivos	Local	Expectante, Espera	Concentrada
Extenso	Desdobrados e explosivos	Ampla	Recupera, repara	Difusa

tabela 5

Sugere ainda a existência de dois simulacros perceptivos: um eixo de valores tensivos, regido pelas oposições *intenso vs. extenso*, e outro de valores *fóricos*, regido pelas oposições *contínuo vs. descontínuo*. Tais valores se imbricam, na medida em que a *continuidade* proporciona relaxamento ao discurso e se coaduna com os valores extensos, enquanto as *descontinuidades* articulam-se com os valores intensos.

Citaremos alguns trechos do livro *Musicando a Semiótica*, de Luiz Tatit, que tem trabalhado na linha de frente do pensamento zilberberguiano:

Para instituir de vez um modelo que desse conta dos conteúdos passionais foi necessário repropor o nível epistemológico da teoria com auxílio de dois simulacros complementares, um tensivo e outro fórico, para configurar as precondições que engendrariam o ser do sentido. Este “ser” não está muito longe, a nosso ver, da construção de um simulacro do sujeito enunciativo, possuidor, como tal, de percepção e sentimento. (Tatit, 1998:13 grifo nosso)

Ainda, segundo a perspectiva tensiva, os valores que articulam o discurso no nível das intensidades são portadores de um eixo de gradação. Este conceito pode ser ilustrado quando falamos da *intensidade semiótica* presente na *intensidade sonora*. Parece simples observar que a intensidade do som, em *decibéis*, articula-se com o eixo das intensidades abaixo representado no modelo zilberberguiano (ver gráfico 4):

Intensidade – mais forte

(mais mais)

gráfico 4

Ora, como já temos comentado, estamos tratando de uma ampla abertura nos pontos de vista da teoria semiótica francesa. Enquanto nas bases narrativas greimasianas possuíamos as relações entre sujeitos e anti-sujeitos num percurso

em busca de determinados objetos, temos agora a proposta de investigação das relações de atratividade e repulsa entre sujeito e objeto. Tal sujeito passa à condição de “corpo que sente” e, portanto, relaciona-se e unifica-se com o objeto da percepção. Considerando, portanto, qualquer discurso como portador dessa tensividade, a semiótica tem partido na busca das relações que sustentam a atração entre o *sujeito perceptivo* e o *objeto de valor*. Assim se dá a configuração das bases desta proposta:

Construindo o simulacro, mítico de um lado e merleau-pontiano de outro, de um ‘corpo que sente’ assimilando e transformando os ‘estados de coisas’ por meio da competência contida nos ‘estados de alma’, a teoria recuperou um plano de existência homogênea nos estratos profundos do modelo para poder explicar os desvios, mormente os passionais, que se processam em superfície. (Tatit, 1998:13)

Ainda, o fenômeno de atração entre sujeito e objeto tem sido tomado no âmbito da apreensão estética, como vemos na citação a seguir:

A apreensão estética depende dessa espessura enunciativa ocasionada pela extensão do sujeito artístico, e de seu presente, no significante da obra... (Tatit, 1998:50)

Aqui vemos a proposta de um sujeito artístico articulando a espessura tensiva da obra (objeto) que, no verso da enunciação, *sobrevirá* ao sujeito da percepção:

A surpresa confunde o sujeito, causa-lhe divisões internas (afinal ele se sente num tempo em que ainda não deveria estar), e torna-o suscetível aos efeitos do objeto artístico. Em outras palavras, a surpresa prepara o terreno para a inversão de papéis: o objeto emociona o sujeito passivando-o numa repentina troca de funções. (Tatit, 1998:51)

Parece-nos que podemos esboçar um possível esquema actancial da apreensão estética (ver gráfico 5).

A razão de expormos tal esquema está em mostrar as possibilidades de uma relação no plano *fórico* da percepção, articulando valências *eufóricas e disfóricas*, defendendo a hipótese de que a semiose presente na relação estética não é da ordem nem do objeto, nem do autor e tampouco do receptor, mas, do sistema semiótico em si, dotado de uma interdependência que garante sua constante renovação na construção dos sentidos. O “sujeito do fazer artístico” também é “sujeito da percepção” na medida em que este, ao produzir, projeta-se criticamente na recepção da obra. O “sujeito da percepção” por sua vez, recria sempre que ressignifica e, portanto, projeta-se no âmbito do fazer artístico.

5.4 O enquadramento do timbre na perspectiva tensiva

Como já foi comentado, o timbre tem sido deixado em segundo plano em grande parte das análises da tradição teórica. Talvez esse fato reforce a idéia de que, dos parâmetros que compõem o som, o timbre seja o de mais difícil discretização enquanto *substância da expressão*, pois o mesmo é resultante de vários parâmetros sonoros.

Ora, se a altura é dada em *hertz*, a intensidade em *decibéis* e a duração medida em *tempos* ou segundos, como mensuramos o timbre? Não há, até onde saibamos, nenhuma escala de timbres que tenha organizado as variantes timbrísticas e tenha sido aplicada de forma satisfatória. Talvez seja esta a principal razão para não encontrarmos o elemento timbre como parte das análises em geral. Ainda, partamos para uma citação de Juan Roederer no livro *Introdução à física e psicofísica da música*:

A sensação estática do timbre é uma manifestação psicológica multidimensional relacionada não com um mas com todo um conjunto de parâmetros físicos do estímulo acústico original (é mais difícil fazer descrições semânticas do timbre do que da altura ou volume, que são “unidimensionais”). Com exceção de amplas denominações que vão de “opaco” ou “abafado” (poucos harmônicos superiores) a “nasal” (principalmente harmônicos ímpares) e a “brilhante” ou “metálico” (muitos harmônicos superiores realçados), a maior parte das qualificações dadas pelos músicos invoca uma comparação com sonoridades instrumentais (como flauta, como cordas, como madeira, som de órgão etc.). (Roederer, 2002:215)

A definição acima nos aponta alguns indícios. Temos a suspeita de que não poderemos discretizar, de forma produtiva, a ação do timbre em termos matemáticos, como podemos fazer, por exemplo, com as alturas e as intensidades. Não será possível, portanto, recorrer a uma cifra tensiva

comparativa onde definíssemos: “um timbre de violino é mais intenso que um timbre de trompete, ou vive-versa.”

Contudo, se citamos acima um pesquisador que trata do timbre enquanto *substância da expressão*, convém observar um ponto de vista da aplicabilidade ao discurso musical. Para tanto recorreremos ao pensamento de Pierre Boulez em seu livro *A música hoje*:

No mundo sonoro natural, os timbres se apresentam sob a forma de conjuntos constituídos[...] ao contrário da amplitude, verifica-se a impossibilidade de passar de maneira contínua de um timbre a outro... (Boulez, 2007:26)

Ora, se não podemos enquadrar o timbre no âmbito das oposições de um *simulacro de intensidades*, nos parece possível propor a alocação do conceito no âmbito das *continuidades e descontinuidades* do discurso e, portanto, ambientado no *simulacro fórico*, uma vez que a música articula um nível de simultaneidades e outro de sequencialidades. Mas, como vimos, os elementos contínuos e descontínuos acabarão por articular o eixo tensivo na medida em que as descontinuidades proporcionam a desestabilização, a disjunção e o aumento da intensidade.

Em termos tensivos, um sujeito em plena conjunção com o objeto tem seu interesse desgastado na medida em que o objeto se mostra estável e, portanto, incapaz de gerar a polêmica que instaura a *disjunção*, neste caso, na instância sensorial. Dito de outra forma, é quando o sujeito despendeu grande esforço no *percurso* que leva à *conjunção* e, uma vez alcançada, o valor do objeto se desgasta ao longo do tempo com base na própria impregnação *actancial*. Na apreensão estética, este percurso encontra-se no âmbito da “busca perceptiva” que o sujeito confere ao objeto. O que pereniza e estende a relação de busca do objeto artístico

é a constante intervenção de novos *fatos e acontecimentos* discursivos, colocando o sujeito em estado de surpresa e tensão. Esse estado de tensão gera a disjunção que desencadeia o percurso narrativo e potencializa o *valor do objeto* . Vejamos o gráfico abaixo (ver gráfico 6)

Há que se questionar: então, as Escolas estilísticas que valorizam a uniformidade do timbre e sua manutenção ao longo da obra não prezam pela concentração do sujeito perceptivo?

Ora, como já dissemos, no discurso musical observamos uma multiplicidade de caracterizantes que se dão em temporalidade simultânea. O discurso pode, portanto, optar pela estabilidade de um fútil e concentrar suas alternâncias em outro.

5.5 Exemplo analítico

Não temos a intenção de realizar aqui uma análise mais aprofundada, tendo em vista a limitação deste espaço, mas não gostaríamos de concluir tal reflexão sem ao menos demonstrar um contexto onde as suposições teóricas apresentadas sejam exemplificadas. Para tanto escolhemos um pequeno trecho *Hika*, peça de Leo Brouwer para violão solo, feita em homenagem ao compositor Toru Takemitsu.

O violão tem sido largamente utilizado, principalmente a partir do século XX, muito em função da multiplicidade de matizes sonoros possíveis por meio de recursos técnicos. Leo Brouwer, na condição de compositor que possui a excelência na manipulação destes recursos, explora grandemente as variáveis oferecidas pelo instrumento.

Ora, o que tentaremos apontar é a utilização dos recursos timbrísticos funcionando como elementos de inserção de “*fatós*” na sintaxe de um discurso musical, variantes num paradigma que opõe diferentes matizes que se articulam em oposições do tipo *dolce/metálico*, *som natural/harmônico* etc.

Já no início da peça, a opção pelos sons em harmônico define um tipo de sonoridade que vai predominar neste primeiro trecho, sendo interrompido apenas por curtas intervenções de sons naturais (ver exemplo 2):

exemplo 2

A indicação “like bells” e a orientação técnica da utilização de harmônicos deixa clara a proposta sonora pretendida, que, por sua vez, é descontinuada pela intervenção da nota natural que aparece na pauta superior do sistema. Deste pequeno trecho podemos considerar duas questões: a) não podemos atribuir um valor absoluto a um determinado timbre. Sua função somente pode ser caracterizada quando inserido no discurso. Trata-se do *Valor do Signo* (Saussure, 1997), que só pode ser mensurado quando em oposição a outro; daí, o som natural estar num patamar de ruptura, pois o colocamos num ambiente onde há a predominância de harmônicos; b) neste trecho, o que garante a descontinuidade discursiva é notadamente a variação timbrística. Se tivéssemos o Sib da pauta superior em harmônico, o mesmo se amalgamaria às outras notas do trecho garantindo uma continuidade e a noção de estabilidade.

Curiosamente, no trecho abaixo, o compositor joga com esta questão (ver exemplo 3).

exemplo 3

Ao repetir o procedimento composicional do início da peça, desta vez vemos um retardamento no uso do som natural para o segundo compasso do trecho, garantindo-lhe um maior valor de ruptura e, portanto, um aumento na carga tensiva desta descontinuidade.

Mais adiante, no trecho D da partitura, existe uma preocupação em especificar a sonoridade denominada “Metallique” em relação ao som ordinário como forma de inserir uma nova informação ao discurso. Além da descontinuidade provocada pela alteração na acentuação rítmica da fórmula de compasso, do gesto descendente dos ligados contrapostos aos ligados ascendentes, vemos, no objeto do nosso interesse, a utilização do timbre como elemento descontinuador (ver exemplo 4).

exemplo 4

Por fim, para concluir este pequeno esboço de exemplos, destacamos a utilização de duas indicações de timbre no terceiro sistema do exemplo 5. Mais uma vez o compositor utiliza-se de uma orientação técnica “*sul tasto*” ou “sobre o braço”, que indica que o violonista deve atacar as cordas numa região sobre a escala do instrumento, resultando num timbre bastante rico em harmônicos. Dois compassos adiante observamos a indicação “*diff. colour*”, fazendo uma analogia direta do timbre com as colorações de uma pintura e estabelecendo aqui uma descontinuidade em relação a “*sul tasto*”, mas deixando ao intérprete uma liberdade de escolha, já que não há uma recomendação precisa como, por exemplo, a oposição de “*sul ponticello*”.

exemplo 5

Portanto, sob tal perspectiva, podemos observar o Timbre no discurso. Independente do seu modo de produção ou referência no mundo real, aqui, um timbre posiciona-se em relação a outro timbre, estabelecendo uma relação de significação interna no sistema musical. Voltaremos a discutir tais aspectos no próximo capítulo, quando falaremos dos Regimes de Discurso.

***Obra, Improviso e Enunciação: Do texto à cena
enunciativa***

6. Obra, Improviso e Enunciação: Do texto à cena enunciativa

6.1 Considerações

Conforme vimos, os parâmetros sonoros constituem o sentido do discurso musical. Porém, tais parâmetros precisam estar em discurso para que possam significar. Essa significação estabelece-se, então, por meio de relações discursivas das seguintes espécies:

a) quando um som relaciona-se com um objeto externo à música e constrói um vínculo com um significado num suposto mundo real, ancorado pela significação em outros sistemas semióticos, como o sistema verbal ou pictórico. O exemplo clássico é a música programática, onde o discurso musical emula o programa narrativo de um poema ou relato histórico;

b) quando um som relaciona-se com outro som na estrutura da obra, estabelecendo um sistema interno de relações comparativas que constroem o sentido da obra. Podemos observar isso nos estudos de Leo Brouwer ao compararmos as dissonâncias presentes na sintaxe interna dos textos musicais;

c) quando sons do mundo são manipulados para constituir um sistema musical. Citamos o exemplo do latido do cão articulado ao ruído contínuo do ventilador, estabelecendo uma relação no discurso de ordem contínua vs descontínua. Tal articulação ocorre dentro de um sistema de manipulação sonora e, portanto, musical. A música concreta, de Pierre Schaeffer, ocorre-nos como sendo o principal exemplo deste tipo de prática;

d) ainda não comentado nesta dissertação; quando um determinado discurso ocorre em função de uma cena enunciativa e evidencia os co-enunciadores em seu texto. Talvez, o exemplo mais radical desse tipo de proposta encontre-se na peça 4'33" de John Cage, onde, durante um período cronometrado de quatro minutos e trinta e três segundos o pianista aguarda, em pausa, o transcurso da obra.

Essas quatro formas de observar o discurso musical foram discutidas por Antonio Pietroforte em seu livro "Significação Musical", ainda em processo de edição. Pietroforte não apenas descreve tais tipos de discurso como aplica as categorias de Jean-Marie Floch – mítico / referencial / oblíquo / substancial – de forma que possamos estabelecer uma relação de regimes dos discursos, a partir da teoria de Floch.

Neste modelo, nosso exemplo "a" estaria no âmbito da música referencial. Outras obras que poderiam ser enquadradas nessa categoria seriam "Os Planetas" de Gustav Holst, "Canticum" de Leo Brouwer, "Sinfonia nº6 – A Pastoral" de Beethoven, entre incontáveis outros exemplo, onde uma dada significação pré-estabelecida ou um determinado programa narrativo ancora uma significação musical.

Já o exemplo "b" aponta para a música em seu regime "mítico". Segundo Pietroforte, o mítico aponta para as construções de mundos possíveis por meio da linguagem, conforme veremos na citação seguinte:

O mítico, enquanto regime discursivo, difere-se da definição de mítico em termos de conotações sociossemióticas e conteúdos semânticos; trata-se, no caso, de uma série de procedimentos discursivos, cuja função é revelar a linguagem enquanto construção de mundos possíveis. (...) os mecanismos semióticos mais eficientes são a metaligagem, pois nela a linguagem, ao falar de si mesma, revela-se como tal, e a poesia, ao mostrar que, por meio de processos semióticos, novos sentidos podem ser construídos. Em termos de linguagens musicais, portanto, trata-se de descrever como a linguagem musical fala de si mesma e como ela se constrói poeticamente. (Pietroforte, 2012:53)

Portanto, nessa categoria, é por meio do desenrolar do discurso musical que podemos construir, gradativamente, a compreensão dos significados presentes na obra. Como vimos nos estudos de Leo Brouwer, as relações tensivas entre acordes podem estabelecer-se tanto por meio de dissonâncias e consonâncias presentes nas estruturas internas dos acordes como, também, por meio de curvas melódicas que conduzem o direcionamento das vozes internas. Tal encaminhamento é arbitrário e diz respeito unicamente ao discurso musical. Ao propor a análise do Timbre pelo ponto de vista das continuidades e descontinuidades discursivas, também levamos em consideração um estatuto mítico do discurso, ou seja, o interesse principal da análise foi o de observar como a obra *Hika* apresenta, em sua estrutura interna, uma significação timbrística. Se, em vez disso, tivéssemos nos concentrado nas referências à timbres apontados pelo compositor na partitura como “*like bells*”, teríamos lido o discurso por uma perspectiva referencial.

Os sistemas referencial e mítico se opõem, pois o primeiro afirma-se diante de uma realidade construída em outra linguagem enquanto o segundo constrói o sentido de um mundo possível na própria linguagem. Além desses dois sistemas, teremos, naturalmente, a negação do sistema referencial e, portanto a negação do mundo real, ao qual chamamos de discurso oblíquo, e, finalmente, a negação

do sistema de linguagem e a afirmação do mundo real, que chamamos substancial.

O exemplo assinalado em “c”, enquadre-se no sistema oblíquo, pois os sons do mundo natural são negados enquanto tais e colocados em discurso, passando então a receber uma nova significação, doravante, musical. Já a negação do sistema musical e valorização do mundo real aparece na forma de convocação dos valores presentes na cena enunciativa de produção do discurso. Daí destacarmos o peça de John Cage como principal exemplo desse tipo de discurso. A maior negação possível da linguagem musical é a realização de uma obra sem o principal parâmetro da linguagem musical, o som. A partir disso, toda a significação da obra fica deslocada para sua cena de enunciação.

Naturalmente, conforme observamos no capítulo acerca dos modos de apreensão do objeto artístico, a recepção de determinado objeto depende das premissas do sujeito da apreensão estética. Dependendo do sistema de valores portado por esse sujeito, ou seja, dependendo de seu destinador, um mesmo discurso pode ser lido sob o prisma de um ou outro regime. Por exemplo, é perfeitamente possível ouvir a sinfonia pastoral de Beethoven e ignorar por completo as referências extra-musicais às quais o compositor remete. Da mesma forma, a conotação política presente num determinado discurso pode ser completamente esvaziada e transformar tal obra numa peça de publicidade ou entretenimento. Por essa razão, os discursos musicais assumem uma posição que não se enquadra unicamente numa categoria e podem ser observados por diversos pontos de vista, a critério de quem o analisa.

Nas próximas páginas desse trabalho pretendemos encaminhar uma breve discussão sobre o *Jazz*, linguagem musical de origem Norte-Americana, sob o

prisma dos discursos substanciais. Veremos que o *Swing* surgiu em meio a uma cena enunciativa complexa, no início do século XX, e moldou a linguagem musical americana durante as décadas seguintes. É importante observar essa perspectiva: não é determinada cena enunciativa que molda um discurso, antes, nós somente podemos apreendê-la por meio dos discursos que dela emergem. É por essa razão que buscaremos nas marcas enunciativas do discurso as pistas da cena enunciativa e não o contrário.

Em seguida, observaremos o *Bebop* sob a mesma perspectiva substancial e veremos como os jazzistas dessa safra posicionam-se politicamente, por meio do discurso musical.

6.2 Breve relato sobre o nascimento do jazz

“O jazz é a música que sintetiza a América (E.U.A). É uma forma de arte que nos dá uma maneira indolor de nos compreendermos. O grande poder e inovação trazidos pelo jazz é dar a um grupo de pessoas a possibilidade de se reunir para fazer arte. Para fazer uma arte improvisada que nasce da negociação entre seus estilos pessoais. E aí está a arte. Bach também improvisava, mas ele nunca olhava para um parceiro da orquestra e dizia: ok, vamos tocar Eine Feste Bug. Ao passo que, no jazz, posso entrar num bar em Milwaukee de madrugada e perguntar aos músicos: o que vocês querem tocar? – Vamos fazer um Blues – Todos vão começar a me acompanhar e você não sabe o que vem daí. Essa é a nossa arte, falamos uns com os outros na linguagem da música”. (Winton Marsalis, in Jazz. BURNS, 2002)

Nas pesquisas que realizamos a fim de traçar um fio histórico linear para o desenvolvimento da linguagem jazzística, tomamos como fonte a série de documentários realizados por Ken Burns, denominada “Jazz”, bem como o livro “A história social do Jazz” de Erich Hobsbawn, referência no assunto. Não é nosso interesse, como já dissemos, questionar ou problematizar os dados históricos. Apenas, sendo a semiótica uma ciência da cultura, tais dados se apresentam como textos passíveis de análise e complementares ao objeto musical imanente.

Em comum entre os autores pesquisados, observamos o local de origem do Jazz: Nova Orleans. No século XIX, a cidade portuária era um importante centro de distribuição comercial, recebendo imigrantes e influências de todas as partes do mundo. Além disso, a cidade também era um importante pólo de tráfico de escravos negros. A partir de 1817 tais escravos receberam permissão para tocar e cantar nas tardes de domingo em um local chamado “Congo Square”, esses escravos eram oriundos principalmente das Antilhas e trouxeram grande influência dos ritmos caribenhos. Um outro grupo de escravos foi trazido das fazendas do sul dos Estados Unidos e, segundo Burns, chegaram trazendo as canções de trabalho *a capella* e os cantos responsoriais, com sua estrutura em

perguntas e respostas dos cultos da igreja Batista. Havia também os *creoles*, negros que eram resultado de miscigenação entre europeus e, muitas vezes, eram bem sucedidos em negócios e comércio, formando uma elite negra que identificava-se mais com suas raízes européias que africanas. Vários músicos dessa vertente *creoles* tinham formação clássica.

Em 1838, a música das orquestras de metais espalhava-se por Nova Orleans e conviviam com a religiosidade protestante e a magia do culto Vodú. Os chamados “Espetáculos de Menestréis” constituíam-se de músicos brancos que se apresentavam nos espetáculos caracterizados como negros, e, posteriormente, por cantores negros caracterizados como brancos fingindo-se de negros.

Em 1868, após um conflito entre o estado da Louisiana e os confederados, soldados federais ocuparam a cidade de Nova Orleans, marcando uma mudança no modo de vida dos negros escravos na cidade. Diversas questões políticas ainda problematizaram a relação entre negros e brancos nos anos seguintes.

Na década de 1890, surge na cidade um estilo que lançaria as principais bases para o surgimento do *Jazz* nos anos seguintes. Criado por pianistas negros das cidades do meio-oeste, o *Ragtime* reunia influências dos hinos religiosos, das marchas militares e da música dos menestréis. Nos vinte e cinco anos seguintes, os Estados Unidos se renderiam a esse estilo. Scott Joplin foi o principal representante dessa vertente. Ainda, na mesma época, o *Blues* também tornava-se uma referência musical e social para a cultura de Nova Orleans. Os três acordes básicos do *Blues* sedimentaram a Forma Harmônica que se consagraria em toda história da música americana: o chamado blues de 12 compassos. Enquanto isso, o *Ragtime* traria o fraseado sincopado e as acentuações irregulares.

Já no início do século XX, a enorme tradição nos naipes de metais consolidada a partir das orquestras de rua incorporaria a forma harmônica do *Blues* e o fraseado do *Ragtime*. Nesse contexto, surge o primeiro músico jazzista na história: o trompetista Buddy Bolden. A banda de Bolden é considerada por Winton Marsalis como precursora na acentuação 2 e 4, essência do estilo jazzístico. Também importante nesse período embrionário do Jazz foi o pianista *creole* Jerry Roll Morton. A entrada do piano na formação instrumental dos músicos da noite mudaria a história do estilo nos anos seguintes. São atribuídas a Morton as primeiras músicas de *jazz* colocadas em partituras.

Em 1901, as primeiras vitrolas começam a ser comercializadas nos Estados Unidos pela RCA Victor. Os artistas de maior vendagem são o tenor Enrico Caruso e o líder de banda John Philipp Souza. Após um período de cerca de vinte anos do *jazz* em estado embrionário, surgiria o maior responsável pela sedimentação da primeira onda jazzística que alcançaria sucesso em escala nacional, Louis Armstrong. A partir de Armstrong, o *jazz* alcançou a indústria fonográfica em expansão e tornou-se, nos anos seguintes, o maior fenômeno musical americano da primeira metade do século XX, o *Swing*.

6.3 *Swing e Bebop*, expressões distintas de uma mesma linguagem

Cab (Calloway) era alguma coisa pra ser vista. Ele levantava os braços num gesto grandioso, fazia um cumprimento rasgado e, daí por diante, era todo movimento. Ele sacudia seus braços, dançava, corria para cantar no microfone, gritava para encorajar os solistas e terminava o número dançando num frenesi, seus cabelos caindo sobre os olhos, a aba da casaca voando atrás. (Calado, 2007:141)

Fora do palco, Bird (Charlie Parker) dava sorrisos largos e ria, mas no palco era muito sério e ia direto ao ponto – nada era desperdiçado. Ele apenas tocava a música, sem qualquer trejeito ou movimento físico ao seu redor. (Calado, 2007:141)

As duas citações acima nos mostram formas bastantes distintas na postura de palco de dois artistas referenciais na história do Jazz, Cab Calloway e Charlie Parker. Tal postura, que podemos aqui observar pela perspectiva de uma linguagem de cena, aponta para as profundas mudanças sofridas pela linguagem jazzística no período que vai de 1925 à 1955, aproximadamente.

Nesse intervalo, dois importantes gêneros ocuparam o centro criativo da produção jazzística. O primeiro, chamado de *swing*, surgiu na década da grande depressão americana, cujo ápice deu-se em 1929. Nos quinze anos seguintes, o *swing* se transformaria na febre da juventude americana. Por outro lado, o *bebop*, nascido na década de quarenta, aponta para uma espécie de contra-cultura de resistência; um movimento dos músicos negros, no sentido de retomar o foco para a linguagem musical.

Na década de 20 nos Estados Unidos, a indústria fonográfica experimentava uma considerável expansão. Também o cinema começava a tornar-se acessível ao público e em 1927. O primeiro filme sonoro, *O Cantor de Jazz*, exibia o cantor

Al Jolson em sua figura de menestrel. Além disso, a exibição de orquestras antes dos filmes tornou-se uma prática corriqueira.

O *Jazz*, que surgira então nos guetos e ruas de Nova Orleans, começava a alcançar por meio de nomes como Louis Armstrong e Duke Ellington os grandes salões de Chicago e Nova Iorque, mudando consideravelmente o eixo de criação do estilo. A significativa ampliação dos salões de dança e das orquestras direcionava, também, de forma significativa, aquilo que viria a ser o *swing*.

Segundo o escritor Carlos Calado, autor do livro “O Jazz como Espetáculo”, os salões de dança tornavam-se cada vez maiores e mais luxuosos, e, em 6 de março de 1926, o jornal New York Age trouxe a seguinte descrição:

A gerência do belo Savoy Ballroom anuncia a data definitiva para sua estréia como sexta-feira, 12 de março. Não há na zona residencial outro estabelecimento de diversão que se assemelhe ao novo Savoy. Quando entramos no prédio, encontramos num saguão espaçoso, realçado por uma escadaria de mármore e lustres de vidro facetado. Há mesas, sofás etc., onde os convidados podem descansar entre as danças ou observar os que estão dançando. (Calado, 2007:139)

Nesses luxuosos ambientes, o jazz começava a tomar a forma de um espetáculo. Adquiria cada vez mais o estatuto de grande entretenimento. As disputas entre bandas ocupavam boa parte desse atrativo e, cada vez mais, as *Big-Bands* configuravam-se como o centro da produção artística musical. Ainda no Savoy, uma das principais tradições eram as disputas entre bandas. Passaram por lá as bandas de Fletcher Handerson, Duke Ellington, Cab Calloway, Benny Goodman e Chick Webb. Segundo Callado:

Em 1937, quando foi anunciada a disputa entre as big bands de Webb e Goodman, mais de duas mil pessoas não puderam entrar no salão, totalmente lotado. (Calado, 2007:140)

As *big-bands*, por sua vez, não concentravam apenas atributos musicais. A performance espetacular também estava na ordem do dia. É o que vemos no depoimento de Cab Calloway:

Uma orquestra consiste de bons músicos, precisa ter arranjos e dirigida por alguém competente. Mas não é suficiente. Uma orquestra pode ser ótima e falhar lamentavelmente. Uma orquestra tem que tocar para a totalidade do auditório e apelar para todas as coisas que o auditório deseja. As pessoas não podem ser entretidas e seguras completamente só pelo som. É necessário alguma coisa para os olhos verem. (Calado, 2007:141)

Realmente, Calloway era a mais completa realização de seu modelo de espetáculo, como vimos na primeira citação desse tópico.

Foi nesse ambiente, aqui brevemente relatado, que desenvolveu-se a noção de *Jazz* espetáculo, onde os valores discursivos apontavam para elementos da totalidade. Cab e as *big-bands* alcançavam todo o público. As bandas eram grandes e de sonoridade poderosa. O baile incorporava elementos visuais, dançantes e contava com a participação da plateia de forma ativa.

Por outro lado, já no início da década de 1940, músicos jazzistas apresentavam uma crescente insatisfação com as fórmulas repetitivas do que se tornara o *jazz*. As *big-bands* ofereciam pouco espaço para solos e improvisações e o caráter funcional do *jazz* espetáculo exigia a adoção de clichês e fórmulas pré-estabelecidas que não davam margem à inovações.

A partir dessa insatisfação, surgiram as “J.A.M.s”, abreviação de *Jazz After Midnight*, termo utilizado para denominar os encontros dos músicos após os bailes de *swing*. Um dos locais que ficou conhecido como importante centro dessas reuniões foi o “Mynton’s Playhouse”, *night club* localizado no Harlem de New York.

Uma de suas habituais frequentadoras foi Mary Lou Williams, que descreve:

O Minton's Playhouse não era um lugar grande, embora agradável e íntimo. O bar ficava na frente e o cabaré atrás. O praticável da banda ficava no fundo da sala de trás, onde a parede era coberta com estranhos desenhos retratando esquisitas personagens sentadas numa cama de metal, abraçando ou conversando com garotas. (Calado, 2007:151)

Em 1940, a banda da casa contava com o pianista Thelounios Monk e o baterista Kenny Clarke. Dizzy Gillespie frequentava o Minton's diariamente. Segundo Callado, esses músicos estavam imbuídos de um pensamento que procurava excluir os músicos iniciantes por meio de uma sofisticação técnica inimitável. Dizia Monk:

Nós vamos criar algo que eles não possam roubar, por não saberem tocar (Calado, 2007:151)

Ainda nessa linha, encontramos o depoimento de Kenny Clarke:

Nós frequentemente conversávamos a tarde. Foi como viemos a escrever progressões de acordes diferentes e outras coisas. Fazíamos isso para desencorajar os participantes que não queríamos à noite. Mesmo no decorrer da noite no Minton's tocávamos o que nos agradava. Quanto aos participantes que não queríamos, quando começávamos a tocar aquelas mudanças de acordes diferentes que inventávamos, perdiam a coragem depois do primeiro chorus e saíam devagar, deixando os músicos profissionais em cena. (Calado, 2007:151)

Ainda, segundo Callado, havia um sentimento de negação da estética anterior, com a intenção de retomar valores da música negra presentes na origem do jazz e, segundo eles, perdidas com o *swing*. Por meio da linguagem musical empregada pelo *bebop* podemos observar o interesse em desafiar o paradigma do sistema musical então reinante. É o que podemos observar na seguinte citação:

Onde os tempos tinham sido médios, agora eram rápidos ou lentos. Onde a tônica, terça, quinta e sétima da escala tinha sido acentuadas, agora a segunda e a quarta eram destacadas. Onde o primeiro e o terceiro tempo do compasso tinha sido acentuado, agora era o segundo e o quarto. Onde pares de nota haviam sido

tocadas de modo desigual, agora eram tocadas quase que igualmente. Onde coros de instrumento haviam harmonizado, agora eram tocados em uníssono. O bop era, no sentido exato da palavra, uma revolução musical. Esses homens viraram o mundo do jazz de cabeça para baixo e sentaram em cima, desacatando os mais velhos, diminuídos do outro lado. (Calado, 2007:152)

A instrumentação apresentou, também, significativas mudanças. As grandes bandas cederam lugar aos pequenos grupos formados por piano, baixo e bateria, eventualmente incorporando saxofone e trompete. As funções instrumentais foram relativizadas, abrindo-se espaço para solos de contra-baixo, instrumento que antes ficava em segundo plano. O quinteto de Charlie Parker e Dizzy Gillespie serviu de modelo básico para outros grupos. As estruturas em *Blues* foram retomadas, abrindo-se uma forte identificação com a origem jazzística e, por outro lado, os *standards*, forma que assemelha-se à canção, ficaram em segundo plano ou eram totalmente recriados.

A estética performática do músico de *bebop* também apresenta-se muito distinta em relação ao swing. É o que nos relata Callado ao comparar os músicos das duas estéticas. No swing, tínhamos Armstrong com suas caretas e grande lenço pendente; Calloway usando um terno branco de cetim; a orquestra de Ellington de colarinho branco, gravata, lapelas e uma faixa de cetim descendo pelas pernas; Billy Holiday com grandes luvas brancas e uma marcante gardênia no cabelo. Esse modo de apresentar-se mostra o músico de *swing* como um artista do entretenimento. A visão dos músicos do *bebop*, porém, era distinta:

“(...) O músico de bop vestia-se como um corretor inglês da bolsa; falava tanto quanto possível como um professor universitário e evitava qualquer coisa que cheirasse a emocionalismo. Nada do sorriso largo e dos braços estendidos de Armstrong; ao contrário, ele friamente cumprimentava a platéia com a cabeça ao fim do número e saía do palco.” (Calado, 2007:153)

A atitude dos músicos também foi comparada em termos de calor ou frieza. Os músicos do jazz tradicional ficaram conhecidos como “*hot*” enquanto a atitude do jazz moderno foi batizada como “*cool*”. Esta frieza deveria ser refletida na forma de fazer música e valorizar o intelecto musical em vez do sentimentalismo ou entusiasmo exacerbado.

Para os músicos do bop, ser cool no palco era tocar quase com frieza, sem qualquer espécie de afetação, gestos ou emoção aparente. (Calado, 2007:154)

E ainda:

Fora do palco, Bird (Charlie Parker) dava sorrisos largos e ria, mas no palco era muito sério e ia direto ao ponto – nada era desperdiçado. Ele apenas tocava a música, sem qualquer trejeito ou movimento físico ao redor. (Calado, 2007:154)

Outra mudança fundamental na linguagem jazzística dos anos 40 deu-se em sua relação com o público. A dança deixaria de ser a razão principal das performances jazzísticas e a atenção da plateia voltar-se-ia para a performance musical, valorizando a própria linguagem musical em si. O jazz moderno apresenta-se como uma forma musical imprópria para a dança.

Enquanto que, antes, a música tinha sido ouvida, ela requeria agora audição concentrada. (...) anteriormente, um descomplicado e claramente acentuado beat tinha facilitado os ritmos complicados e facilitado a improvisação na dança mas, agora, o processo tornou-se focado sobre a música, tornando-se uma função primária, nela mesma.” (Calado, 2007:159)

E, finalmente, o *bebop* aproxima o jazz da música de concerto. Feita para a apreciação estética e enquanto arte nela mesma, sem a intermediação de outros recursos de produção.

Como se pode observar até aqui, o bop trouxe não apenas mudanças estilísticas, mas também uma nova relação entre o músico e a platéia, aproximando a exibição musical do concerto propriamente dito. O músico e a música passavam pelo centro das atenções e não mais a dança. A partir daí as diferenças entre um concerto de música clássica e um de jazz eram quase inexistentes. O concerto estava definitivamente inscrito na evolução das formas do espetáculo jazzístico (Calado, 2007:159)

A partir das duas formas de expressão artística aqui apresentadas, desejamos iniciar uma breve discussão tensiva onde procuraremos situar a posição das duas estéticas comentadas sob a perspectiva do alcance de público, da centralidade da linguagem musical frente a outras linguagens presentes na enunciação e dos procedimentos de triagem que foram praticados na forma *bebop* do *Jazz*.

6.4 Estéticas e Sistemas de Valores

O último tópico desta dissertação debaterá as diferenças entre os sistemas de valores ou linguagens possíveis na semiótica da música. Se é possível situar a música como uma linguagem, certamente será possível também estabelecer diferentes línguas onde ela se concretiza, cada qual com seu sistema e modo de operação particular. Até mesmo por uma questão metodológica, antes de partirmos para a explanação dessa hipótese, realizaremos um exercício de análise com as duas estéticas que acabamos de descrever.

Desde que comecei minhas pesquisas com a Semiótica Musical uma questão bastante pertinente foi levantada em debates. Ao demonstrar o funcionamento tensivo das tabelas de dissonâncias e consonâncias presentes no quarto capítulo desta, surgiu a seguinte questão: em determinados discursos, a consonância pode corresponder à *intensidade* e a dissonância à *extensidade*? A partir desta questão, bastante pertinente, fomos levados a pensar, por exemplo, no discurso jazzístico.

A conclusão a qual temos chegado nas mais recentes etapas de nossa pesquisa é que, provavelmente, sim, é possível. No *bebop*, por exemplo, se um músico adentrasse ao Minton's e executasse um tema ao estilo antigo, certamente seria objeto de grande desconforto aos músicos presentes, que valorizavam em seu discurso a inovação e os acordes alterados. Se tal exemplo corresponde a um sistema onde colocaríamos a consonância numa posição *extensa*, não é possível, ainda, responder. Isso demandaria uma análise mais detalhada do objeto.

A partir dessa observação, portanto, podemos supor que o mesmo pode ocorrer com elementos como a intensidade musical, a variação timbrística e todos os outros elementos aos quais nos propusermos a analisar, ou seja, encontraríamos, nesse aspecto, uma arbitrariedade da linguagem.

Partindo de tal hipótese, verificaremos os dois sistemas a partir dos dados já colhidos por meio das citações no item anterior.

Vejamos; no *swing*, observamos uma valorização dos espaços; *“Quando entramos no prédio, encontramos-nos num saguão espaçoso”*, no *bebop*, os espaços eram pequenos e reservados; *“O Minton’s Playhouse não era um lugar grande, embora agradável e íntimo”*

Swing	Bebop
Espaços Amplos	Espaços Pequenos e Íntimos

Temos, ainda, a diferença entre a valorização performática dos intérpretes, onde, no *swing*, havia um certo sincretismo no espetáculo, que não deveria ser apenas apreciado sob o ponto de vista musical, mas, também, visual: *“Cab (Callowai) era alguma coisa pra ser vista”*. Enquanto no *Bebop*, a busca era pela total descrição do intérprete, ao menos em tese: *“Ele (Parker) apenas tocava a música, sem qualquer trejeito ou movimento físico ao seu redor”*.

Swing	Bebop
Performático e sincrético	Discreto e estritamente musical

Terceiro ponto, o *swing* encorajava o público à dança e, a movimentação corporal dos artistas fazia parte do espetáculo: *“Ele sacudia seus braços, dançava, corria para cantar no microfone, gritava para encorajar os solistas e terminava o número dançando num frenesi, seus cabelos caindo sobre os olhos, a aba da casaca*

voando atrás”, e ainda; *“os convidados (do Savoy) podem descansar entre as danças ou observar os que estão dançando”*. No bebop, a dança e os movimentos corporais eram totalmente desencorajados ou, até mesmo, proibidos; *“Para os músicos do bop, ser cool no palco era tocar quase com frieza, sem qualquer espécie de afetação, gestos ou emoção aparente”*, e também; *“anteriormente, um descomplicado e claramente acentuado beat tinha facilitado os ritmos complicados e facilitado a improvisação na dança mas, agora, o processo tornou-se focado sobre a música, tornando-se uma função primária, nela mesma.”*, ou ainda; *“O músico e a música passavam pelo centro das atenções e não mais a dança.”*

Swing	Bebop
Dançante e corporal	Estático e intelectual

Naturalmente, a própria centralidade do discurso musical exige maior desenvolvimento técnico, necessário para manter o foco de atenção do ouvinte. Nesse cenário, as inovações técnicas, o virtuosismo intelectual e não apenas físico, as variações dinâmicas e as nuances timbrísticas ganham especial atenção, a fim de constituir um discurso de maior espessura: *“Enquanto que, antes, a música tinha sido ouvida, ela requeria agora audição concentrada”* e também; *“O bop era, no sentido exato da palavra, uma revolução musical. Esses homens viraram o mundo do jazz de cabeça para baixo e sentaram em cima, desacatando os mais velhos, diminuídos do outro lado.”*

Swing	Bebop
Objeto de entretenimento	Objeto de apreciação estética

Evidentemente, os valores apreciados até aqui ficam descontextualizados se levarmos em consideração o atual cenário do *Jazz* onde os discursos perderam sua pertinência enunciativa. É verdade que, a análise aqui, não se pauta no discurso musical, mas, no discurso sobre o discurso, e, portanto, num outro texto, construído e gerador de sentidos por si só. Daí as observações aqui apresentadas não possuírem um valor de verdade mas, puramente, de recorte analítico.

De qualquer forma, com base nesse recorte encontramos o seguinte quadro:

Swing	Bebop
Espaços Amplos	Espaços Pequenos e Íntimos
Performático e sincrético	Discreto e estritamente musical
Dançante e corporal	Estático e intelectual
Objeto de entretenimento	Objeto de apreciação estética

Este pequeno quadro nos leva a, pelo menos, duas conclusões:

- a) *Swing* e *bebop* poderiam ser tratados pela perspectiva da *mistura e da triagem*, onde o valor a ser triado pelos músicos do *bebop* é o próprio discurso musical. A cena enunciativa do *swing* valoriza o sincretismo da linguagem, dança, plasticidade, gestualidade; são aspectos que compõem a linguagem do *swing*. No *bebop*, tais elementos precisam ser eliminados da cena enunciativa. O discurso musical deve estar no centro das atenções, o foco deve estar concentrado unicamente no ouvir;
- b) poderemos sugerir a perspectiva dos regimes de discurso. Como vimos, o regime Mítico constrói-se a partir da estrutura imanente. A música significa em relação a ela mesma e, portanto, a centralidade

das atenções direciona-se a construção puramente musical. Nesse regime encontramos o *bebop*. Por outro lado, o regime oblíquo lança a significação para a cena enunciativa, como vimos no exemplo da peça de John Cage. Parece-nos o caso do *swing*, imerso em uma cena enunciativa que ressignifica o discurso. Certamente, como já podemos ver por meio da perspectiva tensiva, não existem apenas tipologias estanques. É razoável pensarmos nesses discursos como realizações diversas e possíveis de serem enquadradas nos mais diversos níveis de gradação entre os regimes propostos.

6.5 Aplicando a noção linguística de Valor ao sistema musical

A partir das propostas aplicadas nesse trabalho, entendemos ser imprescindível dizer: é necessário retomar a noção linguística de Valor para que as tentativas de categorização dos fônicos do discurso musical não resultem num sistema semi-simbólico de homologação de parâmetros e conteúdos.

Saussure, no Curso de Linguística Geral, dedica o quarto capítulo para a discussão do Valor. Segundo o linguista, o Valor de determinado signo só pode ser determinado quando este é inserido no sistema ou estrutura da língua. Esta inserção permitira que se estabeleçam comparativos de valoração onde um dado Valor pode ser a) substituído por algo dessemelhante, e; b) por coisas semelhantes que se pode comparar com aquela cujo valor esta em causa. *(Saussure, 1997)*

Denis Bertrand (2003) esclarece em seu livro “Caminhos da Semiótica Literária” que a acepção linguística de Valor refere-se ao “efeito de sentido diferencial” e que, semioticamente, o processo prévio que condiciona a emergência e a definição dos valores estabelecidos pertence ao jogo das valências. Estas, por sua vez, constituem um preâmbulo à instauração dos valores que definem a axiologia dos discursos.

Já Zilberberg, desenvolve a questão da arbitrariedade intrinsecamente ligada ao Valor, pois é nesta que reside boa parte da problemática semiótica, pois, se as valências definem as axiologias do discurso e a narrativa discursiva é, por natureza, arbitrária, não caberia num sistema semiótico a suposição de significantes que se homologam a significados fixos. É o que nos aponta o semioticista em seu recente livro “Elementos de Semiótica Tensiva”:

A arbitrariedade não deve ser reservada ao signo, e sim estender-se ao conjunto da semiose, na medida em que o arbitrário significa que aquilo que acontece poderia não ter acontecido; isso equivale a dizer, de pronto, que a semiótica tem por objeto prioritário a problemática – muitas vezes tida por anacrônica – do possível. (Zilberberg, 2011:18)

O célebre *Prelúdio em Mi menor, op. 28 nº 4*, de Chopin nos dá um exemplo da arbitrariedade da semiose na música ao atribuir à uma pausa com fermata um alto grau de tensão discursiva:

Isso nos mostra que o silêncio ou a ruptura do discurso também faz parte do discurso e carrega consigo uma valência tensiva que resultará na construção do sistema discursivo. O Prelúdio em questão sustenta sua narratividade em repetições motívicadas bastante econômicas, repetição rítmica em ostinato e movimento interno nas vozes de acompanhamento, também econômicas. Tal padrão, no compasso 16, interrompe-se, criando um momento de ápice e maior tensão, mas, no compasso 19, retornamos aos mesmos elementos do início da peça. Curiosamente, em vez de caminhar para uma resolução previsível, o compositor insere um elemento de surpresa: uma pausa em fermata, que, por sua continuidade indeterminada, coloca o discurso em suspensão e expectativa; é a parada da continuação onde observamos um programa narrativo inevitável em sua direcionalidade, mas imprevisíveis em relação ao tempo de conclusão. Instaura-se a expectativa por um fútil do discurso musical que certamente teremos dificuldades em decompô-lo e analisá-lo, o silêncio. É claro que tal

silêncio ganha Valor, somente, quando posto diante dos outros elementos do discurso; aí está a semiose e o Valor arbitrário do signo.

A Escola Minimalista também pode nos servir como exemplo de arbitrariedade. Se tomarmos o mais conhecido expoente dessa estética, o compositor Philip Glass, observaremos em sua obra a máxima economia, tanto em termos de motivos melódicos quanto de células de acompanhamento. A rigidez com que o compositor trata as transformações motivicas ao longo da composição instaura uma previsibilidade que se deixa quebrar pelo menor acento, por mais átono que este pudesse parecer se inserido em outro tipo qualquer de discurso. É o que podemos ver na peça para piano *The Hours*. As mínimas variações instauram transformações discursivas. A simples repetição de uma melodia em uma oitava distinta é suficiente para desenvolver melodicamente o discurso musical.

Já a previsibilidade da forma Sonata nos ensina que, no auge do classicismo, surpreender não era um recurso de procedimento harmônico, como ocorreria décadas mais tarde com as modulações Schubertianas. Para o compositor Clássico, surpreender era uma questão de revisitar a Forma.

Na música do Oriente Médio, fórmulas de compasso não pendulares em 5, 7, 11 etc., são correntes. Tais músicas são dançadas em festas populares e não apresentam qualquer tipo de surpresa rítmica aos participantes e músicos. Os quartos de tom, tão estranhos aos ouvidos ocidentais, também estão plenamente incorporados ao discurso.

Dessa forma, supomos que, ao discutir um funtivo como os intervalos simultâneos, poderemos, de acordo com o discurso, atribuir um ou outro significado aos significantes em questão, ou seja, um acorde dominante alterado

poderá realizar a função de desencadear a máxima tensão discursiva ou poderá passar despercebido na construção do sentido musical.

7. Conclusão

A partir das propostas apresentadas, imaginamos ter contribuído, ainda que de forma modesta, para as pesquisas sobre a construção do sentido no discurso musical. Como já dissemos, a Semiótica greimasiana tem enfrentado de frente os obstáculos, tanto nos campos teóricos mais intrincados da Teoria como também nas aplicações práticas. E, sem dúvidas, entre os objetos que mais desafiam os pesquisadores, o discurso musical tem lugar de destaque.

Por sua natureza diversa, pelos múltiplos sistemas que se formam nas mais variadas culturas, pela constante recriação e desconstrução das linguagens musicais, pelo princípio artístico e, portanto, inquietante da arte; tudo isso faz com que a música seja um ponto crítico à qualquer ferramenta de análise que se proponha a dissecá-la e encontrar a lógica de funcionamento de suas engrenagens.

Contudo, resumindo as propostas que aqui apresentamos, podemos concluir algumas hipóteses, que sempre serão refutáveis na eterna dialética própria das ciências. São elas:

- O objeto de Arte ocupa um lugar diferenciado, entre os múltiplos discursos, na apreensão do sujeito. A música, enquanto tal, pode agir como artefato estésico, indo ao encontro do sujeito e levando-o a um grau manipulado de estesia, num momento de escapatória na esperança de uma perfeição própria de um sujeito em conjunção.

- A música é um sistema sonoro e, como tal, é passível de decomposição em fônicos caracterizantes. A forma como se dá essa decomposição é a grande polêmica a ser enfrentada pelos semioticistas e deve ser constantemente.
- Uma das possibilidades dessa decomposição é a análise dos atributos do som; altura, intensidade, duração e timbre.
- Em relação às alturas, observamos certo tipo de visada sobre os sons simultâneos, chamados de intervalos, no que se refere ao produto sonoro resultante dessa simultaneidade. Tradicionalmente definidos como dissonantes ou consonantes, os intervalos musicais receberam, aqui, em três pequenos exemplos, uma forma de análise que os aproximou do conceito de extensidade e intensidade semióticas.
- O Timbre, apesar da aparente complexidade, pode ser tratado em termos semióticos se observarmos dois conceitos básicos propostos por Pierre Schaeffer: sua relação interna no discurso ou sua relação com a referencialidade. No capítulo destinado a este tema procuramos adotar a primeira forma de abordagem.
- A linguagem musical possui muitas línguas e, para cada uma delas, novas normas são eleitas pelos usos e revisitadas, constantemente, tal qual ocorre na linguagem verbal.
- Pensar a música em termos de Regimes Discursivos pode facilitar a compreensão dos significados internos do discurso, visto que estes podem estar a serviço da construção do sistema discursivo ou da cena enunciativa que produz esse discurso.

Finalmente, queremos manifestar nosso sentimento de reverência diante de um tema tão amplo e desafiados. Por essa razão, nos alinhamos aos demais pesquisadores e semioticistas, certos de que ainda há muito a ser feito e só poderemos alcançar progresso científico a partir do compartilhamento das reflexões e dos produtivos debates que têm ocorrido no campo semiótico.

8. Referências Bibliográficas

- BERTRAND, Denis (2003). '*Caminhos da Semiótica Literária*', Trad. Grupo CASA, Bauru, SP : EDUSC.
- CALADO, Carlos (2007). "*O Jazz como Espetáculo*", São Paulo: Perspectiva.
- CHEDIAK, Almir (2007). "*Harmonia e Improvisação I*"; Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- _____ (2007). "*Harmonia e Improvisação II*"; Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- CARMO Jr., José Roberto do (2007). "*Melodia e Prosódia – um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*". Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.
- COOK, Nicholas (1994). "*A Guide to Musical Analysis*". Oxford: Oxford University Press.
- DIETRICH, Peter (2008). "*Semiótica do Discurso Musical – uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*". Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.
- FLAUBERT, Gustave (2007). "*Madame Bovary*", Trad. de Fulvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria.
- FONTANILLE, Jacques e Claude ZILBERBERG (2002). "*Tensão e significação*." Trad. LOPES, Ivã Carlos, TATIT, Luiz e BEIVIDAS, Waldir. São Paulo: *Discurso Editorial/Humanitas*.
- FRANCIS, Andre (2000). "*Jazz*", São Paulo: Martins Fontes.
- FIORIN, José Luiz (1999). "*Objeto artístico e experiência estética*", in "*Semiótica, Estésis, Estética*" DORRA, R., LANDOWSKI, E., OLIVEIRA, A.C., (Organizadores). São Paulo: EDUC/Puebla: UAP.
- GREIMAS, Algirdas J. (2002). "*Da imperfeição*", Trad. OLIVEIRA, Ana Claudia. São Paulo: Hacker Editores.
- _____, (1970). "*Du sens I: essais sémiotiques*". Paris: Seuil.
- _____, (1983). "*Du sens II: essais sémiotiques*". Paris: Seuil.
- GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. (1983). "*Dicionário de Semiótica*". Trad. Alceu Dias, São Paulo: Cultrix.
- GREIMAS, Algirdas J. e FONTANILLE, Jacques. (1994) '*Semiótica das Paixões*'. São Paulo : Ática.
- GRIFFITHS, Paul (1987). "*A Música Moderna: Uma história concisa de Debussy a Boulez*". Trad. MARQUES, Clóvis. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- HANSLICK, Eduard (1994). *“Do Belo Musical”*. Lisboa: Edições 70.
- HJELMSLEV, Louis (1975). *“Prolegômenos à uma Teoria da Linguagem”*. São Paulo: Perspectiva.
- HOBSBAWM, Eric (1989). *“A História Social do Jazz”*. Trad. NORONHA, Angela. São Paulo: Paz e Terra.
- KAHN, Ashley (2007). *“A Love Supreme: A criação do álbum clássico de Coltrane”*. Trad. de CIA, Patricia e OROZCO, Marcelo. São Paulo: Editora Barracuda.
- KENNEDY, Michael (1994). *“Dicionário Oxford de Música”*; Trad. CRUZ, Gabriela e NERY, Rui. Lisboa: *Publicações Dom Quixote*.
- MENEZES, Florivaldo (2004). *“Acústica Musical em Palavras e Sons”*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- MONTEIRO, Ricardo (2002). *“O Sentido na Música: semiotização de estruturas sintagmáticas e paradigmáticas na geração do sentido musical”*; Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2005). *“O combate entre Cronos e Orfeu – ensaio de semiologia musical aplicada”*; Trad. SAMPAIO, Luiz Paulo. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria.
- PELLEGRINI, August. (2004). *“Jazz, das Raízes ao Pós-Bop”*. São Paulo: Codex.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente (2012). *“A significação Musical: um estudo Semiótico da Música Instrumental Erudita”*. São Paulo: Annablume.
- PORRES, Alexandre, FURLANETE, Fábio e MANZÖLLI, Jonatas (2006). *“Análise de dissonância sensorial de espectro sonoro”*. Brasília: ANPPOM, 16º Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música.
- ROEDERER, Juan (2002). *“Introdução à física e psicofísica da música”*; Trad. CUNHA, Alberto. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente (2008). *“Tópicos de Semiótica: Modelos Teóricos e Aplicação”*. São Paulo: Annablume.
- SAUSSURE, Ferdinand (1997), *“Curso de Linguística Geral”*, São Paulo: Cultrix.
- SCHAEFFER, Pierre (1993) *“Tratado dos Objetos Musicais”*, Brasília: EdUnB.
- SCHOENBERG, Arnold (1999). *“Harmonia”*; Introdução, tradução e notas de MALUF, Marden. São Paulo: Editora Unesp.
- TATIT, Luiz (1996). *“O Cancionista, Composições de Canções no Brasil”*; São Paulo: Edusp.
- _____ (1998). *“Musicando a Semiótica”*. São Paulo: Anablume.
- _____ (2010). *“Semiótica à Luz de Guimarães Rosa”*. São Paulo: Ateliê Editorial.

ZILBERBERG, Claude (1998). *“Razão e Poética do Sentido”*. Trad. LOPES, Ivã Carlos, TATIT, Luiz e BEIVIDAS, Waldir. São Paulo: *Editora da Universidade de São Paulo*.

_____ (2012). *“Elementos de Semiótica Tensiva”*. Trad. LOPES, Ivã Carlos, TATIT, Luiz e BEIVIDAS, Waldir. São Paulo: Ateliê Editorial.

Documentário em vídeo:

BURNS, Ken, (2002). *“Jazz”*. Versão Brasileira GNT, Globo Filmes e Som Livre. Washington, D.C.: Florentine Films.