UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

LUCAS TAKEO SHIMODA

O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

LUCAS TAKEO SHIMODA

O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção

(Versão corrigida conforme a Resolução CoPGr 6018)

São Paulo
2014

De acordo
Lucas T. S.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção

LUCAS TAKEO SHIMODA
lucas.shimoda@yahoo.de

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍS-
TICA GERAL DO DEPARTAMENTO DE LINGÜÍS-
TICA DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS
E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE EM LINGÜÍSTICA.

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ AUGUSTO DE
MORAES TATIT

São Paulo
2014

Nome: SHIMODA, Lucas Takeo

Título: O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção.

Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção de Título de Mestre, na Área de Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit.

Aprovado em: _____ / _____ / 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedicatória

Para Cleusa Bastos Shimoda e Seitaro Shimoda.
Tese e antítese dos quais sou síntese.

Agradecimento

A Luiz Tatit, destinador desde muito antes de ser meu orientador, pela paciência em conduzir o amadurecimento das ideias deste trabalho e pela assistência revigorante quando a escrita me desafiava.

A Ivã Carlos Lopes, destinador mesmo depois de orientador, pela iniciação nos caminhos da pesquisa e pela antecipada lição de que aprender semiótica é, mais do que qualquer outra coisa, uma questão de perseverança.

A Waldir Bevidas, pela rara combinação de pujança intelectual e sensibilidade pessoal, pelo constante estímulo ao questionamento exigente e obstinado que deve levar o pesquisador adiante.

A Márcio Coelho, José Roberto do Carmo Jr. e Peter Dietrich, por me motivar, de maneira voluntária ou involuntária, a seguir os rumos da academia da maneira mais simples e eficaz possível: fazendo boa pesquisa.

A Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, fontes inesgotáveis de aprendizado e exemplos de que a excelência intelectual e a responsabilidade pela difusão do conhecimento devem caminhar de mãos dadas.

Aos professores Marcos Lopes, Elizabeth Harkot-de-la-Taille, Norma Discini, Lúcia Teixeira, Renata Mancini, Américo Saraiva, Loredana Límoli e Jean Portela que, em diferentes medidas e momentos, contribuíram para que eu continuasse caminhando nessa aventura semiótica.

A Bruna Paola Zerbinatti e Taís de Oliveira, mosqueteiras infalíveis desde os tempos da graduação.

A Dayane Almeida, Francisco Merçon, Mariana Luz Pessoa de Barros e Juliana Pondian, pelo acolhimento receptivo ainda nos primeiros passos.

A Lilian Mitiko Shimoda e Letícia Yumi Shimoda, pela grande prova de apoio incondicional que é acompanhar o processo cotidiano da pesquisa, laborioso e cheio de atribulações abstratas.

A Beatriz Blanco e Barbara Garcia, pela companhia vital, pelo abrigo emocional nas horas de exaustão, pelos momentos de descanso na loucura.

Aos companheiros de jornada Daniela Bracchi, Natália Guirado, Marina Maluli, Júlia Lourenço, Carolina Tomasi, Ilca Suzana Lopes, Eliane Soares de Lima, Renata Moreira, Carolina Lindenberg Lemos, Cleyton Fernandes, Tiago Moreira, Eliane Domaneschi, Clara Marinho, Tainá Teixeira, Sueli Ramos, Cíntia Marinho, Thami Amarilis e a todos os colegas do Grupo de Estudos Semióticos (GES-USP) que não poupam esforços para enriquecer o debate.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

A todos aqueles que, institucional ou anonimamente, se empenham em empoderar a carreira acadêmica.

“And her voice – I never heard such a voice. It was very low at first, with deep mellow notes, that seemed to fall singly upon one’s ear. Then, it became a little louder, and sounded like a flute or a distant hautbois. In the garden-scene it had all the tremulous ecstasy that one hears just before dawn when nightingales are singing. There were moments, later on, when it had the wild passion of violins. You know how a voice can stir one. Your voice and the voice of Sybil Vane are two things that I shall never forget.”

The picture of Dorian Gray

Resumo

SHIMODA, Lucas Takeo. **O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção**. 2014. 213 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O presente trabalho tem como objetivo discutir o papel do timbre no edifício teórico da Semiótica da Canção, entendida aqui como a vertente teórica da semiótica francesa – desenvolvida principalmente por A. J. Greimas mas também por demais integrantes da assim chamada Escola de Paris – voltada para o estudo da canção popular brasileira. Preconizada pelo semioticista Luiz Tatit, essa linha de estudos vem se consolidando gradativamente como um instrumental analítico especializado no estudo da canção popular tomada como uma unidade orgânica constituída pela integração entre letra e melodia. Após um primeiro período de formulação e consolidação das ferramentas analíticas que constituem a base do modelo, assistiu-se ao surgimento de diversos estudos que buscaram expandir seu escopo de abrangência em direção aos elementos não contemplados até o momento, como é o caso do timbre. Dentre estes, as teses de doutorado de **Carmo Jr. (2007)**, **Coelho (2007)** e **Dietrich (2008)** assumem posição de destaque por levantar questionamentos primordiais para delimitar o estatuto semiótico do timbre enquanto elemento produtor de efeitos de sentido. As proposições apresentadas por estes autores foram submetidas a uma revisão crítica a fim de extrair os vetores teóricos e metodológicos que deverão orientar as investigações futuras sobre esse objeto. Desse confronto de perspectivas, elaboramos a hipótese de que o timbre se comporta como elemento pertinente ao domínio das semióticas conotativas, conforme o modelo de análise hierarquizada idealizado pelo linguista Louis **Hjelmslev (2006)**. Essa abordagem visa elucidar os mecanismos pelos quais o timbre participa na construção de efeitos de sentido, embora ele possa ser descartado como dado variável e secundário até determinado estágio da descrição semiótica. Com esse objetivo em mente, foi realizado um levantamento da presença da conotação nos textos do semioticista A. J. Greimas a fim

de determinar seu lugar de pertinência no edifício conceitual da teoria e delimitar com maior precisão as potencialidades analíticas desse conceito. As diretrizes teóricas e metodológicas traçadas até esse ponto foram aplicadas em dois momentos. No primeiro, foi analisado como a descrição verbal presente em manuais de instrumentação e orquestração registra de maneira implícita as cifras tensivas subjacentes ao timbre. No segundo, foi analisado o papel do timbre no álbum “Música de Brinquedo” da banda Pato Fu, observando especialmente quais efeitos de sentido eram produzidos pelas substituições tímbricas do arranjo desse álbum em comparação com o arranjo original. As análises permitem concluir que, enquanto fenômeno da ordem da conotação, o timbre pode criar fisionomias no âmbito do uso, ora pela instauração de assimetrias e irregularidades, ora pelas variações implicadas nas práticas de rearranjo musical. Em ambos os casos, verifica-se que o lugar privilegiado de pertinência do timbre está no campo do uso e da práxis enunciativa. Graças a essas distinções conceituais, a perspectiva linguística e discursiva pode trazer contribuições valiosas para compreender de maneira sistemática o timbre nos processos de significação.

Palavras-Chave: Semiótica, Semiótica da Canção, Canção, Conotação, Timbre.

Abstract

SHIMODA, Lucas Takeo. **The connotative role of timbre in semiotics of song**. 2014. 213 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work aims to discuss the role of timbre (tone color) within the theoretical framework of the Semiotics of Songs, defined as a special field of French Semiotics – developed mainly by A. J. Greimas but also by other members of the so-called Paris School of Semiotics – and applied to the Brazilian popular song. Developed by the semiotician Luiz Tatit, this line of research is being consolidated as an analytical tool specialized at the study of popular music, this being understood as an organic unity made up of lyrics and melody. After the first phase of the theory, at which the basic analytical tools were formulated and enhanced, several researches sought the expansion of the theory's analytical scope towards issues not discussed until then, e.g. timbre. The doctoral theses of [Carmo Jr. \(2007\)](#), [Coelho \(2007\)](#) and [Dietrich \(2008\)](#) stand out among these studies as they raise essential issues to explain the semiotic role of timbre in the production of meaning effects. The propositions presented by these authors were critically reviewed in order to draw out the methodological and theoretical guidelines, which shall support this work as much as future research on this subject. From this confrontation of perspectives, one can draw the hypothesis that timbre belongs rather to the field of connotative semiotics, according to the analytic model of hierarchic levels outlined by the linguist Louis [Hjelmslev \(2006\)](#). This approach aims to explain how timbre plays a role at the meaning-effects construction, although it can be regarded as a secondary and variable element up to a certain extent of the semiotic description. In order to achieve this goal, the concept of connotation was researched in A. J. Greimas' work in order to determine more precisely its role within the theoretical framework of semiotics as much as its analytical possibilities. The theoretical and methodological guidelines drawn out until this point were applied in two different scenarios. The first one analyzed how the verbal descriptions given by orchestration handbooks implicitly encode

tensive algorithms underlying timbre. The second one analyzed the role of timbre in the album “Música de Brinquedo” of the Brazilian pop band Pato Fu, especially regarding the meaning effects triggered by the timbre shifting in comparison to the song’s original arrangement. The result of the analyses leads to the conclusion that, as a connotative phenomenon, timbre can generate physiognomies either by the emerging of irregularities and asymmetrical combinations, or by the variations created through the musical re-elaboration. In both cases, one can verify that privileged place of timbre lies in the domain of usage and enunciative praxis. Such conceptual distinctions show that the linguistic and discursive perspective can bring valuable contributions to a systematic understanding of timbre at meaning processes.

Keywords: *Semiotics, Semiotics of Song, Song, Connotation, Timbre.*

Sumário

Resumo	x
Abstract	xii
0 Introdução	1
0.1 Um objeto singular	1
0.2 Uma abordagem discursiva	6
0.3 Objetivos e metodologia	8
0.4 Estrutura do trabalho	9
1 O estado de arte	13
1.1 O estado de arte	13
1.2 Coelho	15
1.3 Dietrich	19
1.4 Carmo Jr.	28
1.5 Síntese crítica	36
1.5.1 Enunciação	36
1.5.2 Figuratividade	38
1.5.3 Sujeito e corpo	41
1.5.4 Conotação e variabilidade semiótica	43
1.5.5 Uso e práxis enunciativa	49
1.6 Balanço intermediário	52
2 A conotação em Greimas	55
2.1 A conotação em Greimas	55
2.2 Conotação e o ‘ <i>Sens commun</i> ’	58
2.2.1 Acepção estética	62
2.2.2 Acepção epistêmica	64
2.2.3 O comum dos sentidos	66
2.2.4 Voltando a Greimas	68

2.3	Conotação e isotopias de leitura	74
2.4	Conotação e veridicção	81
2.5	Conotação e estilística	92
2.5.1	Sociossemiótica – dos socioletos às interações	94
2.5.2	Psicossemiótica – o banimento do psicologismo . . .	98
2.5.3	A conotação da literariedade	103
2.6	Conotação em estrutura hierarquizada	105
2.7	Balanco intermediário	113
3	Da cor ao som: primeiras considerações para uma aborda- gem tensiva do timbre	119
3.1	Timbre: a cor do som	119
3.2	Tensividades do olho e do ouvido	122
3.3	Ensaio de análise: o vocabulário descritivo das cordas fricci- onadas	128
3.4	Sintaxes do sensível	135
3.5	Sinestesias	138
4	Variantes solidárias do uso na descrição do timbre	146
4.1	Invariantes e variantes, esquema e uso	146
4.2	Manuais de orquestração: testemunho escrito da prática musical	150
4.3	Relações de solidariedade entre o timbre e os demais parâ- metros sonoros	152
4.3.1	Timbre e altura	153
4.3.2	Timbre e duração	154
4.3.3	Timbre e intensidade	156
4.3.4	Timbre, altura e duração	159
4.3.5	Timbre, altura e intensidade	160
4.3.6	Timbre intensidade e duração	162
4.4	Abertura e fechamento do inventário de timbres	164
4.5	Exercício e acontecimento	168
5	Estudo de caso do álbum “Música de Brinquedo”	174
5.1	Estudo de caso do álbum “Música de Brinquedo”	174
5.2	Dados gerais sobre o material	175
5.3	Metodologia	176
5.4	Segmentação formal e extração do material tímbrico	179

5.5	Análise comparativa local	181
5.6	Análise comparativa global	185
5.7	Uma interpretação da fisionomia conotativa de “Música de Brinquedo” em termos tensivos	189
5.8	Por um tratamento sintáxico do valor conotativo	194
6	Conclusão	197
6.1	Balanco final e perspectivas	197
	Referências bibliográficas	204

Introdução

“L’existence apriorique de l’hypothèse
naïve caractérise toute recherche
scientifique: l’objection qu’elle
introduit un élément subjectif dans la
description n’est donc pas, en
principe, valable.”

Algirdas Julien Greimas

Introdução

0.1 Um objeto singular

Tratado também com frequência sob a rubrica genérica “voz”, o timbre desperta o interesse de pesquisadores em diversos campos do saber, da estética à acústica, da fenomenologia à musicologia, dos estudos do teatro aos estudos das mídias, sem excluir a fonética forense, a foniatria, a etnomusicologia, a oratória e a fonoestilística. A natureza multifacetada desse objeto singular exige tal variedade de perspectivas. Dessa profusão de abordagens possíveis, a semiótica francesa se encontra em condições favoráveis para exercer sua vocação interdisciplinar, que figura como sua marca de nascença desde os primeiros diálogos com a antropologia, a fonologia de Praga, os estudos da narrativa entre outros campos do saber.

Uma maneira simples de definir o timbre consiste em afirmar sua propriedade de identificar um dado som abstraindo os parâmetros de altura, duração e intensidade. Em geral, é essa a perspectiva presente em dicionários não especializados em música: “Qualidade que distingue um som, independentemente de sua altura ou intensidade” (Dicionário Caldas **Aulete**), “Qualidade que distingue sons de mesma altura e intensidade, originados por emissores distintos, resultante da combinação dos sons harmônicos presentes e de suas intensidades relativas ao som fundamental” (Dicionário **Houaiss**).

Essa concepção de timbre enquanto “impressão digital” do som não está circunscrita a descrições leigas, mas é também observada por especialistas da acústica. De acordo com o *American National Standards*

Institute, “timbre é um atributo da sensação auditiva em termos dos quais um ouvinte pode avaliar como dessemelhantes dois sons apresentados semelhantemente e tendo a mesma intensidade e altura” (Howard & Angus, 2006, p. 216, tradução nossa ¹) ⁱ. O *Harvard Concise Dictionary of Music* também traz em sua definição de *tone color* essa propriedade distintiva: “A qualidade (‘cor’) de uma altura conforme produzida em um instrumento específico, enquanto distinta de outra qualidade diferente da mesma altura quando tocada em um outro instrumento”. (Randel, 1998, p. 512-513)

Essa definição mais superficial de timbre está diretamente ligada a sua acepção não-musical e mais geral: “1. Marca insígnia ou sinal impressos em papel de carta ou carimbados em livros como indicação de sua propriedade; 2. Carimbo ou selo que identificam uma associação ou instituição; 3. Insígnia aposta a um escudo de armas para indicar a nobreza de seu proprietário.” (Caldas Aulete).

Longe do universo abstrato das reflexões intelectuais, o corriqueiro ato de atender o telefone mostra que essa função de identificação do timbre vocal é tão profundamente introjetada quanto a competência linguística do falante, que arregimenta complexas estruturas gramaticais sem o saber. Um material fônico mínimo como um simples “alô” já é suficiente para identificar o interlocutário e começar a conversa diretamente com o assunto. À maneira de uma inferência pragmática, o reconhecimento do timbre desencadeia um pacto de cumplicidade mútua entre os parceiros da interlocução vocal: reconhecemo-nos pelo timbre e, portanto, não precisamos nos identificar.

Do bebê que se alegra com a presença da mãe ao ouvinte que tenta desvendar o intérprete de uma canção no rádio, o poder exercido pelo timbre vai muito além de ouvidos musicalmente treinados e vozes encantadoras. É a força de presentificação do timbre que levou o Ministério da Justiça a escolher Wagner Moura, ator que protagonizou o filme *Tropa de Elite*,

¹Por questões de praticidade, as citações em língua estrangeira aparecem no corpo do texto em tradução livre, pela qual assumimos total responsabilidade. O texto na língua original pode ser consultado nas notas de fim, assinaladas com algarismos romanos minúsculos e localizadas ao final de cada capítulo.

para gravar a locução de vídeos e *spots* de rádio da Campanha Nacional do Desarmamento lançada em maio de 2011 no Brasil (cf. [Portal Brasil, 2011](#)). A força persuasiva dessa estratégia se deve em grande medida à concretização do personagem Capitão Nascimento, caracterizado pela truculência física e pelo temperamento violento, no timbre que interpela o ouvinte-espectador.

Por motivo semelhante, emissoras de televisão investem quantias consideráveis no treinamento vocal de seus locutores a fim de garantir certa padronização dos timbres que anunciam sua programação. Esse efeito de identidade sonora é importante a ponto de ter levado o Metrô de São Paulo a substituir o sistema de microfones usados por funcionários para dar orientações aos passageiros pelo alto-falante por gravações feitas por locutores profissionais e, com isso, reduzir o número de timbres diferentes de novecentos e vinte e cinco para apenas dois (cf. [Estadão On-line, 2010](#)).

Do exibicionismo vocal do belcanto à fala pura e personalista do *rap*, do aviso do metrô ao *spot* de rádio, do enamorado ao telefone ao musicista caprichoso, o timbre marca sua presença difusa mesmo nas situações mais diversas e insuspeitas. Apesar disso, é curioso constatar que, em boa parte dos casos, o timbre é tomado apenas como suporte material para notas, acordes, palavras e frases e não raras vezes chega a passar despercebido. Se a linguagem quer ser ignorada – para aludir às palavras de L. Hjelmslev nas primeiras páginas de seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* ([Hjelmslev, 2006](#), p. 3) – parece-nos que o mesmo também pode ser dito do timbre.

A tentativa de esquadrinhar seus correlatos acústicos esbarra em problemáticas espinhosas a ser desemaranhadas. Para dizer de maneira simples, o timbre decorre das variações de intensidade dos diversos sobre-harmônicos de uma frequência fundamental dada. Na representação visual do espectrograma, é o formato da onda sonora que define sua qualidade tímbrica.

A despeito da robusta aparelhagem analítica empregada pela investigação acústica, uma área considerável do território do timbre parece permanecer ainda intocada. Por um lado, o desenvolvimento tecnológico dos dias atuais proporciona uma precisão dificilmente imaginável em outros tempos no estudo do timbre enquanto forma científica – para aludir à distinção de formas feita por Algirdas Julien Greimas (cf. 1975b, p. 38 ss.). Por outro lado, são muito mais tímidos os avanços na compreensão de sua forma semiótica, justamente aquela que concerne ao ser humano e seus processos de significação. Ao que tudo indica, o timbre não pode ser reduzido apenas a seu aspecto físico. Em discussão sobre a dificuldade de estabelecer parâmetros objetivos para uma etnografia da fala e do canto, a antropóloga Elizabeth Travassos observa que o timbre necessariamente ultrapassa as barreiras de sua constituição física:

“Atributo da percepção, o timbre está antes no sujeito que na natureza. Seus correlatos físicos são ainda objeto de investigação. [...] O timbre é perceptualmente ‘biface’: identificado primeiramente pela fonte – um timbre é sempre timbre de algo – , depois pelas qualidades. É, sobretudo, um atributo musical: caracteriza um objeto cultural irreduzível à descrição do sinal acústico.” (Travassos, 2008, p. 115)

No polo da emissão e da produção, a investigação da física desenvolve ao máximo seu potencial heurístico. No polo da recepção e da percepção, porém, uma série de aspectos socioculturais e estéticos vêm refratar os dados obtidos experimentalmente, o que é admitido mesmo pelos pesquisadores da *physis* sonora: “Embora precisemos, é claro, ter uma compreensão física e uma representação de qualquer som em termos da análise de Fourier para podermos sintetizá-lo, isso não corresponde diretamente a nossos processos perceptivos.” (Wishart, 2002, p. 326, tradução nossaⁱⁱ).

É particularmente significativo que um destacado estudioso da questão do timbre como Pierre Schaeffer já tenha posto em xeque a legitimidade das descrições quantitativas praticadas pelas análises espectrais:

“Vê-se bem uma corda vibrar, a relação não é muito evidente entre esse fuso, que a estroboscopia analisa para o olho, e a unidade sonora tão convincente que se anuncia à nossa orelha. De um gongo, de um trompete, não se vê nada” (Schaeffer, 2002, p. 161, tradução nossaⁱⁱⁱ).

Entre os semioticistas, as intuições de Herman Parret fazem eco à postura do compositor francês: “Dir-se-ia que o timbre da voz é o território de poetas e amantes mais do que de foneticistas” (Parret, 2005, p. 126, tradução nossa^{iv}). Em contrapartida, a ausência de parâmetros objetivos pode deixar em desamparo aquele que pretende fazer uma descrição minimamente confiável do timbre. Se os critérios são subjetivos e impressionistas, como garantir a validade de tais descrições? Ainda que pareça ingênua, a questão também foi tematizada por um intelectual do porte de Mário de Andrade:

“Embora ele [C. Cascudo] conheça dez vezes mais o assunto que eu, não creio que tenha muita razão, pois pude escutar numerosos cantadores no Nordeste e nada percebi de ‘voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade’, nem várias outras expressões com que o meu amigo potiguar xingou os cantadores em geral” (Andrade, 1993, p. 86)

De fato, o timbre parece ocupar uma posição singular e desafiar os estudiosos do som e do sentido. Por não se deixar reduzir exclusivamente a sua manifestação material e, ao mesmo tempo, ser partilhado dentro

de universos socioculturais determinados, o timbre se comporta como um fenômeno de linguagem e pode ser abordado como tal.

0.2 Uma abordagem discursiva

O trabalho aqui proposto tem por objetivo central recuperar a discussão sobre o papel do timbre no edifício teórico da Semiótica da Canção. Preconizada pelo semioticista Luiz Tatit, essa linha de estudos vem se consolidando gradativamente como um instrumental analítico especializado no estudo da canção popular tomada como uma unidade orgânica que integra letra e melodia. Após um primeiro período de constituição e consolidação dos conceitos que compõem o alicerce teórico desse modelo, assistiu-se ao surgimento de diversos estudos que visam expandir sua abrangência com a inclusão de outros aspectos musicais, como a harmonia, o arranjo, o timbre, o ritmo, entre outros.

Dentre as pesquisas mais recentes em Semiótica da Canção, o timbre foi abordado – direta ou indiretamente – nas seguintes teses de doutorado: “O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica” (Coelho, 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” (Carmo Jr., 2007) e “Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir da obra de Chico Buarque” (Dietrich, 2008). O alto grau de interesse em torno da discussão sobre o timbre mostra que essa temática demanda maior aprofundamento.

Apoiando-se nas propostas apresentadas por esses autores, o presente trabalho pretende participar do debate valendo-se do alicerce teórico construído pela linguística estrutural e pela semiótica francesa, com especial destaque para as reflexões de Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas e Claude Zilberberg. Dos fundamentos teóricos

que embasam o trabalho, alguns conceitos em particular merecem destaque por distinguir a abordagem discursiva dos estudos conduzidos em outros campos do saber. De Saussure, destacamos a ideia de arbitrariedade do signo e de valor diferencial. Da arquitetura teórica da glossemática projetada por Hjelmslev, destacamos as distinções conceituais entre expressão e conteúdo, forma e substância, semiótica conotativa e metassemiótica, comutação e substituição, variante e invariante, bem como a ideia de níveis de análise hierarquizados. Estes também concernem ao ferramental analítico elaborado por Greimas, especialmente no modelo do percurso gerativo. Do líder da Escola de Paris, também provém os princípios de análise interna e imanente e as considerações sobre a enunciação (desenvolvidas em grande medida a partir das reflexões de Émile Benveniste). Enfim, de Zilberberg, destacamos o aparato analítico do esquematismo tensivo, o privilégio das operações sintáticas e da dimensão sintagmática sobre a paradigmática e o jogo entre os regimes da implicação e da concessão.

O princípio de análise imanente que preside a visada discursiva rejeita métodos calcados no psicologismo da introspecção do sujeito e nas ontologias do ser, pouco pertinentes à dimensão languageira do timbre que se pretende trabalhar aqui. A filiação ao pensamento de L. Hjelmslev também supõe um afastamento do chamado “realismo ingênuo”. Para este último, os objetos são tidos como entidades reais positivas pré-dadas em uma realidade supostamente extralinguística. O ponto de vista adotado aqui assume, junto com o linguista dinamarquês, que esses objetos resultam da intersecção dos feixes de relações de dependência que constituem a estrutura da linguagem. Nesse sentido, assume-se que as teias da linguagem envolvem, subjugam e enformam a materialidade do real, que tem pouca ou nenhuma relevância nos mecanismos de produção de significação sem a intervenção humana.

Empreender uma pesquisa dedicada exclusivamente ao timbre atende a uma dupla necessidade. De seu lado, a Semiótica da Canção em seus

desenvolvimentos mais recentes parece já apresentar sintomas de que é preciso iniciar a incursão no território ainda pouco explorado do timbre. No que diz respeito ao conhecimento construído sobre esse objeto, a entrada da semiótica poderá trazer benefícios valiosos principalmente devido a sua capacidade de dialogar tanto com as ciências do som (acústica musical, fonoestilística, organologia etc.) quanto com as ciências do sentido (retórica, psicanálise, fenomenologia, estética, musicologia, etc.). Munida de seu sólido instrumental analítico de conceitos definidos em rede, a semiótica pode contribuir com inegável ganho de inteligibilidade, pois as descobertas realizadas no terreno do timbre podem ser generalizadas e aplicadas aos sistemas de significação em geral, ao gosto da semiologia saussuriana.

0.3 Objetivos e metodologia

A investigação pretende atingir dois objetivos principais. O primeiro é testar a hipótese, elaborada a partir do trabalho de [Carmo Jr. \(2005, 2007\)](#), de que o timbre é um elemento do sistema conotativo do binômio *mélos-logos*. O segundo consiste na busca de mecanismos semióticos subjacentes à multiplicidade de manifestações do timbre.

As explorações semióticas nesse campo se iniciaram apenas recentemente e as reflexões sobre o timbre são ainda esparsas. Tendo em vista esse cenário, é proveitoso estabelecer o que já foi dito sobre o tema a fim de fixar os pontos de partida sobre os quais a argumentação será construída. Para tal, foi realizada uma revisão crítica das teses que constituirão o tripé conceitual da investigação. Espera-se que esse levantamento possa servir de referência inicial para as futuras pesquisas em semiótica nessa área.

Além disso, o presente trabalho também pretende dialogar com estudos de outros campos do saber incidindo sobre o timbre. Ao criar essas pontes, pretende-se criar maneiras de semiotizar as descobertas já realizadas pelos outros campos do saber. Dessa forma, mais do que estabelecer

resultados definitivos, espera-se também abrir novas rotas possíveis no mapa ainda apenas esboçado do timbre.

0.4 Estrutura do trabalho

O primeiro capítulo faz uma revisão das teses brasileiras publicadas recentemente que trataram da questão do timbre de maneira central ou tangencial. As primeiras subseções sumarizam e reproduzem as proposições trabalhadas por esses autores. Na sequência, as ideias mais estreitamente relacionadas ao timbre são filtradas, passam por uma avaliação crítica para que se possa extrair os vetores teóricos mais fecundos. Dentre esses, damos destaque para o conceito de conotação.

O segundo capítulo traz os resultados do levantamento da presença do conceito de conotação no texto greimasiano. A subdivisão organiza os dados obtidos segundo as afinidades conceituais observadas nesse material. Essa apresentação também representa a perspectiva adotada por esta pesquisa e sua maneira de entender a conotação e suas possibilidades de aplicação no estudo do timbre. O capítulo se encerra com uma breve discussão sobre as potências e as limitações desse conceito na análise prática.

O terceiro capítulo ensaia alguns passos para a descrição do timbre sob a ótica da tensividade. Inicialmente, são discutidas as dificuldades impostas pelas definições do timbre enquanto “cor do som” e pelas metáforas sinestésicas que o descrevem. Na sequência, algumas análises de Claude Zilberberg são recuperadas para mostrar como os domínios sensoriais da sonoridade, da visualidade e da tatilidade podem ser analisados com o ferramental analítico unificado da semiótica tensiva. O proveito teórico dessas reflexões é demonstrado na análise experimental do vocabulário descritivo da família de cordas.

O quarto capítulo discute com mais profundidade a ideia, já presente

nos dois primeiros capítulos, de que o timbre é da ordem do variável e pertence ao domínio do uso. Para conduzir essa discussão, resgata-se as formulações teóricas de Louis Hjelmslev sobre a oposição “esquema *vs.* uso” e a distinção conceitual entre invariantes, variantes e variáveis. Lançando mão do testemunho escrito registrado pelos manuais de orquestração e instrumentação, pretendemos evidenciar que o timbre contrai relações de solidariedade com os demais parâmetros sonoros. Os resultados obtidos embasam a reavaliação da ideia consensual de que o inventário de timbres é infinito e não-analisável.

O quinto capítulo será dedicado à aplicação das reflexões desenvolvidas na análise do álbum “Musica de Brinquedo”. Em primeiro lugar, será feita uma breve descrição formal das canções analisadas. Feito isso, a atenção se voltará para o componente tímbrico. Baseando-se na estrutura formal de uma canção elegida como amostra, será extraído o material tímbrico que, em seguida, será comparado com aquele que ocorre no arranjo original. As observações feitas em âmbito local serão expandidas para o conjunto total das canções que constituem o álbum e suas respectivas versões no arranjo original. A partir dessa comparação, é possível depreender a recorrência de processos gerais que serão interpretados em termos de valor conotativo e fisionomia do sujeito da enunciação. Por fim, esse valor conotativo será transposto para o esquematismo tensivo, sugerindo um tratamento de caráter sintáxico de tais valores.

O sexto capítulo conclui a dissertação com um balanço final das conquistas e dos impasses do estudo do timbre sob o prisma da conotação. Além de avaliar as linhas de trabalho ensaiadas, pretende-se também levantar as questões pendentes e registrar outros rumos possíveis de pesquisas futuras.

Notas de tradução

ⁱ “Timbre is that attribute of auditory sensation in terms of which a listener can judge two sounds similarly presented and having the same loudness and pitch as being dissimilar”

ⁱⁱ “Although, of course, we must have a physical understanding and representation of any sound in Fourier analytic terms to be able to achieve synthesis, this does not correspond directly to our perceptual processes.”

ⁱⁱⁱ “On a beau voir une corde vibrer, le rapport n’est pas très évident entre ce fuseau, que la stroboscopie analyse pour l’œil, et l’unité sonore si convaincante qui le signale à notre oreille. D’un gong, d’une trompette, on ne voit rien.”

^{iv} “On dirait que le timbre de la voix est le territoire des poètes et des amoureux plutôt que des phonéticiens.”

Capítulo 1

O estado de arte

“No campo científico, pode-se muito bem falar em resultados definitivos, mas dificilmente em pontos de vista definitivos.”

Louis Hjelmslev

Capítulo 1

O estado de arte

1.1 O estado de arte

A proposta de um estudo semiótico sobre o timbre é uma combinação no mínimo audaciosa entre um objeto relativamente pouco explorado e um aporte teórico ambicioso em sua missão de elucidar a significação humana. Posta nesses termos, a tarefa se mostra desde o início como uma incumbência titânica que exige o estabelecimento de limites nítidos, sem os quais a pesquisa corre o risco de ficar à deriva. As páginas que se seguem têm por objetivo traçar essas fronteiras que delimitam o perímetro teórico das reflexões semióticas sobre o timbre a serem desenvolvidas posteriormente. Mais do que uma revisão completa dos estudos tímbricos, o que se apresenta é antes uma recapitulação das teses brasileiras recentes com maior impacto sobre o tema.

Em um primeiro momento, serão sumarizadas as proposições centrais das teses “O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica”, de Márcio [Coelho \(2007\)](#), “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”, de José Roberto do [Carmo Jr. \(2007\)](#) e “Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque”, de Peter [Dietrich \(2008\)](#). Em um segundo momento, as ideias destes autores serão

confrontadas a fim de discutir suas possíveis convergências e sintetizar os pontos cardeais que deverão orientar os próximos passos de um estudo semiótico sobre o timbre¹.

No que diz respeito à opção pelas mencionadas obras, o critério mais proeminente é a filiação teórica à semiótica francesa, encarnada nos trabalhos de Algirdas Julien Greimas e nos desenvolvimentos do viés tensivo promovidos por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, e, por extensão, à linguística herdeira de Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev. Além da correspondência de referenciais teóricos, a consanguinidade institucional e cronológica dos autores se mostra como um fator especialmente relevante. Por fim, a decisão de aprofundar o enfoque nessas pesquisas se justifica devido à fecundidade das reflexões desses autores. Esse impacto não é avaliado em termos quantitativos, mas antes pelo poder de generalização das ideias apresentadas. Embora não se ignore que outros tenham também tocado esse tema, seus resultados foram deixados em segundo plano em nome de um corte vertical mais profundo nos trabalhos contemplados.

Colocar em diálogo as proposições dos trabalhos mais recentes da semiótica sobre o timbre é particularmente proveitoso na medida em que as diferentes perspectivas adotadas por eles permitem enxergar os pontos deixados na penumbra por um e outro. A confrontação de pontos de vista se beneficia enormemente pela idêntica filiação teórica entre os autores, o que atenua em boa medida os riscos escondidos nas discrepâncias de terminologia ou de premissas epistemológicas. Uma outra vantagem propiciada por essa escolha metodológica está na possibilidade de desvelar consensos implícitos que, devido à proximidade cronológica, acabam por passar despercebidos e apontam para os acordos profundos escamoteados sob os desacordos superficiais.

Essa contraposição resultará em um aparato denso de referências

¹Tendo constatado uma discrepância na numeração de páginas das versões impressa e digital das teses, optamos por utilizar a numeração constante na versão em arquivo digital disponibilizada no Portal de Teses da USP (www.teses.usp.br).

mútuas que delimitarão os próximos passos dados na investigação sobre o timbre. A despeito do efeito de circularidade criado por esse fechamento, é ele que cria a base sólida necessária para fazer avançar (no sentido kuhniano do termo) a reflexão sobre o timbre e – assim se deseja – pavimentar novos caminhos em direção a um modelo “expandido” da semiótica da canção. O ponto frágil desse modo de proceder está no gesto de “mistura dos excluídos” inescapável a qualquer triagem. Embora outras propostas sobre o timbre estejam em curso fora dos domínios da semiótica, sua inclusão poderá ser feita apenas de maneira ancilar, de modo a não sobrecarregar o núcleo teórico do trabalho.

Como consequência, o leitor interessado no tema porém sem o mesmo pano de fundo teórico poderá se incomodar com a ausência de certos autores ou obras e certamente sentirá alguma dificuldade até assimilar o modo de proceder semiótico. A limitação a um escopo restrito é o preço a se pagar pela conclusividade e poder de generalização de toda investigação científica. Por fim, é oportuno destacar que todas as reflexões subsequentes sobre o timbre só ganharão sentido à luz desses trabalhos. Fora dessa condição, a discussão provavelmente resvalará em uma mera divagação sem força argumentativa.

1.2 Coelho

A tese “O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica” defendida por Márcio Coelho (2007) se apoia primordialmente sobre a integração orgânica do arranjo ao núcleo da canção popular, conforme definido pelos estudos da Semiótica da Canção. Segundo palavras do próprio autor, assim como a análise exclusivamente da letra de uma canção prescinde de metade de seu sentido, a análise que não considera o arranjo prescinde, da mesma maneira, de um terço de seu sentido (2007, p. 5). Para conceitualizar o papel desempenhado pelo arranjo na

constituição da canção, o autor parte da premissa de que, se a interpretação musical pressupõe necessariamente a etapa do arranjo, então seria possível uma analogia com a progressão sintática dos modos de existência, conceito já presente no primeiro tomo do *Dicionário de Semiótica* (Greimas & Courtés, 2012) publicado originalmente em 1979 e que perdurou no corpo teórico da semiótica até figurar em obras mais recentes como *Tensão e Significação* de J. Fontanille e C. Zilberberg (Fontanille & Zilberberg, 2001).

Fazendo uma revisão crítica da constituição desse conceito no arco cronológico abrangido por estas duas obras, o autor aponta diversos pontos problemáticos na consolidação e no posicionamento sintático dos termos virtualização, atualização, realização e potencialização (Coelho, 2007, p. 12-67). De modo geral, constata-se que boa parte dos equívocos decorre da associação delicada entre as etapas dos modos de existência, a sintaxe modal (querer, dever, poder, saber, ser, fazer) e a sintaxe juntiva (conjunção, disjunção e suas respectivas negações). Embora o autor já tenha reconhecido desde o início a legitimidade das correções conceituais apresentadas em *Tensão e Significação* (Fontanille & Zilberberg, 2001), o levantamento acurado das incongruências no estabelecimento e na recepção do conceito de modos de existência serve de valioso balanço crítico da teoria e, ao mesmo tempo, registra concretamente inconsistências conceituais a ser evitadas.

Ainda no mesmo capítulo, o autor passa a discutir as possibilidades de aplicar os modos de existência na canção popular a fim de localizar as etapas de composição, arranjo e interpretação em um percurso sintático. (Coelho, 2007, p. 68-80) propõe trabalhar com a ideia de período existencial manifestante, em que as etapas de composição, arranjo e interpretação correspondem respectivamente à virtualização, atualização e realização no quadrado semiótico dos modos de existência. Partindo da homologação sugerida por Fontanille e Zilberberg (2001, p. 141) do percurso da virtualização à realização com a prótase e o percurso inverso com a apódose, o

autor denomina “período protático existencial” o percurso sintático que tem como ponto de partida uma interpretação dada e como ponto de chegada sua recomposição, passando pela etapa do desarranjo (Coelho, 2007, p. 81-83). Consequentemente, o chamado “período apodósico existencial” tem como ponto de partida a fase de recomposição (estágio final do período protático) e como ponto de chegada a fase da reinterpretação (Coelho, 2007, p. 84-87). Procedendo dessa forma, o autor mostra como é possível compreender os processos de arranjo, interpretação e rearranjo por meio do ferramental analítico já disponível na semiótica, isto é, sem recorrer a formulações teóricas *ad hoc* que poderiam ferir a economia teórica do modelo.

No terceiro capítulo de sua tese, Coelho (2007, p. 88-102) discute as relações antagônicas postas entre a instância da composição e do arranjo partindo das conquistas da semiótica sobre os contratos pactuais e polêmicos no plano da narratividade. A partir disso, o autor irá aplicar esse aparato teórico para compreender o efeito da atuação do arranjador sobre o material da composição. Com base nessa dualidade das relações intersubjetivas, o autor mostra que as operações de desarranjo e rearranjo podem ser compreendidas por analogia ao que ocorre com o efeito das alterações de andamento sobre a inscrição dos valores temporais na canção (Tatit, 1997, p. 11-27, 117-127). Em decorrência disso, o autor questiona a posição do processo de figurativização no modelo teórico de L. Tatit, que parece escapar aos movimentos duais postos entre estruturas contratuais e polêmicas². Por fim, Coelho resume suas proposições na conceituação dos papéis do anti-arranjador antagônico e do anti-arranjador antagônico polêmico e mostra seu proveito analítico na análise parcial do rearranjo de duas canções populares (Coelho, 2007, p. 103-129).

O quarto capítulo leva o título “O uso como elemento determinante para a escolha dos instrumentos que compõem um arranjo” (Coelho,

²Essas dúvidas são facilmente dissipadas recorrendo à reorganização em termos de sintaxe tensiva apresentada em Tatit (2010), publicada em momento posterior ao trabalho de Coelho (2007).

2007, p. 130-147) e se afigura como uma das pedras angulares de nosso estudo sobre o timbre. Na primeira parte, o autor apresenta uma versão reformulada de seu quadrado semiótico em que os instrumentos musicais são categorizados de acordo com a capacidade de seu som de durar (Coelho, 2007, p. 130-135). Nos polos contrários, o autor aloca os instrumentos melódicos (flauta, violino, etc.) e percussivos (conga, tamborim, triângulo, etc.), ao passo que os polos subcontrários são ocupados pelo instrumentos não-melódicos (tímpano, vibrafone, etc.) e não-percussivos (violão, piano, etc.). O critério selecionado para articular o quadrado semiótico está intimamente relacionado ao papel central da duração e do andamento no modelo teórico de Tatit, ao qual Coelho faz referência direta. Desse modo, os instrumentos melódicos seriam mais compatíveis com o processo de passionalização devido ao seu poder de estender suas sonoridades, ao passo que os instrumentos percussivos seriam caros ao processo de tematização por conta da proeminência de seus ataques rítmicos. Na segunda parte desse capítulo, Coelho (2007, p. 136-147) se ocupa da questão da cristalização de certas formações instrumentais e busca a resposta no conceito de uso, conforme apresentado de maneira sumarizada por Denis Bertrand em seu manual intitulado *Caminhos da Semiótica Literária* (Bertrand, 2003, p. 85-89).

No quinto capítulo, Coelho passa a discutir as relações de apropriação do discurso alheio no arranjo da canção popular brasileira, tomando por base as ideias de Mikhail Bakhtin sobre a heterogeneidade do discurso. Após recapitular as teses do intelectual russo sobre as diversas formas que o discurso citado pode assumir, Coelho demonstra por meio de diversos exemplos como a citação pode se realizar no arranjo da canção popular (Coelho, 2007, p. 148-187).

Por fim, no sexto capítulo, o autor faz uma análise profunda da canção “JackSoul Brasileiro” de Lenine, em que é demonstrada a fecundidade heurística das formulações conceituais desenvolvidas até aquele

ponto (Coelho, 2007, p. 188-214). Vale a pena destacar o notável grau de convergência entre o modelo de análise da curva melódica já consagrado por L. Tatit e as ferramentas analíticas desenvolvidas para apreender a heterogeneidade do discurso no arranjo e na letra.

1.3 Dietrich

A tese “Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir da obra de Chico Buarque” defendida por Peter Dietrich (2008) se constrói basicamente sobre dois vetores. O primeiro aponta para o passado recente das pesquisas em Semiótica da Canção encarnado na revisão crítica dos trabalhos de Coelho (2007) e Carmo Jr. (2007). Por sua vez, o segundo vetor aponta para o futuro próximo dos estudos da área, que se esboça através das possibilidades sugeridas pelo autor de tratar questões relacionadas ao timbre, à forma musical, à harmonia e ao ritmo dentro do quadro teórico da semiótica. Baseando-se em palavras do próprio autor, essa pesquisa visa traçar caminhos para abrigar gradativamente os elementos musicais em um corpo teórico voltado, a princípio, aos elementos cancionais. Embora a obra de Chico Buarque se afigure como o fio condutor da investigação, numerosos outros exemplos pontuais ajudam a esclarecer as questões teóricas discutidas.

O primeiro capítulo faz um breve levantamento histórico da produção acadêmica voltada para o estudo da canção na área de letras e linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Dietrich, 2008, p. 10-18). Mesmo em se tratando de uma cronologia breve, o recenseamento atesta a autonomia da canção perante a música enquanto objeto de estudo e a proficuidade da abordagem semiótica, ambos certificados pela interessante comparação numérica entre a produção intelectual sobre canção popular da mencionada faculdade e aquela da Escola de Comunicação e Artes da mesma universidade.

No segundo capítulo, Dietrich (2008, p. 19-36) faz uma revisão crítica da tese de Coelho (2007) com ênfase na necessidade de distinguir discurso musical e discurso de produção musical. O autor retoma de maneira concisa os percursos sintáticos do modo de existência do arranjo na canção popular formulados por Coelho (2007, p. 68-80) e questiona o estatuto do sujeito e o exato campo de incidência desse aparato analítico. Convocando o estatuto de pressuposto da enunciação e o princípio de análise imanente que sustenta a semiótica francesa, Dietrich coloca críticas à multiplicação do papel de enunciador, atribuído simultaneamente ao compositor, ao arranjador e ao intérprete e relembra que estes não podem ser tratados como sujeitos empíricos, mas antes apenas como “sujeitos de papel” inscritos como simulacros no interior do discurso (2008, p. 23-24).

Em consequência disso, Dietrich realoca os percursos existenciais propostos por Coelho em uma narrativa da produção musical. O mesmo redimensionamento dos limites entre discurso musical e discurso de produção musical seria aplicável às formulações teóricas de Carmo Jr. (2007, p. 148-163) sobre as próteses musicais enquanto extensões do /poder-fazer/ musical do sujeito, pois, segundo Dietrich, tais afirmações incidiriam sobre um campo anterior à enunciação e, portanto, não poderiam ser comprovadas (2008, p. 26). Ainda versando sobre essa cisão de campos de pertinência, o autor sublinha certas inconsistências na concepção do papel desempenhado pela partitura no estabelecimento do produto da composição e questiona sua associação à ideia de “núcleo de identidade” da canção (Dietrich, 2008, p. 27-33), consolidada já desde os estudos conduzidos por L. Tatit (1997, 2002) e corrente nas pesquisas de Coelho (2007) e Carmo Jr. (2007).

O terceiro capítulo é dedicado a discutir questões relacionadas ao plano da expressão e ao plano do conteúdo em textos musicais. O autor inicia suas reflexões criticando a premissa comum de que a linguagem musical não seria dotada de significado. Tomando como ponto de partida uma análise de um trecho da trilha sonora do filme *Guerra nas Estrelas* pautada

em critérios semânticos, o autor aponta os pontos fracos de tal abordagem e mostra, por meio de ferramentas analíticas da semiótica, como é possível descrever a significação produzida por um texto musical dado. Na sequência, Dietrich retoma diversos trechos de estudos semióticos sobre a música e a canção com o intuito de registrar pontos de inconsistência acerca do plano de conteúdo do componente musical propriamente dito. Resumindo em poucas palavras, a postura do autor consiste em recusar o tratamento dos elementos musicais enquanto plano de expressão exclusivamente (2008, p. 37-47).

No quarto capítulo, o autor elabora uma organização do plano da expressão musical em níveis hierarquizados. Para tal, são recuperadas três propostas de escalonamento já esboçadas, a saber, a análise feita por Tatit (2002) da canção “O que será” de Chico Buarque, a aproximação entre melodia e prosódia feita com base nas hierarquias da fonologia prosódica por Carmo Jr. (2007) e um modelo apresentado anteriormente pelo próprio Dietrich (2006). Inspirando-se no modelo de níveis de análise e nos conceitos de distribuição e integração apresentados nos *Problemas de Linguística Geral* por Émile Benveniste (2005), Dietrich propõe um modelo hierárquico organizado em seis níveis, a saber, nota, intervalo, célula, frase, forma e macroforma. Partindo do patamar mais abrangente em direção ao mais restrito, o autor mostra por meio de exemplos concretos extraídos de dezesseis canções de Chico Buarque e de uma análise de uma interpretação de jazz da canção “Garota de Ipanema” como as unidades musicais contraem relações distributivas (isto é, dentro de um mesmo nível) e integrativas (isto é, entre níveis distintos). É importante destacar que, por não ser decomponível, a nota representa o nível inferior e não participa da análise (2008, p. 48-112).

Em sequência, Dietrich argumenta em favor de uma reorganização dos processos de concentração e expansão basilares no modelo de L. Tatit no quadro dos níveis hierárquicos por ele propostos. Sendo assim, o

nível do intervalo abrigaria os graus imediatos e os saltos intervalares; o nível da célula acolhe a tematização e o desdobramento; o nível da frase inclui as gradações e transposições e, por fim, o nível da forma aloja o desenvolvimento do refrão e da segunda parte, segundo a terminologia corrente nos trabalhos da Semiótica da Canção (2008, p. 112-118). Embora essa proposição teórica tenha impacto restrito no estudo do timbre a ser desenvolvido, seu grande poder de operacionalização confere-lhe o estatuto de conquista imprescindível dos estudos mais recentes da área.

Ainda no mesmo capítulo, o autor revê criticamente o modelo hierarquizado obtido por Carmo Jr. (2007) por meio de uma assimilação das estruturas consolidadas na fonologia prosódica pelo aparato teórico da glossemática de L. Hjelmslev (Dietrich, 2008, p. 118-136). Ressaltando a flexibilidade da linguagem musical, Dietrich considera demasiadamente restrita a concepção de melodia subjacente ao modelo de Carmo Jr. Em seguida, a comparação entre a anatomia do aparelho fonador humano e dos instrumentos musicais é posta em questão por meio de contraexemplos pontuais que invalidariam a divisão topológica em conjunto ressoador e do conjunto energético. Na sequência, o autor aponta suas reservas com relação às concepções de timbre e da função da partitura implicadas no trabalho de Carmo Jr. Ao comentar sobre a malha de constituintes e caracterizantes que sustenta a estrutura de uma melodia tonal, Dietrich contesta a assunção do timbre enquanto categoria uniforme e invariável, argumentando que um mesmo instrumento musical pode produzir uma ampla gama de variações tímbricas. Na mesma linha de raciocínio, segue-se a ponderação de que deve haver lugar teórico para algo como um intervalo de timbres, analogamente ao que ocorre com a altura e a duração, ainda que estes constituam provavelmente uma categoria fluida.

No que diz respeito ao papel da partitura no registro do chamado núcleo de identidade da melodia, Dietrich frisa a necessidade de distinguir entre facultatividade e obrigatoriedade na escrita musical. Valendo-se como

contraexemplos da partitura de uma composição contemporânea e das limitações da escrita no registro de fenômenos da oralidade nas linguagens verbais, o autor argumenta que o menor grau de convencionalização dos símbolos escritos para elementos como timbre e dinâmica não interfere no seu papel na construção de sentidos no discurso musical. Por fim, Dietrich propõe críticas à argumentação de Carmo Jr. segundo a qual o tonema não é uma categoria pertinente na constituição da célula rítmica. Por meio dos esquemas visuais dispostos na formulação teórica original, Dietrich mostra que a exclusão do parâmetro da intensidade se deve mais ao enfoque analítico adotado do que à natureza do objeto em si e conclui seu balanço reafirmando a necessidade de adequação do modelo teórico ao objeto descrito.

Conforme o título “Estatuto semiótico do timbre” já anuncia, o quinto capítulo da tese de Dietrich (2008, p. 137-148) é dedicado a compreender de que forma o timbre participa da construção de sentido em textos musicais. Lançando mão de breves análises da canção “Meu Amor” de Chico Buarque e de quatro outras peças musicais, o autor demonstra que o timbre cumpre o papel de figurativizar os atores do enunciado. Assim sendo, o timbre serviria de porta figurativa para acessar a configuração de actantes no nível narrativo com suas propriedades modais e juntivas. Um papel ligeiramente diferente desempenhado pelo timbre é registrado na análise de um samba-enredo da escola de samba Beija-Flor dedicado à cantora lírica Bidu Sayão, em que um naipe de violinos foi agregado à formação tradicional da bateria de carnaval. Segundo Dietrich, a figura do mundo construída pelo timbre do violino aliada às percussões carnavalescas institui relações intertextuais e interdiscursivas com o universo da tradição estabelecida pela música erudita que criam efeitos de sentido de inusitado. O autor conclui essas reflexões constatando que o timbre pode ser compreendido como elemento do plano do conteúdo e encontra seu lugar de privilégio no nível discursivo do percurso gerativo.

O sexto capítulo é dedicado a esboçar caminhos possíveis para um estudo semiótico da harmonia no discurso musical. De início, Dietrich retoma os fundamentos acústicos da série harmônica e sua apropriação estética pela tradição da música ocidental (2008, p. 149-157). Após apresentar brevemente o papel das séries harmônicas na constituição da escala diatônica sob a ótica da oposição tensão *vs.* relaxamento, o autor ilustra a aplicação dos fundamentos da harmonia funcional na análise da canção de Tom Jobim “Samba de uma nota só” na interpretação de João Gilberto e mostra como os valores prenunciados pelo componente verbal se espelham no componente musical (2008, p. 157-164).

Na sequência, o autor propõe distinguir níveis diferentes para examinar os fenômenos harmônicos, a saber, o âmbito da melodia, do arranjo e a interação entre estes, e aponta evidências que indicam a primazia do nível do arranjo sobre o da melodia no tocante à complexidade de fenômenos harmônicos que se desenvolvem aí. O autor ainda ressalta a necessidade de discriminar nesses três patamares a existência de fenômenos harmônicos não apenas no campo das alturas, mas também no campo das durações, das intensidades, do timbre e da densidade, o que compreende o grau de condensação ou rarefação dos eventos musicais dos quatro parâmetros anteriores (2008, p. 164-166). A subseção seguinte intitulada “Narrativa harmônica” estende a análise da harmonia de “Samba de uma nota só” e expõe o veio narrativo por trás dos movimentos de confirmação e ruptura de expectativas criadas pelo referencial da tônica. Traçando um paralelo direto com as forças de atração entre sujeito e objeto, Dietrich mostra por meio de breve análise da harmonia da canção “Atrás da porta” como a sequência de acordes no arranjo espelha o percurso narrativo do sujeito delineado no perfil fortemente passionalizado da melodia (2008, p. 167-172).

O autor entrevê ainda a alternativa de abordar semioticamente a harmonia por meio do conceito de aspectualização. Articulando as propostas dos pesquisadores Ricardo Monteiro (1997), José Roberto do

Carmo Jr. (2007) e Diana Luz Pessoa de Barros (2002), Dietrich mostra que as funções de tensão e relaxamento correntes em estudos sobre harmonia podem ser interpretadas sob o olhar semiótico em termos de incoatividade, cursividade (ou duratividade) e terminatividade, que são noções correntes nos estudos sobre o sentido nas línguas naturais e, mais recentemente, pelos semioticistas dedicados a temporalizar seu modelo teórico (2008, p. 173-176). A aplicabilidade dessas proposições é demonstrada na análise da harmonia no âmbito da melodia e do arranjo nas canções de Chico Buarque “Você você” e “A volta do malandro” respectivamente (2008, p. 176-190). Para finalizar esse capítulo, o autor relembra algumas metáforas espaciais que conceptualizam eventos sonoros a fim de compreender como os efeitos de modulação harmônica podem ser descritos semioticamente e apresenta um pequeno exemplo de análise com a canção “Aonde quer que eu vá” do grupo Paralamas do Sucesso (2008, p. 190-195).

No sétimo capítulo, Dietrich passa a discutir questões relacionadas aos efeitos de sentido produzidos pelo ritmo no discurso musical. Em primeiro lugar, o autor recupera as definições de “ritmo” dadas por dicionários e depura as polissemias subjacentes ao termo. Em seguida, Dietrich estabelece uma analogia entre a oposição consonância *vs.* dissonância no campo das alturas e a oposição fase *vs.* defasagem no campo das durações partindo da premissa de que a pulsação básica funciona como um contrato rítmico. Desse modo, o sincronismo confirma as previsões desenhadas pelas leis rítmicas ao passo que as assincronias (síncopas, contratempos, quiáleras etc.) rompem com a expectativa desse contrato fiduciário. Para reforçar essa argumentação, o autor recorre mais uma vez às metáforas espacializantes e mostra convincentemente que a sincronia com a pulsação básica é associada ao repouso e à horizontalidade, enquanto os ataques sincopados são interpretados como assaltos de instabilidade que sugerem um movimento no eixo vertical (2008, p. 196-199).

O oitavo capítulo aplica os conceitos teóricos discutidos na análise

prática das canções de Chico Buarque “A história de Lily Braun”, “Eu te amo” (em parceria com Tom Jobim) e “A ostra e o vento” (em parceria com Edu Lobo). Na análise de “A história de Lily Braun”, o autor recorre à oposição valores de universo *vs.* valores de absoluto, elaborados por Jaques Fontanille e Claude Zilberberg na perspectiva tensiva da semiótica, para descrever o mecanismo semiótico que governa simultaneamente o componente verbal e o melódico dessa canção. No âmbito da letra, o autor destaca o jogo entre as isotopias das artes, da relação amorosa e do glamour. No âmbito da melodia, é destacada a construção da linha do canto pela articulação de duas células estruturais, uma em forma triangulada e outra em forma linear. Além disso, são observados também aspectos relacionados à macroforma e à harmonia dessa peça (2008, p. 200-215).

A análise da canção “Eu te amo” convoca mais ostensivamente as proposições teóricas trabalhadas ao longo dos sete primeiros capítulos da tese. Tomando como ponto de partida as reflexões de C. Zilberberg sobre a espera e a surpresa, o autor mostra como o percurso narrativo do amor fusional e da separação abrupta se manifesta de igual maneira na letra, com destaque para a figuratividade no nível discursivo, e na melodia, construída principalmente sobre processos involutivos do regime desacelerado segundo o modelo de L. Tatit. Uma inovação analítica ensaiada pelo autor é a inclusão de dados tomados do plano da expressão do componente verbal, que consiste, no caso em questão, das rimas internas e aliteraões que instauram desacelerações ao longo da letra da canção. Outro ponto igualmente digno de nota dessa análise é a abordagem em níveis hierarquizados e a descrição do papel da progressão tímbrica no adensamento dos sentidos construídos no componente melódico e verbal (2008, p. 216-227).

Para analisar a canção “A ostra e o vento”, Dietrich resgata o conceito de fazer missivo de C. Zilberberg a fim de descrever adequadamente os movimentos de oscilação que organizam essa peça. O autor mostra como a forte tendência à involução e à remissividade é atenuada por

intervenções localizadas da emissividade. No plano melódico, esse jogo se manifesta na forte coesão de linhas cromáticas sinuosas, interrompidas apenas pontualmente nas finalizações de frase. No plano verbal, essa flutuação se manifesta nas transformações modais e narrativas sofridas pelo narrador feminino. Nessa análise em particular, deve-se destacar o alto grau de coesão da descrição de letra e melodia, embora o arsenal de conceitos empregados não inclua nenhuma ferramenta nova (2008, p. 227-244).

No capítulo que conclui sua tese, Dietrich retoma brevemente as fronteiras que delimitam o campo de atuação da semiótica da canção a fim de colocar balizas para um projeto teórico de semiótica do discurso musical. O autor relembra que o modelo delineado por L. Tatit constitui um aparato descritivo da “palavra cantada” pois toma como objeto de estudo o chamado núcleo de identidade da canção. A partir dessas considerações, Dietrich nota algumas dificuldades a ser superadas na expansão do modelo da semiótica da canção para o terreno musical, notadamente a música instrumental. Em primeiro lugar, o pesquisador aponta o delicado estatuto de unidade virtual da arquicanção como fator limitador da descrição da peça musical, que deverá abarcar também aspectos relacionados à tonalidade, estrutura rítmica, instrumentação, dinâmica etc. Ainda no tocante ao binômio letra-melodia que se consagrou nos estudos da semiótica da canção, o autor denuncia certa impregnação excessiva de pré-concepções provenientes da linguística na constituição do ferramental analítico da semiótica e alerta para a necessidade de observar a adequação da análise aos fenômenos de caráter musical. O breve capítulo é finalizado reiterando que o aparato descritivo não pode ser desenvolvido exclusivamente visando o discurso musical, mas deve também explicar de maneira pertinente os fenômenos de significação observados nas demais linguagens humanas (2008, p. 245-249).

1.4 Carmo Jr.

Para resumir em breves palavras, a tese de José Roberto do Carmo Jr., “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” (2007), se apoia fundamentalmente em dois vértices biarticulados, um de ordem teórica e outro de ordem empírica. No setor teórico, esse estudo se baseia na convergência proposta pelo autor entre os modelos de análise em níveis hierarquizados da fonologia prosódica de Marina Nespor e Irene Vogel (1986) e da glossemática de Louis Hjelmslev (2006). No vértice empírico, a dualidade se encontra na comparação entre a produção de sons pelo aparelho fonador humano e por instrumentos musicais (mecânicos e virtuais). A adequação das formulações teóricas é verificada por meio de aplicação a inúmeros pequenos exemplos tomados do repertório da canção popular brasileira (urbana e folclórica) e de peças consagradas no cânone da música erudita ocidental. Embora não haja a descrição vertical da obra de um artista em específico, a análise da canção “Gabriela” de Tom Jobim apresentada no quarto capítulo mostra com clareza como o aparato teórico desenvolvido poderia ser empregado para descrever semioticamente a produção de um cancionista.

Na introdução de seu trabalho, Carmo Jr. explana brevemente alguns pontos de convergência estrutural entre o plano da expressão da linguagem verbal e da linguagem musical e ressalta a necessidade de usar um aparato teórico uniforme para estudar essa interface. Em seguida, o autor faz uma brevíssima revisão do núcleo conceitual da semiótica da canção destacando a autonomia da melodia na produção de efeitos de sentido. Na sequência, o autor apresenta as bases teóricas e metodológicas que sustentam os desenvolvimentos posteriores de seu trabalho com especial ênfase no paralelo entre as diretrizes analíticas da glossemática de Louis Hjelmslev e da fonologia prosódica de Nespor e Vogel (Carmo Jr., 2007, p.

10-25).

No capítulo intitulado “Mélos e logos – grandezas primitivas do sistema musical”, o autor põe em evidência o parentesco genético entre a música e a prosódia, esta entendida como melodia da fala. Para fundamentar esse argumento, o autor traça uma morfologia topologizante do aparelho fonador humano e dos instrumentos musicais e atesta a identidade formal entre o conjunto ressoador e o conjunto articulador em ambos domínios. Partindo dessa comparação, Carmo Jr. observa que, ao contrário do sistema fonador humano, os instrumentos musicais possuem o conjunto ressoador inarticulável, portanto não podem produzir vogais e consoantes (2007, p. 27-32). Essa constatação traz à luz certas divergências entre o sistema verbal e o sistema musical; o primeiro se constrói com um grande número de unidades segmentais (fonemas) e um pequeno número de unidades suprasegmentais (prosodemas) ao passo que o segundo inverte simetricamente essa relação. Visto que os instrumentos musicais não podem distinguir fonemas, é proposto o termo “quase-sílaba” para designar a unidade sincrética formada por prosodemas discretizados e fonemas sincretizados (2007, p. 33-37).

Para operacionalizar a descrição dos planos segmental e suprasegmental, o autor desenvolve as ideias de Jakobson sobre a oposição (uma relação *in absentia*) e o contraste (uma relação *in praesentia*), associando-as respectivamente aos termos da oposição hjelmsleviana sistema *vs.* processo. Dado esse passo, o autor propõe transpor os conceitos de fonema e prosodema empregados pelo linguista de Praga para os conceitos de constituinte e caracterizante caros ao linguista de Copenhague. As relações de combinação e seleção que definem essas unidades são traduzidas pelo próprio Carmo Jr. em termos das modalidades greimasianas do /poder/ e do /dever/. As sílabas *podem* ser combinadas livremente entre si, ao passo que um acento tônico *deve* ser acompanhado somente de acentos átonos (2007, p. 37-40).

O desdobramento da comparação entre o sistema musical e o verbal (referidos pelo autor respectivamente pelos termos *mélos* e *logos*) revela ainda outras novas facetas sobre a orientação simetricamente oposta tomada por esses domínios. Tendo definido as grandezas do sistema musical, o autor nota que a história do desenvolvimento técnico dos instrumentos musicais visa à expansão progressiva do espectro de alturas, durações e intensidades ao mesmo tempo que se busca concentrar ao máximo as variações tímbricas. Assim, o desenvolvimento das técnicas vocais na música erudita representa uma negação da voz coloquial na medida em que exacerba seus traços prosódicos (2007, p. 40-44). Concebendo a melodia como uma prosódia transfigurada, o autor observa que a produção sonora oral é constituída indissociavelmente de *mélos* e *logos*, sendo que o primeiro prevalece sobre o segundo. Para defender essa anterioridade da prosódia, Carmo Jr. retoma alguns exemplos, como a fala altamente melodizada da mãe se dirigindo ao bebê, as ideias de J. J. Rousseau sobre a origem das línguas e a submissão da criatividade neológica às regras prosódicas de boa formação silábica e acentual (2007, p. 44-48).

No terceiro capítulo, intitulado “Hierarquia melódica – as grandezas primitivas discursivizadas”, Carmo Jr. parte da ideia de nota musical enquanto quase-sílaba para deduzir as grandezas fundamentais do sistema melódico. De acordo com os princípios metodológicos de Hjelmslev sobre a análise sintagmática e paradigmática, denominam-se glossemas as unidades mínimas obtidas por esse procedimento. Seguindo esse caminho, Carmo Jr. deduz que a nota musical (designada pelo símbolo σ) enquanto grandeza semiótica resulta do cruzamento entre tonemas (θ), cronemas (χ) e dinamemas (δ), que nada mais são do que os glossemas correspondentes aos parâmetros acústico-articulatórios de altura, duração e intensidade. A organização hierárquica dessas unidades permitiria decompor em termos de relações de dependências grandezas complexas, como as texturas rítmicas e os desdobramentos melódicos que tecem o plano da expressão dos textos

musicais (2007, p. 50-54).

Como exemplo do rendimento analítico dessas grandezas primitivas, Carmo Jr. decompõe a melodia da canção folclórica “Três cavaleiros” em células virtuais (designadas pelo símbolo C) construídas a partir de agrupamentos de notas musicais que, por sua vez, se definem pela configuração de tonemas, cronemas e dinamemas. Por meio dessa pequena análise, o autor mostra que, ao contrário dos cronemas e dinamemas, a categoria dos tonemas não tem pertinência na organização da unidade estrutural denominada célula rítmica (C). É com base na hierarquia melódica construída dessa forma que o autor demonstra concretamente a analogia estrutural entre a canção folclórica citada acima e a canção “Teresinha” composta por Chico Buarque. Da mesma forma, aplicando esse ferramental na análise das melodias de “Parabéns a você”, do hino nacional americano, do “Carinhoso” de Pixinguinha e do “Concerto para violino Op. 61” de Beethoven, o autor desvela a configuração mínima das células rítmicas virtuais que subjazem à exuberância da superfície melódica dessas peças (2007, p. 54-66).

Recuperando diversos estudos musicológicos sobre a análise da frase melódica, Carmo Jr. invoca o conceito hjelmsleviano de campo funcional para argumentar que a célula rítmica é suficientemente abstrata para superar as divergências entre os autores quanto ao modo de segmentar a cadeia melódica e à terminologia correta para designar suas unidades resultantes, uma vez que ela se apoia sobre os mesmos princípios formais que governam a estrutura da sílaba nas línguas naturais (2007, p. 65-75). Na sequência, o autor nota que o esquema rítmico organizado pelas células pode sofrer variações por fatores intrínsecos e extrínsecos à estrutura melódica. No rol dos fatores internos incluem-se recursos composicionais como a diminuição ou o aumento de valores rítmicos das notas, a elisão e a justaposição de células rítmicas distintas. Como fator externo, a fala coloquial é o principal elemento desestabilizador do esquema rítmico (2007, p. 75-80). Após ter fundamentado o papel sustentador da célula rítmica, Carmo Jr. observa

que essa unidade, formada pelos cronemas e dinamemas, age em âmbito intenso (local) em contraposição ao alcance extenso (global) do efeito de melodia, resultante da configuração dos tonemas. Sendo assim, a célula rítmica agrupa notas musicais ao passo que a coerência melódica organiza as células em um nível hierarquicamente superior. Para fundamentar essa superioridade hierárquica da melodia sobre o ritmo, o autor retoma os efeitos de incoatividade, suspensividade e conclusividade gerados pela direção melódica (2007, p. 80-86).

Esses movimentos de aspectualidade se devem sobretudo ao fato de que, se uma melodia cria efeitos de tensão e relaxamento, é porque ela já contém em si uma harmonia latente. Após apresentar as proporções matemáticas entre uma nota musical tomada como tônica e seus harmônicos, Carmo Jr. traduz em termos de relaxamento e tensão o jogo entre tônica e dominante preponderante no sistema tonal da música ocidental. A fim de evidenciar o paralelismo do sistema musical com o sistema verbal, o autor associa o movimento das cadências harmônicas à noção linguística de perfectividade e mostra que esses efeitos de sentido são pertinentes ao nível hierárquico denominado frase (designado pelo símbolo I). Por sua vez, a frase integra um nível superior denominado período (U). Após finalizar a redução glossemática da hierarquia melódica, o autor demonstra com argumentos concretos que a linha constituída pelos tonemas assume posição de destaque por ocupar o patamar intermediário dessa arquitetura, acima da “infra-estrutura” rítmica e abaixo da “superestrutura” harmônica (2007, p. 86-101).

Conforme o título “Prosódia versus melodia” já anuncia, o quarto capítulo se dedica a discutir as interferências mútuas entre a hierarquia melódica e a hierarquia prosódica. Partindo da ideia de que a fala age como fator externo desestabilizador das regularidades da estrutura musical, o autor emparelha as estruturas hierárquicas da música e da prosódia a fim de explicitar os efeitos de naturalidade da dicção que se encontram no

cerne do projeto teórico da semiótica da canção. Em primeiro lugar, Carmo Jr. faz uma análise pormenorizada de um trecho da canção “Gabriela” de Tom Jobim lançando mão da arquitetura de níveis hierárquicos apresentada no capítulo anterior (2007, p. 103-111). Após ter esquadrinhado a hierarquia melódica dessa canção, o autor traz à baila o modelo de hierarquia prosódica de inspiração chomskiana projetado por M. Nespor e I. Vogel. Essa linha de trabalho esclarece por que processos fonológicos como a elisão, a degeminação, a retração acentual entre outros são ativados em determinados contextos prosódicos e não em outros. Portanto, de acordo com a hipótese proposta, a observação dos processos fonológicos fornece indícios das relações de dominância entre o sistema melódico e o sistema prosódico (2007, p. 112-118).

Esse argumento é desenvolvido por meio da comparação da distribuição dos acentos e da ocorrência de processos fonológicos em sentenças extraídos do texto de “Gabriela” conforme produzida por um sintetizador de fala e pelo aparelho fonador humano tanto na dicção coloquial quanto na dicção cancional. Ao mostrar que processos fonológicos normalmente ativados na fala coloquial são bloqueados na fala sintetizada e na música, o autor identifica por meio de dados concretos a fonte dos efeitos de naturalidade amplamente abordados pelas investigações de Luiz Tatit. A reelaboração da ideia de compatibilidade entre melodia e letra em termos de hierarquia prosódica e melódica vai ao encontro da classificação estabelecida na semiótica da canção entre melodias temáticas, passionais e figurativizadas (2007, p. 119-126).

No capítulo seguinte, Carmo Jr. discute o lugar teórico ocupado por elementos como dinâmica, timbre, andamento e textura no interior do modelo em construção. Para tal, o autor recupera os conceitos glossemáticos de invariante, variante, denotação, conotação, soma, forma e substância. De início, o autor explana as definições de variante e invariante e traça uma associação com as oposições conceituais substituição

vs. comutação e substância *vs.* forma. Por meio de pequenos exemplos tomados das variantes regionais do português brasileiro, o autor demonstra a correspondência entre, de um lado, invariância e denotação e, de outro lado, variância e conotação. Ainda sobre o par denotação *vs.* conotação, Carmo Jr. observa que o primeiro diz respeito ao domínio do esquema (conforme conceitualizado por L. Hjelmslev) enquanto o segundo está ligado ao uso e ao campo da enunciação (2007, p. 128-137).

A partir dessas associações, o autor passa a definir as fronteiras entre a denotação e a conotação musical. Operando pequenos testes comutativos com os diversos parâmetros sonoros, Carmo Jr. constata que o nível denotativo é formado pelo conjunto de cronemas, tonemas e dinamemas. Em contrapartida, o nível conotativo é formado por parâmetros como andamento, dinâmica e timbre entre outros, cuja substituição não interfere no reconhecimento da unidade virtual da melodia. Esses elementos se ancoram estreitamente à instância corporal do sujeito da enunciação e, por esse motivo, revelam as particularidades da gestualidade inerente à interpretação musical. Sendo assim, a descrição das relações de solidariedade entre essas categorias poderia reconstruir a fisionomia do sujeito (2007, p. 137-147).

O sexto capítulo intitulado “Enunciação: duas leituras de um prelúdio de Chopin” retoma e aprofunda a hipótese apresentada na introdução de que os instrumentos musicais são aparelhos materiais da enunciação musical. A partir da premissa de que os instrumentos constituem próteses do sujeito em seu fazer musical, o autor examina os graus de intimidade contraídos entre a prótese musical e o corpo do sujeito. Lançando mão do estudo de L. Hjelmslev sobre a categoria do caso em diversas línguas, Carmo Jr. nota que a conexão entre dois objetos pode ser compreendida por meio da oposição coerência *vs.* incoerência. Por sua vez, o polo da coerência pode ser desdobrado na oposição inerência *vs.* aderência, cujos termos correspondem respectivamente à relação de interioridade e de contato entre

os objetos (2007, p. 149-159).

Após dar exemplos concretos para cada situação, o autor propõe uma segunda divisão entre próteses reais e próteses virtuais. As primeiras apresentam um grau de junção qualquer com o corpo do sujeito e, por esse motivo, abrangem a maioria dos instrumentos musicais conhecidos. As segundas constituem as próteses incoerentes, isto é, aquelas totalmente disjuntas do corpo, como é o caso dos *softwares* sintetizadores de som. A partir da classificação proposta, o autor se debruça sobre as diferenças de dinâmica e intensidade observadas na interpretação de um prelúdio de Chopin realizadas por meio de uma prótese virtual (Software Logic Audio 4.0) e de uma prótese real (piano executado por Martha Argerich). Através desse exame, Carmo Jr. demonstra que os parâmetros de dinâmica, intensidade e timbre são altamente sensíveis à intervenção da enunciação, ao contrário da rede de cronemas, tonemas e dinamemas que permanece inalterada (2007, p. 159-165).

Através do exame das variações desses últimos elementos, o autor observa uma insuficiência enunciativa nas próteses virtuais, pois elas são incapazes de introduzir variações de dinâmica e andamento, a despeito de sua capacidade superior de combinar cronemas, tonemas e dinamemas. Essa insuficiência é atestada pela observação da densidade do plano da expressão, aferível pelo número de informações armazenado por uma gravação digital. Segundo o autor, essa rarefação resultante da execução de próteses virtuais decorre de sua disjunção com o corpo do sujeito. Para finalizar a questão das próteses musicais, o autor sistematiza os graus de junção em um quadrado semiótico (2007, p. 165-170).

Ainda no que diz respeito às variações de intensidade e andamento, Carmo Jr. decompõe essas grandezas em redes relacionais. Recuperando as ideias de C. Zilberberg sobre a análise dos valores em valências e destas em formas, o autor depura esses parâmetros sonoros em vetores de elã, direção e posição. Procedendo desse modo, a análise comparativa das execuções do

prelúdio de Chopin ganha maior refinamento. Por fim, Carmo Jr. observa que, por estar ligadas à instância da enunciação, as categorias de andamento, dinâmica e timbre devem corresponder respectivamente às categorias de tempo, espaço e pessoa seguindo as reflexões do linguista E. Benveniste sobre o tema (2007, p. 171-175). Na conclusão de seu trabalho, Carmo Jr. retoma a ideia hjelmsleviana de analogia estrutural para reafirmar a generalização descritiva necessária ao progresso consistente do projeto semiótico. Além disso, o autor apresenta também o desiderato de expandir as fronteiras da investigação semiótica no plano da expressão a fim de alcançar um nível de sistematização equiparável àquele já conquistado no plano do conteúdo (2007, p. 177-180).

1.5 Síntese crítica

Uma vez sumarizadas as ideias centrais das teses brasileiras, cabe-nos agora confrontá-las criticamente a fim de extrair um mapa metodológico que sirva de guia para as investigações sobre o timbre. Uma revisão crítica completa ultrapassaria em muito os modestos limites deste trabalho, portanto, o cotejo desenvolvido aqui visará filtrar somente os pontos mais diretamente relacionados ao estudo do timbre em semiótica da canção.

1.5.1 Enunciação

Da leitura comparativa dos três trabalhos, o ponto que salta mais imediatamente à vista é o consenso implícito de que o timbre deve ser tratado como um fenômeno do nível discursivo e, portanto, intimamente conectado à instância da enunciação. Em diversos casos extraídos de análises práticas, Dietrich (2008, p. 73-88; 137-148) mostra que o timbre funciona como recobrimento figurativo de atores do enunciado. Além de conferir maior concretude aos actantes transformando-os em atores, o timbre enquanto elemento do campo da figuratividade é também capaz de recriar figuras do

mundo no interior dos textos.

A mesma perspectiva é assumida por Carmo Jr.. No capítulo “Denotação e conotação”, o autor aloca o timbre no âmbito da conotação e, em seguida, declara explicitamente o parentesco entre sistema conotativo e enunciação: “A semiótica conotativa diz respeito fundamentalmente à instância da enunciação. Todas as marcas do sujeito da enunciação (sexo, idade, nacionalidade etc, além dos ilimitados ‘estados de alma’) estão impressas na substância da expressão.” (Carmo Jr., 2007, p. 134). Esse ponto de vista é confirmado no capítulo seguinte dedicado à enunciação musical, em que o autor considera o timbre como marcador da categoria de pessoa do nível discursivo (Carmo Jr., 2007, p. 148-174).

No trabalho de Coelho, a relação entre timbre e enunciação se estabelece de maneira mais sutil e deve ser inferida a partir da convocação do conceito de uso para explicar a seleção de timbres que constituem o arranjo (Coelho, 2007, p. 130-147). O papel fundamental da enunciação se confirma quando o autor recorre ao pensamento de Bakhtin para compreender a apropriação do discurso alheio no arranjo. Para dissipar qualquer incerteza acerca da primazia da enunciação em torno desse tema, basta manter em mente a seguinte afirmação do semioticista Denis Bertrand, ostensivamente citado por Coelho: “A enunciação é, assim, compreendida como a mediação entre o sistema social da língua e sua assunção por uma pessoa individual na relação com o outro.” (Bertrand, 2003, p. 89).

A insistência sobre a centralidade da enunciação não se justifica simplesmente pela mera confluência de opiniões entre os três autores. Ao tanger esse conceito, o timbre reverbera em outras regiões do edifício teórico da semiótica, dentre os quais destacamos a figuratividade, a conotação e o próprio conceito hjelmsleviano de uso, bem como seu desdobramento mais recente na noção de práxis enunciativa. A enunciação não só funciona como eixo gravitacional dessas questões, mas também ocupa posição-chave na constelação conceitual da semiótica, interpolada entre a esfera do enunciado

e das estruturas semionarrativas e a esfera do discurso e dos fenômenos de intertextualidade e interdiscursividade. Por isso, a enunciação deverá servir de “porta de acesso” para investigar o funcionamento semiótico do timbre.

1.5.2 Figuratividade

A ideia de que o timbre serve de revestimento figurativo tanto de atores do enunciado quanto da enunciação é um dos poucos pontos pacíficos nos estudos semióticos sobre o tema e, de fato, não é uma descoberta recente. Desde as investigações sobre o processo de figurativização na canção³, Luiz Tatit já chamava atenção para esse fato.

“Assim sendo, a distensão simultânea dos dois parâmetros pode evidenciar a presença do timbre vocal, elemento especificador da instância de enunciação, que vem reforçar o terceiro modelo de construção melódica a que chamamos figurativização enunciativa. A função normalmente desempenhada pelo timbre, entretanto, é a de ponte de ligação entre as zonas de densidade tensiva dos enunciados melódicos e o sujeito da enunciação que, na canção popular, vem manifestado pelo cantor.” (Tatit, 1997, p. 121)

Pouco mais de dez anos depois, a mesma constatação reaparece em Dietrich reformulada em outras palavras e inserida em uma reflexão de outra natureza.

“O timbre, independentemente de suas características acústicas (e independentemente das

³Até o momento, a centralidade do timbre nas canções figurativas parece ter sido pouco explorada. Uma evidência intrigante está na constatação de que, ao contrário do que ocorre com as canções tematizantes e passionalizantes, canções de forte veio figurativizante (com especial destaque para o *rap*) raramente recebem reinterpretações, como se a substituição do timbre do intérprete acarretasse a destruição do próprio núcleo de identidade desse tipo de canção.

suas condições de produção, como veremos), é sempre reconhecido como o som de algum instrumento. E um instrumento – uma vez reconhecido seu timbre – passa a ser não só um som, mas uma figura do mundo.” (Dietrich, 2008, p. 139)

Embora em termos sensivelmente distintos, Carmo Jr. também toca na questão do revestimento figurativo dos atores quando relaciona o timbre aos mecanismos de breagem na categoria de pessoa.

“Por fim, o enunciador musical não pode dizer ‘eu’ ou ‘tu’, mas pode criar um efeito de presença enquanto timbre. Por isso falamos na ‘voz’ do piano, do violino, do oboé. Já vimos que reconhecemos a identidade de uma pessoa ou de um instrumento pela qualidade específica de seu timbre. Existem timbres calorosos, afetuosos, ásperos etc, e todos esses efeitos sinestésicos nada mais são do que qualificadores de uma presença.” (Carmo Jr., 2007, p. 175)

Alinhando as reflexões dessa maneira, é possível revelar simultaneamente uma conquista e um problema ainda a ser resolvido. O trunfo ambivalente do conceito semiótico de figuratividade repousa no fato de que, em princípio, o inventário de figuras é aberto. Nesse ponto, o conceito se compatibiliza com a ideia amplamente difundida de que, ao contrário do que ocorre com os parâmetros sonoros de altura, duração e intensidade, o repositório de timbres não pode ser esgotado, conforme evidenciado pela própria instabilidade do vocabulário descritivo⁴:

“No plano do conteúdo, os timbres são reconhecidos e identificados com sua fonte. Além

⁴Essa problemática será retomada no Capítulo 3 e especialmente em 3.3

disso, eles podem ser *sérios* ou *descontraídos*, *frívolos* ou *austeros*. Um timbre pode também ser *dramático* - ou simplesmente *engraçado*.” (Dietrich, 2008, p. 141, grifos nossos)

Por trás dessa convergência reside o problema da não-exaustividade da descrição. A se pautar pelas palavras de Dietrich, pode-se inferir que existirão tantos timbres quantas forem as fontes sonoras ou os estados de alma. Uma breve consulta ao verbete “Figuratividade” do *Dicionário de Semiótica* mostra que um mesmo enunciado narrativo pode receber, em tese, infinitos recobrimentos figurativos. Do mesmo modo, há múltiplas possibilidades de associar figuras e temas (Greimas & Courtés, 2012, p. 213). A despeito da impossibilidade de esgotar a análise, essa flexibilidade do conceito de figuratividade permite explicar os fenômenos de variabilidade semiótica. A análise semiótica deve boa parte de sua economia descritiva à maleabilidade da conexão entre estruturas profundas e manifestações de superfície.

Ainda sobre esse tópico, é interessante notar que, tanto em Carmo Jr. quanto em Dietrich, os termos utilizados para caracterizar o timbre se relacionam estreitamente aos domínios do sujeito, ora fazendo referência a movimentos de alma (afetuoso, frívolo, austero, engraçado, etc.), ora fazendo referência à sensibilidade do corpo (caloroso, áspero, etc.)⁵. De nossa parte, gostaríamos de observar que essa divisão poderia ser sintetizada com maior proveito teórico na unidade proprioceptiva constituída pelo corpo-próprio conforme a concepção de Merleau-Ponty (cf. Tatit, 1997, p. 35-48). Essas constatações se confluem com a intuição de que a voz (incluindo aí as particularidades do timbre) é uma extensão do corpo do sujeito: “ (...) o timbre principal, a voz, é um traço metonímico do

⁵Observe-se também, por exemplo, que a maioria dos termos que descrevem estímulos sensoriais são igualmente usados para se referir a traços de caráter. Segundo o Dicionário Houaiss, o termo “caloroso” também designa aquele “que demonstra energia, entusiasmo; que infunde ânimo, que desperta simpatia e/ou sensação de afeto”. Na mesma direção, o termo “áspero” designa o sujeito “de trato difícil; rude, ríspido”. A intuição de falante poderá ajudar o leitor a recobrar inúmeros casos dessas ambivalências.

intérprete a ser projetado livremente sobre a obra sem que haja também qualquer orientação prévia.” (Tatit, 1997, p. 158).

1.5.3 Sujeito e corpo

Conforme discutido anteriormente, o timbre figurativiza o sujeito e sua corporeidade. Em princípio, a ideia parece ser apenas uma formulação mais rebuscada da definição ingênua de timbre enquanto “identidade da fonte sonora”. Para uma reflexão não-científica, não há diferenças de fato relevantes. Para uma reflexão de natureza semiótica, essa afirmação tem consequências impactantes tendo em vista a posição central assumida pelo corpo e pela estesia nos desenvolvimentos mais recentes da teoria. Não é demasiado destacar que essa ponte entre voz e corpo já está registrada nos trabalhos de Tatit, como o mostra o seguinte excerto de *O cancionista* (2002):

“Se lembrarmos que para haver canção já temos que contar com um primeiro nível de figurativização, o da voz presente, a explicitação da presença do corpo – que, de resto, está pressuposto pela voz mas raramente referido – constitui um segundo nível de motivação que reforça a ilusão enunciativa” (Tatit, 2002, p. 248)

Note-se que a figurativização operada pela dita “voz presente” age como elemento pressuposto aos demais processos que integram o modelo tripartite de Tatit. Sendo assim, o que as melodias figurativizadas fazem é adensar o tecido figurativo já constituído pelo timbre de voz do intérprete. Ainda seguindo as palavras de Tatit, vemos que a presença do corpo instaurada desse modo raramente é posta em questão, o que parece explicar a evanescência do timbre enquanto objeto de análise.

Quando Carmo Jr. problematiza as diferenças entre próteses reais e virtuais, o que está em jogo é justamente o estatuto do corpo do sujeito da

enunciação. Segundo o autor, a prótese virtual é capaz de gerar combinações de alturas, durações, intensidades e timbres que são impossíveis para uma prótese real. As razões do virtuosismo da prótese virtual se encontram justamente em sua “a-corporeidade” em comparação com as limitações do corpo sensível humano, conforme sumarizado pelo próprio autor: “Em suma, enquanto os limites e as possibilidades dos instrumentos reais são de ordem física e tecnológica, os limites e possibilidades dos instrumentos virtuais são de ordem lógica.” (Carmo Jr., 2007, p. 166). É essa mesma oposição que explica também a notada insuficiência enunciativa dos sintetizadores de som, ou seja, sua incapacidade de criar variações de intensidade, dinâmica e timbre (Carmo Jr., 2007, p. 165-167).

O exame da natureza dos instrumentos musicais (realizado por Carmo Jr. bem como por Coelho) como forma de desbravar o território do timbre é criticado por Dietrich, que considera esse tipo de questão como pertinente ao discurso de produção musical e não ao discurso musical propriamente dito (2008, p. 26). Ao reafirmar o princípio de imanência e a impossibilidade de ir ao mundo hors-texte, esse autor acaba pondo de lado o papel desempenhado pelo corpo do sujeito da enunciação e suas marcas deixadas no enunciado.

“(...) o reconhecimento de um instrumento é fruto de uma estratégia de construção do sentido. O enunciador tem o poder-fazer – e não o dever-fazer – de criar o efeito de sentido que leva ao reconhecimento de um instrumento. Pouco importa se esse instrumento tem existência real ou foi emulado em um sintetizador. Se percebermos determinado som como sendo o som de um violino, então a estratégia produziu seu efeito” (Dietrich, 2008, p. 126, grifos nossos)

No excerto acima, as noções de “efeitos de sentido” e de “estratégia persuasiva” vêm substituir as explicações calcadas em dados da morfologia dos instrumentos musicais. Nesse ponto, a investigação de Dietrich trilha caminhos radicalmente opostos aos de Carmo Jr. e Coelho. Estes buscam incorporar aspectos relacionados à produção sonora enquanto aquele enfatiza a separação entre as esferas do discurso musical e discurso de produção musical. Em um e outro caso, parece haver consenso de que o timbre deve ser tomado como um constructo discursivo, sobre o qual podem se inscrever as marcas deixadas pelo sujeito da enunciação. No que diz respeito ao estudo do timbre, essa delicada relação deve ser tratada com cautela. A voz é parte do corpo humano. Portanto, descrevê-la significa necessariamente fazer referência à corporeidade do sujeito, ainda que apenas de maneira vestigial. Nunca é demasiado ressaltar que não é o corpo biológico que interessa à pesquisa semiótica, mas antes seu simulacro discursivo.

1.5.4 Conotação e variabilidade semiótica

Ainda tomando a enunciação como ponto de referência, vale a pena se aprofundar na proposição de Carmo Jr., que demonstra por meio da prova de comutação a pertinência do timbre ao domínio da conotação. Embora essas reflexões sobre o timbre estejam restritas quase exclusivamente ao capítulo intitulado “Denotação e conotação” (Carmo Jr., 2007, p. 127-147), elas trazem à tona uma série de questões relacionadas tanto à corporeidade da voz quanto ao uso e à colocação em discurso.

Antes de tudo, gostaríamos de discutir a conotação enquanto fenômeno de variabilidade semiótica. Quando comprova que o timbre pode ser substituído livremente, Carmo Jr. fornece as evidências necessárias para classificá-lo como variante, segundo os termos do projeto teórico de Hjelmslev (Carmo Jr., 2007, p. 142). Tomando rumos próprios, a argumentação do autor reencontra as conclusões de Tatit sobre a efemeridade da voz face à perenidade da linha melódica:

“No caso da canção, esses fenômenos de presentificação enunciativa são ainda mais acentuados em virtude da necessária interpretação de um cantor que literalmente recompõe a obra a cada nova execução. Além disso, a voz e a melodia se sobressaem, respectivamente, como substância e forma sonoras, cujas unidades se constituem de temas ou frases bem além das dimensões silábicas.” (Tatit, 2007, p. 256, grifos nossos)

Embora ambas as conclusões pareçam entrar em consonância plena, a reformulação da problemática em termos de conotação e denotação abre novas perspectivas para pensar a questão. Essa redescoberta não se deu por acaso. Ao se aventurar nos territórios intocados da Semiótica da Canção, as pesquisas mais recentes da área se viram obrigadas a reacender a discussão sobre o papel da composição e da interpretação na construção do texto e do sentido musical. Em outras palavras, o que está em jogo é a própria delimitação das fronteiras do objeto de análise.

Segundo Carmo Jr., o chamado “núcleo de identidade” de uma melodia reside na configuração dos elementos denotativos (cronemas, tonemas e dinamemas). Já presentes em estado latente na composição, os elementos conotativos (variações de dinâmica, andamento, timbre, etc.) vêm à tona pela gestualidade do intérprete.

“Elaborar uma teoria da conotação da expressão musical equivale a reconstituir em redes como os parâmetros que constituem as solidariedades observadas na substância da voz humana e dos instrumentos musicais. Existem razões para crermos que o andamento, a dinâmica e o timbre são algumas das categorias que poderiam constituir esse sistema de conotadores.” (Carmo Jr., 2007, p. 146)

A problemática do elo entre composição e interpretação divide as opiniões dos pesquisadores. Dietrich recusa abertamente a primazia do binômio letra-melodia na constituição do chamado “núcleo de identidade” da canção:

“Letra e melodia são ‘nucleares’ apenas para efeito de identificação. Eles são tão portadores de sentido quanto qualquer outro elemento musical da canção, pois carregam ou escondem valores para manifestação posterior tanto quanto qualquer elemento musical” (Dietrich, 2008, p. 35)

Mais do que mera discordância pontual, a crítica à constituição do objeto de análise traz a reboque uma crítica ao modo de conduzir a própria análise. Para o autor, a análise da linha entoativa abstrai elementos que deveriam caminhar ombro a ombro com altura e duração na produção de efeitos de sentido no texto musical, como é o caso do timbre: “Podemos pensar então que existe um intervalo de altura entre duas notas, mas também existe um ‘intervalo’ de durações, intensidades e timbres” (Dietrich, 2008, p.110).

Quando reivindica para o timbre (bem como para os demais parâmetros sonoros) os mesmos “direitos de igualdade”, o autor toca a delicada questão da virtualidade dos objetos postos em análise. Conforme notado acima, a linha entoativa construída por altura e duração ocupam tanto em Carmo Jr. quanto em Tatit a posição de unidade virtual, isto é, anterior à manifestação. Como se pode ler no excerto abaixo, Dietrich não partilha completamente dessa visão.

“Esses obstáculos podem ser sintetizados em dois grandes grupos. O primeiro diz respeito à virtualidade do objeto de análise quando reduzido a um perfil melódico. Quando o modelo

analisa, por exemplo, a canção ‘Garota de Ipanema’, fazendo o recorte do seu perfil, ela passa a ser uma ‘Garota de Ipanema’ virtual, poderíamos até mesmo dizer ‘genérica’. Ela não começa mais na nota sol³, dó⁵ ou lá⁴. Suas notas não têm mais o timbre cristalino de Gal Costa ou o grave cavernoso de Tom Jobim. Ela não é nem sussurrada como em João Gilberto, nem tem a impostação dada na versão de Pavarotti.” (Dietrich, 2008, p. 246)

Tomamos a liberdade de apresentar essa citação mais longa por considerar que ela mostra com transparência aspectos cruciais para pensar a *démarche* da análise semiótica de canções. Em princípio, a ideia de abrigar os elementos musicais deixados em segundo plano atende a uma exigência incontornável para o desenvolvimento dos estudos na área. No entanto, é intrigante ver o estatuto de virtualidade do objeto ser tratado como obstáculo. É precisamente no seu poder de deslindar as invariantes por trás das variações superficiais da manifestação que reside um dos grandes trunfos da semiótica francesa, como se pode constatar ao longo de todo o percurso da disciplina desde os estudos da narratividade (cf. Greimas, 1975b) até as investigações sobre as relações entre nível figurativo e nível figural (cf. Zilberberg, 2006b). Através das diversas análises apresentadas, Dietrich busca demonstrar que os parâmetros sonoros tem igual cota de participação na produção de sentidos no texto cancional/musical. De fato, a reivindicação é muito oportuna dado o estado de avanço da disciplina, porém tal procedimento achata no mesmo patamar elementos que deveriam ser alocados em diferentes estratos.

O conceito hjelmsleviano de conotação vem resolver o problema de maneira satisfatória, pois permite dar tratamento sistemático para as variantes (como é o caso do timbre) ao mesmo tempo que diferencia-as das invariantes quanto a seu lugar de pertinência. Mais do que apenas reafirmar o caráter variável do timbre, essa abordagem localiza com maior

precisão a participação desse parâmetro sonoro na produção de sentido no texto cancional. O interesse desse ponto de vista parece residir na delicada operação de adjunção efetuada pelo analista, que inclui os elementos do sistema conotativo (timbre, dinâmica, arranjo, etc.) mas sem misturá-los com os elementos do sistema denotativo (altura, duração e intensidade). O argumento apresentado por Carmo Jr. serve de evidência eloquente a favor do tratamento do timbre em termos de conotação:

“Essa abordagem do problema nos parece interessante porque mostra, em primeiro lugar, que *denotação e conotação musicais têm sido inadequadamente reunidas sob a rubrica única ‘sentido’*. Não deveríamos falar em sentido, mas em sentidos musicais. Além disso, ela propõe um método único para a análise dos sistemas denotativos e conotativos.” (Carmo Jr., 2007, p. 147, grifos no original)

Como elemento do sistema conotativo, o estudo do timbre supõe como conhecido o sistema denotativo, que corresponde ao núcleo de identidade da canção. Nesse sentido, a abordagem do timbre pelo viés da conotação se beneficiaria tanto da homogeneidade de modelos analíticos quanto das conquistas obtidas no terreno da linha do canto. O respeito a essa hierarquia na análise se impõe como uma exigência necessária para aquele que deseja conduzir a pesquisa por esse rumo. Sem isso, a distinção entre sistema denotativo e sistema conotativo se torna inoperante, uma vez que a própria oposição forma *vs.* substância seria anulada. Esse risco foi observado argutamente por Carmo Jr. logo nas páginas iniciais de seu trabalho:

“Quanto a Roland Barthes, coube a ele estabelecer em *Elementos de Semiologia* a interpretação ‘oficial’ para a questão da conotação.

Se essa interpretação tem o mérito de trazer o problema da conotação e da denotação para a ordem do dia, ela passa um tanto ao largo das colocações originais de Hjelmslev que lhe serviram de ponto de partida. Veremos que, a rigor, Barthes dá um passo atrás ao desconsiderar a distinção entre forma e substância, tratando a conotação como uma relação entre significante e significado.” (Carmo Jr., 2007, p. 21, grifos no original)

Nesse aspecto, o estudo do timbre enquanto elemento conotativo teria a vantagem de contar com as fronteiras do sistema denotativo já estabilizadas pelas pesquisas anteriores em semiótica da canção. No entanto, essa possibilidade apresenta um ponto fraco crítico quando se toma em consideração a seguinte afirmativa de Carmo Jr.: “Em última instância, a semiótica da canção é uma teoria das conotações (plano do conteúdo) criadas pelo cancionista ao manipular os elementos do plano da expressão oral-melódica.” (Carmo Jr., 2007, p. 16). Sob essa perspectiva, a linha de investigação considerada aqui revela sua vulnerabilidade. Segundo Hjelmslev, a experiência indutiva não registra a ocorrência de semióticas conotativas de segundo grau (isto é, uma semiótica conotativa incidindo sobre outra semiótica também conotativa), embora elas possam ser previstas por dedução (Hjelmslev, 1975, p. 109). Pelo desejo de fidelidade à letra de Hjelmslev, é preciso não perder de vista esse risco. Em momento oportuno, tal advertência deverá ser retomada a fim de reorientar a aplicação em análise das reflexões sobre a conotação. Outro aspecto positivo desse conceito é a sua relação estreita com a noção de uso, também tributária do pensamento do líder da Escola de Copenhague e cujo proveito teórico será discutido a seguir.

1.5.5 Uso e práxis enunciativa

Em texto publicado originalmente em 1943 e intitulado “Língua e fala”, Hjelmslev chama a atenção para as discrepâncias entre as diferentes acepções subjacentes à *parole* saussuriana e reorganiza-as nos termos da tríade norma/uso/ato (Hjelmslev, 1991, p. 81-93). É interessante ressaltar que Hjelmslev atribui pesos desiguais a esses conceitos ao destacar expressamente a preponderância do uso, que permite dar conta das regularidades não previstas pelo esquema.

“Isso nos leva a dizer que a teoria da instituição se reduz a uma teoria do esquema, e que a teoria da execução encerra toda a teoria da substância, tendo por objeto aquilo que aqui chamamos de norma, uso e ato. Norma, uso e ato estão, por outro lado, intimamente ligados e tendem naturalmente a não constituir senão o objeto verdadeiro: *o uso*, em relação ao qual a norma é a abstração, e o ato uma concretização. *É unicamente o uso que constitui o objeto da teoria da execução*; a norma, na realidade, nada mais é que uma construção artificial, e o ato, por sua vez, é apenas um documento passageiro.” (Hjelmslev, 1991, p. 92, grifos nossos)

A nova proposta conserva o poder de distinguir as ocorrências fortuitas, atreladas ao âmbito da materialidade e da vontade individual e as regras gerais que governam a língua como um todo. A centralidade do conceito de uso e sua relação expressa com uma “teoria da execução” não pode ser negligenciada em um estudo do timbre – elemento tipicamente associado ao domínio da interpretação musical executada pelo artista.

De fato, a fecundidade dessa relação não passou despercebida pelos semioticistas. Dentre os trabalhos examinados aqui, é na tese de Coelho

que o uso ganha inegável posição de destaque, o que pode ser atestado pelo título do quarto capítulo: “O uso como elemento determinante para a escolha dos instrumentos que compõem um arranjo” (Coelho, 2007, 123-140). A nosso ver, a engenhosidade da solução proposta pelo autor se deve tanto a sua simplicidade quanto a sua adequação ao objeto em análise. O recurso a um conceito já disponível na teoria evita a sobrecarga do conjunto teórico. Além disso, a noção de uso serve de junta articulatória que explica tanto a seleção dos timbres quanto as relações entre composição, arranjo e interpretação cancional.

Para discutir o jogo astucioso entre composição e interpretação, Coelho recorre à noção de modos de existência (2007, p. 68-129). Por meio desse dispositivo conceitual, o autor consegue explicar de maneira econômica o caráter virtual da composição – alvo das críticas de Dietrich – bem como sua relação com as etapas do arranjo e da interpretação, associadas respectivamente à atualização e à realização. Ao nosso ver, a formulação de Coelho prima por um duplo refinamento analítico. Em primeiro lugar, a articulação dos modos de existência no quadrado semiótico possibilita tratar a questão em termos sintáxicos. Isso se mostra especialmente proveitoso para compreender o “caminho de volta”, isto é, aquele que parte de uma interpretação dada rumo à reinterpretação, passando pelas etapas do desarranjo, da recomposição e do rearranjo (Coelho, 2007, p. 81-86). Em segundo lugar, o autor distingue diferentes níveis de pertinência na produção dos efeitos de sentido, o que vai ao encontro das observações de Carmo Jr. já discutidas aqui acerca da necessidade de alocar a conotação e a denotação em “compartimentos” separados.

O que se pretende colocar em evidência aqui é a centralidade do conceito de uso, que subjaz tanto às transformações operadas pela reinterpretação cancional quanto à seleção dos timbres que integram o arranjo. Embora a distinção conceitual proposta por Hjelmslev tenha aprimorado o trabalho descritivo da pesquisa linguística, ela parece agir antes como prin-

cípio teórico do que como ferramenta analítica. Nesse aspecto, é proveitoso recuperar o desdobramento do uso na noção de práxis enunciativa. Para tal, tome-se como ponto de partida a própria exposição didática de Denis Bertrand, principal referência das reflexões de Coelho sobre uso e timbre. No capítulo “A enunciação na semiótica”, Bertrand discute sob a subseção “Práxis enunciativa” o papel do uso na construção de blocos “pré-formados” de significação. Esses blocos agem como uma espécie de repositório de formas discursivas, perante o qual o ato individual da enunciação deve forçosamente tomar posição e, desse modo, criar práticas inovadoras ou sedimentar aquelas já correntes (Bertrand, 2003, p. 85-89).

A convergência entre uso e práxis enunciativa é colocada em termos claros por Fontanille e Zilberberg no capítulo intitulado “Práxis enunciativa” de *Tensão e Significação*, obra-chave para os desenvolvimentos do ponto de vista tensivo da semiótica (2001, p. 171-202). A grande conquista teórica reside na conceptualização das transformações observadas nas práticas discursivas nos termos das operações tensivas de ascendência e descendência. É interessante notar também que, para tratar das operações em curso na práxis discursiva, os autores lançam mão dos modos de existência, também readaptados aos moldes do esquematismo tensivo. Essa articulação entre uso e modos de existência efetuada por Fontanille e Zilberberg mostra que, no seu conjunto mais amplo, as reflexões de Coelho captaram com muita sensibilidade as imbricações sutis entre esses conceitos semióticos. Em nosso entendimento, as ideias desse autor poderiam ganhar maior alcance com a incorporação das reflexões sobre a práxis enunciativa (presentes apenas de maneira implícita em seu trabalho) e com as articulações sintaticizantes da abordagem tensiva conforme apresentadas por Fontanille & Zilberberg (2001).

1.6 Balanço intermediário

A leitura crítica dos trabalhos de [Coelho \(2007\)](#), [Carmo Jr. \(2007\)](#) e [Dietrich \(2008\)](#) revela convergências significativas que, contudo, podem passar despercebidas à primeira vista. Desses pontos de contato serão extraídas algumas linhas de força que servirão de guia para o estudo semiótico do timbre que se pretende desenvolver. Gostaríamos de fazer nesse ponto uma breve retomada dos pontos críticos dos tópicos discutidos até o momento.

Com base na reflexão aqui desenvolvida, é inegável reconhecer o papel central da enunciação no estudo do timbre: ela serve de ponto de sustentação do tripé conceitual figuratividade-uso/práxis enunciativa-conotação. No entanto, é preciso lembrar que, com Zilberberg, a enunciação “mudou de endereço” e passou a ocupar lugar privilegiado nas profundezas do percurso gerativo, operando já na seleção dos valores tensivos de base ([Zilberberg, 2006a](#), p. 129-147). Desse modo, o recurso ao esquematismo tensivo se mostra como uma alternativa promissora para examinar fenômenos atrelados à enunciação sem ferir os princípios de economia teórica.

O leitor atento poderá questionar a ausência das questões do corpo do sujeito nessa tríade de conceitos. De certa forma, esses pontos estão incorporados tanto na conotação (sobretudo em seu entendimento como estudo das “fisionomias”) quanto na enunciação, que funciona como mecanismo de inscrição do sujeito no discurso. Além disso, a corporeidade e o sensível deverão ser convocados na abordagem do vocabulário descritivo do timbre sob a ótica das quantificações subjetivas.

Cremos ter conseguido demonstrar a conexão existente entre enunciação, uso e práxis enunciativa. A esse conjunto agrega-se a conotação hjelmsleviana enquanto estudo dos usos, como explica o semioticista Sémir Badir: “a semiótica conotativa contribui para a fundamentação desta possibilidade de formalização dos usos linguísticos” ([Badir, 2004](#), p. 68,

tradução nossa^v). De fato, a conotação também está intimamente relacionada aos demais conceitos aqui tratados. Devido à complexidade do tema, essa questão será discutida em profundidade em momento posterior (cf. Capítulo 2).

Tendo em vista tudo o que foi discutido até o momento, pode-se afirmar com segurança que o timbre habita o reino da enunciação. A assertiva soa a um só tempo pujante e vazia pelo mesmo motivo: a enunciação abrange vastos domínios do território teórico da semiótica. Por um lado, parece ambicioso crer ter descoberto já a esta altura o lugar de pertinência do timbre. Por outro lado, pouco se ganha com uma afirmação tão genérica. Na frente de trabalho da linguística do discurso (oposta à “linguística da gramática”), pouca coisa escapa à mão imperiosa da enunciação. Pode-se afirmar que foi só graças a esse conceito que essas disciplinas puderam se desenvolver.

Por esse motivo, o presente trabalho recorrerá à tríade figuratividade-práxis enunciativa-conotação a fim de especificar com maior precisão as consequências práticas dessa organicidade entre timbre e enunciação, especialmente no que diz respeito às seguintes problemáticas: (i) timbre e corporeidade (cf. Capítulo 3); (ii) não-fechamento do inventário de timbres (cf. Capítulo 4); (iii) critérios de seleção e combinação do material tímbrico nas práticas de rearranjo (cf. Capítulo 5).

Notas de tradução

^v “La sémiotique connotative contribue au raisonnement de cette possibilité de formalisation des usages linguistiques.”

Capítulo 2

A conotação em Greimas

“La lecture n’est pas, quel que soit l’empire des apparences, un acte individuel. La lecture est une activité non-finie: qui osera prétendre que la lecture de l’œuvre de Platon est achevée? Mais si la lecture n’a pas de fin, elle a un commencement.”

Claude Zilberberg

Capítulo 2

A conotação em Greimas

2.1 A conotação em Greimas

Apesar de figurar no repertório mais básico de conceitos metalinguísticos dominados pelo assim chamado “cidadão comum”, o conceito de conotação ocupa posição fluida instável na miríade conceitual das ciências da linguagem. As descrições de línguas naturais quase nunca se valem dessa noção¹, que parece oscilar entre as disciplinas dedicadas ao estudo do sentido nas línguas naturais (semântica, pragmática) e os estudos desenvolvidos em torno de referenciais mais próximos da estética, como é o caso da estilística e da retórica. Conforme nota Göran Sonesson em seu breve texto “Denotation/Connotation” (s/d), o termo conotação designa, em seus usos mais frequentes, pelo menos quatro fenômenos de natureza distinta, a saber uma distinção lógica (análoga à oposição entre intensão e extensão da lógica e da filosofia da linguagem), uma distinção estilística (associada aos investimentos emotivos e aos fenômenos de estilo), uma implicação contextual (semelhante à noção pragmática de “inferência”) e uma distinção semiótica (segundo a formulação de Hjelmslev, uma semiótica cujo plano de expressão já é também uma semiótica). A sucinta apresentação do autor serve de alerta para os riscos de imprecisão que as múltiplas acepções do

¹Por exemplo, para Leonard Bloomfield, a conotação é um dos obstáculos que fazem da significação território indepassável para o linguista (Bloomfield, 1970).

conceito podem oferecer. Tomando por referência a síntese de Sonesson, é preciso destacar que é a acepção propriamente hjelmsleviana da conotação que se encontra no centro de preocupações deste trabalho.

As propostas do linguista dinamarquês acerca da conotação (ou, para melhor dizer, as semióticas conotativas) parecem ter sido pouco aproveitadas, conforme nota o próprio Greimas: “(...) temos de reconhecer como bem pouco desenvolvida a teoria hjelmsleviana relativa aos sistemas de conotação. O pouco que já se disse a respeito, ou bem não é levado a sério, ou bem se vê passível de várias interpretações” (Greimas, 1975b, p. 89). De maneira geral, pode-se constatar que esse conceito desempenha um papel mínimo nos trabalhos da semiótica greimasiana. Nos raros casos em que acontece, a retomada desse conceito é feita via Roland Barthes (cf. Lopes, 1997; Cañizal, 1990, a título de exemplo).

A apropriação particular da conotação enquanto lugar de encontro da retórica e da ideologia (cf. Barthes, 2004 [1964], p. 97-98) tornou o conceito fortemente marcado pelo projeto intelectual semioclasta e desmitificante de Barthes (Fages, 1979, p. 120-122), o que pode ter causado seu banimento para a periferia da semiótica greimasiana. Esse efeito de exclusão pode ter sido reforçado por leituras reducionistas que ora limitam o projeto teórico de Greimas a um estudo narratológico – conforme notado por Beividas & Lopes (2012, p. 33-34) –, ora se apropriam de suas ferramentas analíticas mais populares de maneira excessivamente instrumentalizada.

Em contraposição à boa fortuna do programa narrativo e do quadrado semiótico, a conotação ocupa espaço marginal, porém não desprezível, nas reflexões de A. J. Greimas. Considerando que Greimas e Barthes travaram conhecimento da obra de Hjelmslev juntos na estadia em Alexandria (Hénault, 2006, p. 128-129), seria interessante observar de que maneira a conotação é entendida por um e outro autor. Já é largamente conhecido o papel fundamental dessa formulação teórica no pensamento de Barthes (cf. Dosse, 1993, p. 98-100). Em contrapartida, pouco ou quase nada se diz

sobre sua presença nos textos de Greimas.

Em um breve levantamento feito nas obras mais proeminentes do semioticista lituano, pudemos constatar a convocação desse conceito em pontos significativos de sua produção intelectual. O escopo do material analisado abrange os seguintes títulos: *Semântica Estrutural* (1976a [1966]), *Sobre o Sentido* (1975b [1970]), *Ensaio de Semiótica Poética* (1975a), *Semiótica Narrativa e Textual* (1977), *Semiótica e Ciências Sociais* (1981 [1976b]), *Dicionário de Semiótica* (2012 [1979]), “A enunciação: uma postura epistemológica” (1974), *Análise do Discurso em Ciências Sociais* (1986 [1979]), *Du sens II* (1983), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage vol. II* (1986), “Conversation” (1986), *Da Imperfeição* (2002 [1987]) e *Semiótica das Paixões* (1993).

Além das ocorrências no texto greimasiano, é preciso registrar também a presença da conotação em textos redigidos por outros autores e publicados em obras organizadas por Greimas. Em *Ensaio de Semiótica Poética* (1975a), encontra-se duas ocorrências da conotação dignas de nota. Na primeira delas, Michel Arrivé convoca a conotação e a metasemiótica para discutir a estrutura sígnica e a plurivocidade de um texto de Jarry (Arrivé, 1975, p. 79-95). Em capítulo intitulado “Semanálise e produção de sentido” dessa mesma obra, Julia Kristeva menciona, apenas de passagem e com reservas, o poder atribuído por Hjelmslev aos conotadores de dar conta da produtividade virtualmente infinita dos textos (Kristeva, 1975, p. 244). Não há evidências de que Greimas teria endossado tais aplicações, motivo pelo qual elas serão mantidas apenas em segundo plano. Porém, a simples presença dessa noção nessa destacada obra da semiótica serve de testemunho de sua disseminação naqueles anos.

Tratando ainda das ocorrências da conotação em publicações organizadas por Greimas, gostaríamos de chamar atenção para o uso desse conceito por Per Aage Brandt no verbete “*connotation*” do *Dictionnaire II* (Greimas & Courtés, 1986). Não se pode assumir que a postura desses

autores reflete sem desvios a visão de Greimas sobre o assunto. A atmosfera de dubiedade que cerca o segundo tomo do Dicionário de Semiótica reforça no leitor a sensação de desconfiança diante das poucas linhas dedicadas à conotação e categorizadas sob a rubrica “D”, convencionalizada pelos organizadores para indicar “debate”, “divergência”, “discussão” ou mesmo “digressão”.

2.2 Conotação e o ‘*Sens commun*’

Tendo em mente que *Sobre o sentido* (Greimas, 1975b) reúne diversos estudos publicados por Greimas ao longo da década de sessenta, seria conveniente detalhar que a conotação aparece apenas em dois momentos específicos. A primeira convocação do conceito ocorre em seu estudo sobre a gestualidade apresentado no capítulo “Para uma semiótica do mundo natural” (1975b, p. 46-85), publicado originalmente em 1968, enquanto a segunda convocação aparece logo em seguida no capítulo intitulado “Por uma sociologia do bom-senso” (1975b, p. 86-96), publicado no mesmo ano e inteiramente dedicado ao conceito de conotação segundo a proposta de Hjelmslev². As reflexões presentes nessa obra suscitam questões que merecem ser revisitadas. Observe-se a seguinte citação, em que Greimas discute o papel da semiótica do mundo natural para entender a significação da gestualidade:

“A partir disto pode-se esboçar um ensaio de tipologia das culturas baseado numa tipologia das relações estruturais que definem os signos naturais (J. Lotman). Podem-se tirar duas conclusões destas reflexões preliminares; em primeiro lugar, a hipótese pela qual o mundo

²Além desses casos, há também uma brevíssima menção no último parágrafo do capítulo “A linguística estrutural e a poética” (1975b, p. 265). Embora não se possa desprezar o uso peculiar da expressão “conotação eufórica e disfórica” para se referir às valorações do texto poético, deixaremos por ora esse caso em segundo plano, pois ocupa uma posição periférica na análise em questão.

natural se deixa tratar como um objeto semiótico: os signos naturais, devido à existência de uma relação semiótica, e quaisquer que sejam as suas articulações, têm estatuto de signos. Esta abordagem, por outro lado, nada nos ensina sobre a natureza e organização interna dos signos: dependendo de uma interpretação da relação semiótica, que é uma variável, é uma reflexão metasemiótica sobre os signos, uma conotação semiótica, que transforma de diferentes maneiras os signos naturais em signos culturais.” (Greimas, 1975b, p. 51, grifos nossos)

É interessante notar que Greimas tenha recorrido à conotação para tentar abordar a problemática da transformação dos signos naturais em signos culturais. Mesmo em uma leitura mais descompromissada, nota-se já nesse trecho que a concepção de conotação destoa bastante da ideia vulgarizada de sentido sugerido por uma palavra ou atribuído por associação. Mais do que um mero “acréscimo de sentido”, a conotação vem desempenhar um papel-chave na economia teórica da semiótica em construção naquele momento histórico.

A proposta de Greimas explora de maneira original a formulação teórica das semióticas conotativas conforme apresentada por Louis Hjelmslev, segundo a qual a semiótica conotativa é uma semiótica cujo plano de expressão já é, em si, uma semiótica (Hjelmslev, 2006, p. 125). Essa conceitualização reverbera nas reflexões traçadas por Greimas nesse estudo acerca da emergência da significação nos signos naturais. No estudo em questão, o semioticista lituano argumenta que a concepção de mundo natural enquanto instância ontológica extralinguística contradiz os fundamentos epistemológicos da semiótica e propõe tratar os assim chamados objetos do mundo como signos naturais dotados de um conteúdo e uma expressão. Assim, o mundo natural como um todo já constituiria em si uma semiótica

primeira e poderia ser considerada então como uma semiótica denotativa. Assumindo essa proposição, toda operação de culturalização desses dados naturais já constituiria uma semiótica conotativa. Essa leitura da conotação pode parecer estranha tanto ao leigo, familiarizado apenas com as definições apresentadas por manuais de divulgação, quanto ao estudioso habituado a enxergar no projeto teórico de Greimas apenas suas ferramentas analíticas tornadas mais populares. A peculiar interpretação de Greimas da semiótica conotativa enquanto transformação do signo natural em signo cultural não pode ser considerada como mero palpite intelectual sem consequências. Ao contrário, há outras evidências que parecem corroborar essa perspectiva.

Essa ideia reaparece posteriormente no capítulo “Para uma sociologia do bom-senso” e constitui, segundo o autor, um dos grandes campos de significação englobados pela conotação. A esse respeito, o autor afirma que os sistemas conotativos, considerados como sistemas deformantes, incidem sobre o modo do parecer dos objetos semióticos, ao passo que a sua estrutura interna, pertencente ao modo do ser, se torna reificada. Assim, a dimensão conotativa estabelece um campo em que objetos culturais tornados opacos circulam e constroem uma práxis cultural (Greimas, 1975b, p. 92-95).

Se nos limitássemos a aceitar a conotação como instância mediadora da transposição do signo natural para o signo cultural, o conceito já desempenharia um papel não desprezível na arquitetura teórica da semiótica. Entretanto, vale a pena chamar a atenção para outras evidências favoráveis a tal entendimento. A opção da tradução brasileira por “Para uma sociologia do bom-senso” parece ter esvaziado a sugestiva proposta de Greimas sobre o “*sens commun*”. Segundo o dicionário Petit-Robert, essa locução é definida como “maneira comum de julgar, de agir a todos os homens”^{vi}.

Por sua vez, a expressão do português brasileiro “bom senso” difere consideravelmente dessa ideia, pendendo mais para uma faculdade moral. Segundo o Dicionário Houaiss, o “bom senso” é definido como “capacidade ou poder de distinguir o verdadeiro do falso, o bom do mau, o bem do

mal; julgamento correto e equilibrado”, definição tal corroborada pelo Dicionário Caldas **Aulete**: “1 *Filos.*: Em questões correntes e habituais, aptidão intuitiva de discernir entre o verdadeiro e o falso, o certo e o errado, o bom e o mau etc. 2. Uso adequado do raciocínio e da razão na avaliação de situações e tomada de decisões”. Assim, fica eclipsada no título da tradução brasileira a posição chave da semiótica conotativa enquanto invólucro do mencionado “ambiente de realidade tranquilizadora”. Além disso, vale relembrar a interessante polissemia do termo “*sens*” em francês, que se refere igualmente ao aspecto inteligível da significação (Dicionário Le **Petit-Robert**: “Ideia ou conjunto inteligível de ideias que representa um signo ou conjunto de signos” ^{vii}) e à sensibilidade aos estímulos físicos (Dicionário Le **Petit-Robert**: “Faculdade de sentir as impressões feitas pelos objetos materiais” ^{viii}). Desse modo, a expressão “*sens commun*” poderia remeter ambigualmente tanto a um “sentido comum” quanto a uma “sensorialidade comum”. Os raciocínios traçados de maneira intuitiva até esse ponto fornecem evidências de que a tradução brasileira pode ter eclipsado ideias fecundas presentes no texto greimasiano.

Seria uma atitude imprudente pretender justificar a tal proposta lançando mão unicamente de definições de dicionários não-especializados. Dando um passo à frente, os contornos dessa hipótese tornam-se mais nítidos. Conforme apresentada pelo Dicionário **Houaiss** sob a rubrica “filosofia”, a expressão “senso comum” é definida da seguinte maneira: “no aristotelismo, na escolástica e no cartesianismo, faculdade cognitiva cuja função é reunir as múltiplas impressões dos nossos sentidos, com o objetivo de unificar a imagem de um objeto percebido”. Uma breve consulta a dicionários de filosofia ratifica, ao menos parcialmente, essa duplicidade de leituras do *sens commun*, que aponta ora para o vetor sensível (sensorialidade), ora para o vetor inteligível (sentido).

2.2.1 Acepção estética

A dupla leitura, deduzida até aqui algo ingenuamente, pode ser corroborada pelo estudo “*Common Sense and Basic Beliefs: from Certainty to Happiness*” de Herman Parret, semioticista de sólida formação filosófica. A seguinte citação extraída de um dos primeiros parágrafos do texto de H. Parret assinala a dupla leitura que o conceito de *sens commun* assumiu ao longo da história e, logo em seguida, atribui a acepção estética (a saber, aquela que relaciona o *sens commun* à sensorialidade) à tradição aristotélica.

Há duas grandes linhas de interesse no senso comum na história das doutrinas filosóficas. A linha aristotélica introduz o senso comum como uma categoria na teoria da percepção: o senso comum é usado para explicar a consciência da sensação. É evidente que essa linha continua pelo menos até George Edward Moore, que ainda define senso comum em termos de percepção, sensação e certeza de conhecimento. (Parret, 1983, p. 217, tradução nossa ^{ix})

A explanação não deixa dúvida quanto aos laços de parentesco entre o conceito aqui discutido e as questões da percepção e da sensorialidade. Uma breve consulta a dicionários de filosofia podem confirmar essa possibilidade de leitura. O verbete “senso comum” do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano registra a expressão original em grego (*koiné aisthesis*) e explica o entendimento aristotélico desse conceito enquanto “capacidade geral de sentir”, que tem por função tanto “constituir a consciência da sensação” quanto “perceber as determinações sensíveis comuns, como o movimento, o repouso, o aspecto, o tamanho, o número e a unidade” (cf. Abbagnano, 2000, p. 872). Vale a pena chamar a atenção para a distinção aristotélica entre sensíveis próprios e sensíveis comuns. A entrada “*Percep-*

tion (aisthsis)” do *Dictionnaire Aristote* explica que os primeiros seriam as qualidades sensoriais apreendidas por um canal sensorial especfico, ao passo que os segundos seriam percebidos por todos os sentidos (Pellegrin, 2007, p. 156). Logo na sequncia, esse autor esclarece que os sensveis comuns so fortemente vinculados aos sensveis prprios, mas no se limitam a eles: “Os sensveis comuns so percebidos – de outro modo, eles no seriam chamados ‘sensveis’ – mas eles no o so por um rgo sensorial particular e s so percebidos em associao com um ou mais sensveis prprios: [...]” (Pellegrin, 2007, p. 156, traduo nossa ^x). Tomando em considerao essa funo unificadora dos sensveis comuns, ganha relevo o conceito clssico de sinestesia, conforme se v explicado em nota de rodap do verbete “senso comum” do *Vocabulrio Tcnico e Crtico da Filosofia* de Andr Lalande:

“Para Aristteles, a *koin aisthsis*, que tambm designa por [sic!] *proton aisthetikon*, *krion aisthetirion* (Bonitz, *Ind. Arist.*, 20b16), exerce vrias funes: este ‘senso comum’ reporta-se tanto unidade do sujeito sensitivo como do objeto sentido; percebe, alm disso, os ‘sensveis comuns’ e, por fim, nos d a conscincia da sensao, aquilo a que os comentadores gregos chamam a *synaisthsis*. Basta a cada sentido sentir o seu sensvel prprio, e no pela vista que vemos que somos capazes de ver (*De somno*, II, 455a15). [...]” (Lalande, 1999, p. 996-997, nota de rodap)

O corpo de texto do verbete explica que esse conceito conservou na tradio escolstica a definio de “sentido central que teria por funo coordenar as sensaes prprias de cada sentido especial” (Lalande, 1999, p. 997). Segundo o *Dicionrio Oxford de Filosofia*, esse entendimento perdurou pelo menos at o pensamento de Descartes (cf. Blackburn, 1997, p. 355).

Embora não com a mesma proeminência, as ideias de Aristóteles parecem ter deixado resquícios no conceito de *sens commun*, a se pautar pela sua retomada no século XX por Hannah Arendt. Em *A condição do homem moderno*, a autora convoca claramente a concepção aristotélica ao fazer referência à problemática da percepção e da sensorialidade: “É em virtude do senso comum que vê-se que as percepções sensoriais desvelam o real e que elas não são sentidas simplesmente como irritações dos nervos ou sensações de resistência do corpo” (Arendt, 1983, p. 234, *apud* Lories, 1998, p. 3, tradução nossa ^{xi}).

2.2.2 Acepção epistêmica

A segunda linha de interesse referida por H. Parret aponta para o entendimento de *sens commun* mais voltado ao seu aspecto inteligível. Na sequência da citação já apresentada anteriormente, esse semioticista se refere a essa linha “menos notável” de desenvolvimento do conceito, que ele aprofundará nas páginas seguintes de seu trabalho:

Além dessa linha que vai de Aristóteles ao empirismo escocês e inglês, há outra, menos notável, que começa com a filosofia estoica da ciência e a geometria euclidiana. Aqui, o conceito de senso comum está apoiado na noção de *koinai ennoiai* desenvolvida pelos estoicos e usada para os axiomas das teorias (bem como a geometria e a matemática pura); e leva até à *Gemeinsinn* de Kant, muito distante da percepção e da sensação, tão distante delas quanto o são também as leis morais e o Imperativo Categórico. (Parret, 1983, p. 217, tradução nossa ^{xii})

É interessante frisar a ressalva de Parret de que, embora a ideia tenha ganhado ampla importância no pensamento de Kant sobre o juízo

do gosto, ela diverge consideravelmente de suas fontes³. Sob esse ponto de vista, o *sens commun* agiria como um mecanismo coletivo regulatório de assunções epistêmicas irrefutáveis, conforme se vê na definição do *Dicionário de Filosofia* de Mário Bunge: “Faculdade ou juízo situados entre a especulação desbragada, de um lado, e, de outro, uma asserção bem fundada e uma suposição culta” (Bunge, 2002, p. 350). Um leitor familiarizado com as reflexões semióticas sobre a tensividade (cf. Zilberberg 2006b, 2011a) dificilmente deixará de notar que o *sens commun* ocupa a posição intermediária entre o excesso e a falta nos mundos da razão. A definição dada pelo *Dicionário Oxford* ressalta o papel atenuador dos excessos intelectuais praticado pelo ceticismo e pela elucubração filosófica:

[...] juízos inflexíveis que não cedem ao ceticismo e que não se encontram demasiado contaminados pelas teorias. Nesse sentido, admite-se que o senso comum faz parte das pessoas antes de estas se tornarem demasiado filosóficas. [...] O termo tornou-se proeminente na filosofia após Moore ter sustentado, em ‘*A defense of Common Sense*’, que nenhum argumento filosófico que vise estabelecer o ceticismo poderia ser mais certo que suas convicções de senso comum. (Blackburn, 1997, p. 355)

Por sua vez, a explanação apresentada pelo *Dictionnaire de philosophie* de Jean-Pierre Zarader ressalta o papel de reparador da falta de discernimento no caso das ditas “enfermidades intelectuais” como os “fanatismos” e os “delírios entusiastas”:

O homem de senso comum é a figura do não-filosofo. Ele representa a norma de um espírito

³Sobre a concepção kantiana de senso comum, cf. Caygill, 2000, p. 218-219, 248, 286-287.

saudável cujo julgamento correto, justo e adequado constitui o bom senso. Tal norma pode designar: 1) a razão que se exerce habitualmente e normalmente na vida comum, 2) em um sentido normativo, a ‘saúde’ do juízo ou o espírito humano que pode se curar dos prejulgamentos e das enfermidades intelectuais (fanatismo, melancolia, delírios entusiastas) graças a uma empreitada filosófica ‘terapêutica’ (Zarader, 2007, verbete “*sens commun/bon sens*”, tradução nossa ^{xiii})

2.2.3 O comum dos sentidos

Antes de retornar ao texto greimasiano, gostaríamos de realçar nesse ponto o mecanismo de regulação coletiva do caráter “comunal” – tomando a liberdade da criação neológica – dos “sentidos comuns”, sejam eles tomados em seus aspectos inteligíveis ou sensíveis. No caso dos primeiros, a função de controle dos obscurantismos intelectuais é nitidamente destacada na terceira entrada do verbete “senso comum” do *Dicionário* de André Lalande: “Na linguagem filosófica contemporânea, o senso comum é o conjunto das opiniões tão geralmente admitidas, numa dada época e num dado meio, que as opiniões contrárias aparecem como aberrações individuais” (Lalande, 1999, p. 996-998). A oposição entre o foro individual e o coletivo aparece como o fator responsável por deslegitimar as idiosincrasias no universo das ideias. A seguinte afirmação de H. Parret deixa bem claro que o *sens commun* coíbe as extrapolações mentais nutridas na introspecção profunda do indivíduo em favor de sua comunicabilidade: “De fato, o senso comum enquanto conceito tem sido usado como arma poderosa com força conclusiva contra o ceticismo, de um lado, e contra o solipsismo radical, de outro lado” (Parret, 1983, p. 219, tradução nossa ^{xiv}).

No âmbito da sensorialidade, as reflexões de H. Arendt deixam bem claro que o mundo do *sens commun* enquanto percepções sensoriais só

pode ser considerado legítimo em função de sua comunicabilidade: “Em uma dada coletividade, uma diminuição notável do senso comum [...] é então um sinal quase infalível de alienação ao mundo” (Arendt, 1983, p. 235, *apud* Lories, 1998, p. 3, tradução nossa ^{xv}). Em outro momento, vê-se reafirmada a necessidade de poder partilhar com o outro o “mundo real” construído pelos sentidos:

Esse senso comum – [...] – nos revela a natureza do mundo enquanto um mundo comum. [...] Graças a ele, nossos cinco sentidos estritamente particulares e ‘subjetivos’, com outros dados sensoriais, podem se ajustar a um mundo não-subjetivo e ‘objetivo’ que temos em comum e partilhamos com o outro. (Arendt, 1972, p. 282-283, *in*: Lories, 1998, p. 2, tradução nossa ^{xvi})

Ao discorrer sobre a recepção do *sens commun* pelo pensamento de H. Arendt, a pesquisadora Danielle Lories reitera que “ [...] esse senso comum, não contente em assegurar a partilha de um mesmo mundo pelos diferentes sentidos, é também comunitário: a realidade da coisa do mundo está em nossa atitude em partilhá-la com o outro” (Lories, 1998, p. 2, tradução nossa ^{xvii}) ⁴. Vê-se, assim, que tanto no caso das assunções epistêmicas quanto no caso da sensorialidade, o que permanece em comum nas duas leituras do conceito em questão é a propriedade de partilha. Para finalizar esse breve excursus, cumpre ressaltar a necessidade de aprofundar em trabalhos posteriores a revisão do conceito de *sens commun*. No que tange às questões de interesse do presente trabalho, cremos ter levantado evidências suficientes que podem trazer novas luzes para a leitura do texto greimasiano.

⁴Não é demasiado destacar a observação de que o senso comum no pensamento de H. Arendt funde as concepções aristotélica e kantiana (Lories, 1998, p. 3)

2.2.4 Voltando a Greimas

Se se assume – ao menos provisoriamente – essas possíveis leituras de *sens commun*, o estudo de Greimas ganha proporções audaciosas na medida em que busca trabalhar um problema discutido no campo da filosofia com as ferramentas teóricas da semiótica. Nesse sentido, parece especialmente sugestivo que o semioticista lituano tenha dado o título “*Pour une sociologie du sens commun*” a um texto que trata das semióticas conotativas de L. Hjelmslev. Na subseção dedicada ao ser e ao parecer dos objetos semióticos, Greimas antevê os futuros movimentos da semiótica em direção à estesia e ao vivido e traça uma associação entre esse campo de estudos e a conotação⁵. A se pautar pelas declarações de Greimas, esse nível de investigação se coloca como tarefa inescapável dos desenvolvimentos da pesquisa semiótica.

“O reconhecimento do fenômeno da conotação tem uma dupla importância metodológica: (...); além do mais, permite integrar na pesquisa semiótica, e se fazer beneficiar da metodologia desta última, um campo de significações cuja apreensão científica parece impossível ainda, e que frequentemente invocamos como o nível do vivido e do sentido, do cotidiano e do humano, para contrapô-lo ao caráter abstrato e desencarnado da semiótica.” (Greimas, 1975b, p. 93)

À primeira vista, causa certo estranhamento ver convocada a ideia de conotação para tratar esse tipo de problemática. No entanto, o próprio Greimas parece estar convicto da necessidade dessa “extrapolação” e recusa as leituras excessivamente simplificadoras das ideias do linguista dinamarquês:

⁵Essa antecipação de Greimas sobre as questões do vivido e da sensibilidade, consideradas como novos campos de investigação pelas pesquisas semióticas mais recentes, foi devidamente observada por Denis Bertrand (2009).

“As extrapolações que acabamos de fazer – e que nos propomos a continuar fazendo – podem parecer sem medida comum com a lista apenas alusiva de Hjelmslev. E o parecerão ainda mais aos adeptos do pensamento do mestre dinamarquês. Na verdade, é difícil admitir que as páginas consagradas, no quadro dos *Prolegômenos*, às linguagens de conotação sejam apenas a reintrodução de uma pseudo-estilística ultrapassada do que o estabelecimento de uma nova dimensão semiótica na economia geral da teoria da linguagem” (Greimas, 1975b, p. 92)

Essa concepção de conotação pode parecer inusitada à primeira vista, pois não coincide exatamente com a pequena lista de estilos e fisionomias apresentada por Hjelmslev no capítulo de seus *Prolegômenos* dedicado às semióticas conotativas (2006, p. 122). A heterogeneidade de acepções que constituem esse texto de Greimas foi devidamente notada pelo semioticista Denis Bertrand (2009). Neste artigo, o autor mostra que a exposição de Greimas pode ser dividida em duas partes distintas.

Na primeira parte, Greimas se ocupa da conotação (tratada aos moldes da estrutura da linguagem, e não apenas como epifenômenos pontuais nos signos) e discute com grande rigor a construção de uma tipologia das chamadas “zonas de conotação”. Reconhece-se claramente a forte orientação ao “inventário aproximativo e alusivo” de Hjelmslev, bem como referências à sociolinguística e a uma “estilística social” (cf. Seção 2.5).

Na segunda parte, o tom do texto se altera consideravelmente. A discussão acerca da taxionomia de estilos dá lugar a ponderações sobre o ser e o parecer dos objetos semióticos, bem como sobre o vivido e o sentido do cotidiano humano. As referências a Hjelmslev e à sociolinguística, dominantes no primeiro momento do texto, dão lugar a alusões a Sigmund Freud e Marcel Griaule. No mesmo artigo, Bertrand (2009) observa com precisão as incompatibilidades geradas por essas diferentes leituras e a dificuldade

de levar a cabo ambas as propostas sem sobrecarregar excessivamente o conceito de conotação. Assim, este semioticista traz à luz os fatores que contribuíram para o paradoxal abandono da conotação, pois foi esse conceito que permitiu antever a inclusão do sensível nas reflexões semióticas muitos anos antes da publicação de *Da Imperfeição* (2002).

É difícil não se surpreender com o alcance das reflexões de Greimas, que, apenas dois anos depois da publicação de sua *Semântica Estrutural* (1966), já se ocupava de questões que levariam ao menos vinte anos para ocupar o centro das preocupações dos semioticistas. Mais do que apenas um exercício de elucubração científica, essa leitura da conotação parece ter habitado o pensamento de Greimas ao menos até a publicação do primeiro tomo do *Dicionário de Semiótica*. Após apresentar sucintamente as possibilidades de entrever uma motivação intrínseca entre signos, Greimas finaliza o texto do verbete “Motivação” atribuindo às conotações sociais o papel regulador da atitude das culturas perante os signos que nela circulam (cf. Seção 2.4).

“A motivação, distinta da analogia (tratada em 1), deve ser incorporada à problemática das conotações sociais: segundo as culturas, é possível reconhecer ora a tendência a ‘naturalizar’ o arbitrário, motivando-o; ora a ‘culturalizar’ o motivado, intelectualizando-o (R. Barthes).”
(Greimas & Courtés, 2012, p. 322)

Conforme se nota na citação acima, a leitura greimasiana da conotação está intimamente ligada ao trânsito incessante entre o natural e o cultural. Por um lado, a semiótica conotativa age como princípio estrutural de organização taxionômica das culturas e fornece o modelo para uma “sociologia de sentidos comuns”. A ideia de senso comum, considerada como fronteira de delimitação entre universos culturais e concebida como uma semiótica conotativa, aparece nitidamente nas linhas que encerram esse

capítulo de *Du sens*:

Caso se possa conceber a cultura como uma semiótica, sua existência vai postular uma semiótica conotativa paralela cujas múltiplas manifestações envolvem o homem de todos os lados, fechando-o num ambiente de realidade tranquilizadora (Greimas, 1975b, p. 96).

Por outro lado, as questões do sensível e da percepção não deixam de cumprir o seu papel na construção desse “ambiente de realidade tranquilizadora”, conforme nota Denis Bertrand em seu estudo sobre as metáforas da “cortina de fumaça” (*écran de fumée*) e da “mordida sobre o real” (*morsure sur le réel*) em *Du sens*: “Desse modo, esclarecem-se as duas metáforas de *Du sens*, ‘cortina de fumaça’ e ‘mordida sobre o real’, coextensivas uma à outra e articulando as dimensões formais da relação, cultural da práxis discursiva e sensível da percepção do mundo natural.” (Bertrand, 2006, p. 19, tradução nossa).

A convocação das qualidades sensíveis na construção dessa “rede de significações alienantes, dentro da qual ele [o homem] acredita viver, sentir, julgar e crer” (Greimas, 1975b, p. 93) reativa a acepção estésica do *sens commun*, presente no título desse intrigante estudo de Greimas, conforme proposto aqui. Algumas evidências textuais podem ser convocadas a fim de corroborar essa proposta de leitura. Em diversos momentos, Greimas emprega a expressão *sens commun* para designar o assim chamado mundo natural e seus dados sensoriais. No capítulo “A estrutura semântica” de *Du sens*, o líder da Escola de Paris discute a necessidade de distinguir forma científica e forma semiótica e assim declara:

“[...] se, por exemplo, a química enquanto ciência é uma organização formal específica a um domínio dado de substância, logo os elementos

químicos são as unidades mínimas (= os traços distintivos) cuja combinatória produz, no plano da manifestação, um dos aspectos do que se chama, por falta de um termo mais apropriado, *o mundo do senso comum*.” (Greimas, 1975b, p. 39, grifos nossos)

Algumas páginas adiante, a correlação entre mundo natural e mundo do senso comum torna a ocorrer. Ao que tudo indica, essas formulações corroboram a proposta de Greimas de tratar as culturas como uma sociologia de sentidos comuns, na medida em que elas atribuem, cada uma a seu modo, formas semióticas distintas aos dados fornecidos pela forma científica.

“Se considerarmos que o chamado *mundo do senso comum* é apenas o nível onde se manifesta a forma científica (o universo como ciência), vemos que este mundo manifestado, sendo a substância da forma científica, ao mesmo tempo é substância da forma semiótica, que articula em categorias perceptivas qualidades visuais, olfativas ou gustativas.” (Greimas, 1975b, p. 42, grifos nossos)

Em *Semântica Estrutural* (1976a), pode-se já testemunhar a presença dessas ideias. Após a célebre e seminal declaração sobre o estatuto da percepção em seu projeto semiótico ainda a se desenvolver – “É com conhecimento de causa que nos propomos a considerar a percepção como o lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação” (Greimas, 1976a, p. 15) – Greimas alude novamente ao senso comum para tratar das apreensões perceptivas dos dados sensoriais: “No entanto, a afirmação de que as significações do mundo humano se situam no nível da percepção consiste em definir a exploração no *mundo do senso comum*, ou, como se diz, no mundo sensível” (Greimas, 1976a, p. 16, grifos nossos)

A proximidade cronológica e o período dessas publicações poderiam dar a entender que se trata aqui apenas de formulações conceituais ainda em estágio de amadurecimento. No entanto, essa impressão se dissipa com uma rápida consulta ao *Dicionário de Semiótica* (Greimas & Courtés, 2012), obra tida como a grande sùmula conceitual da disciplina. No verbete “Mundo natural”, encontra-se novamente o senso comum associado ao universo da sensorialidade e do vivido: “Entendemos por mundo natural o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como ‘mundo do senso comum’ ” (Greimas & Courtés, 2012, p. 324). Em discussão sobre o delicado estatuto das semióticas chamadas naturais, o seguinte trecho do verbete “Semiótica” ratifica essa correlação: “Elas [semióticas naturais] são chamadas ‘naturais’ porque são anteriores ao homem – ele mergulha na sua língua materna, é projetado, desde seu nascimento no mundo do senso comum – que a elas submete, mas não as constrói” (Greimas & Courtés, 2012, p. 449).

Mesmo após o grande marco do projeto teórico da Escola de Paris, essa associação entre *sens commun* e mundo significante torna a aparecer na letra do semioticista lituano, ainda que de maneira pontual. Na introdução de *Semiótica das Paixões* (Greimas & Fontanille, 1993), pode-se ler a seguinte afirmação: “Não é mais o mundo natural que vem em direção ao sujeito, mas o sujeito que se proclama mestre do mundo. O mundo dito natural, o do sentido comum, torna-se então o mundo para o homem, mundo que se poderia dizer humano” (1993, p. 19). Note-se que, dessa vez, a tradução brasileira opta pela expressão “sentido comum” para “*sens commun*”

Levando tudo isso em consideração, as evidências sugerem que, no pensamento de Greimas, a ideia de *sens commun* sempre esteve relacionada às questões da sensibilidade. A recorrência de menções desse conceito para fazer referência ao mundo natural, do vivido e do sensível mostra que não

se trata apenas de um modismo teórico; ao contrário, ela permeia diversos pontos da obra do semioticista lituano, desde o gesto inaugural da obra fundadora até a guinada rumo ao sensível em seu último livro, passando pelo ponto de maturidade da disciplina demarcado pelo primeiro volume do *Dicionário de Semiótica* (Greimas & Courtés, 2012). Com esse cenário em vista, há bons motivos para acreditar que a proposta de Greimas de aplicar as semióticas conotativas de L. Hjelmslev para construir uma sociologia do senso comum tinha consequências ambiciosas, relegadas ao esquecimento pelos desenvolvimentos posteriores da disciplina, que privilegiaram as questões das modalidades, do percurso narrativo, da figuratividade entre outros tópicos. Um estudo de maior fôlego seria necessário para aprofundar tanto a questão filosófica relacionada às diversas facetas do conceito de *sens commun*, quanto a das influências do pensamento de A. J. Greimas por L. Hjelmslev. Por ora, é suficiente propor, conforme nos mostram as evidências textuais discutidas até aqui, que as reflexões do semioticista lituano acerca das semióticas conotativas não eram uma simples aposta teórica.

2.3 Conotação e isotopias de leitura

Retomemos o capítulo “Para uma sociologia do bom-senso” de Greimas. Logo no início de seu texto, o autor nota que a importância atribuída aos conceitos de denotação e conotação no pensamento hjelmsleviano depende da maneira como se lê seus *Prolegômenos* (Greimas, 1975b, p. 86-87). Com essa observação, Greimas nota argutamente o papel enigmático do penúltimo capítulo da obra introdutória de Hjelmslev, o qual reposiciona a reflexão desenvolvida até aquele ponto e procura expandir seu poder heurístico (Hjelmslev, 2006, p. 121). O autor toma em consideração a cautelosa postura de Hjelmslev e declara em seguida que, embora seja forçoso considerar os diversos sistemas semióticos implicados por um texto

dado, ainda permanece pouco clara a maneira mais adequada de abordá-los. Na sequência, encontra-se uma valiosa advertência a respeito do modo de proceder diante desses casos.

“Isto é de tal forma verdadeiro, que a luta contra o caráter logomáquico dos textos, a pesquisa de condições objetivas para o estabelecimento de uma *isotopia* que permita a leitura é uma das principais preocupações da descrição semântica em sua fase inicial. Colocado frente a um texto qualquer, o analista se vê diante de uma escolha: deverá ou bem procurar construir um modelo que dará conta de uma *isotopia denotativa* do texto, e proceder, para tanto, à eliminação de tudo o que, no texto, pertença a outros sistemas semióticos; ou bem considerar – a título de hipótese, ou porque isso já corresponde ao estado de avanço dos conhecimentos linguísticos – como já conhecida a estrutura denotativa, e se ocupar do recenseamento dos elementos que, embora contidos no texto, pertencem a outros sistemas que não o sistema denotativo; procurará então construir modelos interpretativos desses diversos elementos. Observaremos, para voltar a Hjelmslev, que tais elementos estrangeiros são, para ele, *conotadores* e que os sistemas possíveis de serem postulados e descritos a partir de isotopias conotativas são *linguagens de conotação*.” (Greimas, 1975b, p. 87, grifos no original)

Pode-se notar que Greimas coloca no campo da denotação os esforços teóricos para deslindar as isotopias que permitem controlar as leituras virtualmente infinitas propiciadas pelo “caráter logomáquico dos textos”. Além disso, Greimas faz observância à necessidade, já apontada por Hjelmslev

(2006, p. 125) e reiterada por ele próprio em momento posterior (Greimas & Courtés, 2012, p. 92), de conhecer a estrutura da semiótica denotativa antes de iniciar a análise da semiótica conotativa. Esse ponto parece especialmente ilustrativo das divergências de leitura entre Greimas e Barthes sobre as propostas hjelmslevianas para as semióticas conotativas (cf. Seção 2.6).

A oposição estabelecida pelo autor entre isotopias denotativas e isotopias conotativas merece ser examinada mais detidamente. A se pautar pelo trecho extraído de *Du sens*, a mencionada “isotopia denotativa” opera um fechamento da estrutura semântica do texto, uma vez que é ela a responsável por estabelecer os parâmetros objetivos de leitura de um texto e salvaguardar o analista da ameaça da logomaquia. Pensando indutivamente na direção oposta, pode-se inferir que a conotação incide sobre a abertura de significações, o que é considerado por Greimas como modelos de interpretação dos “elementos estrangeiros”. Nessa passagem, pode-se reconhecer um percurso que parte do uno ao múltiplo. No nível denotativo, os efeitos de sentido estariam estabilizados e objetivados, ao passo que o nível conotativo comportaria a multiplicidade de sentido desencadeada pela leitura, que nem sempre é unânime.

A homologia entre nível conotativo *vs.* nível denotativo e abertura *vs.* fechamento da significação é um ponto delicado. Conforme se vê no trecho comentado, Greimas aloca nas chamadas “isotopias denotativas” a estabilização das isotopias de leitura de um texto. Por exclusão, as “isotopias conotativas” ficariam então responsáveis pelos efeitos de sentido ulteriores. Essa associação pode ser melhor compreendida quando se tem em vista as correspondências entre essa oposição conceitual e aquela posta entre esquema e uso.

Ao discorrer sobre a hierarquia semiótica no pensamento de Hjelmslev, Sémir Badir observa que a análise denotativa se ocupa das formas linguísticas ao passo que a análise conotativa detalha as particularidades

do uso dessas formas (Badir, 2004, p. 29). Algumas páginas depois, este autor nota que a análise conotativa permite dar conta da diversidade e das variabilidades semióticas constatadas na experiência languageira cotidiana. Seguindo essa disposição conceitual, as variantes sistematizáveis pela análise conotativa encontram-se no domínio do uso ao passo que as invariantes, detectáveis pela análise denotativa, pertencem ao esquema (Badir, 2004, p. 57-62).

Até esse ponto, não se vê nenhuma discrepância com o raciocínio de Greimas, que pretendia enxergar na chamada “isotopia denotativa” um lugar de estabilização das estruturas da significação. No entanto, a associação dessa projeção hierárquica com o controle das leituras logomáquicas que assolam o texto parece ainda pouco consistente, principalmente quando se tem em mente a oposição hjelmsleviana entre esquema e uso.

Se assumíssemos essa linha de raciocínio a título de hipótese, então poderíamos concluir que o esquema opera um fechamento nos sentidos produzidos por um texto enquanto o uso opera uma abertura. Esse entendimento não reflete perfeitamente as conceituações acerca do uso que se firmaram no corpo teórico da semiótica. Em trecho de seu manual *Caminhos da semiótica literária* dedicado à práxis enunciativa e às relações entre estrutura e história, o semioticista Denis Bertrand sumariza as intensas discussões acerca desse tema e chama atenção para a originalidade da inversão conceitual.

“O resultado é na aparência paradoxal: com efeito, concebia-se intuitivamente o sistema como um conjunto fechado de regras e a fala como o exercício soberano de uma liberdade (‘a liberdade da palavra’). A análise inverte as propostas, dando destaque, contrariamente, ao jogo das restrições que se impõem a toda enunciação, para além do simples dispositivo estabilizado das regularidades gramaticais.” (Ber-

trand, 2003, p. 87)

Longe de ser uma proposição inédita, a engenhosa inversão já constava nas reflexões de Greimas no estágio *standard* da teoria. Em texto intitulado “Estrutura e história” – publicado originalmente já em 1966 (mesmo ano do surgimento da obra fundadora *Semântica Estrutural*) e republicado em *Du sens* – o autor declara que a história vem “fechar a porta a novas significações” disponíveis em virtualidade na estrutura semântica. Ao invés de agir como um “motor”, a história seria o “freio” da produção de significações (Greimas, 1975b, p. 104). Na sequência, esse semioticista retoma explicitamente a oposição de Hjelmslev para ratificar essa ideia.

“A partir da dicotomia hjelmsleviana, bem pouco explorada e que opõe a estrutura (= ‘o esquema’) ao ‘uso’, tornam-se possíveis novas extrapolações. Pode-se entender por uso, operacionalmente, a utilização que uma comunidade linguística faz da estrutura da significação de que dispõe, identificando-se então o conceito de uso com a historização da estrutura. Podemos nos utilizar, igualmente, do termo *uso* como o faz Hjelmslev, para designar *a estrutura fechada pela história*, de forma que, nesse caso, o problema das relações entre a estrutura e sua manifestação histórica parcial se vê situado num plano de reflexão homogênea.” (Greimas, 1975b, p. 105, grifos no original)

Uma rápida consulta ao verbete “Abertura” do *Dicionário de Semiótica I* dissipa definitivamente qualquer possibilidade de dúvida a esse respeito: “[...] pode-se dizer, assim, que o esquema de um universo semântico é aberto, enquanto seu uso corresponde a seu fechamento” (Greimas & Courtés, 2012, p. 17). O verbete “Fechamento” repete essa ideia de maneira quase idêntica: “Dir-se-á, então, que o esquema (ou estrutura)

semântico desse universo é aberto, ao passo que seu uso (ou suas realizações na história) constitui, a todo momento, o fechamento dele” (Greimas & Courtés, 2012, p. 206). Quando se toma em consideração essas reflexões acerca da historicização das estruturas, torna-se mais difícil defender uma homologação estrita entre, de um lado, isotopia denotativa, estrutura e fechamento e, de outro lado, isotopias conotativas, uso e abertura. Para retomar o excerto de Greimas com o qual iniciamos estas reflexões, tudo indica que o autor estava mais preocupado naquele momento em estabelecer certos parâmetros para abordar sistematicamente o texto e alertar para os riscos de fazer uma interpretação precipitada dos estratos ideológicos.

Sua preocupação em neutralizar a multiplicidade de leituras ideológicas geradas a partir de um único texto retorna em texto publicado em *Du sens II* dedicado ao contrato de veridicção. Greimas procura abrigar dentro dos limites semióticos determinados problemas relacionados à dimensão sócio-histórica dos textos. Dessa vez, as remissões a Hjelmslev se mostram bem mais econômicas, como se o autor já desse por conhecidas as discussões sobre as linguagens de conotação travadas em momentos anteriores.

“Essa resistência do texto a certas variações ideológicas contextuais e não a outras só se explica se se aceita que o texto possui suas próprias marcas de isotopias de leitura (e, no caso que nos preocupa aqui, suas *marcas de veridicção*) que limitam suas possibilidades. Em outros termos, a interpretação de Lotman deve ser integrada na teoria das *linguagens de conotação* hjelmslevianas e o semioticista, ao invés de evacuar o problema que o embaraça empurrando-o para o historiador, deve se esforçar para dar conta dele [o problema].” (Greimas, 1983, p. 106, grifos no original, tradução nossa ^{xviii}).

A mencionada interpretação de Lotman diz respeito à inscrição dos discursos individuais na esfera dos discursos sociais e às variações de avaliação dos textos em diferentes contextos de leitura. O exemplo citado por Greimas aponta que textos medievais tidos àquela época como religiosos passam a ser lidos alguns séculos depois como ficções literárias. É interessante notar que a expressão “isotopia denotativa” encontrada em *Du sens* é substituída em *Du sens II* por “isotopias de leitura”. Em ambos os casos, elas representam o elemento estrutural responsável por estabilizar as produções de sentido que emanam do texto. Seguindo a argumentação de Greimas, as linguagens de conotação poderiam por sua vez explicar as variações de leitura que despertaram o interesse de Lotman.

Nesse ponto, uma inversão da problemática vem dissipar o aparente paradoxo posto pelo jogo de abertura e fechamento de significações. Pode-se entender que, ao definir o núcleo invariante da significação de determinado texto, as ditas isotopias de leitura deixam em aberto os efeitos de sentido que podem ser extraídos a partir daquela estrutura básica. Confrontado com um dado texto, qualquer leitor deverá reconhecer a mesma estrutura invariante, construída em termos de transformações narrativas, arranjos modais, jogos de embreagem e debreagem etc., independentemente das diversas linhas de leitura e interpretação que cada leitor em particular pode projetar.

É nesse sentido que se pode afirmar que a estrutura promove uma abertura de significações. Para entender essa ideia, pode-se pensar na linha movediça que separa discursos religiosos e mitológicos segundo uma concepção leiga. Não obstante suas identidades em termos de configurações narrativas e discursivas, os segundos tendem a ser interpretados como meras invenções da imaginação enquanto os primeiros são lidos como portadores da verdade. Note-se que as isotopias denotativas, conforme entendidas por Greimas, não têm o poder de especificar tais linhas de interpretação.

As linguagens de conotação incidiriam exatamente nesse ponto, uma vez que elas permitem explicar por que determinados arranjos semióticos tendem a seguir certos protocolos tácitos de leitura mesmo não existindo nenhuma restrição de ordem estrutural. O grande interesse desse campo de investigações parece residir nos princípios de caráter sócio-histórico que regulam a circulação e recepção dos discursos. Por trás do véu de obviedade que envolve a troca dos discursos na vida cotidiana, esconde-se uma estrutura concessiva formulável nos seguintes termos: tais configurações discursivas assumem tendencialmente as mesmas linhas de leitura, *embora* não haja nenhuma obrigatoriedade a esse respeito. Aqui, reconhece-se claramente o fechamento operado pela dimensão sócio-histórica da prática discursiva sobre as possibilidades deixadas em aberto pela estrutura.

Essa discussão serve de forte contraevidência para a frequente crítica de que a semiótica da Escola de Paris ignorou a dimensão sócio-histórica do discurso (cf. Fiorin, 2011). Ao contrário, Greimas percebe argutamente o papel-chave da conotação no tratamento da historicidade dos textos. Além disso, é proveitoso observar que Greimas está tratando as chamadas isotopias de leitura enquanto marcas de veridicção. Essa tomada de posição pode ser confirmada por uma rápida consulta à quinta subseção do verbete “Isotopia” do Dicionário de Semiótica, em que o autor afirma expressamente que o jogo do ser e do parecer determina um plano isotópico (Greimas & Courtés, 2012, p. 277). A convocação das modalidades veridictórias não pode ser vista apenas como um expediente cômodo; ao contrário, ela mostra como as remissões mútuas entre conceitos contribuem para garantir a economia teórica da semiótica.

2.4 Conotação e veridicção

Não se pode ignorar o fato de que Greimas tenha resgatado as linguagens de conotação exatamente no capítulo de *Du sens II* (1983) dedicado às

questões da veridicção. Publicado pela primeira vez em 1980, o texto “*Le contrat de véridiction*” discute brevemente aspectos relacionados às distinções feitas na semiótica entre verossimilhança, veridicção e verdade. Já tendo definido em momento anterior as bases dessas ideias, o texto trata do papel do verossímil e do fazer veridictório na construção de uma tipologia dos discursos dentro das culturas. À primeira vista, já se nota que o tratamento de Greimas dado às modalidades veridictórias ultrapassa aquele mecanismo modal que buscava explicar os jogos de enganos e revelações dos actantes no desenvolvimento do programa narrativo.

De certo modo, esse trabalho retoma as questões relacionadas ao ser e ao parecer dos objetos semióticos já levantadas em *Du sens*. Logo no início de seu texto, Greimas comenta que uma dada comunidade cultural admite a existência de discursos verossímeis, inverossímeis e discursos que não são nem verossímeis nem inverossímeis, como o científico e o filosófico. O autor destaca ainda a importância do fazer veridictório retomando a constatação obtida pelas pesquisas em psicologia segundo a qual crianças até determinada idade não são capazes de distinguir os personagens reais dos imaginários na televisão e comenta em seguida: “Um campo particular de pesquisas se desenvolve: trata-se de ver como se faz, a partir dessas confusões, a aquisição progressiva da ‘realidade’, isto é, da visão conforme o senso comum” (Greimas, 1983, p. 103-104, tradução nossa ^{xix}).

É pouco provável que a noção de *sens commun* tenha sido retomada por mero acaso. A acepção empregada por Greimas nesse trecho breve e revelador vai ao encontro das ideias já trabalhadas em “Para uma sociologia do bom-senso” (cf. Seção 2.2). Com uma argumentação sutil e surpreendente, o autor comprova que o invólucro do “ambiente de realidade tranquilizadora” (Greimas, 1975b, p. 96) é um produto cultural de determinada sociedade e, portanto, deve ser adquirido pelo homem. Algumas linhas depois, Greimas reafirma a submissão desses efeitos de verdade às codificações culturais e relembra que, em diversas sociedades

tribais africanas, as narrativas orais se dividem em “histórias verdadeiras” e “histórias para rir”. O grande interesse dessa divisão é que, nessas culturas, o primeiro tipo de narrativa está associado aos mitos e lendas e o segundo tipo, aos eventos cotidianos enquanto nas culturas europeias essa relação é inversa.

É no quadro dessas reflexões que se encaixa a declaração de Greimas acerca das marcas de veridicção e da reformulação das ideias de Y. Lotman em termos de linguagens de conotação, conforme discutido anteriormente. Em diversos momentos, as menções do semioticista francês à conotação vêm acompanhadas de referências à ideia, atribuída ao líder da semiótica russa, de postura adotada pelas culturas perante seus discursos. Na década de setenta, Greimas já entrevia tal possibilidade enquanto uma das ditas “zonas de conotação”: “Deve-se distinguir um estudo das formas literárias ou poéticas, evidenciando sua forma específica e descrevendo seu estatuto estrutural particular, da *atitude que uma sociedade adota face aos signos de sua linguagem*” (Greimas, 1975b, p. 91, grifos nossos). Na década de oitenta, essa concepção é retomada em termos muito próximos.

“Ora se, seguindo Hjelmslev, considera-se o signo como o resultado da semiose unindo os dois planos de expressão e de conteúdo e isto independentemente de suas dimensões sintagmáticas, vê-se que os discursos dos quais nos ocupamos são apenas signos complexos e que as *‘atitudes’ que as culturas adotam com relação a esses signos são suas interpretações metassemióticas conotativas.*” (Greimas, 1983, p. 107, tradução e grifos nossos ^{xx})

A conotação enquanto acomodação das proposições de Lotman confere à definição de Hjelmslev um alcance teórico amplo e talvez de difícil aplicação. A dificuldade de operacionalizar essa leitura peculiar

das linguagens de conotação se mostra no fato algo paradoxal de que, ao longo da argumentação de Greimas, elas tenham passado para segundo plano em favor das reflexões acerca da construção do referente interno e da construção de regimes de veridicção no e pelo discurso.

Contudo, a atitude de Greimas não deve ser julgada precipitadamente como uma mera contradição. Em certo sentido, ela pode ser interpretada como um esforço em direção à economia teórica. Ao relacionar as atitudes da cultura frente aos signos com a questão do fazer persuasivo e interpretativo, Greimas encontra uma conexão entre a problemática já levantada em *Du sens* e o fértil terreno das modalidades, mais especificamente o crer e o saber, conforme atesta o último parágrafo de “*Le contrat de véridiction*”:

“Propondo uma tal interpretação, todavia, nós apenas retornamos à problemática do crer na teoria da linguagem segundo a qual as epistemes, que recobrem as culturas, podem ser definidas e analisadas como *linguagens de conotação*. Mas, assim fazendo, nós exercemos, não nos esqueçamos, um fazer interpretativo, construtos de *metalinguagem*, um fazer que manifesta ostensivamente o saber sobre o crer.” (Greimas, 1983, p. 113, grifos no original, tradução nossa ^{xxi})

Nesse ponto, é preciso relembrar que o primeiro tomo do *Dicionário de Semiótica* já traz entradas referentes tanto às modalidades veridictórias e ao fazer interpretativo quanto à conotação e à metassemiótica. Ao sondar os verbetes “Crer”, “Saber”, “Epistêmicas, modalidades $\tilde{\sim}$ ” e “Veridictórias, modalidades $\tilde{\sim}$ ”, o semioticista não encontra nenhuma pista sobre a peculiar ligação entre conotação e veridicção revelada acima. Somente o verbete denominado “Veridicção” evidencia esse elo. Após mencionar os mecanismos de produção de ilusão referencial e efeitos de verdade, Greimas explicita o

parentesco entre a conotação e os regimes do fazer veridictório regulados pelos sujeitos da enunciação:

“Face a esse relativismo cultural que engendra diversos *sistemas de conotações veridictórias*, *delineia-se uma reformulação da problemática da ‘verdade’*: em decorrência de não ser mais considerado como a representação de uma verdade que lhe seria exterior, o discurso não pode mais contentar-se com a simples inscrição das marcas da veridicção. A verdade, para ser dita e assumida, tem de deslocar-se em direção às instâncias do enunciador e do enunciatário.” (Greimas & Courtés, 2012, p. 531, grifos nossos)

Tomando por base o trecho acima, destaca-se a correlação da conotação com dois vetores conceituais fundamentais no corpo teórico da semiótica francesa: em primeiro lugar, a regulação dos regimes veridictórios e das condições de verdade internamente aos discursos e, em segundo lugar, o papel desempenhado pelos sujeitos da enunciação na assunção (ou eventualmente na suspensão) das “cláusulas” desse contrato veridictório. A relação estreita entre esses dois aspectos pode ser ratificada pelas investigações de Denis Bertrand (2006). Em artigo dedicado à posição-chave da metáfora da “tela do parecer” e da “mordida no real” em *Du sens*, o autor comenta que a postura de Greimas visa reposicionar a questão da verdade na medida em que desconecta-a dos critérios ontologizantes consagrados pela investigação lógica e caracteriza-a como um produto resultante do fazer persuasivo e interpretativo dos sujeitos da enunciação. O autor destaca ainda que, sob esse ponto de vista, a fíducia constitui o campo privilegiado sobre o qual se demarcam as balizas de confiança e desconfiança partilhadas pelos sujeitos no fazer veridictório (Bertrand, 2006, p. 19).

No que concerne ao caráter discursivo da veridicção, o excerto

manifesta nitidamente a recusa da semiótica greimasiana em tratar a “verdade” como dado da realidade extralinguística. Nesse ponto, é curioso notar a retomada da conotação enquanto mediação cultural entre o homem e a semiótica do mundo natural. Embora dessa vez o ponto de ataque seja consideravelmente distinto das questões relacionadas à apreensão sensorial do *sens commun*, não é difícil reconhecer que ambas as discussões tratam igualmente do jogo semiótico entre o ser e o parecer. Ainda no que diz respeito aos regimes de veridicção, o verbete “Sociosemiótica” do *Dicionário de Semiótica I* ratifica as constatações registradas na entrada “Veridicção”.

“Um outro nível de conotação, bastante ligado ao primeiro, parece estar subjacente aos discursos e *estabelecer o modo e o grau de veridicção que uma sociedade lhes atribui*: aquilo que é ‘realidade’ e aquilo que não é senão ‘ficção’, aquilo que é uma ‘história verdadeira’ e aquilo que não é senão uma ‘história para rir’ (critérios para uma classificação dos gêneros literários e para uma tipologia dos ‘mundos possíveis’) dependem de uma ontologia cultural de ordem conotativa” (Greimas & Courtés, 2012, p. 483, grifos nossos)

Graças aos conotadores, podemos distinguir textos críveis e não-críveis, autênticos e artificiosos, sinceros e fingidos. Por meio desse conceito, torna-se possível também trabalhar com mais rigor a ideia de efeitos de sentido. O grau de objetividade ou subjetividade do texto é avaliado de acordo com regras tácitas socialmente convencionadas que incidem sobre um conjunto heterogêneo de dados. Para os textos verbais, pode-se citar como exemplo a seleção do léxico e as estruturas sintáticas entre outros fenômenos comumente associados aos estudos do estilo (cf. Seção 2.5). O reconhecimento dessas características ocorre sobremaneira por meio do

sentimento de adequação dos falantes, o que reflete o caráter não-científico da conotação em Hjelmslev (Badir, 2004, p. 48).

O papel central de tal sentimento de adequação na avaliação dos valores conotativos não passou despercebido ao semioticista lituano. Em passagem da seção “Uma estética exaurida”, de *Da Imperfeição* (2002), o autor chama atenção para as sutilezas veridictórias implicadas no corriqueiro hábito feminino de escolher roupas, que envolve um número de elementos figurativos tão diversos e numerosos a ponto de inviabilizar a construção de um inventário paradigmático fechado⁶. Vale a pena notar também que ao produto do enfeixamento dos variados elementos figurativos são atribuídos valores conotativos (elegância, vulgaridade, etc.), cuja validade depende sobremaneira do fazer interpretativo do sujeito.

“Mudando ligeiramente de assunto, consideremos a mulher que pratica a arte fútil de olhar vitrinas. (...) Com efeito, quando se trata de reconhecer um vestido ‘muito simples’ ou um tailleur ‘chic’, os elementos de informação submetidos ao julgamento são de ordem figurativa – linhas, cores, gestos, atitudes – mas requerem ser avaliados e dotados de significados de ordem conceitual: simplicidade, elegância, refinamento. E isso tanto mais quanto as figuras assim convocadas pertencem à dimensão prática da vestimenta e fazem parte das morfologias e dos programas funcionais: elas são extraídas de conjuntos demasiadamente diversos para serem arranjadas em inventários figurativos ‘verticais’ axiologicamente conotados.” (Greimas, 2002, p. 77)

A trivialidade do exemplo dado camufla sua potência teórica. De

⁶A menção passageira ao tema da moda sugere resquícios deixados por trabalhos pioneiros como *La Mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque* (Greimas, 1948) e *Système de la mode* (Barthes, 1967) no substrato intelectual do autor.

fato, é possível reconhecer nessa pequena cena a verdadeira fertilidade do campo de atuação de uma sociossemiótica conforme delineada nos termos de Greimas. Raciocinando algo ingenuamente, não é difícil associar os processos de seleção e combinação que nutrem o mundo da moda ao entendimento discursivo de estilo. Assim sendo, pode-se compreender facilmente de que maneira qualificativos como “elegância”, “extravagância”, “comediamento” etc. configuram significados conotativos do sistema sociossemiótico descritíveis em termos de fisionomias estilísticas (cf. Seção 2.5.1).

No que diz respeito à participação do enunciador e do enunciatário na regulação da verdade discursiva, pode-se encontrar uma correlação entre esta e a conotação nas ideias apresentadas na conferência “A enunciação: uma postura epistemológica”, em que Greimas discute o papel fundamental da enunciação no conjunto de premissas epistemológicas que governam a pesquisa semiótica e declara explicitamente o vínculo orgânico entre pacto veridictório e enunciação: “Mais uma coisa: a enunciação é o lugar da veridicção” (Greimas, 1974, p. 9). Um pouco mais à frente, encontra-se novamente a questão da veridicção, dessa vez associada explicitamente à conotação.

“Mas o que nos auxilia é saber que a enunciação pode ser enunciada num tipo de discurso. E é essa enunciação enunciada que podemos descrever sob forma de modelo e que dá modelos previsíveis para estudar *as linguagens de conotação que nos signos são erráticas*. O que quis evidenciar, para que isto não permaneça confuso, é um problema relativo à veridicção, que constitui o referente interno do discurso, por não termos referente externo, *o contrato entre o destinador-narrador e o destinatário-leitor institui um referente interno de acordo com o grau de credibilidade do texto*.” (Greimas, 1974, 1974, p. 11, grifos nossos)

Embora os pontos de contato entre esses aspectos e a conotação estejam apenas sugeridos e suas implicações não sejam exploradas na sequência da explanação de Greimas, não seria razoável ignorar essa ligação. Sem correr o risco de extrapolar essas considerações, algumas conclusões podem ser ensaiadas. Assim como a veridicção, a conotação requer a intervenção da enunciação, que pode ser reconhecida nas marcas deixadas no enunciado. É interessante notar que Greimas enxerga na chamada “enunciação-enunciada” uma maneira de domar as ocorrências erráticas da conotação (cf. Seção 2.6). A fim de esclarecer certas imprecisões, Greimas faz glosa de sua própria assertiva e invoca o papel crucial dos sujeitos da enunciação no contrato veridictório. Essas considerações podem ser consideradas como as sementes das reflexões presentes no *Dicionário I* e em *Du sens II*, obras que viriam a ser publicadas posteriormente.

Considerando a relação íntima entre veridicção e enunciação, Greimas enxerga na análise dos simulacros dos sujeitos da enunciação uma via de acesso para decifrar as regras tácitas que orientam a práxis comunicativa em determinado contexto social ou cultural. Alguns parágrafos antes nesse mesmo texto, o autor declara que as formas de interação reguladas socialmente se cristalizam no simulacro de enunciatário projetado no enunciado. Dito em outras palavras, o enunciador faz escolhas de acordo com a imagem que ele faz do enunciatário. Para retomar o exemplo dado por Greimas, o sujeito dá preferência a determinadas formas quando crê se dirigir a uma mulher, a um superior, a um estranho entre outros. Tais regras implícitas se apoiam sobre o pano de fundo de ordem cultural sobre o qual atuam os participantes da comunicação. Essa regulação da cultura sobre os discursos reflete justamente o entendimento de conotação adotado por Greimas enquanto “atitude das culturas face a seus signos”. Se os membros de determinada comunidade não discordam de que se deve dirigir diferentemente a um idoso, a uma mulher ou a uma criança, é porque há um código de ordem cultural subjacente que orienta a interação social.

“Certamente, há coisas mais complicadas, tudo é um jogo da veridicção, que constitui o referente social, que constitui, no fundo, uma sintaxe conotativa da linguagem humana, da comunicação humana. O importante não é tanto o que as pessoas dizem, mas o que eu acho que as pessoas dizem. [...] Há portanto um jogo psíquico e sociossemiótico complexo que deriva do que Hjelmslev chama de linguagem de conotação. De alguma forma, há uma passagem que se pode trabalhar ao tratarmos da enunciação, entre o que está presente no texto como simulacros de comunicação social e o que é a comunicação social em si mesma.” (Greimas, 1974, p. 10)

No trecho acima, observa-se com nitidez a relação entre conotação, veridicção e o papel dos sujeitos da enunciação na construção dos jogos complexos que se instalam entre esses três vértices. É preciso reconhecer que a oscilação terminológica e a dispersão dessas reflexões dificultam o estabelecimento de qual seria precisamente a operacionalidade de tais formulações no pensamento de Greimas. Mesmo assim, as confluências entre esses conceitos sugerem certa consistência no tratamento de questões que parecem a princípio distantes. Se o enunciador consegue dar a seu texto um ar de seriedade (fazer-parecer-verdadeiro) ou de comicidade (fazer-parecer-falso), é porque ele está consciente dos protocolos culturais implícitos que regulam a práxis discursiva. Não é demasiado relembrar que a eficácia dessa construção depende da validação dada pelo fazer-interpretativo do enunciatário. Quando este último reconhece as marcas de veridicção espalhadas pelo texto e aceita o contrato proposto pelo enunciador, então pode-se afirmar que ambos estão de acordo sobre as linhas de força que orientam o contrato veridictório.

Os efeitos de sentido resultantes do “jogo psíquico e sociossemiótico”

de simulacros entre enunciador e enunciatário são tratados explicitamente como fenômenos conotativos por Greimas em seu *Semiótica e Ciências Sociais* (1981), mais especificamente na seção “Modelos teóricos em sociolinguística”. Embora o tema esteja mais relacionado ao âmbito da estilística (cf. Seção 2.5), gostaríamos de dar destaque para a seguinte passagem, que comprova a conexão orgânica entre veridicção, conotação e o jogo de simulacros da práxis da comunicação humana.

“Assim, dado que o locutor L1 conota seu discurso como um discurso de mulher, o locutor L2 buscará reconverter seu discurso em um discurso direcionado a uma mulher. (...) Um último exemplo, enfim, seria aquele da aparição, nos adultos, de um tipo de pseudo-linguagem infantil, de um *baby speech* que, sendo uma adaptação ao locutor infantil, provoca neste com maior frequência um sentimento de superioridade e de condescendência.” (Greimas, 1976b, p. 73-74, tradução nossa ^{xxii})

Por mais evidente que possa parecer, não pouparemos a observação de que essas readaptações de discurso decorrem diretamente dos papéis sociais desempenhados pela mulher e pela criança⁷. Sob esse ponto de vista, revela-se com nitidez o laço estreito que liga a conotação à dimensão social das práticas discursivas. Assim sendo, pode-se prever que há uma boa dose de convencionalização e cristalização do uso dos conotadores, entendendo estes como as marcas que instruem o fazer-interpretativo do enunciatário. Ao seguir essa linha de raciocínio, chega-se por outras vias ao entendimento de conotação mais propagado, nomeadamente aquele que a define como construção de estilos e de fisionomias individuais e coletivas.

⁷A convergência entre as reflexões de Greimas sobre os simulacros da sintaxe sociolinguística e os estudos empreendidos na fonoestilística sobre a “fala bebê” (cf. León, 1993, p. 69-84) é mais uma evidência do parentesco conceitual entre conotação e estilo.

2.5 Conotação e estilística

Frequentemente, o termo conotação (por vezes acompanhado do qualificativo “social”) é utilizado para designar a “coloração” estilística observada nos textos, que pode constituir uma fisionomia de ordem individual ou coletiva. Não seria exagero afirmar que esse entendimento do conceito sobressaiu aos demais, possivelmente porque seus campos de aplicação parecem mais claros à primeira vista. Logo nas primeiras páginas do breve capítulo dos *Prolegômenos a um teoria da linguagem* intitulado “Semióticas conotativas e metasemióticas”, o leitor encontra uma pequena lista de variantes estilísticas possíveis, dentre as quais pode-se encontrar categorizações relacionadas à adequação a formas⁸ estéticas fixas, ao grau de originalidade do estilo, aos estados emotivos, à expressão de valores vernaculares (regionais e nacionais) entre outros. No entanto, como o próprio Hjelmslev alerta, trata-se apenas de exemplos ilustrativos sem qualquer pretensão de exaustividade: “A finalidade desta enumeração não é esgotar o assunto e menos ainda dar definições formais, mas apenas mostrar a existência desses fatos e sua multiplicidade” (Hjelmslev, 2006, p. 123). Lançando um olhar retrospectivo aos rumos tomados pela teoria, constata-se que a descrição de estilos sempre ocupou papel secundário nos estudos da semiótica greimasiana. Nesse ponto, o projeto de Greimas se distingue radicalmente dos trabalhos de Roland Barthes, que tem boa parte de sua obra dedicada a compreender o funcionamento das conotações sociais nos discursos.

Apesar disso, Greimas não deixou de notar o potencial desse campo de estudos, embora manifestasse abertamente sua preocupação com os riscos de enxergar na conotação apenas a “reintrodução de uma pseudo-estilística ultrapassada” (Greimas, 1975b, p. 92), conforme já notado aqui (cf. Seção 2.2). O primeiro tomo do *Dicionário de Semiótica* registra na entrada “Semiologia” a possibilidade de distinguir entre uma abordagem

⁸Neste ponto, o termo “forma” está empregado em sentido lato para designar os modelos de composição artística cristalizados (verso, prosa, etc.) e não em sua acepção *stricto*.

sociossemiótica e uma abordagem psicosssemiótica. Ainda nesse mesmo verbete, o autor chama a atenção para a falta de sistematicidade de uma abordagem dessa natureza e denuncia severamente os riscos de instrumentalização da semiótica para justificar resultados obtidos por outros domínios de investigação:

“Na medida em que não estava mais sustentada por uma imaginação submetida a uma disciplina conceptual rigorosa, a análise semiológica, de inspiração conotativa, só podia acabar numa redundância de lugares comuns, a não ser que fosse buscar em outro lugar os seus fundamentos: quer numa certa forma de psicologia – e vê-se então a semiótica-objeto, não analisada, tornar-se o ‘significante’ para o psicanalista –, quer numa certa sociologia, – e o que se vê é então a semiologia tornar-se justificação *a posteriori* para uma teoria das ideologias.” (Greimas & Courtés, 2012, p. 445)

As críticas pungentes do semioticista lituano confirmam sua reserva frente a esse modo de proceder, constatada por nós algo intuitivamente com base em uma visão panorâmica dos desenvolvimentos da disciplina. Embora seja inegável a reserva de Greimas a esse tipo de abordagem, pode-se obter pistas mais concretas sobre a maneira como esse autor entendia o estudo das fisionomias individuais e coletivas. Através de uma comparação dos sumários dos dois volumes do *Dicionário de Semiótica*, o leitor notará logo de início certa assimetria sintomática na permanência da entrada “Sociossemiótica” e na eliminação da entrada “Psicosssemiótica” no segundo tomo.

2.5.1 Sociossemiótica – dos socioletos às interações

Logo nas duas primeiras subseções do verbete “Sociossemiótica” do *Dicionário I*, Greimas declara que somente a sociolinguística estaria em condições de corresponder ao campo de estudos pertinente a uma sociossemiótica, que àquela época encontrava-se apenas esboçada (Greimas & Courtés, 2012, p. 480-481). Em seguida, ao discutir os procedimentos de correlação entre variáveis linguísticas e variáveis sociais, o autor afirma: “como elas [as marcas linguísticas de reconhecimento de grupo social] não são estruturáveis, são antes índices dispersos que remetem a outra coisa que não a língua considerada: a uma linguagem de conotação social” (Greimas & Courtés, 2012, p. 481). Vê-se novamente ressoar a suspeita do autor frente à falta de sistematicidade de tal abordagem bem como à utilização da semiótica para justificar resultados obtidos fora dela.

Prosseguindo a leitura do verbete, o autor trata dos dois principais níveis de conotação inscritos no campo de pertinência da sociossemiótica e que já foram abordados aqui, a saber, a atitude das culturas perante seus signos (cf. Seção 2.3) e a questão da veridicção (cf. Seção 2.4). De fato, é somente na última subseção que Greimas trata do estudo de formas discursivas socialmente cristalizadas que constituiriam uma espécie de “socioliteratura” e incluiriam gêneros estabilizados como os romances policiais, os *westerns*, o horóscopo etc. Embora reconheça aí um vasto domínio de investigações, o autor constata que tal campo de estudos ainda esperava por ser aprofundado.

No que diz respeito ao *Dicionário II* (Greimas & Courtés, 1986), pode-se assumir que as ideias apresentadas por Eric Landowski na entrada “Sociossemiótica” se coadunam com a visão de Greimas, a se pautar pela rubrica “C” que classifica o verbete como “complemento”, “continuação” e “conformidade” segundo convenção dos próprios organizadores da obra. Nesse breve texto, Landowski inicia sua apresentação fazendo referência

direta às relações entre a dimensão da realidade social, política e econômica e a dimensão propriamente semiótica, responsável pela “cobertura estilística” da manifestação dessas relações sociais, políticas e econômicas. Na sequência, esse autor irá propor uma reformulação das tarefas da sociossemiótica, que deverá abandonar o estudo das conotações e partir em direção a uma análise dos processos sociais e históricos propriamente ditos:

“Inicialmente centrada no estudo dos sistemas (taxionomia das linguagens sociais, sistemas de conotações sociais), a problemática se reorienta assim pouco a pouco – tomando de empréstimo o essencial de seus modelos à gramática narrativa – em direção a um melhor conhecimento dos processos sociossemióticos em curso no que se denomina de um outro ponto de vista, em sociologia ou em história por exemplo, a ‘mudança social’ ” (Greimas & Courtés, 1986, p. 207, tradução nossa).

Não é demasiado lembrar que essas reflexões não partem mais da pena do semioticista lituano, mas sim de seu discípulo E. Landowski. Observada a autoria correta, contudo, é interessante notar que a reelaboração da problemática da sociossemiótica reflete em grande medida a insatisfação de Greimas com as feições metodológicas que essa frente de trabalho tomava.

Embora não haja referências explícitas a respeito, pode-se inferir com boa dose de segurança que o referido estudo dos sistemas de conotações sociais e da taxinomia das linguagens sociais se refere aos trabalhos desenvolvidos em *Semiótica e Ciências Sociais* (1981 [1976]). Entre as diversas reflexões originais apresentadas nessa obra, pode-se encontrar o conceito de conotação claramente associado à aura estilística dos textos e os efeitos causados por ela. Embora seja demasiadamente dispendioso pormenorizar cada ponto do pensamento greimasiano nessa obra, é útil retomar algumas

passagens de destaque que corroboram a leitura da conotação enquanto estilística social.

“O que desvia o discurso científico de sua destinação primeira, e frequentemente lhe confere uma coloração ideológica, é o fato de que fora desses clubes privilegiados – e por comportar inevitavelmente asserções de um saber subentendido –, ele é recebido pleno de conotações segundas, variáveis conforme o receptor, as quais provocam efeitos de sentido: ‘respeito’, ‘transcendência’, ‘impostura’.” (Greimas, 1981, p. 17)

A atribuição desses sentidos conotativos está intimamente associada ao papel desempenhado pelos círculos de especialistas na estrutura social em que se inscreve essa interação discursiva. O mesmo efeito se aplica à aura de austeridade, ameaça e respeito que envolve os textos jurídicos e constitui seu ar de “juridicidade” (Greimas, 1981, p. 75), da mesma maneira que os discursos científico, filosófico e poético assumem respectivamente uma conotação social de hermetismo, de verdade e de beleza (1981, p. 61). Note-se que esses valores conotativos aplicados aos discursos são de mesma natureza daqueles resultantes dos julgamentos apreciativos da mulher sobre o vestuário comentados em *Da Imperfeição* (2002) (cf. Seção 2.4). Ao conceber o estilo como significados conotativos lexicalizados em tais apreciações, pode-se entrever com clareza o paralelo existente entre os estudos sobre o tema no domínio linguístico e semiótico. Assim sendo, se a sociolinguística é a disciplina que se encarrega de descrever os estilos relacionados a variantes sociais como idade, sexo, origem social, etc., no âmbito das línguas naturais, então a sociossemiótica deve ser capaz de descrever os estilos no âmbito das mais diversas linguagens humanas.

“As conotações vestimentares podem então ser-

vir, exatamente como as das línguas naturais, para criar sentimento de identidade, de coesão, que consolida os grupos sociais. Nessa perspectiva, a sociolinguística faz parte de uma disciplina muito mais ampla, que se poderia chamar sócio-semiótica e que compreenderia o estudo das conotações das semióticas vestimentares, alimentares, gestuais, etc.” (Greimas, 1981, p. 52)

Formulada nesses termos, a tarefa da sociossemiótica se assemelha muito com os objetivos visados pelos trabalhos mais recentes da semiótica sobre a práxis enunciativa, as formas de vida e os níveis de pertinência, com especial destaque para os estudos de Jacques Fontanille (2008). Curiosamente, esse campo de estudos explorado mais intensamente nos últimos anos não é associado à sociossemiótica, termo empregado com mais frequência para designar os estudos interacionistas de Eric Landowski como em *A Sociedade Refletida* (1992) e *Presenças do Outro* (2002).

Outro ponto digno de atenção na reflexão de Greimas é a independência do significado conotativo com relação aos elementos que compõem seu significante: “Porque é preciso voltar sempre ao nosso propósito inicial: as conotações sociais não estão ligadas a articulações particulares do significante linguístico, a relação entre os desvios do significante e do significado social engendrados é arbitrária.” (Greimas, 1981, p. 64). A observação traz consequências ambivalentes. Por um lado, vê-se respeitado o princípio de isomorfismo na medida em que a arbitrariedade da relação entre planos se aplica tanto no nível semiótico quanto no nível sociossemiótico. Por outro lado, isso implica em uma aparente imprevisibilidade na medida em que não é possível, por exemplo, inferir os valores conotativos contraídos pelas variantes estilísticas somente a partir da descrição gramatical de uma língua natural. Essa conclusão é facilmente atestada pela ideia consensual de que não há nada nos alofones em si que motive sua estigmatização positiva ou

negativa nas variantes sociolinguísticas.

Em um primeiro momento, a arbitrariedade parece deixar em desamparo o analista que se aventura a descrever o funcionamento das sintaxes sociossemióticas. No entanto, é justamente essa independência entre planos que confere grande flexibilidade aos sistemas conotativos. Reproduzindo explicitamente as ideias de Y. Lotman, Greimas relembra que o caráter didático, sagrado ou literário de um texto depende menos de suas características intrínsecas do que da atitude conotativa dos leitores inscritos em um dado contexto cultural (Greimas, 1981, p. 159-160).

Graças a esse desacoplamento, é possível explicar adequadamente as diferentes valorações investidas nos discursos nos mais variados contextos históricos e sociais. O exemplo dado por Greimas é o deslocamento discursivo sofrido pela música, pela dança e pela poesia na passagem das sociedades ditas arcaicas para as sociedades modernas. Nas primeiras, esses domínios se fundem em práticas sincréticas ligadas à vida religiosa da coletividade. Em contrapartida, as sociedades ditas modernas tendem a dissociar essas três modalidades e considerá-las como produtos da criatividade individual dos sujeitos. Assim, o que antes era tratado como sagrado passa a ser classificado como lúdico ou estético (Greimas, 1981, p. 161). Contrariando as primeiras impressões, essa independência entre planos da semiótica conotativa se mostra antes como a peça-chave que possibilita uma descrição adequada e econômica das variações dos valores conotativos atribuídos aos textos pela grade cultural (cf. Seção 2.4).

2.5.2 Psicossemiótica – o banimento do psicologismo

Desde *Semântica Estrutural*, é conhecida a recusa de Greimas a certa tendência psicologizante que levava determinadas hermenêuticas a tentar decifrar as tramas subjetivas tanto dos personagens literários quanto da mente criadora do sujeito “de carne e osso”. Considerando essa postura, não é de surpreender o tom evasivo da entrada “Psicossemiótica” do *Dicionário*

I. Logo de saída, o autor já assinala o caráter especulativo das reflexões que irá apresentar: “Deve-se prevenir desde já que o termo psicosemiótica aqui proposto, bem como o domínio que, segundo se julga, ele cobre, não existem e nada mais constituem do que um desejo por parte do semioticista.” (Greimas & Courtés, 2012, p. 396).

Das oito subseções que constituem o verbete, as quatro primeiras são dedicadas a discutir as diversas facetas da relação entre linguística e psicologia. Da quinta à sétima subseção, Greimas declara seu ceticismo com relação a um projeto verdadeiramente interdisciplinar entre psicologia e semiótica justificando que uma e outra ergueram-se como campos de saber totalizantes conciliáveis apenas às custas de adaptações artificiosas (2012, p. 396-397). O autor retoma ainda as possibilidades de aplicação dos desenvolvimentos da sintaxe actancial para compreender as “micro-narrativas” da psiquê humana e faz referência direta aos conflitos entre os três componentes do aparelho psíquico humano freudiano (2012, p. 398)⁹.

É somente na última subseção que o autor trata do estudo das fisionomias individuais enquanto fenômeno de conotação. Embora esse campo de investigações não tenha sido esquecido, as declarações reticentes se mostram mais como rumos de pesquisa ainda a explorar. É difícil ignorar o ar de vaguidão em torno desse brevíssimo parágrafo que se inicia e se encerra de maneira pouco incisiva.

“Resta, por fim, um domínio semiótico ainda inexplorado – que só foi sugerido por Hjelmslev –, o das conotações individuais, isto é, de um sistema de conotação (que dá lugar, provavelmente, a processos conotativos) que, parale-

⁹É interessante notar a imprecisão terminológica entre “psicologia” e “psicanálise” no verbete “Psicosemiótica”. O termo “psicanálise” aparece em apenas três das oito subseções, sendo que apenas na sétima subseção ele não co-ocorre com o termo “psicologia”. A indistinção é especialmente nítida na quinta subseção, que inicia fazendo referência à psicologia (“Quanto às relações entre a psicologia e a semiótica [...]”), em seguida menciona a psicanálise citando explicitamente Freud e Lacan (“Isso fica particularmente claro no caso da psicanálise [...]”) e retorna à psicologia nas linhas finais (“[...] dado que a ‘psicologia da linguagem’ e a ‘semiótica psicológica’, distintas entre si, permanecem cada qual em suas posições”).

lamente às conotações sociais, se encontram subjacentes a nossos discursos, constituindo, um pouco à maneira das caracterologias de outrora, uma tipologia imanente de personalidades, de maneiras de ser, de registros, de vozes e de timbres. É aí que uma psicosemiótica, que assuma tais semióticas, cujo modo de manifestação é sincrético, poderia encontrar um campo de experimentação disponível.” (Greimas & Courtés, 2012, p. 398).

O semioticista que relembrar as reservas de Greimas perante a reintrodução de uma pseudoestilística ultrapassada poderá reconhecer facilmente essa atitude de cautela na alusão às “caracterologias de outrora” e à tipologia de personalidades e maneiras de ser. Não é inútil relembrar que a divisão da conotação em uma descrição sociossemiótica e outra psicosemiótica já tinha sido registrada por Greimas nas páginas de “Para uma sociologia do bom-senso”. Apesar disso, o aspecto social das conotações parece ter ganhado maior relevo em comparação com o aspecto psicológico.

É em *Semiótica das Paixões* (Greimas & Fontanille, 1993) que o leitor pode encontrar formulações conceituais mais próximas do projeto de psicosemiótica traçado nas linhas acima. A parceria com Jacques Fontanille é claramente reconhecível nas diversas associações entre o conceito de práxis enunciativa e a constituição dos micro-universos passionais, ao qual é empregado ostensivamente a denominação “taxinomia conotativa”¹⁰. O capítulo “A epistemologia das paixões” conta com uma subseção intitulada “As taxinomias passionais conotativas” (1993, p. 79-90), em que os autores tratam dos cruzamentos delicados entre o universo passional e o universo sócio-cultural. Em linhas gerais, o conceito de conotação compreende as interferências mútuas entre o individual e o coletivo na consolidação daquilo

¹⁰É interessante observar que a expressão “taxinomias conotativas” é devidamente notada por Bertrand (2003, p. 373 ss.) e Fontanille & Zilberberg (2001, p. 190-192), embora ela seja tacitamente posta em desuso em favor dos conceitos de “práxis enunciativa” e “uso”.

que poderia ser chamado – relembrando o veio lexicográfico das análises em semiótica das paixões – de “vocabulário passional” de uma comunidade discursiva dada.

É nesse sentido que os autores declaram o papel central da enunciação e do discurso na formação dos microuniversos passionais: “É fácil compreender que, se do ponto de vista teórico a análise das paixões não pode prescindir da práxis enunciativa e da colocação em discurso, ela encontrará, do ponto de vista metodológico, idioletos e socioletos passionais.” (Greimas & Fontanille, 1993, p. 79). A analogia com as variantes sociolinguísticas é evidente. Por intermédio dessa comparação, abrem-se novas maneiras de conceber o domínio do sensível, usualmente considerado como o feudo das singularidades do indivíduo. Assim como ocorre com os fenômenos de mudança linguística¹¹, a colocação em uso através da práxis enunciativa tem o poder de “fossilizar” as sintaxes passionais no nível profundo, transformando-as de fenômenos da superfície discursiva em forças orientadoras do nível profundo.

“Há uma maneira relativamente simples de abordar essas grandezas culturais, e de distingui-las dos universais, que consiste em tratá-las como ‘taxionomias conotativas’ (...) É à práxis enunciativa que cabe operar essa mudança de *status*; com efeito, os particularismos culturais integram-se no nível semionarrativo graças ao uso: o discurso social constitui-se não apenas por convocação dos universais, mas também por uma espécie de retorno do discurso sobre si mesmo, que produz configurações prontas, estereotipadas, e os estereótipos assim obtidos são remetidos ao nível semionarrativo para aí figurar como *primitivos*, tão organizados e sis-

¹¹Tome-se como exemplo o que acontece com a neologia e a variabilidade de formas morfossintáticas. (cf. Chagas, 2004).

temáticos quanto os universais.” (Greimas & Fontanille, 1993, p. 79-80)

A concepção de taxinomia conotativa enquanto recorte operado pelas grades sociais e culturais se afigura como um poderoso trunfo da abordagem semiótica das paixões em comparação com a abordagem filosófica, na medida em que evidencia seu parentesco com fenômenos observados nas línguas naturais, notadamente na constituição do léxico.

Já no estudo sobre a cólera publicado em *Du sens II*, Greimas notava que os lexemas constituem condensações de narrativas relativamente complexas (1983, p. 225). Apesar do vasto número de percursos narrativos possíveis, a língua natural elege alguns e exclui outros na construção de seu inventário lexical. Portanto, a seleção operada pela lexicalização das estruturas narrativas no campo das línguas é comparável àquela operada pelas culturas no domínio das paixões. Disso resulta que as taxinomias conotativas apresentam inevitavelmente conjuntos fechados e assimétricos (cf. Seção 2.5).

“As paixões oferecem terreno notavelmente fértil a tais taxinomias conotativas, e o analista reconhece aí, de pronto, um campo privilegiado para o estudo dessas ‘grades’ culturais, sociais ou individuais que se projetam sobre os universais (...) constata-se que cada cultura seleciona apenas uma parte para manifestá-las como paixões-efeitos de sentidos ou como paixões-lexemas.” (Greimas & Fontanille, 1993, p. 80)

O recorte efetuado pelas culturas pode ser modulado de diferentes maneiras pelos contextos sócio-históricos independentemente da identidade de estruturas modais, conforme notado algumas páginas adiante por Greimas a respeito da ambição, da inveja e da emulação (1993, p. 82).

Após comentar brevemente a formação de idioletos e socioletos passionais conforme apresentados por autores como Maupassant, Schopenhauer, Descartes, Kierkegaard e outros (1993, p. 91-100), Greimas nota que as taxinomias conotativas são responsáveis pelo fechamento do inventário passional em dada comunidade discursiva. Nesse sentido, essa categorização impõe os limites além dos quais o esforço de tipologização e as transformações sintáticas nunca poderão ir.

“Ora, a sintaxe passional é em si mesma fator de ilimitação da teoria ; com efeito, as combinações que uma taxinomia propõe, ainda que muito numerosas, são em seu princípio em número finito (...). A melhor prova disso é que, apesar do poder de ilimitação que ela representa, a sintaxe modal não chega a exceder a taxinomia e permanece enfeudada na metodologia dedutiva combinatória.” (Greimas & Fontanille, 1993, p. 97-98)

Apesar das expectativas que se pode criar em torno da obra de Greimas dedicada às paixões, os contornos delineados pela conotação em *Semiótica das Paixões* assumem uma feição muito mais próxima de uma sociossemiótica do que de uma psicosssemiótica, conforme apresentadas pelos verbetes do *Dicionário I* (2012).

2.5.3 A conotação da literariedade

Vale a pena ainda destacarmos uma outra dimensão da conotação intimamente ligada à questão dos estilos e das fisionomias individuais e coletivas, a saber, a questão do valor de literariedade dos textos. Na tentativa de conciliar estudos literários e linguísticos, numerosos pesquisadores procuraram deslindar as particularidades do registro de linguagem definido como “língua literária” em oposição ao registro da “linguagem cotidiana” tido

como neutro ou não-marcado. Nesse jogo de dualidades, a dita “língua literária” é considerada como conotativa devido a seu caráter plurívoco, ao passo que as platitudes do uso pragmático da dita “linguagem cotidiana” justificariam sua classificação enquanto denotativa. Embora os questionamentos sobre a singularidade da língua literária tenham preocupado inúmeros pesquisadores por um bom tempo, a homologação com as semióticas conotativas e denotativas parece um passo arriscado que não passou despercebido a Greimas. Mesmo não tendo participado das discussões em torno desse tema, o autor não deixou de demarcar sua posição crítica e chama atenção para os equívocos de tal entendimento no fechamento do verbete “Denotação” do *Dicionário I*:

“ ‘Língua cotidiana’ não é um conceito semiótico: com mais forte razão, ela não poderia identificar-se com o conceito de semiótica denotativa, a qual, tomada globalmente como ‘significante’, seria dotada de um significado que faria dela uma semiótica conotativa (ou linguagem de conotação)” (Greimas & Courtés, 2012, p. 123)

Formulada em termos claros e diretos, a dupla crítica prescinde de maiores explicações. Não é nosso objetivo nesse momento argumentar a favor ou contra a posição de Greimas. Ao invés disso, basta notar que a advertência do autor indica que essa correlação entre denotação e “linguagem cotidiana” era muito frequente naquele momento. Alguns anos depois, a mesma crítica se repete do outro lado da equação. Ao discutir sobre os critérios veridictórios que cada cultura emprega para distinguir discursos “literários” e “não-literários”, o autor reitera sua advertência e dá destaque dessa vez para a equiparação entre conotação e “linguagem literária”:

“Entretanto, dizer, como o fazem alguns, que os textos literários se definem pelo fato que eles comportam a conotação ‘literariedade’ não parece muito avançar a solução e o conceito de conotação aparece frequentemente como uma etiqueta cômoda presa a um ‘saco de gatos’ repleto de questões embaraçosas.” (Greimas, 1983, p. 106, tradução nossa ^{xxiii})

É proveitoso lembrar que tais afirmações tangem aspectos secundários quando se observa o conjunto da obra de Greimas. Para o especialista, pode parecer absolutamente claro que o semioticista lituano não se ocupou desses temas. Para um estudioso menos familiarizado, porém, a proximidade da semiótica com os estudos da estética (considerados aqui de maneira ampla) pode sugerir certa permeabilidade de conceitos que, na prática, não pode ser atestada.

2.6 Conotação em estrutura hierarquizada

Até o presente momento desta explanação, tivemos a oportunidade de levantar algumas evidências que atestam a reserva de Greimas com a aplicação do conceito de conotação que vinha se expandindo ao longo daqueles anos. Não basta, porém, dar-se por convencido com a constatação – mais ou menos intuitiva – de que determinados conceitos ganharam a predileção do semioticista lituano enquanto outros foram relegados a segundo plano. Antes, é desejável buscar compreender as razões dessa recusa. Nos diversos trechos destacados no presente trabalho, é possível encontrar advertências metodológicas ao modo de tratar os fenômenos conotativos. Um dos problemas mais observados por Greimas é a falta de sistematicidade de uma análise desse tipo. Em “*Pour une sociologie du sens commun*”, o autor já chamava a atenção para a falta de rigor de uma descrição dos conotadores conduzida intuitivamente:

“Somos obrigados a antecipar, inicialmente, algo de bastante óbvio, e insistir sobre o fato de que as linguagens de conotação representam para Hjelmslev sistemas linguísticos: a brincadeira a que frequentemente nos entregamos, descobrindo, aqui e ali, na espessa massa dos fatos de conotação, este ou aquele conotador isolado, para logo em seguida nos maravilharmos com a profundidade constatada, vai de encontro à teoria hjelmsleviana, cujo patronato, entretanto, queremos invocar.” (Greimas, 1975b, p. 87)

O anseio de não trair o patronato do linguista dinamarquês se expressa nitidamente na exigência de rigor da investigação semiótica, que deveria buscar as diferenças e dependências entre os elementos ao invés de se contentar em coletar fatos isolados. A persistente suspeita de Greimas perante esse modo de proceder se confirma no verbete “Semiótica” do *Dicionário I*. Se, no trecho anterior, não havia nenhuma menção direta a nomes, dessa vez, a crítica contundente à “brincadeira” de catar conotadores nos textos aparece explicitamente relacionada aos trabalhos de seu colega R. Barthes.

“O problema (ligado, aliás, ao da denotação) das semióticas conotativas, deixadas fora do campo da cientificidade, é igualmente complicado. (...) Dessa forma, as *Mitologias* de R. Barthes, por engenhosas e refinadas que sejam, nada mais são do que fiapos conotativos e não chegam sequer a sugerir um sistema subjacente” (Greimas & Courtés, 2012, p. 453)

É evidente a preocupação do autor com a exigência de tratar a semiótica conotativa de maneira sistêmica. O elogio concessivo às *Mitologias* mal esconde certa ambiguidade na declaração de Greimas: embora os

resultados conseguidos por Barthes fossem de certa forma admiráveis, o caminho até eles trazia consigo algumas traições ao cientificismo do pensamento hjelmsleviano tão perseguido pelo líder da Escola de Paris¹². A maior inquietação de Greimas parece residir na dificuldade de encontrar um princípio organizador subjacente à heterogeneidade de conotadores que proliferam nos textos.

Não seria fantasioso afirmar que esse embaraço está intimamente relacionado ao caráter não-científico das semióticas conotativas, conforme apresentado na própria formulação original de Hjelmslev (2006, p. 126). Antes de discutir mais detidamente esse aspecto, gostaríamos de apresentar o seguinte excerto de “*Le contrat de véridiction*”:

“Esquece-se muito frequentemente que uma conotação não é um simples efeito de sentido secundário, mas que *ela possui sua estrutura de signo* e se integra, por esse fato, em uma ‘linguagem’ conotativa cuja articulação global – e não os elementos singulares reconhecíveis um a um – dão conta do ‘significado conotativo’. A linguagem de conotação é uma metasemiótica oblíqua: desviante com relação à semiótica que ela conota, sua organização não repousa menos sobre os mesmos postulados de base.” (Greimas, 1983, p. 106, tradução nossa, grifos no original ^{xxiv})

Em primeiro lugar, note-se que Greimas insiste novamente sobre a necessidade de abordar o domínio conotativo dos textos seguindo os mesmos princípios aplicados para o dito domínio denotativo (embora esta última denominação não seja muito apropriada, conforme veremos adiante). Apesar da brevidade dessa passagem, observemos que Greimas se mantém

¹²Não se deve ignorar o importante dado biográfico de que o posfácio teórico das *Mitologias* de Barthes intitulado “O mito hoje” constitui um prolongamento das discussões deste autor com Greimas durante sua estadia em Alexandria (cf. Calvet, 1993, p. 143)

consideravelmente próximo às formulações teóricas de Hjelmslev. Para o idealizador da glossemática, o que contrapõe a semiótica denotativa à semiótica conotativa e à metassemiótica é o fato de que nenhum de seus planos é uma semiótica¹³.

Em segundo lugar, o autor adverte sobre a tendência falaciosa de tratar a conotação como um dado meramente acessório. Esse equívoco pode ter se originado do fato de que a análise conotativa deve suceder a análise denotativa. Disso não se deve concluir, porém, que seus efeitos de sentido são secundários. Ao contrário, em nossa experiência empírica, é impossível encontrar textos que não portem uma dimensão conotativa (Badir, 2004, p. 100), mesmo admitindo que a espinha dorsal da significação do texto esteja localizada em outra parte.

Também não passou despercebido a Greimas o fato de que, na arquitetura teórica do pensamento de Hjelmslev, semióticas conotativas e metassemióticas partilham o mesmo nível de pertinência. A única diferença entre elas reside em sua cientificidade, o que, no corpo teórico da glossemática, está relacionado ao conceito de operação. Assim observa Sémir Badir em capítulo de sua apresentação à obra de Hjelmslev dedicado aos graus de cientificidade:

“Não haveria então ruptura nítida entre as semióticas científicas e as semióticas não científicas; assim, não há divisão, mas sim polarização entre semiótica conotativa e metassemiótica. Essa continuidade pode surpreender. Em seus usos tradicionais, a conotação e a metalinguagem parecem ter servido a tarefas bem distintas.” (Badir, 2004, p. 114, tradução nossa xxv)

¹³Acerca dessas distinções conceituais, consultar as entradas “Semiótica denotativa”, “Semiótica conotativa” e “Metassemiótica” presentes no apêndice “Definições” de *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (Hjelmslev, 2006)

É preciso destacar que Greimas já havia observado em momento anterior o parentesco entre semióticas conotativas e metassemióticas. Após discorrer no verbete “Semiologia” do *Dicionário I* sobre a “infidelidade” do interesse de Barthes sobre a conotação, o autor passa a discutir justamente o estudo das metalinguagens formais:

“A ‘infidelidade’ inversa – relativamente, sempre, à definição hjelmsleviana da semiologia – constituiu em interessar-se pela metassemiótica, cujas semióticas-objeto eram já semióticas científicas (isto é, o discurso científico e as linguagens formais), domínio abandonado por Hjelmslev aos lógicos e matemáticos.” (Greimas & Courtés, 2012, p. 446)

Não deixa de ser surpreendente o esforço de Greimas em se manter fiel às premissas do linguista dinamarquês, mesmo que, ao longo dos desenvolvimentos da teoria, esses conceitos viessem a cair no silêncio entre os membros da Escola de Paris. De todo modo, o apagamento desse parentesco íntimo entre semiótica conotativa e metassemiótica pode ter sido um dos fatores decisivos para a diluição do rendimento analítico desse conceito, que acabou por se tornar um expediente tão flexível quanto inócuo. Reavaliar as implicações teóricas desse elo poderia revelar ao semioticista determinados aspectos de sua prática até então deixados na penumbra.

As possíveis consequências desses vínculos já inquietavam o pensamento de Greimas nos anos que antecederam a publicação do *Dicionário I*. Em conferência proferida no Brasil em julho de 1973 dedicada ao papel epistemológico da enunciação no corpo teórico da semiótica, Greimas demonstra sua preocupação com a problemática articulação entre conotação e metalinguagem:

“Existe a teoria das linguagens de conotação. Esta teoria das linguagens de conotação, em

Hjelmslev, consiste em dizer que, se há uma metalinguagem, uma linguagem-objeto, há também conotadores que podem ser reunidos e que estão presentes nos textos manifestados, mas só reunidos em subcódigos, em subsistemas, são capazes de produzir isto ou aquilo. Hjelmslev é muito pouco explícito nesta questão. (...) A conotação, falo da conotação social, ela está, ela deve estar presente no texto. No entanto, ela está presente de maneira errática, difusa. Portanto, é difícil construir modelos, fazer uma descrição semântica dessa maneira.” (Greimas, 1974, p. 11)

É especialmente revelador constatar que Greimas tenha retomado as linguagens de conotação em uma fala dedicada a discutir as relações entre, de um lado, enunciação e enunciado, e, de outro lado, linguagem-objeto e metalinguagem. No trecho citado, vê-se reaparecer aspectos conceituais da conotação já discutidos na presente investigação. Ao mencionar os “subcódigos” e “subsistemas”, Greimas destaca a necessidade de estabelecer um fechamento do escopo de análise, sem o que o analista cairá na interminável tarefa de “catar um a um” os conotadores no infinito campo dos discursos.

Apesar da rejeição a esse modo de proceder pouco sistemático, o autor tange com precisão o caráter não-científico das semióticas conotativas, que, ao contrário das metasemióticas, não podem ser previstas sob os princípios hjelmslevianos de exaustividade, de simplicidade e de não-contradição (Badir, 2004, p. 127).

A preocupação de Greimas em respeitar as hierarquias no percurso de análise contrasta radicalmente com a atitude de Barthes, que parte diretamente para o estudo das conotações sem antes ter descrito o sistema denotativo (Badir, 2004, p. 166). Apesar da expressa admiração pelo trabalho de seu parceiro intelectual, o semioticista lituano manifesta em diversos momentos sua reserva frente a seu modo de proceder. Certamente,

a opção metodológica assumida por Barthes tem sua legitimidade e o grande poder de atração exercido pela sua obra é uma prova irrefutável disso. Ao discutir os encaminhamentos históricos tomados pelo projeto semiológico idealizado por Saussure, Greimas faz o seguinte comentário avaliativo acerca do interesse de Barthes pelas linguagens de conotação:

“Desse modo, relativamente à definição hjelmsleviana da semiologia, a ‘infidelidade’ primeira cometida por R. Barthes, anterior aos *Elementos*, foi seu interesse pela dimensão conotativa da linguagem (cf. *Mitologias*) [...]. Não foi evidentemente uma infidelidade, mas uma atitude fundamental relativamente aos signos e à linguagem, e que não se pode esquecer o efeito de choque produzido pela originalidade desse encaminhamento, e o resultado quase imediato: o direito de cidadania a uma semiologia assim apresentada.” (Greimas & Courtés, 2012, p. 445)

O trecho extraído do verbete “Semiologia” do primeiro tomo do *Dicionário de Semiótica* sugere em suas entrelinhas uma anuência dada algo concessivamente a esse modo de proceder adotado pela semiologia de Barthes: embora esse meio de investigar as conotações não traduza fielmente os critérios preconizados pelo linguista dinamarquês, ele conquistou sua legitimidade no campo dos estudos da significação humana. Vê-se aí mais um indicativo da preocupação de Greimas com os riscos de recorrer à conotação sem observar adequadamente sua posição na estrutura hierárquica da linguagem, conforme registrado pelo seguinte testemunho do líder da Escola de Paris colhido por Arrivé e Coquet: “Na linhagem saussuriana, o melhor resultado são as *Mitologias*. Barthes desenvolve ali uma semiótica conotativa e não uma semiótica denotativa mordente do real. Está muito certo, exceto que não se pode começar pelas conotações.”

(Greimas, 1987, 306-307, *apud* Arrivé, 2010, p. 215)¹⁴.

Da crítica aos “fiapos conotativos” das *Mitologias* de Barthes ao comentário especulativo registrado na conferência de 1973 sobre a enunciação, observa-se a recorrência do impasse de Greimas frente ao enigmático papel das semióticas conotativas no projeto hjelmsleviano. Embora pareçam contradizer as diretrizes metodológicas preconizadas pelo linguista dinamarquês, elas estão todavia previstas pelo seu modelo teórico. A se basear pela conclusão dos *Prolegômenos*, tal contradição é apenas aparente pois é exatamente esse dispositivo conceitual que amplifica de fato os poderes heurísticos da teoria e permite-a abrigar dados antes excluídos de seu domínio de alcance:

“De catálise em catálise, semiótica conotativa, metassemiótica e metassemiologia são obrigatoriamente integradas na teoria. Assim, todas as grandezas que, em primeira instância e considerando apenas o esquema da semiótica-objeto, deviam provisoriamente ser deixadas de lado como objetos não-semióticos, são reintegradas e compreendidas como componentes necessários das estruturas semióticas de ordem superior” (Hjelmslev, 2006, p. 132)

Para finalizar, gostaríamos de trazer à tona um último testemunho que atesta o anseio de cientificidade de Greimas como motivo decisivo para sua recusa ao estudo das conotações. Em entrevista concedida em 1986 a Alessandro Zinna, o autor declara explicitamente seu interesse pelo campo das estruturas e da denotação, em oposição às preferências de seu companheiro R. Barthes pelas conotações sociais.

“Quando chegamos a Hjelmslev, o que ele reteve imediatamente foi a linguagem das cono-

¹⁴Sobre a metáfora greimasiana do “mordente do real”, cf. Bertrand, 2009.

tações, quanto a mim, foi o sistema denotativo. As *Mitologias* são, com efeito, um livro que trata de conotações sociais [...] Optar pela descrição das conotações significa certa liberdade, muito mais originalidade, enquanto que a linguagem de denotação é a estrutura. Eu me empenhei em ser rigoroso, científico, ao passo que Barthes hesitou entre a cientificidade e a escritura, visto que ele era um escritor apesar de tudo. Numa dedicatória ele acusou-se de ter traído um pouco a ciência. Ele a traiu cada vez mais: cada qual com o seu caminho ... Creio que ele tinha mais talento do que eu. Ele era mais brilhante e eu não sou ciumento. São os rumos da vida [...]” (Greimas, 1986, p. 43)

Embora seja questionável a afirmação de que o projeto greimasiano é de fato um estudo da denotação (no sentido hjelmsleviano do termo), é curioso notar a imagem que Greimas tinha de sua própria empreitada intelectual, da qual a conotação assumia nitidamente um papel marginal. Se, nos trechos anteriormente observados neste trabalho, as apreciações ao trabalho de Barthes ocorriam de maneira algo discreta e sempre acompanhadas de certa restrição quanto a suas opções metodológicas, nesse momento Greimas expressa abertamente sua admiração pelo brilho intelectual do parceiro, mesmo reconhecendo que, ao final de contas, cada qual trilhou “seu caminho”¹⁵.

2.7 Balanço intermediário

As semióticas conotativas de Hjelmslev encontraram seu terreno mais fértil na apropriação particular feita por Roland Barthes, que, a despeito de infidelidades pontuais ao projeto glossemático, conheceu uma recepção

¹⁵Segundo Michel Arrivé, Greimas faz menções frequentes a Barthes, enquanto este conserva um silêncio quase total sobre aquele (Arrivé, 2010, p. 201).

muito positiva entre os estudiosos daquela época. Fazendo contraponto ao ímpeto das inspiradas aplicações do autor de *Mitologias*, Greimas olhava para esse tema com grandes suspeitas e procurava sempre colocar interrogações sobre as debilidades metodológicas implicadas nesse modo de proceder. De maneira geral, os questionamentos de Greimas orbitavam em torno de determinados aspectos conceituais das semióticas.

Em primeiro lugar, o autor coloca em xeque em diversos momentos o caráter errático dos conotadores e a necessidade de encontrar algum critério de sistematicidade subjacente a eles. A crítica se alinha perfeitamente com o princípio de economia teórica e serve de dupla advertência para o analista que se sentir tentado a catalogar unidades conotativas nos signos. Ao invés disso, é preferível substituir a abordagem em unidades por uma abordagem em planos e abandonar a análise do signo em favor de um estudo da conotação em termos de mecanismos discursivos.

Dando esse passo, o analista consegue se livrar também do “jogo de pingue-pongue” entre conotação e denotação frequentemente observado entre aqueles que buscam decifrar os assim ditos “valores suplementares” dos lexemas. Uma parte considerável dos estudos sobre a conotação tomou o léxico como nível privilegiado de investigação com base na concepção de signo enquanto unidade positiva. A mudança para uma perspectiva focada no discurso e na organização da linguagem em planos hierarquizados não só proporciona ao analista acesso a outros níveis igualmente abrangidos pela conotação mas também ilumina a consanguinidade entre semióticas conotativas e metassemióticas, cuja fertilidade teórica parece ter sido negligenciada até o momento.

Em segundo lugar, vale a pena notar que o entendimento de conotação enquanto “coloração estilística” tem um peso consideravelmente reduzido sob a pena de Greimas, especialmente em comparação com o uso do conceito corrente em disciplinas adjacentes. Em lugar disso, a correlação com a ideia de “atitude das culturas perante seus objetos semióticos”

tomada de empréstimo de Y. Lotman ganha relevo e mostra seu potencial heurístico na medida em que se deixa relacionar tanto com a veridicção quanto com a enunciação. Sob esse ponto de vista, o conceito ganha feições muito mais bem definidas e pode ser organicamente acomodado no conjunto consolidado de ferramentas analíticas da semiótica.

Por fim, não podemos esquecer da proposta apresentada em *Du sens* de tratar a semiótica conotativa como o nível da transformação dos signos da semiótica do mundo natural em objetos semióticos culturais. É preciso admitir que a extrapolação de Greimas se distancia consideravelmente das demais acepções do conceito. Entretanto, ela não deixa de despertar interesse, uma vez que desde *Semântica Estrutural* já é conhecida a proposta de tratar o mundo natural em si estruturado como uma semiótica (e não mais como uma realidade ontológica extralinguageira).

Ao longo da discussão dos dados trazidos aqui, fizemos abstração das oscilações terminológicas verificadas nos diversos momentos. Essa decisão afeta especialmente aqueles trechos em que se pode ler as expressões “linguagem de conotação”, o que poderia sugerir equivocadamente a existência de linguagens especiais que sejam por si próprias conotativas. Para além da variabilidade dos termos, procuramos reter as concepções aí imbricadas.

Após ter desmembrado as facetas da conotação, não é difícil constatar que, de maneira geral, os empregos vulgarizantes desse conceito negligenciam determinados aspectos e favorecem outros, conforme as particularidades do campo de aplicação em questão. Embora nunca tenha recorrido ao conceito em análise prática, não se pode afirmar que Greimas ignorou a conotação. Ao contrário, observou-a com a inquietação de um intelectual frente a um enigma procurando decifrar sua complexidade sem se afastar da matriz teórica estabelecida por L. Hjelmslev.

Notas de tradução

^{vi} “manière de juger, d’agir commune à tous les hommes”

^{vii} “Idée ou ensemble d’idées intelligible que représente un signe ou un ensemble de signes.”

^{viii} “Faculté d’éprouver les impressions que font les objets matériels”.

^{ix} “There are two rough lines of interest in common sens in the history of philosophical doctrines. The Aristotelian line introduces common sense as a category in the theory of perception: common sense is used to explain the consciousness of sensation. It is obvious that this line continues even as far as George Edward Moore, who still defines common sense in terms of perception, sensation and certainty of knowledge.”

^x “Les sensibles communs sont perçus – autrement ils ne seraient pas dits «sensibles» – , mais ils ne le sont pas par un organe sensoriel particulier, et ils ne sont perçus qu’en association avec un ou plusieurs sensibles propres: [...]”

^{xi} “C’est en vertu du sens commun que l’on voit que les perceptions sensorielles dévoilent le réel, et qu’on ne les sent pas simplement comme irritations des ou sensations de résistance du corps”

^{xii} “There are two rough lines of interest in common sens in the history of philosophical doctrines. The Aristotelian line introduces common sense as a category in the theory of perception: common sense is used to explain the consciousness of sensation. It is obvious that this line continues even as far as George Edward Moore, who still defines common sense in terms of perception, sensation and certainty of knowledge.”

^{xiii} “L’homme de sens commun est la figure du non-philosophe. Il représente la norme d’un esprit saint dont le jugement droit, juste et à propos constitue le bon sens . Une telle norme peut désigner: 1) la raison qui s’exerce couramment et normalement dans la vie commune, 2) en un sens normatif, la «santé» de l’entendement ou l’esprit humain qu’il peut s’agir de recouvrer par-delà les préjugés, et les maladies intellectuelles (fanatisme, mélancolie, délires enthousiastes) grâce à une entreprise philosophique «thérapeutique».”

^{xiv} “In fact, common sense as a concept has been used as a powerful weapon with conclusive force against scepticism on the one hand, and against radical solipsism on the other.”

^{xv} “Dans une collectivité donné une diminution notable du sens commun [...] [est] donc [un] signe presque infaillible d’alienation par rapport au monde”.

^{xvi} “Ce sens commun – [...] – nous révèle la nature du monde dans la mesure où il est un monde commun. Nous lui devons que nos cinq sens strictement privés et «subjectifs», avec leurs données sensorielles, puissent s’ajuster à un monde non subjectif et «objectif» que nous avons en commun et partageons avec autrui.”

^{xvii} “[...] ce sens commun, non content d’assurer le partage d’une même monde par les différents sens, est aussi communautaire: la réalité de la chose du monde est dans notre aptitude à la partager avec autrui.”

^{xviii} “Cette résistance du texte à certaines variations idéologiques contextuelles et non à d’autres ne s’explique que si l’on accepte que le texte lui-même possède ses propres marques d’isotopies de lecture (et, dans le cas qui nous préoccupe, ses marques de véridiction) qui en limitent les possibilités. En d’autres termes, l’interprétation de Lotman doit être intégrée dans la théorie des langages de connotation hjelmslevienne et le sémioticien, au lieu d’évacuer le problème qui l’embarrasse en s’en déchargeant sur l’historien, doit s’efforcer d’en rendre compte lui-même”

^{xix} “Un champ particulier de recherches se dégage: il s’agit de voir comment se fait, à partir de ces confusions, l’acquisition progressive de la ‘réalité’, c’est-à-dire de la vision conforme au ‘sens commun’”

^{xx} “Or si, en suivant Hjelmslev, on considère le signe comme le résultat de la sémiotique conjoignant les deux plans de l’expression et du contenu et ceci indépendamment de leurs dimensions syntagmatiques, on voit que les discours dont nous nous occupons ne sont que des signes complexes et que les ‘attitudes’ que les cultures adoptent par rapport à ces signes sont leurs interprétations méta-sémiotiques connotatives.”

^{xxi} “En proposant une telle interprétation, toutefois, nous ne faisons que renvoyer la problématique du croire à la théorie du langage selon laquelle les épistémés, que recouvrent les cultures, peuvent être définies et analysées comme des *langages de connotation*. Mais, en le faisant, nous exerçons, ne l’oublions pas, un faire interprétatif, constructeur de *méta-langage*, un faire qui manifeste ostentatoirement le savoir sur le croire.”

^{xxii} “Ainsi, étant donné que le locuteur L1 connote son discours comme un discours de femme, le locuteur L2 cherchera à reconvertir son discours en un discours adressé à une femme. (...) Un dernier exemple, enfin, serait celui de l’apparition, chez l’adulte, d’une sorte de faux langage enfantin, d’un *baby speech*, qui, tout en étant une adaptation au locuteur-enfant, provoque le plus souvent chez celui-ci un sentiment de supériorité et de condescendance.”

^{xxiii} “Cependant, dire, comme certains le font, que les textes littéraires se définissent par le fait qu’ils comportent la connotation «littérarité» ne semble pas beaucoup avancer la solution, et le concept de connotation apparaît souvent comme une étiquette commode, attachée à un fourre-tout rempli de question gênantes.”

^{xxiv} “On oublie trop souvent qu’une connotation n’est pas un simple effet de sens secondaire, mais qu’elle possède sa structure de signe et s’intègre de ce fait dans une «langage» connotatif dont l’articulation globale – et non les éléments singuliers reconnaissables un à un – rend compte du «signifié connotatif». Le langage de connotation est une méta-sémiotique oblique: déviante par rapport à la sémiotique qu’elle connote, son organisation ne repose pas moins sur les mêmes postulats de base.”

^{xxv} “Il n’y aurait donc pas de rupture nette entre les sémiotiques scientifiques et les sémiotiques non scientifiques; dès lors, pas de division mais plutôt une polarisation entre sémiotique connotative et métasémiotique. Cette continuité peut surprendre. Dans leur usages traditionnels, la connotation et le métalangage ont pu paraître servir à des tâches bien distinctes.”

Capítulo 3

Da cor ao som: primeiras considerações
para uma abordagem tensiva do timbre

“No descomeço era o verbo. / Só
depois é que veio o delírio do verbo. /
O delírio do verbo estava no começo,
lá / onde a criança diz: Eu escuto a
cor dos / passarinhos. / A criança não
sabe que o verbo escutar não /
funciona para cor, mas para som.”

Manoel de **Barros**

Capítulo 3

Da cor ao som: primeiras considerações para uma abordagem tensiva do timbre

3.1 Timbre: a cor do som

O parentesco entre cores e timbres já foi proposto por inúmeros autores. Apesar disso, os resultados de tais comparações são dispersos. De maneira geral, as definições utilizam a comparação com o domínio cromático como um atalho para caracterizar a grandeza complexa que é o timbre. Para ilustrar essa associação entre som e cor, alguns exemplos de definições de timbre retirados de dicionários de música podem ser mencionados: “Uma das propriedades do som, que melhor se define pela noção aproximada de cor” (Borba & Graça, 1956, p. 628), “Qualidade (ou cor) do som característico de um instrumento ou de uma voz” (Costa, 1994, p. 166). Em inglês, a relação entre timbre e cor é explicitamente marcada já nos termos utilizados nesse idioma para designar a identidade sonora. Embora a palavra *timbre* esteja registrada, as expressões *tone colour* ou *tone quality* são mais frequentemente empregadas. A entrada “*colour*” do *The Concise Oxford Dictionary of Music* traz a seguinte explanação: “ (...) é comum falar de ‘colorações’ ou ‘cor do som’ quando variações do timbre ou do som são produzidas por diferentes intensidades de sobre-harmônicos do som”

(Kennedy, 1996, p. 153, tradução nossa ^{xxvi}). O seguinte comentário de Scholes no *The Oxford Companion to Music* evidencia o elo entre esses domínios sensoriais:

“Timbre significa qualidade de som – rústico ou suave, ressoante ou mais subitamente penetrante, ‘escarlate’ como o do trompete, ‘marrom rico’ como um violoncelo, ou ‘prateado’ como o da flauta. Essas analogias de cores vêm naturalmente a todas as mentes ...” (Scholes, 1970; *apud* Howard & Angus, 2006, p. 217, tradução nossa ^{xxvii})

A afinidade entre cor e som também se encontra explicitamente marcada no termo correspondente em alemão: *Klangfarbe*. Esta palavra resulta de uma justaposição morfológica de *Klang* (em português, som) e *Farbe* (em português, cor), a qual foi retomada no *Brockhaus Riemann Musiklexikon* para tratar o timbre como um “colorido específico” (cf. Dahlhaus & Eggebrecht, 2001, p. 296-298). Os registros de dicionário mostram que essa associação é amplamente habitual nos dias atuais e não chegam a causar algum espanto. Para além das definições de dicionário, essa concepção também é corrente nos meios especializados. Em trecho de sua obra dedicada à educação musical, o compositor Murray Schafer explica o timbre com fins didáticos da seguinte maneira:

“O som está aborrecido com o seu papel? O timbre lhe dá um guarda roupa colorido, de peças novas. O timbre traz cor à individualidade da música. Sem ele, tudo é uniforme e invariavelmente cinza, como a palidez de um moribundo. Essa morte é orquestrada monocromaticamente pelo órgão eletrônico.” (Schafer, 2011, p. 64)

A difusão dessa ideia não se efetuou de maneira súbita e a relação entre sons e cores nem sempre foi admitida como consensual. Se, atualmente, essa comparação é trivial, isso resulta sobretudo do diálogo entre músicos, artistas e filósofos de diferentes períodos e que constitui um longo processo histórico¹.

Já no século XVII, estudiosos experimentalistas como Marin Mersenne, Athanasius Kircher e Louis-Bertrand Castel buscavam relacionar cores a notas. As investigações deste último resultaram no tratado *Clavecin pour les yeux* e na construção do instrumento conhecido “teclado ocular”, em que cada tecla fazia emitir simultaneamente um som (como ocorre com um órgão comum) e um feixe de luz através de um jogo de prismas que é coberto e descoberto graças a um aparato mecânico. Fazendo referência direta ao teclado ocular, Jean-Jacques Rousseau dirige duras críticas às conclusões obtidas por experimentos dessa natureza:

“Não há nenhum tipo de absurdo que as observações físicas não tenham ocasionado no exame das belas-artes. Encontram-se, na análise do som, as mesmas relações que se encontram na da luz. Essa analogia foi logo rapidamente aceita sem nenhuma preocupação com a experiência ou a razão. O espírito de sistema misturou tudo e, sem saber pintar para as orelhas, decidiu-se cantar para os olhos. Vi esse famoso cravo no qual se queria fazer música com cores. Não ver que o efeito das cores reside em sua permanência e o dos sons em sua sucessão significava conhecer muito mal as operações da natureza.” (Rousseau, 2008, p. 161)

Partindo de perspectivas diferentes do empirismo daquele tempo, a mescla entre visualidade e sonoridade continuou a ser perseguida durante

¹Para um levantamento histórico pormenorizado, cf. Caznok, 2008.

o Romantismo, em que a sinestesia era valorizada enquanto experiência perceptiva transcendente, e nas vanguardas estéticas do final do século XIX e do século XX, em que tomam lugar os ensaios experimentais de hibridismos entre linguagens. Um dos exemplos mais célebres é a proposta de Arnold Schoenberg de trabalhar com uma melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*). Grande interlocutor desse compositor austríaco, o pintor Wassily Kandinsky convoca diversas vezes os timbres de instrumentos musicais para caracterizar as cores.

Em seu *Do espiritual na arte*, Kandinsky define o amarelo como “um trompete agudo, que fosse tocado cada vez mais forte” (1996, p. 92); da mesma forma, “o azul claro assemelha-se à flauta, o azul escuro ao violoncelo e, escurecendo cada vez mais, lembra a sonoridade macia de um contrabaixo” (1996, p. 93). Por sua vez o vermelho claro quente é associado à trombeta (1996, p. 97), o vermelho-cinabre é comparado à tuba (1996, p. 98), enquanto o violeta “tem as vibrações surdas do corne inglês, da charamela, e corresponde, ao aprofundar-se, aos sons graves do fagote” (1996, p. 99).

Ainda no âmbito do século XX, a ideia de uma escuta colorida também foi trabalhada por nomes destacados dentre os quais pode-se citar Alexander Scriabin (em peças como “Prometeu: Poema do fogo” e “Poema do êxtase”), Oliver Messiaen (em seus tratados *Musique et couleur* e *Traité de rythme, de couleur et d’ornitologie*), Jorge Antunes (especialmente em seu *A correspondência entre os sons e as cores*) entre outros.

3.2 Tensividades do olho e do ouvido

Além da caracterização como um “colorido particular”, o timbre também é normalmente descrito como um produto da combinação dos harmônicos da frequência fundamental do som. Não obstante a árdua empreitada de mapear os formantes acústicos que constituem o timbre, os especialistas se

veem desafiados tanto pela dificuldade em estabelecer unidades de medida adequadas quanto pela falta de um vocabulário descritivo preciso para esse parâmetro sonoro. Não raramente, o impasse é atribuído ao uso de termos sinestésicos tomados de empréstimo sobretudo do campo da visualidade e da tatilidade. O caráter fluido do timbre coloca embaraços àqueles que procuram decifrá-lo em sua constituição física, como se pode reconhecer no seguinte trecho extraído de uma obra dedicada à acústica musical:

“O timbre é a mais complexa das características do som e talvez por ser extremamente difícil de quantificar está muito menos ‘esclarecida’ fisicamente que as sensações de altura e intensidade. Além da inexistência de uma teoria satisfatória sobre o timbre, *não existe uma nomenclatura uniforme e consistente para identificar e classificar os timbres*. (...) Tentando resolver esta questão, os músicos usam expressões que criam determinadas analogias com outras sensações, nomeadamente *tácteis e visuais: sons quentes, aveludados, metálicos, escuros, brilhantes, doces, etc.*” (Henrique, 1988, p. 871-872, grifos nossos)

Ao discutir aspectos psicológicos da percepção de timbres e a dificuldade de propor uma descrição semântica, Juan Roederer expressa sua reserva frente à imprecisão dos termos normalmente empregados para qualificar os sons:

“Com exceção das 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’, ‘como metal’, ‘som de órgão’, etc.).” (Roederer, 1998, p. 219)

Fora do domínio científico das pesquisas psicoacústicas, a intuição artística de músicos e compositores reincidente na necessidade, inconveniente porém quase inevitável, de emprestar vocábulos atinentes a outras ordens sensoriais. Por exemplo, para Rimsky-Korsakov, essa imbricação sensorial chega a ser mesmo imprescindível para manipular musicalmente os timbres de modo a obter um resultado agradável:

“Definir a qualidade de timbres dos diversos instrumentos é difícil e pouco exato. Esse conceito deve ser adquirido através de nossos sentidos: visual, tátil e gustativo. Ainda que, aparentemente, esses sentidos não tenham nenhuma relação com o auditivo, para mim, tal relação existe e de forma cabal. O emprego de todos os nossos sentidos se faz necessário para poder transmitir uma impressão musical. Em geral, essa definição com palavras, referentes aos sentidos *visual*, *tátil* e *auditivo*, poderia parecer um tanto grosseira; não se deve entendê-las em seu significado próprio.” (Rimsky-Korsakov, 1946, p. 17, tradução e grifos nossos ^{xxviii})

É interessante salientar a insistente presença de termos relativos aos domínios sensoriais da tatilidade e da visualidade. Há razões suficientes para crer que essas analogias não resultam de uma escolha idiossincrática ou aleatória, mas antes devem apresentar um fundamento de ordem semiótica. Ao contrário do que ocorre com o musicólogo e com o engenheiro acústico, as intersecções entre esses domínios sensoriais não devem intimidar o semioticista, já habituado a se aventurar em territórios movediços como o

da estesia e do afeto. O vínculo entre visão e tato foi observado por Greimas em dois momentos de *Da Imperfeição*. No primeiro deles, o semioticista lituano discute uma passagem do conto “O guizzo” de Ítalo Calvino em que o personagem Palomar é subitamente arrebatado pela visão dos seios de uma moça a tomar sol:

“Palomar não para aí: seu olhar avança – e o avanço é, como se sabe, a forma figurativa do desejo – ‘até aflorar a pele estendida’, prolongando assim a isotopia da visualidade pela tatilidade. Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe-se a nele reconhecer – sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes: o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total. A visualidade de Calvino, prolongando-se assim, desce delicadamente alguns graus em direção ao toque, forma figurativa da conjunção.” (Greimas, 2002, p. 35-36)

Fazendo referência direta a esse trecho, Claude Zilberberg observa em seu estudo intitulado “Synesthésie et profondeur” que a dimensão espacial da profundidade articula os domínios do visual e do tátil (2005, p. 90-91). Zilberberg embasa essa homologação com base na constatação intuitiva de que a visão exerce seu poder mesmo à distância enquanto o tato reclama a proximidade do toque.

O segundo ponto digno de nota se encontra nas reflexões de Greimas sobre a relação entre forma, luz e cor em um breve excerto de “Elogio da sombra” de Junichiro Tanizaki (Greimas, 2002, p. 47-53). Destaque-se a reincidência do papel decisivo desempenhado pela profundidade e a espessura na transformação da escuridão, dado da ordem do visual, em

matéria tátil, conforme mostra o seguinte trecho extraído do texto do próprio Tanizaki:

“(...) atrás desse biombo que delimitava um espaço luminoso de cerca de duas esteiras, caía, como que suspensa do teto, uma *profunda* obscuridade, *densa* e de cor uniforme, na qual a claridade indecisa da vela, *incapaz de penetrar a sua espessura*, ressaltava como numa *parede preta*” (Tanizaki *apud* Greimas, 2002, p. 48, grifos nossos)

Assumindo a legitimidade de tais relações, é possível entrever meios de semiotizar a constatada predominância de termos do tato e da visão para descrever o timbre. Antes tido como uma incômoda manobra para contornar a inexistência de vocabulário descritivo especializado, o recurso às metáforas se mostra agora como um campo repleto de quantificações calculadas subjetivamente e passíveis de sistematização por meio de cifras tensivas (cf. Tatit, 2011). Em tais avaliações, o sujeito desempenha o papel central. Agindo como um “termômetro semiótico”, o corpo próprio do sujeito mensura as qualidades sensíveis por meio de aumentos, diminuições, excessos e esgotamentos. Nesse aspecto, a intervenção do sujeito enquanto instância avaliadora é vista como proveitosa para uma abordagem semiótica que dialoga com a fenomenologia:

“Em segundo lugar, a atribuição dos termos fonéticos é rigorosa, explícita e universal, ao passo que a atribuição de termos impressionistas é dependente de convenções da linguagem ordinária bem como de intuições individuais, o que as torna menos comunicáveis e menos eficazes. É entretanto essa terminologia ‘impressionista’ que interessará à abordagem fenome-

nológica da qualidade vocal” (Parret, 2005, p. 12, tradução nossa ^{xxix})

Mantendo em vista tais princípios, o semioticista dissipa as impressões dos termos metafóricos e das sinestesias, que obstruem o olhar dos estudiosos da *physis* sonora. Ao conceder lugar de privilégio ao sujeito sensível, o esquematismo tensivo oferece uma alternativa fecunda para sistematizar tais componentes sensoriais. Retomando a análise de Greimas sobre Tanizaki, Zilberberg mostra que é possível traduzir semioticamente a luminosidade em função de suas variações no eixo da intensidade e propõe um gradiente tensivo em que os termos sobrecontrários são ocupados pelo “obscuro” e pelo “brilhante”, enquanto os termos subcontrários são nomeados como “sombrio” e “claro” (2003b, p. 43-45). Em *Portrait de la rondeur* (2003a), esse semioticista analisa a figura da pérola em um poema de Claudel e demonstra haver uma concordância tensiva entre sua morfologia figurativa (a rotundidade) e sua morfologia figural, articulada em termos de “fechamento *vs.* abertura” e “triagem *vs.* mistura”.

As reflexões mais fecundas para a problemática do timbre podem ser encontradas nas análises da família cromática do rosa apresentadas em *Causerie sur la sémiotique tensive* (2008). Ao demonstrar que a cor rosa pode ser compreendida como um acréscimo de palidez à cor vermelha, o autor depura seu espectro contínuo lançando mão do cruzamento de valências da intensidade e da extensidade, associadas respectivamente à força do impacto e ao grau de palidez. Ainda nesse mesmo estudo, Zilberberg mostra de que maneira as operações de triagem e mistura (no caso do “rosa sujo”), da aspectualidade (no caso do “rosado” e do “rosa desbotado”) e da espacialidade (no caso do “calor rosa”) podem ser aplicadas para analisar as sutis nuances dos tons de rosa. A análise da fórmula sinestésica “calor rosa” retirada de um poema de Claudel oferece pistas para elucidar as metáforas sensoriais que descrevem o timbre. Projetando o gradiente das sensações térmicas sobre um eixo tensivo, Zilberberg coloca

o “quente” e o “frio” na posição dos subcontrários ao passo que o “fervente” e o “gélido” ocupam os termos sobrecontrários. O autor destaca também a relação direta entre termoestesia, tatilidade e espacialidade, inegavelmente reconhecível nos extremos de intensidade como no “frio penetrante” e nas sensações de ardência.

3.3 Ensaio de análise: o vocabulário descritivo das cordas friccionadas

Assim como C. Zilberberg traduz tais espectros contínuos de difícil discretização em função de suas configurações tensivas, o mesmo procedimento pode ser aplicado ao universo dos timbres. Para essa tarefa, selecionamos como escopo de análise a descrição dos instrumentos de cordas friccionadas conforme apresentada por uma obra de divulgação (Bennet, 1985, p. 16-26). Antes de tudo, é preciso fazer algumas observações sobre a metodologia de análise. Em primeiro lugar, a abordagem proposta aqui não se aplica à natureza física do som, mas sim a seu estatuto discursivo. O respaldo a esta abordagem pode ser encontrado nas seguintes palavras de L. Hjelmslev sobre a relação entre substância e uso:

“Não é pela descrição física das coisas significadas que se chegaria a caracterizar o uso semântico adotado em uma comunidade linguística e pertencente à língua que se deseja descrever, mas, muito pelo contrário, pelas avaliações adotadas por essa comunidade, pelas apreciações coletivas, pela opinião pública. [...] Assim é que uma só e mesma ‘coisa’ física pode receber descrições semânticas bem diferentes segundo a civilização considerada.” (Hjelmslev, 1991, p. 63)

Apoiando-se nas ideias do linguista dinamarquês, cumpre ressaltar que não se trata de investigar o timbre enquanto “coisa” do mundo. Ao contrário, fica nítido o caráter eminentemente sócio-histórico do timbre enquanto produto dos discursos que circulam em determinada comunidade cultural ou – para retomar as palavras de Greimas – em um grupo semiótico (1981, p. 39-44). O modo de abordar o material de análise assume como pressuposto de que, mais do que um produto de configurações acústicas específicas, o timbre de violino ou de violoncelo faz referência à totalidade de discursos que o construíram ao longo da história.

Em segundo lugar, os resultados obtidos por esse método não podem ser generalizados e aplicados universalmente a todas as ocorrências dos timbres. Ao contrário, trata-se antes da descrição do registro prototípico do timbre conforme manifestado em sua forma mais canônica. Mais do que oferecer uma caracterização completa e exaustiva da família de cordas, as reflexões apresentadas pretendem apenas sugerir um modo de proceder diante do timbre e caberá a cada analista avaliar de que maneira esse parâmetro sonoro é posto em discurso em seu respectivo objeto de estudo.

Os termos descritivos utilizados para cada instrumento foram alistados na Tabela 3.1, indo do mais agudo ao mais grave. É interessante notar a convergência entre, de um lado, visualidade e tatilidade e, de outro lado, o campo das alturas. Para descrever os sons mais agudos, são utilizados predominantemente termos associados à luminosidade. À medida que se passa para as regiões mais graves, observa-se o abandono gradativo do campo da luz em direção ao domínio das formas e do tátil.

Além de corroborar a atinência do tato e da visão ao domínio da espacialidade, essa coincidência direta de parâmetros não pode ser tomada como fortuita. Ao invés disso, ela reflete o consenso de que a família das cordas friccionadas é mais coesa e completa do que as demais (Bennet, 1985, p. 31). Esse dado é reafirmado por Walter Piston, reputado compositor e autor de tratados de orquestração e harmonia, ao comparar a

Instrumento	Descrição do som
Violino	agilidade, poder, brilho
Viola	mais escuro, menos brilhante, intenso, escuro, rico
Violoncelo	som cheio, penetrante, gloriosamente intenso e rico
Contrabaixo	som áspero, seco e rascante

Tabela 3.1: Termos descritivos para a família das cordas friccionadas (extraídos de Bennet, 1985).

família das cordas com a das madeiras: “O timbre do grupo das cordas é razoavelmente homogêneo de cima a baixo; variações nos diferentes registros são muito mais sutis do que nas madeiras.” (1955, p. 3, tradução nossa ^{xxx}). Também Rimsky-Korsakov nota a homogeneidade da família das cordas em uma passagem pitoresca de seu tratado de orquestração: “A nobreza, a suavidade, o calor do timbre, a igualdade de som de um extremo a outro da escala, qualidades comuns a todos os instrumentos de arco, constituem uma das superioridades desse grupo com relação a todos os demais.” (1946, p. 10, tradução nossa ^{xxxi}).

Ao violino são atribuídos os traços de andamento acelerado (“agilidade”) e alta tonicidade (“poder”). A definição dada pelo Dicionário Houaiss para o vocábulo “brilho” registra igualmente ambas cifras tensivas: “3. sentido figurado: intensidade, vibração”; “4. caráter ou condição daquilo que esbanja luxo, opulência, esplendor, magnificência”; “8. vivacidade, alegria”. Uma rápida consulta ao adjetivo derivado “brilhante” confirma a presença da alta tonicidade: “que emite uma luz forte, viva; fúlgido, luminoso”.

Quando se passa para a descrição da viola, instrumento muito assemelhado ao violino que abrange uma tessitura pouco mais grave do que este, nota-se claramente um percurso de atenuação na sintaxe intensiva (Zilberberg, 2006a, p. 180-186), o que pode ser atestado pelo uso dos advérbios moduladores atribuídos aos traços luminosos em “*mais* escuro” e “*menos* brilhante”. Essa correlação obedece ao princípio de reversibilidade

segundo o qual um acréscimo de tonicidade corresponde a uma diminuição de atonia e vice-versa (Zilberberg, 2006a, p. 175-176). Paralelamente, o emprego dos adjetivos “intenso” e “rico” parece ter um papel ambivalente. Por um lado, pode-se interpretar que sua função é manter inalterada a alta tonicidade do valor tímbrico da viola. Por outro lado, observa-se que esses termos parecem prenunciar a próxima operação sintática que levará ao recrudescimento verificado em “gloriosamente intenso e rico” que descreve o som do violoncelo. Essa interpretação implica aceitar que, embora o adjetivo “intenso” porte em si a cifra tensiva de um “mais mais” de energia, ele ainda não é suficiente para atingir o patamar de “somente mais” atingido pelo som “brilhante”.

Ainda no que diz respeito ao timbre do violoncelo, vale a pena chamar a atenção para a emergência da tatilidade ocasionada pelos traços de espacialidade implícitos nos adjetivos “cheio” e “penetrante”. Sobre o primeiro, o Dicionário Caldas Aulete não deixa dúvidas quanto a sua relação com o espaço: “1. Em que não há lugar para mais nada; cujo espaço interno está completamente (ou quase) ocupado”; “5. Que é volumoso e tem formas arredondadas”. Sobre o segundo termo, a passagem para o espaço interno é corroborada: “1. Que penetra, entra em algum lugar”. As dúvidas que possam restar sobre esta relação serão dissipadas com uma consulta às definições do verbo correspondente “penetrar”: “Adentrar, introduzir-se” (Caldas Aulete), “passar através ou para dentro de” (Houaiss). Assim, pode-se reinterpretar os dados obtidos pela consulta aos dicionários traçando um paralelo entre a passagem do espaço externo ao espaço interno registrada por suas definições e o binômio proximidade-toque ².

Nesse ponto da análise, vemos a luminosidade até então predominante dar lugar aos poucos à tatilidade. Passando para o degrau mais grave, nota-se que todos os termos utilizados para o som do contrabaixo estão relacionados ao tato: “seco”, “áspero” e “rascante”. No percurso de

²A semiotização da “penetração” como dado de espacialidade já foi proposta por Zilberberg (2011a, p. 159 ss)

minimização da luz e recrudescimento do tato, a chegada ao sobrecontrário oposto pode ser constatada sem grandes esforços. Bastará uma consulta rápida sobre o termo “rascante” para revelar os seguintes dados: “2. Diz-se do som áspero, que arranha” (Caldas **Aulete**), “2. diz-se de vinho que deixa certo travo na garganta, por excesso de tanino”, “4. diz-se do som áspero, que parece arranhar” (**Houaiss**). Os resultados obtidos para a definição do verbo correspondente “rascar” ratificam a ideia de contato: “1. tirar alguns fragmentos de uma superfície com auxílio de um instrumento”, “2. tirar lascas de”, “3. fazer fricção, provocar atrito, arranhar”, “4. causar sensação de fricção incômoda” (**Houaiss**). Vale a pena destacar que a definição destes termos faz referência igualmente a apreciações gustativas, pertinentes já ao campo íntimo do corpo próprio do sujeito.

Por sua vez, a definição do verbete “áspero” vem confirmar explicitamente a predominância do traço da tatilidade: “Que tem superfície desigual, incômoda ao tato” (Caldas **Aulete**). Entre as definições disponíveis para o substantivo correlato “aspereza”, podemos encontrar formulações esclarecedoras como “4. característica do que fere ao gosto” (**Houaiss**). Se a tatilidade do som cheio e penetrante do violoncelo ainda se situa em uma zona comedida, no registro do contrabaixo, ela se recrudescer até atingir a região extrema em que o corpo não tolera mais o contato, avaliado como excessivo. Em consonância com esse dado, a minimização da tonicidade é registrada pelo adjetivo “seco”, o qual é definido pela falta e pela privação em quinze das dezesseis acepções registradas no Dicionário Houaiss. Com esses dados em mãos, torna-se possível esquadriñar o valor tímbrico da família das cordas de acordo com o cruzamento de suas subvalências (**Zilberberg, 2006a**, p. 185-187). Assim, tato e visão podem ser traduzidos em termos de proximidade e afastamento e, portanto, projetados sobre a subvalência da espacialidade.

Tomando por critério o grau de contato com o corpo próprio do sujeito, o eixo da extensidade será articulado em um gradiente que vai do

“íntimo” ao “distante”. No percurso da atenuação e da minimização, a região do vetor da extensidade denominada “íntimo” dá conta do caráter tátil das propriedades gustativas do som “rascante” do contrabaixo e do movimento de penetração do violoncelo. Por sua vez, o percurso do restabelecimento e da exacerbação leva ao polo oposto desse eixo denominado “distante” e explica a atuação à distância implicada nas variações luminosas do som “mais escuro” da viola e do som “brilhante” do violino.

Cumprido sublinhar que essas variações de distância apenas emulam um deslocamento com relação à posição do sujeito. Em última análise, essa “distância” não se encontra em nenhuma parte no domínio empírico. Ao invés disso, trata-se aqui de uma distância virtual, um simulacro discursivo construído pelo timbre. A título de exemplo, é relativamente comum o julgamento de que instrumentos mais agudos (como o violino e a flauta) parecem flutuar sobre a massa sonora da orquestra. Em contrapartida, é muito raro ouvir o mesmo tipo de comentário acerca de instrumentos muito graves (como o contrafagote, por exemplo).

Ao eixo da intensidade será atribuído o papel de medir a tonicidade, entendida aqui como componente figural do *quantum* de energia luminosa manifestado no plano figurativo dos lexemas que descrevem o timbre. No percurso da atenuação e da minimização, a região denominada “extenuação” dá conta do escurecimento do timbre da viola e do ressequimento do timbre do contrabaixo. Em contrapartida, no percurso do restabelecimento e da exacerbação, a região da “avultação” abrange com precisão o som “gloriosamente rico” do violoncelo e o caráter energizante embutido no timbre “brilhante” do violino. Não é demasiado lembrar que os nomes atribuídos às regiões do gradiente tensivos são apenas provisórios; sua lexicalização é menos importante do que os processos tensivos referidos.

A esquematização projetada no gráfico tensivo sugere uma organização muito genérica do comportamento do timbre da família de cordas. As regiões atribuídas a cada instrumento não podem ser consideradas como

Figura 3.1: Curva tensiva do timbre dos instrumentos de cordas friccionadas

segmentações fixas e definitivas. Ao contrário, sobre o *continuum* do gradiente tensivo, há espaço para toda sorte de permeabilidades, hibridismos e transmutações tímbricas. No caso da família de cordas, isso é especialmente proveitoso para compreender as nuances e intersecções sonoras entre violino e viola, distinguíveis apenas a muito custo por um ouvido não-treinado. Da mesma forma, um violoncelista habilidoso pode conseguir um timbre muito semelhante ao da viola, assim como um violinista pode empregar uma técnica que torna irreconhecível o timbre de seu instrumento. Essas constatações não invalidam de modo algum a pertinência da análise tensiva, uma vez que, do ponto de vista semiótico, a fonte produtora empírica tem papel apenas secundário perante às marcas imprimidas no enunciado. Ocupar-se de tais questões implicaria uma deriva para o território do discurso de produção musical povoado de preconcebitos de difícil sustentação (cf. Seção 1.3).

Isso não significa, porém, que as questões relacionadas à técnica de execução escapem à abordagem tensiva. Ao contrário, enquanto efeitos de sentido impressos na superfície textual e discursiva, a técnica instrumental deve também ser prevista no modelo proposto. Essa inclusão previne a falácia de homologar biunivocamente o timbre a componentes sensoriais

específicos. Tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista prático, seria muito temeroso afirmar que todo timbre de contrabaixo é necessariamente “áspero” e “seco” – para tomar o exemplo da análise em questão. Em todo caso, o jogo entre os regimes implicativo e concessivo consegue prever as inversões de valores tensivos atribuídos ao timbre. Sob a égide da concessão, nada impede que, em uma passagem orquestral qualquer, o timbre de contrabaixo se torne inesperadamente “brilhante” e “ágil”. Em geral, as descrições apresentadas por manuais de orquestração e compêndios de instrumentos contemplam o que é considerado canônico para aqueles timbres, ou, em termos semióticos, o que é da ordem do esperado e do implicativo. Sabe-se, no entanto, que o regime da concessão e o sobrevir podem inverter a ordem das coisas e fazer com que “aquilo que não havia, acontecia” (cf. Rosa, 2001, p. 80 *apud* Tatit, 2010, p. 112 ss.). Mesmo que não haja um timbre de contrabaixo brilhante e ágil, ele pode acontecer.

3.4 Sintaxes do sensível

Apesar de se mostrar proveitosa para construir inventários fechados de unidades mínimas (como o faz a prova de comutação, por exemplo), a abordagem paradigmática se mostra ineficaz diante de fenômenos da ordem do contínuo, como é o caso das nuances de cores e timbres. Considerando que, tanto no campo cromático quanto no campo sonoro, as variações graduais podem gerar um número virtualmente infinito de elementos, é mais proveitoso entender ambos como valores semióticos determinados pela articulação de valências (cf. Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 22). É devido a sua propriedade de transformar limiares em limites que as valências conseguem calcular nuances tímbricas, mesmo aquelas que não possuem uma lexicalização bem estabelecida.

Esse expediente metodológico resolve determinados problemas que cercam a discretização de timbres. A descrição em termos tensivos con-

torna o problema de descrever um timbre simplesmente fazendo referência à sua fonte sonora. Para além das dificuldades impostas pela operação de reconhecimento, tal nomeação é pouco adequada para distinguir registros tímbricos diferentes produzidos por um mesmo instrumento. Ainda que se possa apelar para uma nomenclatura extremamente especializada (por exemplo, fazendo referência ao modo de articulação executado pelo instrumentista ou a detalhes da construção do instrumento), pouco é revelado dessa forma sobre os sentidos produzidos pelo timbre. Em contrapartida, o esquematismo tensivo oferece um instrumental analítico poderoso para deslindar variações mínimas em um nível de precisão atingível somente a muito custo por uma metalinguagem não-especializada. Apenas a título de exemplo e sem qualquer pretensão de trazer resultados definitivos, gostaríamos de ilustrar brevemente como as cifras tensivas podem descrever as nuances do timbre de um mesmo instrumento. No trecho a seguir, Walter Piston discorre sobre as diferenças de sonoridade entre as cordas do violino. Por motivos de praticidade, limitamo-nos a anotar entre colchetes, logo após o termo pertinente, a cifra tensiva que está em jogo.

“Uma vez que a extensão das cordas se sobrepõem, as possibilidades de variedade são multiplicadas, e não podemos atribuir características em termos de registro grave, médio ou agudo como o fazemos com as madeiras. A corda Mi é feita de aço. A troca radical da tripa para esse material, no que concerne ao *brilho* e à *durabilidade* [mais-mais de tonicidade], ocorreu no primeiro quarto do século atual e foi percebido por muitos como um desastre devido à perda de certa qualidade sedosa e macia. (...) A corda Mi tem a maior *força de condução* [alta tonicidade]. *Poderosa e mesmo estridente* [alta tonicidade] por vezes, ela também é capaz de uma qualidade *etérea* [espacialidade aberta],

luminosa e *limpa* [triagem] quando *tocada suavemente* [baixa tonicidade]. (...) A corda Lá é *razoavelmente forte* [menos-mais de intensidade] na primeira posição, *perdendo um pouco de brilho e força* [menos-mais de intensidade] conforme a corda vai ficando mais curta nas posições mais altas. Para uma frase suave e expressiva nessa região, geralmente é preferível subir pela corda Lá do que ultrapassar para o Mi. A corda *menos poderosa* [menos-mais de intensidade] é a Ré. Ela tem uma qualidade *quieta* [mais-menos de intensidade] e *abafada* [espacialidade fechada] em contraste com a Sol e é especialmente adequada para determinados tipos de expressão *calmos* [andamento desacelerado]. A corda Sol é semelhante à corda Mi em força sonora. Ela é excelente para melodias *largas* [espacialidade aberta] se elevando até à sétima ou oitava posição, no entanto ela tem uma tendência à *rouquidão* [só-mais de tonicidade] nas notas extremamente agudas.” (Piston, 1955, p. 52-53, tradução e grifos nossos xxxii)

As sutis distinções notadas pelo compositor podem ser calculadas por operações sintáticas reguladas pelos operadores tensivos “mais” e “menos”. Por trabalhar com produtos e quocientes da articulação de subdimensões graduáveis, abertas, orientáveis e reversíveis (e não com termos substanciais), o esquematismo tensivo explora com desenvoltura o princípio saussuriano de valor negativo (cf. Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 39-59) e demonstra ampla vantagem frente às abordagens realistas, que pretendem indexar o timbre à sua referência do mundo natural.

É certo que a seleção de material tímbrico tem participação na construção do nível figurativo de um texto musical (e, conseqüentemente, sua associação com temas). No entanto, tanto figuras quanto temas ainda

apresentam o inconveniente de constituir um inventário aberto, o que seria quase impossível no caso das microvariações tímbricas notadas acima. Um importante passo em direção à sistematização é dado quando se passa a considerar o timbre como produto do cruzamento de valências, e não mais como uma figura do mundo ou como produto da acumulação de semas, que, em tese, são em número infinito (cf. Zilberberg, 2011b, p. 51).

3.5 Sinestesias

O esquematismo tensivo se mostra como uma alternativa eficiente para organizar a gama contínua de timbres, não só por conceder lugar de privilégio à sintaxe mas também por incorporar as questões da percepção e do corpo do sujeito sensível, centrais em uma abordagem mais afeita à fenomenologia do que ao “realismo ingênuo” das investigações acústicas. Essa compatibilidade pode ser ratificada pela seguinte passagem em que L. Tatit discute o diálogo entre a semiótica e as ideias de Merleau-Ponty:

“Este processo de dupla negação [‘parada’ e ‘parada da parada’] está de acordo com a sintaxe fundamental concebida por Greimas em suas operações de asserção e negação praticadas sobre o quadrado semiótico. Por outro lado, a identificação de *corpo percebido* e *tensividade fórica* não deixa de constituir uma conversão de características existenciais, típicas da fenomenologia, em valores funcionais (sintáticos) que possam responder às necessidades semióticas.” (Tatit, 1997, p. 31)

O papel do sujeito da percepção na instauração dos valores semióticos permite explorar todo o seu potencial heurístico especialmente quando se trata das posições alegadamente subjetivas e impressionistas que demarcam o vocabulário descritivo do timbre. Retirado do papel passivo de mero

receptor de estímulos sensoriais, o sujeito agora assume a posição de árbitro na construção das condições de significação:

“A inscrição do sujeito observador na organização da categoria, e na seleção de seu protótipo, é aqui considerada, de imediato, como resultante das propriedades perceptivas das valências (propriedades intensivas e extensivas), já que, para nós, sua orientação em ‘profundidade’ depende de um sujeito perceptivo que lhes impõe sua dêixis” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 23)

É importante destacar a esta altura que o estatuto desse sujeito é dado sempre em termos semióticos. Isso implica rejeitar determinações apriorísticas calcadas em idiosincrasias psicologizantes do indivíduo. Em se tratando de fenômenos de discurso, é necessário sempre levar em conta as condições de circulação desses sentidos em uma dada comunidade semiótica. Isolado, o sujeito não tem plenos poderes sobre a construção desses mecanismos tensivos; ao invés disso, suas escolhas devem passar pelo crivo de uma sanção coletiva. O material analisado aqui registra, na forma de uma descrição fixada pela escrita, uma avaliação socialmente cristalizada, uma vez que ela integra um conjunto que inclui outros dados de ordem social e histórica (por exemplo, anatomia do instrumento musical, história de seu desenvolvimento, papel desempenhado em movimentos estéticos etc.).

O papel central do sujeito na atribuição de valores semióticos aos timbres vem relativizar, ao menos em parte, o investimento de autoridade conferido aos resultados numéricos obtidos pelas pesquisas da acústica musical e da psicoacústica. Isso nos impele inevitavelmente para a necessidade de articular as propostas aqui traçadas com as questões de ordem fenomenológica de que se tem ocupado a semiótica em uma de suas atuais

frentes de trabalho. Conforme nota o semioticista Denis Bertrand, “o afeto é indissociável da percepção em si mesma” (2003, p. 248)

A intuição do homem comum tende a separar visão e tato como ordens sensoriais impermeáveis que concernem respectivamente ao olho e à pele. No ambiente da pesquisa científica, essa ideia está longe de constituir ponto pacífico. Investigações musicológicas sobre abuso sônico apontam que os efeitos destrutivos do excesso de ruído decorrem de sua ação integral sobre o corpo do sujeito: “Os sons provém de fora do corpo; porém o som propriamente dito é íntimo porque ele é uma excitação do organismo todo: sentimos o impacto das vibrações por todo nosso corpo” (Kassler, 2002, p. 327, tradução nossa ^{xxxiii}).

No domínio semiótico, não é propriamente novidade o entendimento de que é preciso ir além do desmembramento sensorial e buscar o sistema de valores que transforma esses estímulos em significação (Fontanille, 1999, p. 14-19). As relações complementares entre visualidade e tatilidade já foram notadas pelo próprio Claude Zilberberg, que faz referência às considerações de Riegl e Goethe: “Não há conflito entre os valores táteis e visuais, mas convergência, colaboração, a fim de gerar progressivamente a profundidade: os valores propriamente cromáticos permitem modular o intervalo entre os valores táteis (...)” (2011b, p. 119). No estudo já citado aqui dedicado à profundidade, esse semioticista constrói uma correlação inversa entre toque e visão e não deixa dúvidas quanto ao íntimo parentesco entre eles: “(...) assim, a audição e a visão, ‘experts’ em matéria de distância, esperam pelo toque, ou, como tem sido frequentemente indicado, o espaço óptico ‘exige’, atualiza o espaço dito ‘háptico’ (...)” (Zilberberg, 2005, p. 93).

Essa convergência sinestésica foi notada também por Herman Parret ao discutir justamente a compreensão musical. Segundo esse semioticista, o recurso a adjetivos pertencentes a outras ordens sensoriais é uma evidência inegável de que a experiência musical e a percepção de timbres reclamam forçosamente a corporeidade integral do sujeito enquanto lugar

de emergência das sinestesias:

“Nós ‘compreendemos’ a música pois nossa experiência não é unicamente auditiva: se são utilizados qualificativos espaciais para descrever uma experiência musical, como claro, sombrio, arredondado, pontiagudo, baixo, alto, é porque essa experiência é sinestésica e implica a visão e eventualmente outros sentidos como o toque e mesmo o gosto. [...] No que concerne a percepção da qualidade do som (nesse caso, por exemplo, em que se percebe o registro médio do oboé como nasal, claro, oco e cru) parece que essa percepção é modulada por nossa ‘atitude’, predicativa e inconsciente com certeza, fundada em nossa corporeidade que ‘percebe’ o som sinestesicamente (Parret, 1988, p. 245-246, tradução nossa ^{xxxiv})

Sem pretender se deixar seduzir pela *tournant phénoménologique* que se faz cada vez mais presente nos trabalhos mais recentes da semiótica, parece-nos proveitoso destacar que, segundo palavras do próprio Merleau-Ponty, a sinestesia é a modalidade padrão de apreensão das qualidades sensíveis do mundo. Ela não é privilégio de alguns indivíduos afetados por uma anomalia neuronal qualquer, ao contrário do que propõem diversos estudos no campo da psicologia. De fato, todos os indivíduos percebem o mundo de maneira integral e, portanto, também são sinestésicos.

“A visão dos sons ou a audição das cores existem como fenômenos. E eles não são nem mesmo fenômenos excepcionais. A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir, e,

em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 308)

Nesse momento, não cabe discutir em profundidade questões delicadas como o estatuto epistemológico da estesia, a disputa entre contínuo e descontínuo pela posição de elemento pressuposto, o senso de textualidade da pesquisa semiótica entre outras problemáticas pertinentes ao tema em discussão. Por ora, será suficiente assumir a primazia do sujeito enquanto instância avaliadora das descrições impressionistas do timbre. Nesse ponto da investigação, há embasamento para afirmar que as dificuldades em estabelecer um vocabulário preciso e objetivo para o timbre decorre da premissa falaciosa de que seu estudo possa se apoiar exclusivamente ora sobre dados da *physis* sonora, ora sobre avaliações calcadas em introspecções psicologizantes de difícil comprovação. Somente no ponto de encontro dos “estados de coisas” com os “estados de alma”, operacionalizado pelo quadrante tensivo, é possível apreender o timbre enquanto produtor de sentidos.

Enfim, graças à intervenção do instrumental analítico da semiótica, afigura-se menos espessa a cortina de fumaça que recobre esse objeto quantificado subjetivamente e validado intersubjetivamente. Para além das remissões meramente referencialistas, o semioticista deve ser capaz de reconhecer os sentidos do sensível no timbre, conforme apontado pelas reflexões de J. Fontanille sobre os modos do sensível: “Em outras palavras, se o contato sensorial com o mundo fosse apenas uma inferência indexical (do tipo ‘*Se eu avisto um predador, eu fujo*’) não haveria lugar para falar de um universo semiótico do sensível” (1999, p. 66, tradução nossa^{xxxv}). Conduzir a missão semiótica até o vasto continente do timbre se torna uma jornada menos temerária quando o analista toma por bússola a posição central do sujeito enquanto controlador dos aumentos e diminuições responsáveis

pelas infindáveis nuances de cor e som que povoam nossos olhos e ouvidos.

Notas de tradução

^{xxvi} “(...) it is customary to speak of ‘colouring’ or ‘tone-color’ where variations of timbre are produced by different intensities of the overtones of sounds.”

^{xxvii} “Timbre means tone quality – coarse or smooth, ringing or more subtly penetrating, ‘scarlet’ like that of a trumpet, ‘rich brown’ like a cello, or ‘silver’ like that of the flute. These colour analogies come naturally to every mind...”

^{xxviii} “Definir la calidad de timbres de los distintos instrumentos es difícil y poco exacto. Ese concepto debe ser adquirido a través de nuestros sentidos: visual, táctil y gustativo. Aunque aparentemente estos sentidos no guardan relación alguna con el auditivo, para mi dicha relación existe, y en forma cabal. El empleo de todos nuestros sentidos se hace necesario para poder transmitir una impresión musical. En general, esta definición con palabras, referentes a los sentidos visual, táctil y auditivo, parecería un tanto grosera, no se las debe entender en su propio significado.”

^{xxix} “En second lieu, l’attribution des termes impressionnistes est dépendante des conventions du langage ordinaire tout comme des intuitions individuelles, ce qui les rend moins communicables et moins efficaces. C’est pourtant cette terminologie «impressionniste» qui intéressera l’approche phénoménologique de la qualité vocale.”

^{xxx} “The tone color of the string group is fairly homogeneous from top to bottom, variations in the different registers being much more subtle than in the winds.”

^{xxxi} “La nobleza, la suavidade, el calor del timbre, la igualdad de sonido de un extremo a otro de la escala, cualidades comunes a todos los instrumentos de arco, constituyen una de las superioridades de ese grupo con relación a todos los demás.”

^{xxxii} “While there is much more unity of timbre in a stringed instrument than in a woodwind, there exists in this respect within the homogeneity of the violin a striking variety and even contrast of colors and dynamic range. This is largely because of the differences in sound between the four strings. Since the pitch ranges of the strings overlap, the possibilities for variety are multiplied, and we cannot designate characteristics of low, medium, and high registers, as we do for wind instruments. The E-string is made of steel. The radical change to this material from gut, in the interests of greater brilliance and durability, occurred in the first quarter of the present century and was felt by many to be a disaster because of the loss of a certain silky and mellow quality. [...] The E-string has the most carrying power. Forceful and even strident at times, it is also capable of an ethereal quality, luminous and clear, when played softly. [...] The A-string is fairly strong in the first position, losing some brilliance and power as the string becomes shorter in upper positions. For a soft, expressive phrase in that range, it is generally preferable to move up the A-string rather than pass over to the E. The least powerful string is the D-string. It has a quiet, subdued quality in contrast to the G, and is especially suited to certain calm types of expression. The G-string is next to the E-string in sonorous strength. It is excellent for broad melodies rising as high as the seventh or eighth position, although it has a tendency to hoarseness in the extreme high tones.”

^{xxxiii} “Sounds come from outside the body, but sound itself is intimate because it is an excitation of the entire organism: we feel the clash of vibrations through our whole body.”

^{xxxiv} “Nous «comprendons» la musique parce que notre expérience n’est pas uniquement auditive: si l’on utilise des qualifications spatiales pour décrire une expérience musicale, comme clair, sombre, arrondi, pointu, bas, haut, c’est bien que cette expérience est synesthésique, et implique la vision et éventuellement

d'autres sens comme le toucher et même le goût. [...] En ce qui concerne la perception de la qualité du son (dans le cas, par exemple, où on perçoit le registre moyen du hautbois comme nasal, clair, creux, et cru) il semble que cette perception soit modulée par notre 'attitude', prédicative et inconsciente bien sûr, elle-même fondée dans notre corporeité qui 'perçoit' le son synesthésiquement."

^{xxxv} "En d'autres termes, si le contact sensoriel avec le monde n'était qu'une inférence indexicale (du type 'Si je repère un prédateur, je fuis'), il n'y aurait pas lieu de parler d'univers sémiotique du sensible."

Capítulo 4

Variantes solidárias do uso na descrição do timbre

“Há muitas e muito poucas palavras.
[...] Assim: Mesa e cadeira são duas
palavras. Móveis é uma palavra só –
coisas que se movem. Mas não há
palavra para dizer dois corpos
encostados, ou uma mão segurando
um punhado de terra ou duas mãos
dadas com um tanto de terra entre
elas; como há, por exemplo, a palavra
jardim para designar o conjunto de
terra e plantas; ou a palavra planta
para expressar a soma dessa parte do
jardim que fica acima e da parte que
fica abaixo da terra.”

Arnaldo Antunes

Capítulo 4

Variantes solidárias do uso na descrição do timbre

4.1 Invariantes e variantes, esquema e uso

Comparada com as abordagens de outras disciplinas, a visada discursiva sobre o timbre tem a vantagem de contar com um aparato teórico de potencial heurístico amplamente testado e atestado pelas investigações linguísticas, seja no campo da gramática, seja no campo do discurso. O especialista em ciências da linguagem, incluindo aqui linguistas e semioticistas, não pode se contentar em simplesmente registrar epifenômenos de superfície. Assim como o linguista deve ultrapassar a mera coleção de “curiosidades da língua” para deslindar o funcionamento de seu sistema, também o semioticista deve conseguir articular seus achados com fenômenos discursivos correlatos em outros sistemas semióticos. Nesse aspecto, a abordagem do timbre enquanto fenômeno conotativo pode tirar grande proveito de outras distinções conceituais correntes no projeto hjelmsleviano, com especial destaque para as oposições “forma *vs.* substância”, “esquema *vs.* uso” e “invariante *vs.* variante”, que, aliás, se relacionam estreitamente entre si.

Em capítulo de sua tese intitulado “O uso como elemento determinante para a escolha dos instrumentos que compõem um arranjo”, Márcio Coelho (2007, p. 130-147) apresenta duas propostas teóricas de inegável

impacto para os estudos semióticos sobre o timbre. A primeira diz respeito à organização dos timbres dos instrumentos musicais de acordo com sua capacidade de fazer durar seu som seguindo o modelo do quadrado semiótico. A segunda incide sobre o papel central do uso na seleção de timbres que compõem um arranjo e visa responder por que os gêneros artísticos cristalizam certas formações instrumentais em vez de outras (cf. Seção 1.2).

Entre essas proposições, existe um hiato que procuraremos elidir tentando responder a seguinte questão: não seria o timbre em si mesmo já um elemento do uso, independentemente de seu emprego neste ou naquele gênero artístico? Posta nesses termos, a questão revela sua convergência tanto com as reflexões de José Roberto do Carmo Jr. acerca da pertinência do timbre ao plano conotativo (cf. Seção 1.4) quanto com as observações de Dietrich sobre o uso de instrumentações inusitadas – como é o caso do naipe de violinos em uma bateria de escola de samba (cf. Seção 1.3).

Carmo Jr. propõe organizar os parâmetros sonoros em redes relacionais e distingue as categorias pertinentes ao esquema e ao nível da denotação daquelas pertinentes ao uso e ao nível conotativo. Entre as primeiras, encontram-se o tonema, o cronema e o dinamema, que correspondem respectivamente aos atributos de altura, duração e intensidade comumente empregados para caracterizar um evento sonoro. Entre os segundos, o autor aloca o andamento, a dinâmica e o timbre, conforme se vê nas tabelas 4.1 e 4.2, extraídas de seu trabalho¹ (Carmo Jr., 2007, p. 146).

Em princípio, os três primeiros parâmetros podem ser conjugados livremente. No domínio do esquema, nada impede que uma nota dada assuma, por exemplo, a relação [aguda e longa e fraco]. Teoricamente, todas as combinatórias são previstas. Trata-se, portanto, do amplo espectro

¹Na formulação originalmente apresentada em Carmo Jr. (2007), a categoria do andamento é articulada na oposição “grave : presto”. A fim de evitar confusões terminológicas indesejadas, substituímos voluntariamente o termo “grave” por “lento”.

	$\leftarrow$ ou...ou... $\rightarrow$	
tonemas	grave : agudo	$\uparrow$
cronemas	longo : breve	e...e...
dinamemas	forte : fraco	$\downarrow$

Tabela 4.1: Rede relacional de categorias do esquema: altura, duração e intensidade

	$\leftarrow$ ou...ou... $\rightarrow$	
andamento	lento : presto	$\uparrow$
dinâmica	forte : piano	e...e...
timbre	classe aberta (?)	$\downarrow$

Tabela 4.2: Rede relacional de categorias do uso: andamento, dinâmica e timbre

de virtualidades disponíveis no esquema. O leitor pouco familiarizado com a discussão musical poderá tomar como referência o sistema vocálico das línguas naturais, que organiza os traços distintivos das vogais em uma rede relacional articulando as categorias de abertura, anterioridade e arredondamento (cf. Carmo Jr., 2007, p. 145). Aquilo que se entende comumente por “vogal” é, de fato, uma grandeza resultante da soma desses traços. No terreno da gramática, idêntico é o caso de um pronome como “tu”, que nada mais é do que o cruzamento de uma grandeza de pessoa (segunda pessoa), uma de número (singular) e uma de caso (nominativo) (cf. Zilberberg, 2011b, p. 86). Da mesma maneira, o evento sonoro comumente designado por “nota musical” resulta do cruzamento de alturas, durações e intensidades.

Até o momento, fala-se de elementos pertinentes ao nível do esquema. Voltando o olhar para os elementos do uso, nota-se de imediato certa dissimetria especialmente no que diz respeito à incorporação do timbre. Em primeiro lugar, essa categoria parece irredutível a uma análise em dependências binárias. Por um lado, é ponto pacífico que ela participa forçosamente na relação “e...e...” que constitui a nota musical. Por outro lado, impõe-se a dificuldade de conferir-lhe um fechamento:

“O timbre parece um limiar dentro do sistema. Não podemos considerá-lo como uma categoria porque esta pressupõe um efetivo mínimo de dois membros, uma oposição binária simples. Por outro lado, o timbre é o suporte sobre o qual as diferenças caracterizantes – que constituem a base da melodia – repousam e geram sentido.” (Carmo Jr., 2007, p. 116)

Outra dissimetria pode ser entrevista quando se compara as tabelas entre si. Raciocinando de maneira indutiva, pode-se constatar um denominador comum entre, de um lado, cronemas e andamento e, de outro lado, dinamemas e dinâmica, pois esses pares correspondem respectivamente aos parâmetros sonoros de duração e intensidade. Se essas equiparações parecem a princípio razoáveis, constata-se que os elementos restantes não se compatibilizam. Nessa disposição, não se encontra uma categoria correspondente à altura no domínio do uso, assim como não há um correspondente ao timbre no domínio do esquema.

Parece possível postular no nível do uso um correspondente do parâmetro da altura, nomeadamente a tessitura. Um argumento favorável a essa proposta reside na constatação consensual de que a transposição de determinada melodia para um registro mais grave ou mais agudo não desintegra seu núcleo de identidade, construído pela arquitetura de cronemas, tonemas e dinamemas. Um fraseado melódico mantém sua identidade quando cantado tanto por uma soprano quanto por um baixo profundo.

Em contrapartida, uma correspondência do timbre no nível do esquema parece mais difícil de ser apontada. Caso possa ser formulada sem ferir os princípios teóricos, essa categoria provavelmente seria articulada como “monotímbrico *vs.* pluritímbrico”². Por ora, bastará assumir que há,

²Uma evidência da pertinência dessa oposição é o efeito de achatamento acarretado pela uniformização da variedade de timbres em certo tipo de composições. Um exemplo claro é o caso das partituras de redução para piano, que neutraliza a distribuição tímbrica da instrumentação original. No domínio da canção popular, fenômeno semelhante ocorre quando os diálogos internos entre atores do enunciado são entoados por um timbre único.

← ou...ou... →		
andamento	lento : presto	
dinâmica	forte : piano	↑
tessitura	grave : agudo	e...e...
timbre	classe aberta: (violino, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, fagote, trompete, trombone, tuba, etc.)	↓

Tabela 4.3: Rede relacional expandida de categorias do uso: andamento, dinâmica, tessitura e timbre

para cada instrumento musical, uma região tímbrica particular considerada como valor *default*, independentemente do grau de semelhança e das intersecções que possam haver com o timbre de outros instrumentos. Assim sendo, esse conjunto incluiria o repositório aberto de timbres designados de acordo com os instrumentos que o produzem. Uma tentativa de agregar esse parâmetro na rede relacional conduziria à configuração apresentada na Tabela 4.3.

Note-se que o conjunto dos timbres tem estatuto diferente das demais categorias. Enquanto as três primeiras categorias se comportam como uma classe fechada, a categoria do timbre parece se configurar como uma classe aberta. Nesse ponto, pode-se traçar uma analogia com a distinção feita nas línguas naturais entre morfemas gramaticais e lexicais, sendo que “as classes finitas tendem por vocação a reger as classes abertas” (Zilberberg, 2004, p. 92).

4.2 Manuais de orquestração: testemunho escrito da prática musical

Desse ponto em diante, procuraremos apontar relações de restrição entre timbre e tessitura, dinâmica e andamento no âmbito da manifestação e do uso. Para tal, os manuais de instrumentação e orquestração servirão de material de análise, uma vez que eles funcionam como um registro escrito das apreciações coletivas que governam tacitamente a práxis musical e

circulam em determinado meio sócio-historicamente circunscrito.

Em geral, os instrumentos contemplados se limitam a um domínio estético restrito e seria muito difícil exigir exaustividade de fato desse tipo de obra. Quando elas expandem seu campo de abrangência, perdem em profundidade e, por vezes, se tornam meros catálogos de objetos musicais. Em contrapartida, quando a descrição ganha em profundidade, o detalhamento cobra como preço a restrição do universo de objetos descritos. Essa limitação aos instrumentos musicais mais canônicos é o argumento ambivalente que legitima a decisão de recorrer a esse material. Ainda que se desconfie do viés “etnocêntrico” presente na escolha dos autores pelos instrumentos descritos, essa triagem convém ao fechamento necessário a um estudo sobre a classe aberta dos timbres. Em linhas gerais, o que se encontra em tais caracterizações é a descrição de combinações entre altura, duração e intensidade consideradas como triviais ou incomuns para cada instrumento.

Para um estudo semiótico, os motivos de caráter técnico ou mecânico que determinam essas limitações tem papel secundário e dizem respeito mais ao discurso de produção musical do que ao discurso musical propriamente dito (cf. também Seção 1.3). Para o musicólogo e para o instrumentista, os detalhes ligados à execução são de grande importância; para o semioticista, basta reter as marcas enunciativas que eles produzem. A mesma advertência se aplica também ao instrumento musical, que vale menos por suas particularidades materiais do que pelo seu timbre correspondente. Portanto, para os objetivos visados por esse estudo, é suficiente reconhecer o timbre enquanto figura discursiva.

Nesse ponto, é oportuno antecipar a crítica de que os manuais tendem a assumir uma postura mais prescritiva do que descritiva. A justificativa para essa decisão pode ser encontrada por meio de uma comparação com a descrição de línguas naturais. É ponto pacífico que o linguista não deve recorrer a gramáticas normativas e manuais de redação para

descrever uma língua, pois esse tipo de obra não reflete de fato o estado real da língua. Ao invés disso, seria necessário criar um conjunto de dados extraídos a partir de material autêntico coletado da atividade linguística dos falantes. Trata-se, nesse caso, de uma descrição do esquema dessa língua natural. Porém, os manuais e as gramáticas normativas poderiam muito bem servir a um estudioso interessado em mapear os julgamentos de valor sobre as formas correntes nessa língua. Quando uma gramática didática repreende o emprego de determinada forma em favor de outra, ela registra uma apreciação valorativa dessas formas. O mesmo ocorre quando os dicionários atribuem aos verbetes rubricas qualificativas como “neologismo”, “arcaísmo”, “estrangeirismo” entre outras. De acordo com a tripartição da *parole* saussuriana proposta por L. Hjelmslev (1991, p. 81-93), o primeiro caso citado diz respeito ao domínio da norma e o segundo caso trata do uso; em ambos, o objeto de investigação não reside mais no domínio do esquema.

Ainda que essa breve comparação possa ter abstraído certas particularidades da descrição das linguagens verbais e não-verbais, ela serve bem para esclarecer o modo de proceder praticado aqui. Não se pode ignorar que, quando se trata de práticas artísticas, os registros escritos geralmente não logram acompanhar a multiplicidade de manifestações, apresentando uma defasagem talvez maior do que aquela verificada entre os termos registrados no dicionário e a abundância de neologismos que fervilham na vida cotidiana.

4.3 Relações de solidariedade entre o timbre e os demais parâmetros sonoros

Exemplos de como o timbre contrai solidariedade com os demais parâmetros sonoros podem ser encontrados em abundância quando se submete os manuais de instrumentação a uma leitura com lentes semióticas. Buscamos

selecionar e apresentar pelo menos um exemplo para cada par possível de solidariedades. Mais do que dar uma descrição exaustiva de um ou outro instrumento, nossa intenção é demonstrar a existência de tais imbricações entre categorias. Os trechos trabalhados foram extraídos das seguintes obras: *Traité de l'orchestration – Vol. I* de Charles Koechlin (s/d), *The technique of orchestration* de Kent Kennan (1983), *The study of orchestration* de Samuel Adler (2002), *Principios de orquestracion com ejemplos sacados de sus propias obras* de Rimsky-Korsakov (1946) e *Orchestration* de Walter Piston (1955). Disso não se deve inferir, porém, que a validade de tais dados está restrita a esses autores. Por se tratar de um universo socioletal restrito, pode-se presumir um alto grau de convergência entre os diversos trabalhos dessa natureza.

4.3.1 Timbre e altura

A solidariedade entre as categorias de altura e timbre é talvez aquela que se deixa reconhecer mais imediatamente na descrição de um instrumento musical qualquer. Após registrar as informações mais gerais, os autores detalham o registro e a tessitura realizáveis pelo instrumento. Em outras palavras, essa restrição entre categorias reflete a assunção mais ou menos intuitiva que, exceto raríssimos casos, um dado timbre não abrange a totalidade do campo das alturas. Em condições naturais, uma nota bem aguda como um [Do6]³ jamais poderá se manifestar em um timbre de tuba assim como um trompete nunca poderá atingir um [Do2]. Embora os casos de solidariedades entre altura e timbre sejam evidentes em qualquer descrição de tessitura, optamos por apresentar o seguinte trecho do *Traité*, em que C. Koechlin observa as limitações severas de extensão para as vozes infantis.

³Por motivos de praticidade, decidimos substituir a grafia das notas musicais em forma de pentagrama utilizada nos originais pela notação numerada, em que [Do4] corresponde ao Dó central, escrito na segunda linha suplementar inferior da clave de Sol.

“É bom relembrar, sobre esse assunto, que as vozes [infantis] muito extensas são muito raras; no entanto, eu já conheci algumas delas que podiam alcançar o contrami [Mi6] e descer muito baixo. Mas essa é a exceção, e eu não aconselharia jamais escrever essas notas extremas para um coral infantil! Ademais, a maior parte das crianças não cultivam bem a voz; os sons não se encontram bem localizados, de onde [resulta] a necessidade de não exigir notas agudas que, [somente] com um bom treinamento, elas lograrão emitir.” (Koechlin, s/d, p. 141, tradução nossa ^{xxxvi}).

Outro exemplo dessa imbricação é o dado intuitivo de que certo timbre adquire maior expressividade em uma região específica de sua tessitura. Casos como esse costumam ser mais frequente em instrumentos de sopro. Um exemplo dessa situação pode ser encontrado nos comentários de W. Piston sobre a otimização do desempenho do trompetista de orquestra:

“Mas enquanto o tocador de clarim era admitido como um especialista do registro agudo, espera-se que o trompetista de orquestra de hoje mostre o seu melhor na parte mediana do registro. Seria tolo de sua parte enfraquecer esse aspecto mais valioso da execução do trompete para estender seu registro em direção aos agudos.” (Piston, 1955, p. 257, tradução nossa ^{xxxvii})

4.3.2 Timbre e duração

No que diz respeito às solidariedades entre timbre e duração, talvez o caso mais evidente seja o das percussões. Não se pode ignorar que o som de algumas percussões como o tímpano, o *Glockenspiel*, o gongo entre

outros pode se estender consideravelmente. No entanto, essa capacidade é limitada para a maioria delas, na qual se incluem membranofones (caixa clara, bumbo, atabaque, surdo, etc.) e idiofones (chocalhos, reco-reco, claves etc.) de altura indefinida, que não fazem frente às cordas e aos sopros nesse quesito. Devido a sua duração efêmera, as percussões parecem demandar certa medida de celeridade. A mesma limitação no campo das durações também afeta o cravo, o que contribui para sua exclusão do corpo da orquestra moderna:

“Durante a era Barroca e mesmo em algumas das primeiras sinfonias de Haydn, o cravo estava presente nas orquestras para realizar o baixo contínuo. Quando a orquestra se expandiu e o estilo mudou, esse instrumento não era mais necessário como uma parte integral do conjunto; devido a seu som relativamente pequeno, ele foi substituído pelo piano.” (Adler, 2002, p. 478, tradução nossa ^{xxxviii})

Para contrapor a ingenuidade desses exemplos, é interessante voltar o olhar para o caso diametralmente oposto, em que o timbre é incapaz de durar pouco. Devido a seu tempo de resposta retardado, o órgão apresenta desempenho fraco em passagens rápidas e, por isso, parece requerer um *quantum* mínimo de lentidão:

“Acordes sólidos, cheios, com grande execução e *ff* têm em geral uma sonoridade magnífica: mas é bom que as notas possam durar um certo lapso de tempo. Para uma realização polifônica a 4 ou 5 partes, o órgão não se presta tão bem como a orquestra para múltiplos movimentos rápidos (aliás, de execução muito difícil em geral) e são mais valiosos, no caso dos grandes *ff*, ou acordes que se prolongam um pouco, ou uma

única parte (ou duas) percorrendo o teclado em escalas ou arpejos”. (Koechlin, s/d, p.131, tradução nossa ^{xxxix}).

Da mesma forma, instrumentos de sopro grave como o contrafagote também parecem apresentar um elã de andamento desacelerado, que favorece as durações longas em detrimento de passagens muito velozes:

“Teoricamente, qualquer coisa executável no fagote é também executável no contrafagote, porém as vibrações lentas e a inércia do grande instrumento inibe qualquer coisa de mobilidade ou agilidade fácil. [...] O *staccato* é seco e pesado. Golpes de língua rápidos e repetidos são difíceis devido à lenta reação da coluna de ar.” (Piston, 1955, p. 203, tradução nossa ^{xl})

4.3.3 Timbre e intensidade

Exemplos de solidariedade entre intensidade e timbre são menos frequentes, uma vez que o avanço do aperfeiçoamento técnico dos instrumentos e da maneira de executá-los visou suprimir as deficiências nesse domínio. Por esse motivo, é mais comum encontrar esse tipo de restrição nos instrumentos utilizados em música antiga e barroca. Com o recrudescimento da potência sonora causado pelo crescimento das orquestras e o aperfeiçoamento técnico, esses instrumentos foram pouco a pouco superados e têm presença garantida apenas quando se pretende obter fidelidade histórica. Vencido pela flexibilidade técnica do piano, o cravo se mostra como a figura mais modelar desse ostracismo tímbrico. Sua fraca projeção sonora aliada à dificuldade de variar sua intensidade restringem severamente sua atuação.

“Embora o cravo fosse frequentemente usado em combinação com outros instrumentos du-

rante o período Barroco (geralmente para prover o baixo), suas aparições na orquestra moderna têm sido poucas. Um problema é o fato de que seu som é tão leve que é coberto facilmente por outros instrumentos e facilmente perdido em um teatro grande. (...) Ao escrever para esse instrumento, deve-se lembrar que ele não pode fazer diferenças de volume através de toques mais leves ou mais pesados.” (Kennan, 1983, p. 360, tradução nossa ^{xli})

A solidariedade entre intensidades e timbre não está restrita, entretanto, ao universo estético da música antiga e barroca. Não obstante o vultuoso avanço técnico testemunhado no século XX, restrições dessa natureza nunca são totalmente eliminadas, como se pode verificar nos instrumentos acústicos de cordas beliscadas. Um exemplo nítido de aliança duradoura entre timbre e atonia é a harpa: “O timbre doce e poético da harpa é favorável a todos os matizes dinâmicos, mas nunca é pujante; o orquestrador deverá, portanto, usá-lo com precaução.” (Rimsky-Korsakov, 1946, p. 33, tradução nossa ^{xlii}).

No entanto, o caso mais produtivo dessa limitação de potência sonora é o violão. É curioso constatar que a mesma propriedade tida como deficiência em instrumentos de orquestra transformou o violão em um precioso aliado da voz humana. A fecundidade dessa união se confirma ostensivamente em inúmeros exemplos da canção popular brasileira, dentre os quais ocupa posição de destaque a estética consagrada por João Gilberto. O seguinte excerto atesta por escrito essas limitações de intensidade do violão, que o tornam mais adequado a espaços e formações de tamanho reduzido:

“O violão se alia maravilhosamente bem à voz humana: é, entre todos, o instrumento das serenatas... (...) Seria desejável escrever obras de

música de câmara em que o violão desempenharia seu papel: estou certo que elas poderiam ser muito aproveitadas e que, por exemplo, um pequeno grupo instrumental: flauta com viola (ou corne inglês e violoncelo) se fundiriam perfeitamente ao violão. Quanto a sua utilização na orquestra, ele não tem seu lugar senão em casos excepcionais; em geral, contenta-se antes em evocar o violão pela combinação da orquestra normal. – De todo modo, se você escrevê-lo como fazendo parte da orquestra, lembre-se que ele tem pouca sonoridade; conseqüentemente, não o cubra.” (Koechlin, s/d, p. 210, tradução nossa ^{xliii}).

No polo oposto, alguns timbres apresentam a restrição inversa. Além do caso de instrumentos de regulação dinâmica rudimentar, como a gaita de foles, esse é tipicamente o caso dos instrumentos da família de metais, cujo potencial de expansão rumo às dinâmicas potentes é consabidamente o mais amplo. Essa propriedade é particularmente perceptível na execução conjunta com timbres de instrumentos de outras famílias.

“O poder dinâmico total dos metais é uma força dominante capaz de obliterar o som do resto da orquestra e isso é frequentemente permitido por regentes carentes de autoridade ou senso crítico. O limite de volume e peso das cordas e das madeiras é um dado físico. Forçá-los a competir com os metais simplesmente resulta em sons desagradáveis e ainda com os metais à frente com larga distância” (Piston, 1955, p. 203, tradução nossa ^{xliv})

Até esse momento, discute-se como o timbre pode restringir determinadas manifestações de altura, duração e intensidade tomados isoladamente.

Desse cruzamento resulta um conjunto assimétrico de grandezas semióticas manifestadas concretamente em sons. Se, em virtualidade, todas as combinações são teoricamente possíveis, na passagem para a atualização e a realização vê-se que algumas delas resultam improváveis. Nesse ponto, já é possível esboçar algumas linhas que delimitam, para cada registro tímbrico, o que pertence ao âmbito do habitual e o que pertence ao âmbito do extraordinário. Para recapitular brevemente os dados já tratados, imaginemos um ouvinte que apreende um [Mi6], uma nota em *ff* e uma semifusa, abstraindo quaisquer outros fatores relacionados a orientações estéticas, regras de composição etc. Para ele, esses três eventos sonoros serão avaliados como triviais se forem manifestados, respectivamente, por um timbre de voz soprano, de trompete e de caixa clara. No entanto, basta substituir esses timbres por voz infantil, cravo e órgão para observar uma alteração considerável no julgamento do ouvinte. O que antes era avaliado como banal e até mesmo previsível passa agora para a esfera do insólito e do raro. Antes de discutir mais profundamente as implicações semióticas de tais constatações, vale a pena observar as solidariedades mais complexas, envolvendo mais de duas categorias.

4.3.4 Timbre, altura e duração

Com frequência, observa-se que, para um dado timbre, as categorias de altura e duração se selecionam mutuamente, tornando o conjunto de combinações ainda mais restrito. Ao fazer recomendações sobre a maneira de melhor aproveitar o potencial das vozes humanas, C. Koechlin faz uma interessante observação sobre as dificuldades de aliar a longa duração ao registro agudo. No excerto em questão, o semioticista reconhecerá com facilidade evidências de um mecanismo tensivo regulando o canto lírico: o território dos agudos é mais propício para os impactos e o dispêndio de energia (ou tonicidade, para dizer em outras palavras) é demasiadamente alto para que se possa permanecer muito tempo nele.

“Isso nos leva à conclusão seguinte, que verificamos frequentemente por experiência: de maneira geral, a voz humana se fatiga muito mais ao permanecer muitos compassos em notas altas, porém não extremas, do que emitir ocorrencialmente, com impacto e força, uma ou duas notas extremas.” (Koechlin, s/d, p. 142, tradução nossa ^{xliv}).

Algo semelhante também ocorre nos *pizzicati* na família de cordas de friccionadas, em que observa-se uma restrição severa da agilidade especialmente nos registros mais graves:

“Os dedos da mão direita, encarregados de fazer o *pizzicato*, não têm a velocidade do arco; as passagens *pizzicato*, não podem, pois, ser tão rápidas como os que se executam com o arco. Além disso, a velocidade possível do *pizzicato* depende da espessura das cordas; nos contrabaixos, pode-se fazer o *pizzicato* apenas nas notas onde a sequência seja muito mais lenta do que deveria ser nos violinos.” (Rimsky-Korsakov, 1946, 1946, p. 31, tradução nossa ^{xlvi})

4.3.5 Timbre, altura e intensidade

O exemplo anterior já permite antever que dificilmente a dinâmica permanece intocada em tais imbricações entre categorias. A conjugação entre o parâmetro de altura e de intensidade segmenta a extensão do instrumento em zonas de maior ou menor versatilidade dinâmica. De certa maneira, trata-se de uma modulação do fenômeno já observado no cravo e no violão, pois nestes a limitação de intensidades atinge a totalidade da tessitura. Como exemplo, pode-se mencionar as desigualdades de dinâmica das madeiras. Embora conte com um espectro amplo de intensidades, os instrumentos

dessa família não o explora de maneira uniforme em todos os registros, como é o caso da flauta transversal:

“De toda maneira, é muito ilusório contar com um verdadeiro *ff* para as primeiras doze notas do instrumento; mas pode-se escrever essa nuance *ff* : o instrumentista a executará dando todo o som possível. – Existe uma latitude muito grande do *pp* ao *ff* da flauta; notar-se-á somente que se, de um lado, o grave jamais é realmente *ff*, de outro lado, o agudo a partir de [Re6] jamais é realmente *pp*.” (Koechlin, s/d, p. 8, tradução nossa ^{xlvii})

De maneira semelhante, o timbre dos metais também apresenta a tendência a se intensificar proporcionalmente à elevação na tessitura: “Falando em geral, para todo o grupo [dos metais], o timbre resulta mais esplendoroso e a sonoridade mais forte quando se vai até o agudo, enquanto que indo até o grave, o timbre escurece e a sonoridade decresce um pouco.” (Rimsky-Korsakov, 1946, p. 25, tradução nossa ^{xlviii}). Em contrapartida, o fagote apresenta um perfil simetricamente oposto. Enquanto sonoridades fortes e graves configuram exceção no timbre de flauta transversal e dos metais, elas parecem ser a regra no timbre do fagote.

“Os cinco ou seis tons mais graves da tessitura são sonoros, vibrantes e com um pouco de rouquidão. São ricos em sobre-harmônicos audíveis. Não é fácil atacar suavemente e ele [fagote] é incapaz de qualquer coisa como o *pianissimo* do clarone.” (Piston, 1955, p. 193, tradução nossa ^{xlix})

4.3.6 Timbre intensidade e duração

Por fim, deve-se levar em consideração o fato, talvez mais evidente para o semiótico, de que é difícil ajustar intensidade e duração na mesma proporção. Essa constatação se aplica especialmente para os instrumentos de sopro mais graves, como a tuba e o trombone. Para estes, as notas de alta intensidade se esvaem rapidamente e sua prolongação no tempo cobra como preço a atenuação dos valores de dinâmica, conforme se observa na seguinte descrição do trombone: “Conselho importante a formular a respeito dos *ff*: os instrumentistas despendem aí muito fôlego; consequentemente, não é possível prolongar por muito tempo um som *ff*.” (Koechlin, s/d, p. 88, tradução nossa ¹). Em alguns casos, a execução chega a ser considerada como impossível e somente um instrumentista com habilidades excepcionais lograria realizá-la. No caso apresentado abaixo, as pausas para respiração se impõem como uma exigência inevitável para o tubista, que se vê impossibilitado de suportar por tanto tempo tamanha carga de intensidade.

“A coisa mais importante a considerar quando se escreve para a tuba é que ela exige grande dispêndio de fôlego na execução. (...) Quando o instrumentista se defronta com uma situação como aquela que ocorre no *finale* da Sinfonia n. 6 de Tchaikovsky, um Mi pedal *fortissimo* que se estende por mais de nove compassos três por quatro em Moderato assai, ele deve interromper o som sustentado em diversos pontos para respirar” (Kennan, 1983, p. 156, tradução nossa ^{li})

Essa relação de oposição entre intensidade e velocidade também ocorre quando se procura tonificar a sonoridade dos contrabaixos multiplicando o número de instrumentistas. Conforme notado por W. Piston, um

aumento no campo das intensidades para esse domínio tímbrico implica uma diminuição na celeridade dos deslocamentos melódicos. Paralelamente, a redução das intensidades também confere maior flexibilidade para o prolongamento dos sons.

“Será de grande ajuda lembrar que a sonoridade agregada da seção completa de contrabaixos tolera um movimento de arco mais lento do que o som de um único contrabaixo solo e que notas mais longas são possíveis antes em nuances mais suaves do que em nuances mais fortes.” (Piston, 1955, p. 94, tradução nossa^{lii})

Ao contrário dos exemplos comentados até aqui, existem também situações em que intensidade e duração estão em relação inversa. Um caso de recrudescimento do produto dessas grandezas é o órgão de tubo, cuja capacidade de prolongar sonoridades em *fortissimo* dificilmente pode ser superada por outro instrumento mecânico: “Os grandes atrativos do órgão como instrumento orquestral são sua capacidade de sustentar sons em um volume constante indefinidamente [...]” (Adler, 2002, p. 481, tradução nossa^{liii}). Na direção contrária, a sonoridade da celesta parece ser um caso de percurso de minimização simultânea de intensidade e duração:

“Os sons gentis da celesta tem uma sonoridade semelhante a um sino mas não duram muito, nem podem ser tocados em *staccato*. Facilmente cobertas por outros sons na orquestra, elas [as celestas] são usadas fundamentalmente para retoques decorativos colorísticos em nuances suaves.” (Piston, 1955, p. 348, tradução nossa^{liv})

4.4 Abertura e fechamento do inventário de timbres

Embora os testemunhos apresentados até aqui tenham sido apenas pontuais, é possível encontrar inúmeros outros casos semelhantes nos manuais e tratados de orquestração que atestam a existência de solidariedades entre o timbre e as categorias de tessitura, andamento e dinâmica. As restrições resultantes do cruzamento desses parâmetros operam um fechamento no conjunto de produtos possíveis, o que corrobora a ideia de que o uso é o lugar de pertinência do timbre. Essa conclusão pode ser verificada por meio de um teste relativamente simples. Retomando as categorias apresentadas na Tabela 4.1, a nota musical enquanto grandeza semiótica é constituída pela combinação de [agudo *vs.* grave], [breve *vs.* longo], [forte *vs.* fraco]. Em tese, todos os cruzamentos das três primeiras categorias são possíveis. Com relação às categorias do uso conforme apresentadas na Tabela 4.3, algumas combinatórias são favorecidas e outras são restringidas. Embora uma relação como [agudo *e* lento *e* piano *e* flauta transversal] seja prevista, ela ocorre mais raramente. Com base nos trechos apresentados acima, o mesmo se aplica às grandezas [grave *e* lento *e* forte *e* tuba], [agudo/grave⁴ *e* presto *e* piano *e* órgão] entre outras.

Para entender tais assimetrias, é proveitoso retomar a analogia com o sistema fonético e fonológico das línguas naturais. Tomando por base o trapézio das vogais conforme apresentado pelo *Handbook of the international phonetic association* (1999), o cruzamento dos traços de anterioridade, abertura e arredondamento gera em torno de vinte e seis sons vocálicos diferentes (1999, p. 10-12). No entanto, por um princípio de economia, uma língua natural nunca recorre a todos eles para construir seu inventário. Por exemplo, uma língua como o Português Brasileiro (PB) conta com sete vogais, assumindo que as vogais nasalizadas não são de fato fonemas (Silva, 2003, p. 171-172). Vale ressaltar que, para essa língua,

⁴Neste caso, a categoria da altura é indiferente.

os traços de arredondamento e anterioridade são redundantes, pois todas as vogais posteriores são necessariamente arredondadas (/ɔ/, /o/, /u/) e todas as vogais anteriores são necessariamente não-arredondadas (/ɛ/, /e/, /i/). Dessa forma, uma vogal que combina o traço [+ anterior] e [+ arredondada] ([ɤ], por exemplo) encontra-se excluída do paradigma fonológico do Português Brasileiro e, caso venha a ocorrer, deverá ser considerada como variante de outro fonema.

O conjunto de formas manifestadas é filtrado novamente pelas regras dos processos fonológicos, que especificam contextos morfofonológicos, prosódicos e fonotáticos favoráveis ou desfavoráveis à ocorrência de certos sons. Para dar um exemplo do Português Brasileiro, pode-se mencionar a neutralização das vogais médias em posição pós-tônica final. Embora as vogais /e/ e /i/ sejam distintas no sistema vocálico, essa oposição é neutralizada por meio de um processo condicionado ao contexto fonológico mencionado, o que reduz o número de vogais possíveis nesse contexto fonológico de sete para três (Battisti & Vieira, 1996, p. 173-174). Outro caso bem claro de restrição se observa na distribuição das consoantes na estrutura silábica. Embora as consoantes /s/ e /r/ pertençam ao sistema fonológico do PB, elas nunca se encontram juntas na mesma posição silábica (cf. Silva, 2003, p. 157-161). Em fronteira de sílaba, a sequência /s/ seguido de /r/ ocorre somente em raros casos (como em /iS.Ra.'eL/), ao passo que a sequência /r/ seguido de /s/ é mais comum, uma vez que /r/ ocupa normalmente a posição de coda silábica e /s/ já se encontra na posição de ataque da sílaba seguinte (como ocorre em /aR.se.'naL/, /'uR.sO/ etc.).

Lançando mão de poucos exemplos tomados exclusivamente do plano de expressão das línguas naturais, já é possível confirmar que o número de realizados é sempre menor do que o de realizáveis. Quando se toma em consideração o plano do conteúdo, esse fechamento se estreita ainda mais. Imagine-se, a título de suposição, que as vogais /a/, /e/ e /o/ e as consoantes /k/, /m/ e /l/ se manifestem em uma cadeia fônica qualquer.

Já excluindo as combinações que fogem às regras de boa-formação da sílaba em Português Brasileiro e fixando arbitrariamente a posição do acento primário na segunda sílaba, seria possível obter ao todo trinta e seis cadeias diferentes. Apesar do número consideravelmente grande de resultados, qualquer falante nativo reconheceria somente um número muito reduzido de formas como dotado de significado, conforme se vê na Tabela 4.4.

/ka.'me.lo/ ¹	/ka.'mo.le/	/ko.'ma.le/	/ko.'me.la/ ²	/ke.'ma.lo/	/ke.'mo.la/
/ka.'le.mo/	/ka.'lo.me/	/ko.'la.me/	/ko.'le.ma/	/ke.'la.mo/	/ke.'lo.ma/
/la.'kemo/	/la.'kome/	/lo.'ka.me/	/lo.'ke.ma/	/le.'ka.mo/	/le.'ko.ma/
/la.'me.ko/	/la.'mo.ke/	/lo.'ma.ke/	/lo.'me.ka/	/le.'ma.ko/	/le.'mo.ka/
/ma.'ke.lo/	/ma.'ko.le/	/mo.'ka.le/	/mo.'ke.la/	/me.'ka.lo/	/me.'ko.la/
/ma.'le.ko/	/ma.'lo.ke/	/mo.'la.ke/	/mo.'le.ka/ ³	/me.'la.ko/	/me.'lo.ka/

¹: “camelo” ²: “comê-la” ³: “moleca”

Tabela 4.4: Combinatória de segmentos com posição fixa do acento lexical na segunda sílaba.

Ainda no terreno das línguas naturais, os domínios da morfologia e do léxico oferecem evidências abundantes desse tipo de assimetria. Esse fenômeno já é amplamente conhecido na linguística como “lacuna” (*accidental gap*), em que constata-se a ausência de uma unidade linguística embora ela seja prevista pelas regras do sistema da língua (Crystal, 2000, p. 155). Na morfologia, entre inúmeros exemplos, pode-se citar a defectividade em verbos impessoais (*eu chovo, *eles nevam; o verbo francês *falloir* é conjugado apenas na terceira pessoa do singular) e substantivos negativos cujos correlatos positivos são raramente atestados no uso (“improvável – provável”, porém “inesquecível – ?esquecível”). No léxico, pode-se citar lacunas na distribuição de gênero, como ocorre no microuniverso lexical dos membros da família em inglês (“*father – mother – parents*”, porém “*uncle – aunt – ?*” e “*? – ? – cousin*”) e a sincretização de oposições (em alemão, temos “*mieten – vermieten*”, enquanto em português há somente “alugar”).

As relações de proximidade da semiótica francesa com a análise lexicomática fazem desse nível um território favorável para o semioticista

apreender a importância de tais lacunas. No célebre estudo sobre a cólera publicado em *Du sens II*, Greimas observa que os lexemas frequentemente se apresentam como condensações de estruturas narrativas e discursivas complexas (1983, p. 225). Assumindo a perspectiva de Greimas, pode-se deduzir sem dificuldades que algumas configurações narrativas, temáticas e figurativas se concretizam em unidades lexicais precisas enquanto outras parecem resistir a essa condensação.

Esse mecanismo de filtragem é reiterado no estabelecimento das paixões enquanto produto da cristalização social de arranjos modais específicos, cuja organização é designada em *Semiótica das Paixões* pela expressão “taxinomia conotativa” (cf. Seção 2.5.2). Conforme notam Greimas e Fontanille, “a língua natural é a esse respeito como que a testemunha do que a história de uma cultura reteve como paixões dentre todas as combinações modais possíveis” (1993, p. 101). Fontanille e Zilberberg caminham na mesma direção quando, ao discutir a práxis enunciativa, notam que a lexicalização do microuniverso da autoestima na língua francesa entrelaça a rede de sememas e a de traços distintivos de maneira irregular e assimétrica (2001, p. 191).

É preciso frisar que, em qualquer nível de análise, essas omissões e flutuações decorrem antes da variabilidade instaurada no uso, uma vez que, em virtualidade, as manifestações não atestadas (sejam elas fonéticas, morfológicas, lexicais ou semióticas) já estão previstas no domínio do esquema. A despeito do efeito de criatividade causado pelo neologismo, seu surgimento nada mais é do que o casamento entre uma cadeia fônica e uma estrutura semântica, ambas já disponíveis no esquema da língua e virtualmente calculáveis. Ao contrário do que as aparências levam a crer, tais formas ditas criativas habitam há muito tempo essa porção do território do esquema da língua ainda não devassado pelo uso e pela práxis enunciativa. Essa constatação não é propriamente uma novidade já desde o *Curso de Linguística Geral* de Saussure:

“É, pois, um erro acreditar que o processo gerador só se produza no momento em que surge a criação; seus elementos já estão dados. Uma palavra que eu improvise, tal como in-decor-ável, *já existe em potência na língua*; encontramos todos os elementos em sintagmas como decor-ar, decor-ação: perdo-ável, maneja-vel : in-consciente, in-sensato etc., e *sua realização na fala é um fato insignificante em comparação com a possibilidade de formá-la.*” (Saussure, 1991, p. 193, grifos nossos)

4.5 Exercício e acontecimento

Os exemplos tratados ao longo deste texto constatarem a existência de determinadas restrições entre timbre e os demais parâmetros sonoros. Para recuperar a analogia traçada entre sistemas linguísticos e sistema semióticos, é necessário assinalar uma diferença crucial. Ao contrário do que ocorre com as línguas naturais, é pouco defensável falar em agramaticalidade no campo dos discursos. O linguista que recorre a esse expediente pode assegurar a improbabilidade total de ocorrência dessas formas. Por sua vez, o semioticista não pode falar em “agramaticalidades discursivas”, uma vez que não há garantias plenas de que um e outro fenômenos jamais serão realizados em discurso. Nesse caso, é preferível desvendar que efeitos de sentido seriam produzidos por essas ocorrências raras, porém não absolutamente impossíveis.

Ao registrar as limitações de determinado instrumento musical, os autores dos tratados de orquestração dão pistas valiosas sobre o que deve ser tido como previsível ou inusitado para aquele timbre específico. Quando o ouvinte reconhece determinado timbre, ele traça automaticamente um horizonte de expectativas sobre seu devir rítmico-melódico. A confirmação ou ruptura dessa expectativa determinará o fazer veridictório do ouvinte. O

que parece particularmente intrigante é o poder do timbre de transformar um evento sonoro trivial em extraordinário. Por exemplo, uma passagem que soa pujante ao timbre de violão pode soar banal em um timbre de piano. Pode-se imaginar também o movimento inverso. Uma melodia simples para um timbre de piano pode conquistar novo interesse quando executada por instrumentos extensão e dinâmica menos flexíveis.

É nesse ponto que intervêm as reflexões de C. Zilberberg no capítulo “Centralidade do acontecimento” de seus *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011b) sobre a importância do intervalo entre a percepção do sujeito e seu objeto correspondente. Segundo este autor, um valor elevado para esse intervalo resulta em um sujeito da admiração, enquanto um valor reduzido aponta para um sujeito indiferente que não se espanta com as coisas que se lhe apresentam (2011b, p. 164). No primeiro caso, trata-se do domínio do sobrevir, do acontecimento e da concessão, ao passo que o segundo caso corresponde ao domínio do pervir, do exercício e da implicação.

Mais do que apontar “agramaticalidades musicais”, as descrições presentes nos tratados de orquestração registram o que pertence ao domínio do implicativo e do concessivo para cada timbre particular. Desse modo, pode-se cogitar uma reformulação das descrições em termos tensivos. Tomemos, a título de exemplo, o trecho que versa sobre a incapacidade da voz humana de permanecer durante muitos compassos nas regiões agudas (cf. Seção 4.3.4). No regime da implicação, seria possível obter a seguinte fórmula tensiva: “A voz humana não suporta muitos compassos na região aguda *porque* se fatiga rapidamente.”. A potência heurística do ferramental analítico tensivo se mostra no regime da concessão, que resultaria na seguinte fórmula: “*Embora* se fatigue rapidamente, a voz humana suporta muitos compassos na região aguda”.

O proveito teórico dessa interpretação se encontra na ligação íntima dos regimes da implicação e da concessão com o campo da fidúcia e, portanto, do fazer veridictório. Retomando ainda as propostas dos *Elementos* de

C. Zilberberg (2011b), o verbete “Concessão” incluso no glossário ao final dessa obra explica que o concessivo está relacionado ao inacreditável, assim como o implicativo ao acreditável: “E é justamente a dimensão fiduciária que talvez seja capaz de exibir o funcionamento semiótico da concessão.” (Zilberberg, 2011b, p. 243). Aquilo que há de incrível (segundo o Dicionário Houaiss, “que não se pode acreditar; que possui um caráter extraordinário”) na execução virtuosística reside exatamente em sua incursão nas sendas do concessivo. Assim como os fatos de veridicção, as fronteiras do crível e do incrível dependem em grande medida de balizas referenciais estabelecidas pela práxis discursiva. Conforme notam Fontanille e Zilberberg, é necessária a sanção intersubjetiva de um número suficiente de indivíduos para acolher ou rejeitar uma forma semiótica no uso (2001, p. 181). É por meio do mesmo fazer veridictório que os sujeitos alocam um dado semiótico no campo do impacto do estranho ou da difusão do familiar (2001, p. 194-196).

Essa convergência pode ser facilmente constatada quando se observa os desenvolvimentos da construção dos instrumentos e das inovações de execução comumente nomeadas como “técnica estendida”. Aquilo que se mostrava como extraordinário alguns séculos atrás é avaliado hoje em dia como algo trivial e, raciocinando prospectivamente, o que é extraordinário no momento presente poderá ser facilmente superado no futuro. Como exemplo, recobremos o caso do cravo já mencionado anteriormente. As combinações de dinâmica, intensidade e duração que seriam consideradas extraordinárias para esse instrumento são vistas atualmente como triviais. O mesmo acontece com o desenvolvimento de instrumentos elétricos e sintetizadores. Em poucas palavras, o que esses aparatos fazem é superar as limitações impostas aos instrumentos mecânicos visando conquistar o maior número de combinações entre alturas, durações, intensidades e timbres.

Em termos semióticos, o desenvolvimento técnico, assim como a neologia, promove uma expansão das fronteiras do uso em direção aos

domínios deixados até então intocados no esquema. O efeito de inovação provocado pela criatividade linguística e musical (ou, dizendo mais amplamente, discursiva) é aparentemente inesgotável porque, por mais extenso que possa ser, o subconjunto dos usos está sempre circunscrito no conjunto mais amplo do esquema. No que diz respeito ao timbre, pode-se concluir que seu inventário é em certa medida delimitável, embora sua grande extensão possa sugerir o contrário. Sendo assim, uma descrição pormenorizada dos microuniversos tímbricos não é uma tarefa impossível, a despeito do grande vigor intelectual exigido. Uma vez delineadas as fronteiras do território do timbre, basta começar a ocupá-lo.

Notas de tradução

^{xxxvi} “Il est bon de rappeler, à ce sujet, que les voix [enfantines] très étendues sont assez rares; pourtant, j’en ai connu qui pouvaient atteindre le contre-mi [mi5] et descendaient fort bas. Mais c’est l’exception, et je ne conseillerai jamais d’écrire ces notes extrêmes pour une choral enfantine! La plupart des enfants d’ailleurs ne cultivent pas assez la voix; les sons ne se trouvent pas bien ‘placés’, d’où nécessité de ne pas exiger des notes aigües, qu’avec un bon entraînement ils arriveraient fort bien à sortir”

^{xxxvii} “But whereas the clarino player was admittedly a high register specialist, the orchestra trumpeter of today is expected to be at his best in the medium part of the range. It would be folly of him to weaken this more valuable aspect of trumpet playing for the sake of extending his range upward.”

^{xxxviii} “During the baroque era and even in some of the early Haydn symphonies, the harpischord was always present in the orchestra to realize the continuo parts. When the orchestra expanded and the style changed this instrument was no longer needed as an integral part of the ensemble; because of its relatively small sound, it was replaced by the piano.”

^{xxxix} “Des accords solides, pleins, avec le grand jeu et *ff*, ont en général une sonorité magnifique: mais il est bon que les notes puissent durer un certains laps de temps. Pour une réalisation polyphonique à 4, 5 parties, l’orgue ne se prête pas aussi bien que l’orchestre à de multiples mouvements rapides (d’ailleurs, en général d’exécution fort difficile) et mieux vaut, dans le cas des grands *ff*, soit des accords qui se prolongent un peu, soit une seule partie (ou deux) parcourant le clavier en gammes ou arpèges.”

^{xl} “Theoretically, anything playable on the bassoon is playable on the contrabassoon, but the slow vibrations and inertia of the large instrument prevent anything approaching nimbleness or easy agility. A certain clumsy impression is inevitable. [...] The staccato is dry and heavy. Faster repeated tonguing is difficult because of the slow response of the air column.”

^{xli} “Although the harpischord was frequently used in combination with other instruments during the Baroque period (generally to supply the realized figured bass), its appearances in the modern orchestra have been few. One problem is the fact that its tone is so light as to be easily covered by other instruments and easily lost in a large hall. [...] In writing for this instrument, one must remember that it cannot make differences in volume by means of a lighter or heavier touch.”

^{xlii} “El timbre tierno y poético del arpa es favorable a todos los matices dinámicos, pero nunca es pujante; el orchestrador deberá pues, usarlo con precaución”

^{xliii} “La guitarrre s’allie merveilleusement bien à la voix humaine: c’est, entre tous, l’instrument des sérénades... (...) Il serait à souhaiter que l’on écrivît des œuvres de musique de chambre où la guitarrre jouerait son rôle: je suis certain qu’elles pourraient être très réussies, et que par exemple un petit groupe instrumental: Flûte avec alto (ou Cor anglais et violoncelle) se fondraient parfaitement à la guitarrre. Quant à son utilisation dans l’orchestre elle n’est à sa place qu’en des cas exceptionnels; en général on se contente d’évoquer plutôt la guitarrre, par des combinaison de l’orchestre normal. – De toute façon, si vous l’écrivez comme faisant partie de l’orchestre, rappelez-vous qu’elle a peu de sonorité; en conséquence, veillez à ne la point couvrir.”

^{xliv} “The full dynamic power of the brass is a dominating force capable of obliterating the sound of the rest of the orchestra, and it is often allowed to do so by conductors lacking either authority or discrimination. The limit of loudness and tone-weight of strings and woodwinds is a physical fact. Forcing them to compete with the brass simply results in disagreeable sounds, with the brass still far in the lead”.

^{xlvi} “Cela nous mène à la conclusion suivante, que nous avons souvent vérifiée par expérience: d’une façon générale, la voix humaine se fatigue bien plus à rester plusieurs mesures sur des notes hautes mais point extrêmes, qu’à donner accidentellement, avec éclat et dans la force, une ou deux notes extrêmes.”

^{xlvi} “Los dedos de la mano derecha, encargados de dar el pizzicato, no tienen la presteza del arco; los pasajes pizzicato no pueden, pues, ser tan rápidos como los que se ejecutan con el arco. Además, la velocidad posible del pizzicato depende del espesor de las cuerdas; en los contrabajos, no podrá hacerse el pizzicato sino en las notas donde la sucesión sea mucho más lenta que lo que debiera ser en los violines.”

^{xlvi} “De toute façon, il est assez illusoire de compter sur un vrai *ff* pour la première douzième de l’instrument; mais on peut écrire cette nuance *ff*: l’exécutant l’interprètera de son mieux en donnant tout le son possible. – Il existe une assez grande latitude du *pp* au *ff* de la flûte; on notera seulement que si, d’une part, le grave n’est jamais réellement *ff*, l’aigu à partir de [Re6] n’est jamais réellement *pp*.”

^{xlviii} “Hablando en general, para todo el grupo, el timbre resulta más esplendoroso y la sonoridad más fuerte cuando se va hacia el agudo, mientras que yendo hacia el grave, el timbre se ensombrece y la sonoridad decrece algo”

^{xlix} “The lowest fifth of sixth of the range is sonorous and vibrant, with a little roughness. It is rich in audible overtones. It is not easy to attack softly, and it is incapable of anything like the pianissimo of the bass clarinet.”

ⁱ “Conseil important à formuler, touchant les *ff*: les instrumentistes y dépensent beaucoup de souffle; en conséquence il n’est pas possible de prolonger longtemps un son *ff*”

^{li} “The most important thing to consider when writing for the tuba is that it requires the expenditure of a great deal of breath in performance. [...] When the performer is faced with a situation such as the one that occurs in the finale of Tchaikovsky’s Symphony N. 6, a fortissimo pedal E that extends over nine 3/4 measures at Moderato assai, he must break the sustained tone at several points in order to breathe”

^{lii} “It will help to remember that the aggregate sonority of the whole bass section tolerates a slower moving bow than does the tone of a single solo bass, and that longer tones are possible in soft nuances than in loud ones.”

^{liii} “The organ’s great attractions as an orchestral instrument are its ability to sustain pitches at a constant volume indefinitely [...]”

^{liv} “The gentle tones of the celesta have a bell-like ring but do not last long, nor can they be played staccato. Easily covered by other sounds in the orchestra, they are used primarily for decorative coloristic touches in soft nuances.”

Capítulo 5

Estudo de caso do álbum “Música de Brinquedo”

“Porém, apesar da relativa variedade limitada das estruturas internas, as formas externas dos cristais são ilimitadas.”

Edgard Varèse

Capítulo 5

Estudo de caso do álbum “Música de Brinquedo”

5.1 Estudo de caso do álbum “Música de Brinquedo”

Até aqui, a discussão sobre o timbre se desenvolveu mais no âmbito das possibilidades e dos realizáveis do que do factual e do realizado. Esse modo de proceder se deve, em grande medida, à predileção da semiótica francesa ao método dedutivo. Entre os princípios fundamentais preconizados por L. Hjelmslev, há uma distinção importante entre a coerência interna e a adequação do modelo teórico. A primeira prescinde da aplicação: pode-se criar uma teoria com alto grau de coerência interna independentemente de seu comportamento em análise. A segunda, por sua vez, diz respeito à compatibilidade entre os resultados da análise e nosso conhecimento empírico sobre o objeto. Para recuperar as palavras do próprio linguista dinamarquês, “os dados da experiência nunca podem confirmar ou contrariar a validade da própria teoria, mas sim, apenas, sua aplicabilidade.” (Hjelmslev, 1975, p. 16).

Nesse momento, é desejável testar a adequação das reflexões desenvolvidas até aqui aos objetos empíricos que circulam em nossa experiência cotidiana. Para tal, apresentaremos um breve estudo de caso do uso do material tímbrico no álbum “Música de Brinquedo” da banda Pato Fu. Em

um primeiro momento, o material e os procedimentos metodológicos serão caracterizados de maneira sucinta. Na sequência, a análise será conduzida em três etapas, que partem do particular em direção ao geral. Por fim, os dados obtidos serão interpretados à luz das proposições extraídas e sintetizadas de Carmo Jr., Coelho e Dietrich (cf. Capítulo 1) e da conotação enquanto estudo de fisionomias (cf. Capítulo 2).

5.2 Dados gerais sobre o material

O *corpus* em análise foi extraído do álbum “Música de Brinquedo” da banda Pato Fu, gravado em 2010 pelo selo independente Rotomusic Records¹. O décimo trabalho da banda mineira apresenta *covers* de canções do repertório nacional com rearranjos em que são utilizados instrumentos relacionados à educação musical, instrumentos em miniaturas e brinquedos eletrônicos. Em todo o disco, pode-se reconhecer uma profusão de sonoridades de instrumentos como xilofone, flauta doce, escaleta, kalimba, reco-reco, cavaquinho, *Glockenspiel*, mas também objetos insólitos como teclado-calculadora, patinhos de borracha, *kazoos*, apitos, caixinhas de música entre outros. O título do álbum “Música de brinquedo” faz alusão direta ao uso desses objetos inusitados e, logo de saída, deixa uma questão em aberto, comentada por John Ulhôa e Fernanda Takai em entrevista concedida à Rádio CBN: afinal, não seria inadequado atribuir o rótulo de “brinquedo” a instrumentos musicais que, de fato, nada têm a ver com eles, como flauta doce, cavaquinho entre outros (Takai & Ulhoa, 2010)? Na sequência da entrevista, o questionamento acaba por ceder à intuição do musicista, que se limita a constatar as compatibilidades sonoras apesar do inconveniente de tal classificação.

A recepção pela grande mídia também deu grande ênfase à originalidade da reinterpretação de canções já bem conhecidas pelo público

¹Informações detalhadas sobre a produção desse disco podem ser encontrados na página eletrônica: www.patofu.com.br. Sob a rubrica “Imprensa”, pode-se ler a íntegra das matérias referidas aqui.

brasileiro, atribuída em grande medida ao ambivalente efeito de identificação das canções e de inovação nas timbragens inusitadas. Os comentários de jornalistas e resenhistas culturais também destacam o duplo apelo frente ao público adulto e infantil.

Tais julgamentos apreciativos tocam apenas a camada mais superficial da rede de significações construída no e pelo discurso desse álbum e, de fato, seria ingênuo exigir análises rigorosas de resenhas dirigidas ao grande público. De sua parte, o semioticista não pode se dar por satisfeito com uma descrição feita nesses moldes; ao contrário, sua tarefa é justamente interrogá-las e aprofundar as incursões nas sendas do sentido.

5.3 Metodologia

O material submetido a esse estudo de caso oferece dupla possibilidade de abordagem. Por se tratar de um disco de reinterpretções sem grandes intervenções na composição original (ou simplesmente de *covers*, como o jornalismo de entretenimento costuma chamar esse tipo de regravação), a investigação será conduzida em três momentos. No primeiro, uma canção tomada como amostra (“Frevo Mulher”) será segmentada em componentes formais, dos quais serão extraídas as amostras tímbricas verificadas. Em seguida, será feita uma comparação da canção em seu arranjo de referência com a versão rearranjada pela banda Pato Fu. Por fim, foram comparadas as demais canções do disco “Música de Brinquedo” entre si a fim de verificar as estratégias recorrentes empregadas pelo enunciador para construir a fisionomia do álbum enquanto totalidade discursiva.

Essas escolhas metodológicas se pautam sobretudo pela orientação analítica extraída das pesquisas de doutorado que nos servem de referência (cf. Capítulo 1). Em primeiro lugar, trata-se aqui de observar fenômenos relacionados a questões de uso e práxis enunciativa (cf. Seção 1.5.5). Nesse terreno de investigação, é mais proveitoso trabalhar com amostras

delimitadas de universos discursivos específicos do que com um texto isolado. Analisar apenas o álbum em si não traria elementos suficientemente conclusivos a respeito dos efeitos de sentido produzidos pelo timbre. Sem qualquer baliza externa, tal descrição correria sérios riscos de degenerar em mera enumeração de fatos interessantes porém assistemáticos (cf. Seção 2.6). Em segundo lugar, a comparação do arranjo apresentado em “Música de Brinquedo” e o arranjo da canção de referência permite simular um modo de proceder muito próximo ao que seria uma prova de comutação e prova de substituição, como ocorre na descrição das línguas naturais. Essa escolha analítica é particularmente importante quando se pretende abordar as variações tímbricas (tratadas como alotimbria em Coelho, 2004) em termos de conotação, conforme proposto no presente trabalho (cf. Capítulo 2).

Para compreender o proveito analítico desse modo de proceder, basta traçar uma analogia com o trabalho do sociolinguista variacionista. Para mapear os alofones característicos da variante de determinada região, é preciso conhecer previamente o sistema fonológico da língua, bem como ter em perspectiva outras variantes correlacionadas. É com base nessa comparação (explícita ou pressuposta) que o sociolinguista poderá apontar com segurança quais fenômenos de fato particularizam a variante descrita. Cabe frisar que as provas de comutação e substituição nunca se efetuam perfeitamente nos domínios situados além do nível da sentença. Tendo em vista essas limitações, a emulação de tal procedimento (já ensaiada em análises de unidades atomizadas no Capítulo 3) servirá de parâmetro para examinar os efeitos de sentido produzidos pela permutação de timbres. Também é proveitoso retomar que tal modo de proceder parte do pressuposto de que, no universo da canção popular brasileira de consumo, o arranjo está alocado no âmbito do variável e do substancial (cf. Seção 1.5.4). Sem reconhecer essa premissa teórica, bem como as distinções entre forma e substância nela implicadas, a análise poderá resultar inócua.

Por razões de ordem prática, optou-se por excluir do *corpus* as canções não cantadas em português, considerando que a Semiótica da Canção está fortemente apoiada em elementos prosódicos, que variam sensivelmente de língua para língua. A lista abaixo traz o nome das canções que integram o disco, a faixa em que aparece no álbum e o nome dos compositores. As canções não incluídas no *corpus* aparecem tachadas na Tabela 5.1.

Título	Faixa	Composição
“Primavera (Vai chuva)”	1	Cassiano / Sílvio Rochael
“Sonífera ilha”	2	Branco Mello / Marcelo Fromer / Toni Bellotto / Ciro Pessoa / Carlos Barmak
“Rock and Roll Lullaby”	3	Barry Mann / Cynthia Weil
“Frevo mulher”	4	Zé Ramalho
“Ovelha negra”	5	Rita Lee
“Todos estão surdos”	6	Roberto Carlos / Erasmo Carlos
“Live and let die”	7	Paul McCartney / Linda McCartney
“Pelo interfone”	8	Ritchie / Bernardo Vilhena
“Twiggy Twiggy”	9	Lalo Schifrin / Hal David / Burt Bacharach / Morton Stevens / Nanako Sato
“My girl”	10	Smokey Robinson / Ronald White
“Ska”	11	Herbert Vianna
“Love me tender”	12	Elvis Presley / Vera Matson

Tabela 5.1: Faixas do álbum “Música de Brinquedo”

Dentro do escopo do presente trabalho, uma análise pormenorizada de todas as faixas não seria viável. Contudo, pelos motivos já acima mencionados, é preciso levar em consideração totalidades discursivas e não apenas textos isolados. Para resolver esse impasse, será adotada a estratégia de trazer para primeiro plano a análise do material tímbrico de uma canção específica do *corpus* para, em seguida, buscar transpor as observações feitas para outras canções do disco.

Conduzida dessa forma, a análise pode eventualmente perder em profundidade de detalhes, mas assegura seu poder de generalização. Mesmo que longe do cenário ideal, tal alternativa se afigura no momento como uma

opção intermediária praticável. Tendo em vista a natureza da investigação, é imprescindível ter a experiência auditiva dos fenômenos descritos aqui com todas as limitações impostas pela linguagem verbal. Apesar de todos os esforços em caracterizar as ocorrências tímbricas, somente o contato direto com o material original propicia uma real dimensão do evento sonoro em questão.

5.4 Segmentação formal e extração do material tímbrico

Frevo Mulher

Quantos aqui ouvem os olhos eram de fé
2 Quantos elementos amam aquela mulher ...
Quantos homens eram inverno, outros verão
4 Outonos caindo secos no solo da minha mão ...

Gemeram entre cabeças a ponta do esporão
6 A folha do não-me-toque e o medo da solidão ...
Veneno meu companheiro desata no cantador
8 E desemboca no primeiro açude do meu amor ...

É quando o tempo sacode a cabeleira
10 A trança toda vermelha
Um olho cego vagueia
12 Procurando por um ...

[Repete do início ao fim]

Quarta faixa do álbum “Música de Brinquedo”, “Frevo Mulher” apresenta a forma AAB e pode ser caracterizada como uma canção tematizante tendo em vista seu andamento acelerado com pulsação bem marcada,

sua estrutura de primeira parte e refrão e a constituição de células rítmicas nítidas.

Nos primeiros compassos da introdução, é apresentada a célula rítmica construída sobre um intervalo de quinta justa. Materializada pelo timbre de um tecladinho eletrônico e um xilofone, é essa célula que percorrerá toda a canção sustentando a pulsação. Em seguida, um *glissando* de contrabaixo em miniatura e um toque semelhante a uma castanhola “chamam” – por assim dizer – a entrada da formação completa dos instrumentos. O contrabaixo em miniatura passa também a construir a base harmônica junto com o teclado eletrônico, o xilofone e o triângulo. Ainda nessa parte, é apresentado em um timbre de piano em miniatura o tema que celebrizou essa canção no repertório popular.

O trecho que propomos chamar “Parte A” compreende o contorno melódico que é concluído no quarto verso e reaparece novamente recoberto pela letra do quinto ao oitavo verso. É possível ainda propor uma nova divisão interna da Parte A em dois pares de versos. O primeiro par opera uma suspensão em ascendência e o segundo opera uma conclusão em tonema descendente, aos moldes da estrutura prosódica de prótase-apódose. Essa coesão da estrutura melódica reforça o efeito de unidade temática criado pelo andamento de pulso bem marcado e pelas células rítmicas estáveis.

A linha do canto é conduzida pela voz no registro de mezzo-soprano² e de ataque suave de Fernanda Takai. Sua dicção se aproxima mais do uso coloquial da voz, sem alongamentos vocálicos, vibratos, apogiaturas ou grandes variações de dinâmica, como ocorre usualmente em canções passionalizantes para criar efeitos interpretativos dramáticos. Após cada verso, ouve-se a intervenção de um *drawdio*³, instrumento musical lúdico

²Ressalte-se que, ao longo desse texto, as nomenclaturas para classificação vocal são usadas de maneira alusiva apenas às suas tessituras, sem que estejam aí implicados outros aspectos relacionados a esse tipo de tipologia.

³O nome “*Drawdio*” deriva da composição das palavras “*draw*” (desenhar) e “*audio*” (som) em inglês e designa o objeto experimental criado a partir do acoplamento de um terminal elétrico simples a um lápis de modo que os sons sejam produzidos conforme o movimento do lápis ao desenhar. Amostras concretas de sua sonoridade podem ser encontradas no endereço eletrônico apoiado pelo MIT (*Massachussets*

que produz um som semelhante a um zumbido agudo de altura instável. Além disso, deve-se notar também que a passagem da primeira para a segunda exposição da Parte A é marcada com um breve toque semelhante a uma castanhola.

Do ponto de vista tímbrico, a passagem para o refrão é caracterizada pela entrada de um chocalho adicional dando apoio à base percussiva e também pelo conjunto de vozes infantis que aparece em *backing vocal* na segunda exposição dos versos do refrão (“é quando o tempo sacode a cabeleira / a trança toda vermelha / um olho cego vagueia procurando por um”). É fundamental apontar que as crianças não cantam em uníssono perfeito (como ocorre em um coral infantil, por exemplo). Cantando em sincronia, porém sem consonância perfeita no domínio das alturas, as vozes infantis deixam transparecer a pluralidade de atores. Ao contrário, no canto coral prevalece a constituição de um ator coletivo, não obstante o jogo de polifonias entre as vozes (baixo, tenor, contralto e soprano).

Após o refrão, há a reexposição integral da estrutura AAB. Após a segunda ocorrência do refrão, o fraseado melódico da introdução reaparece com a função de coda. Dessa vez, verifica-se a presença de um novo objeto sonoro contínuo de frequência aguda e instável e de ataque quase imperceptível ⁴.

5.5 Análise comparativa local

Após fazer esses apontamentos sobre o material tímbrico utilizado na versão da banda Pato Fu, é preciso trazer à tona o arranjo original da canção a fim de mostrar as identidades e diferenças entre eles. Seguindo a linha de argumentação desenvolvida no presente trabalho (cf. Seção 1.5.4), é preciso assumir a identidade formal entre “Frevo Mulher” na versão de

Institute of Technology) Media Labs: www.drawdio.com.

⁴Na versão disponível no DVD ao vivo “Música de Brinquedo”, esse som é produzido por um conduíte plástico agitado no ar.

Zé Ramalho e de Pato Fu. Esse núcleo de identidade é garantido pela manutenção tanto da unidade constituída por letra e melodia quanto da organização global da canção. Tomando como ponto de partida as relações de identidade, as variações tímbricas observadas poderão ser consideradas da ordem do sistema conotativo, uma vez que representam variantes de uma mesma invariante, a saber, a linha entoativa de “Frevo Mulher”.

No arranjo da versão de Zé Ramalho, os primeiros compassos da introdução se abrem com um ritmo de marcha tocado em caixas e acompanhado por um chimbal. Logo em seguida, o fraseado-tema da canção é apresentado pelo naipe de metais, constituído por trompetes, saxofones, trombones e tuba. Nesse ponto, é preciso notar a presença ostensiva de arpejos, *apoggiaturas*, bem como a independência entre as vozes de cada instrumento. Os metais assumem posição de destaque, como ocorre tipicamente no frevo. São eles que constroem a harmonia ao longo da canção e executam os floreios e arpejos que aparecem entre os versos. Na base rítmica, zabumba e chimbal sustentam as pulsações bem marcadas. A linha melódica é conduzida pela voz de Zé Ramalho em registro de tenor com vogais pouco alongadas, ataques consonantais realçados e sem grandes ornamentações vocais. Ao contrário da versão Pato Fu, não há *backing vocals*.

Nesse momento, já é possível comparar as substituições tímbricas observadas na versão Pato Fu com relação à versão Zé Ramalho. O critério para a equiparação é a posição de ocorrência do timbre no plano sintagmático geral da canção. Isso significa que, ao menos no domínio do arranjo, nem sempre as linhas melódicas executadas pelos timbres comparados são idênticas ponto-a-ponto. Contudo, a equivalência pode ser justificada pelo contexto de ocorrência de cada timbre. Para compreender essa ideia, façamos uma analogia com o trabalho do linguista que busca descrever o sistema fonológico de uma língua desconhecida. Diante do material sonoro bruto, o linguista precisa delimitar fronteiras no fluxo

sintagmático da fala para em seguida verificar a recorrência de fones em determinado contexto fonológico. Assim, o linguista pode determinar quais sons podem constituir alofones de um mesmo fonema, quais sons entram em distribuição complementar etc. Embora haja diferenças articulatórias entre [r] e [ʀ], o linguista pode inferir que, em português brasileiro, ambos são manifestações distintas de um arquifonema /R/ com base no contexto fonológico em que esses sons ocorrem. Dito isto, apresentamos abaixo a tabela comparativa dos timbres observados na versão de Zé Ramalho e de Pato Fu da canção “Frevo Mulher”.

	Versão Zé Ramalho	Versão Pato Fu
<i>Entrada</i>	Caixa clara, chimbal	Tecladinho eletrônico, xilofone
<i>Introdução</i>	Tuba, zabumba, chimbal, metais	xilofone
<i>Frase-tema</i>	Metais (trompete, trombone, saxofone)	Piano de brinquedo
<i>Parte A</i>		
<i>Base percussiva</i>	Zabumba, chimbal, caixa clara	tecladinho eletrônico, xilofone, chocalho, triângulo
<i>Base harmônica</i>	Tuba, trio de metais (trombones, saxofones, trompetes)	Contrabaixo miniatura, xilofone, metalofone, piano de brinquedo
<i>Vocal</i>	Barítono	Mezzo-soprano
<i>Fraseado entre versos</i>	Trompetes, saxofones	<i>drawdio</i>
<i>Refrão</i>	(idêntico à Parte A)	(conjunto da Parte A, acrescido de vozes infantis e mais um chocalho)
<i>Coda</i>	(idêntico à Parte A)	(idêntico à Parte A, acrescido de conduíte plástico)

Tabela 5.2: Distribuição de timbres de “Frevo Mulher” na versão Pato Fu e no arranjo de referência

Observando a Tabela 5.2, é possível registrar alguns pontos dignos de nota. Na passagem para a versão Pato Fu, nota-se uma tendência a levar os timbres para um registro mais agudo. De maneira geral, esse processo se dá sobretudo pelo uso dos instrumentos convencionais em tamanho miniatura (destacadamente piano e contrabaixo). Note-se, por exemplo, a inevitável elevação de registros implicada na substituição da tuba pelo contrabaixo

miniatura. Também contribui para esse movimento em direção aos agudos a substituição do timbre de Zé Ramalho pelo de Fernanda Takai.

Outro processo interessante é o efeito de fragmentação criado pela atenuação das potências sonoras e pela dispersão das famílias tímbricas. Esse efeito é particularmente nítido no tratamento dado ao naipe de metais. Sabe-se que essa família de instrumentos possui as dinâmicas mais potentes e sonoridades mais brilhantes entre os instrumentos acústicos. Sem aprofundar a questão das causas de tais julgamentos valorativos, será suficiente apontar que a substituição do naipe de metais acarreta um processo de atenuação, uma vez que os timbres empregados na versão Pato Fu (piano de brinquedo, xilofone, metalofone e *drawdio*) possuem capacidade de duração e potência dinâmica muito inferiores aos metais (trompete, saxofone, trombone e tuba). Enquanto uma nota de trompete, por exemplo, pode se alongar tanto quanto a capacidade respiratória do instrumentista, o som das percussões de altura definida está condenado ao desaparecimento gradual a partir de seu ataque. Sendo assim, vê-se que as notas prolongadas dos metais do arranjo da versão Zé Ramalho se transformam em notas abreviadas e de ataque pronunciado nos xilofones, metalofone e piano de brinquedo da versão Pato Fu. Por sua vez, as diferenças de dinâmica se mostram particularmente decisivas na substituição dos trompetes e saxofones pelo *drawdio*. Além da evidente redução do número de instrumentos executantes, o timbre do *drawdio* quase não apresenta variação de dinâmica e sua afinação no campo das alturas é muito instável.

Esse efeito de desintegração que comentamos também é reforçado pelo fracionamento do naipe de metais em um agregado de registros tímbricos heterogêneos. Vale lembrar que a formação dos metais (incluindo aí o saxofone) é altamente coesa, inclusive devido às raízes históricas do frevo na música de bandas militares e civis. Embora verifique-se eventualmente a introdução de pistos, bombardinos e instrumentos de timbragem semelhante, é muito raro que essa formação seja desmembrada unicamente

por conta da livre criatividade do compositor e do arranjador. A dispersão também é reforçada pelo uso das vozes infantis em *backing vocal* no refrão. Conforme comentado anteriormente, não se trata aqui de um coro de crianças em uníssono. Embora o canto seja sincronizado, as pequenas diferenças no campo das alturas impedem que essas duas vozes se fundam em um único actante. Essa estratégia enunciativa convém tanto à atenuação das potências sonoras quanto à multiplicação de registros tímbricos.

5.6 Análise comparativa global

As observações feitas sobre as duas versões da canção “Frevo mulher” não podem ser tratadas apenas como fenômenos ocasionais. Por um lado, não há de fato nenhuma relação de necessidade entre os timbres. Isto é, em princípio, nenhuma regra de ordem estrutural determina qual timbre deve ser atribuído a cada elemento musical, o que poderia sugerir que essas escolhas são totalmente fortuitas. Por outro lado, constata-se que os timbres empregados, por mais livre que sua escolha possa parecer, tendem a constituir processos estáveis e generalizáveis. Em “Frevo mulher”, foi possível observar as seguintes tendências: (i) dissolução e dispersão das famílias tímbricas, (ii) a redução das durações de notas e acordes sustentados, (iii) o alçamento em direção aos registros agudos e (iv) a atenuação das potências sonoras. Tais processos podem ser verificados também nos outros fonogramas que constituem o álbum “Música de Brinquedo” quando comparados com o arranjo de referência.

De maneira geral, a tendência a dissolver as sonoridades construídas com blocos tímbricos coesos se manifesta no desmembramento dos naipes de instrumentos. Assim como foi observado na análise de “Frevo mulher”, a substituição dos timbres da família dos metais por outros de sonoridade menos pujante e mais instável também ocorre na versão Pato Fu das canções “Ska”, “Primavera (vai chuva)” e “Pelo interfone”. Na primeira, o saxofone

do arranjo original é substituído por um *kazoo*⁵. Na segunda, o trio de metais é substituído por uma combinação de escaleta e *kazoo*. Este último instrumento é usado como substituto tanto do timbre de trompete com surdina que executa fraseados interpolados entre os versos de “Primavera (vai chuva)” quanto o do sax alto no pequeno solo do interlúdio de “Pelo interfone”. Essa dissolução de blocos tímbricos não se limita à família dos metais. Ainda sobre a versão Pato Fu de “Primavera (vai chuva)”, a escaleta substitui uma orquestra de cordas sintetizadas que sustenta a base harmônica na introdução e na coda (sob a repetição dos versos “Hoje o céu está tão lindo – Vai chuva!”) do arranjo de referência.

Um caso interessante dessa dispersão tímbrica ocorre na introdução de “Sonífera ilha”. No arranjo original, o tema da canção é apresentado por um vocalise de vozes masculinas. Na versão Pato Fu, a mesma linha melódica recebe dois recobrimentos tímbricos diferentes. No primeiro e no terceiro trecho, há um teclado de brinquedo produzindo um timbre agudo que remete ao espectro sonoro utilizado pelos videogames em 8 bits e por computadores antigos⁶. No trecho intermediário, há a intervenção das vozes infantis cantarolando o tema.

Outro processo de grande importância na construção desse efeito de dispersão tímbrica é o recurso às vozes infantis, também já observado na análise de “Frevo mulher” (cf. Seção 5.4). É oportuno destacar que o timbre de voz infantil nunca assume de fato a condução da linha melódica principal do canto. A única exceção encontrada está na canção “Todos estão surdos”, em que as crianças recitam os trechos falados da letra da canção enquanto os trechos cantados aparecem no timbre de Fernanda Takai. De maneira geral, o timbre de voz infantil fica restrito a pequenos trechos no refrão e aos *backing vocals*, como ocorre em “Ska”, “Primavera”,

⁵O *kazoo* é um pequeno instrumento que, através da vibração de uma membrana, acrescenta um zumbido peculiar à voz do executante, comumente tido como lúdico. Amostras concretas da sonoridade do *kazoo* podem ser ouvidas online em: <http://soundjax.com/kazoo-1.html>.

⁶Também presente na música eletrônica de estilo chiptune, esse tipo de sonoridade está relacionado, do ponto de vista acústico, às formas de onda regulares e não-senoidais.

“Sonífera ilha”, “Ovelha negra” e também em “Todos estão surdos”.

Não é demasiado lembrar que as vozes infantis soam como vozes justapostas de maneira apenas aproximativa, o que permite reconhecer cada timbre particular. Essa situação difere consideravelmente da que ocorre nos uníssonos. Nestes, a fusão sonora cria uma voz de timbragem única em que não é possível distinguir cada um de seus componentes. Para entender essa ideia, basta tomar como exemplo um naipe de violinos em uma orquestra ou então os tenores de um coral. Tanto em um caso quanto em outro, seria virtualmente impossível discriminar cada registro tímbrico individual, uma vez que tais variações em nível “micro” se neutralizam em função da totalidade sonora.

Quanto ao processo de redução de sonoridades longas, este decorre quase inevitável do uso de timbres com altura instável, ataque acentuado e alta taxa de decaimento, como é o caso do xilofone e metalofone entre outros. Com a substituição do material tímbrico, torna-se quase impossível manter intacta a duração de notas e acordes alongados (cf. Capítulo 4). Em “Pelo interfone”, os acordes longos produzidos por um teclado no arranjo original são executados em um pianinho miniatura e um cavaquinho com encordoamento de violão, que desempenha nesse contexto o papel do contrabaixo. Este também é o caso da introdução de “Sonífera ilha”, que conta em seu arranjo original com acordes longos e cheios em timbre de órgão sintetizado por um teclado. Na versão Pato Fu, esse timbre é substituído por um contrabaixo miniatura junto com uma escaleta. Nessa mesma canção, o timbre de guitarra dá lugar à escaleta nos *riffs* do refrão e ao pianinho miniatura no interlúdio entre o refrão e a reexposição da parte A. Já em “Ovelha negra”, os solos de guitarra são executados por um metalofone ao passo que o piano da base harmônica é substituído pelo pianinho miniatura.

Outra tendência geral mencionada é a elevação aos registros mais agudos. Esse processo se manifesta de maneira mais evidente na substituição

dos timbres dos diversos vocalistas pelo mezzo-soprano suave de Fernanda Takai. Com exceção de “Ovelha negra”, todas as canções contam com vozes masculinas em sua versão original, ora mais próximo do barítono – como é o caso de “Primavera (vai chuva)” – ora mais próximo do registro de tenor – como em “Sonífera ilha”, “Todos estão surdos”, “Pelo interfone” e “Ska”.

Esse alçamento em direção aos agudos também é reforçado pelo uso de xilofones, metalofones e tecladinhos eletrônicos, todos em registro agudo, para substituir os ataques percussivos marcados pela bateria (bumbo, caixa, chimbal e tom-tons) nas versões originais. Em “Ska”, por exemplo, os ataques em contratempo feitos pela caixa no arranjo original foram substituídos pelo timbre do xilofone. Do mesmo modo, em “Sonífera ilha” a marcação do pulso é feita por um breve toque produzido por um tecladinho eletrônico alternado com um ruído sintetizado que imita um latido. No plano global, o uso de instrumentos miniaturizados pode ser apontado como o principal fator de elevação do registro das canções.

A miniaturização dos instrumentos contribui também para o processo de atenuação das dinâmicas e das potências sonoras. Isso pode ser observado com nitidez no caso da bateria, em que a redução de tamanho acarreta também a redução no campo das intensidades. Em todas as faixas do *corpus* em análise, a bateria aparece com intensidade reduzida com relação às versões originais. Outro fator decisivo para a atenuação é o uso ostensivo do piano em miniatura. Ao contrário de seu correspondente em escala original, esse instrumento não conta com o mecanismo de pedais que permite sustentar a ressonância das cordas. Além de ter a extensão consideravelmente diminuída, sua paleta de intensidades é limitada e nunca atinge de fato as regiões de *forte* ou *fortíssimo*. A mesma restrição de dinâmica se aplica também ao xilofone e ao metalofone.

Nesse ponto, uma advertência é necessária. É preciso evitar incorrer no erro de atribuir esses efeitos exclusivamente ao tamanho reduzido dos

instrumentos empregados pelos musicistas. Propor tal afirmação implicaria assumir que os efeitos de sentido verificados no texto estão diretamente submetidos a fatores de ordem extratextual que, em última análise, dizem respeito antes ao discurso de produção musical do que ao discurso musical propriamente dito (cf. Seção 1.3). Além disso, os diversos recursos técnicos disponíveis poderiam, em tese, superar essas limitações. Tendo isso em mente, é preciso se questionar: por que, apesar de abundantemente disponíveis, tais recursos não foram empregados para suprir tais “deficiências”?

A tentativa de procurar uma resposta satisfatória no âmbito das condições concretas da produção do discurso se revela inócua. Se os processos gerais observados no álbum “Música de Brinquedo” apontam para restrições no campo das alturas (alçamento aos agudos), durações (decaimento acentuado de notas), intensidades (atenuação da dinâmica global) e timbres (fragmentação de famílias tímbricas coesas), não é apenas por conta de limitações de ordem técnica. Ao invés disso, elas devem ser consideradas como frutos de uma estratégia global adotada pelo enunciador. Ainda que convocados em diversos momentos da presente análise, os aspectos relacionados à construção do instrumento musical são secundários diante da pertinência discursiva de seus efeitos sonoros, inscritos no texto como marcas deixadas pela instância da enunciação.

5.7 Uma interpretação da fisionomia conotativa de “Música de Brinquedo” em termos tensivos

Embora já seja possível reconhecer algumas tendências gerais, esse conjunto de dados ainda precisa ser submetido à interpretação. Na análise de “Música de Brinquedo”, chegou-se a duas conclusões principais. Em primeiro lugar, foi possível deduzir quatro tendências dominantes que caracterizam o álbum como um todo. Em segundo lugar, foi declarado o caráter

discursivo das variações tímbricas observadas, em detrimento das condições empíricas de sua produção. Esses dois vetores nortearão a interpretação a ser apresentada.

Antes de tudo, é necessário recuperar alguns aspectos teóricos sobre a enunciação. Conceito-chave no método de análise interna e imanente praticado em semiótica, a enunciação servirá de ponto de articulação entre a conotação e o timbre. Na leitura greimasiana, a conotação está estreitamente relacionada à instância da enunciação e, coextensivamente, ao enunciador (cf. Seções 2.4 e 2.5). Em momentos anteriores, também foi discutido que a enunciação é o lugar privilegiado do timbre tendo em vista suas relações tanto com a corporeidade do sujeito quanto com as questões de uso e práxis enunciativa (cf. Seção 1.5.5).

Valendo-se desse papel intermediador desempenhado pela enunciação, torna-se possível propor uma interpretação do timbre em termos de fisionomia conotativa (cf. Seções 1.6 e 2.5). Não é demasiado destacar que uma descrição conduzida dessa maneira está diretamente ligada à concepção discursiva de estilo: “Uma fisionomia é apreendida como uma reiteração de traços da expressão, de modo que ao falarmos em fisionomia estamos muito próximos da ideia de estilo” (Carmo Jr., 2005, p. 65). Nesse ponto exato da citação, há uma referência direta à conceitualização de estilo desenvolvida no trabalho de Discini (2004). Segundo Discini, “estilo é um efeito de individuação dado por uma totalidade de discursos enunciados” (Discini, 2004, p. 27). Ainda segundo essa autora, “o estilo apoia-se num fato formal, enquanto potencialidade de sentido, dada pela recorrência de um fazer, depreensível da totalidade de discursos enunciados.” (Discini, 2004, p. 28).

Enquanto efeito de individuação, a fisionomia do sujeito da enunciação do álbum “Música de Brinquedo” pode ser descrita através dos quatro grandes processos depreendidos das recorrências tímbricas verificadas na totalidade de enunciados em análise. Seguindo a orientação teórica ado-

tada ao longo do trabalho, o esquematismo tensivo servirá de ferramenta analítica para traçar a fisionomia conotativa de “Música de Brinquedo”. Assim como pode-se depreender uma cifra tensiva de um registro tímbrico individual (cf. Capítulo 3), o mesmo procedimento também pode ser aplicado a um conjunto amostral mais amplo, sobretudo quando relacionado a um *totus* discursivo delimitado. Para recapitular, as quatro tendências gerais reveladas pela análise foram as seguintes: a dissolução de famílias tímbricas, a redução da duração de sons sustentados, a atenuação das potências sonoras e o alçamento em direção aos registros agudos. Traduzindo esses processos em termos de operações tensivas (Zilberberg, 2006a, 2011b), algumas conclusões podem ser tiradas.

A dissolução de famílias tímbricas homogêneas e a consequente multiplicação de amostras de timbres implica um movimento do uno ao múltiplo no eixo da extensidade, considerando que essa dimensão tem como intervalo de referência “concentrado *vs.* difuso” ou ainda “puro *vs.* impuro” (cf. Zilberberg, 2004, p. 72). Essa operação é facilmente reconhecível no processo de mistura acarretado pelo uso de timbres atípicos e sons normalmente tidos como não-musicais. Por sua vez, a redução das durações pode ser interpretada como uma abreviação na subdimensão da temporalidade. É preciso observar que esse efeito incide exclusivamente em um âmbito local, isto é, no domínio restrito das notas e células rítmicas, sem que a duração global das canções seja afetada. Por sua vez, a atenuação das potências sonoras implica uma diminuição na subdimensão da tonicidade.

Enfim, resta semiotizar o movimento em direção aos agudos. Em princípio, esse dado não parece corresponder diretamente com nenhuma subdimensão tensiva sem forçar qualquer adaptação duvidosa. À primeira vista, há a possibilidade de associar a elevação do registro à subdimensão da espacialidade, fazendo alusão à analogia largamente explorada que associa sons agudos aos espaços superiores (e, presumivelmente, mais distantes) e sons graves aos espaços inferiores. No entanto, tal relação parece ser pouco

apropriada nesse caso, visto que não é confirmada por outros elementos presentes no objeto de análise.

Nesse caso, a semiotização adequada desse processo demanda a convocação de uma informação suplementar que, embora não tenha sido mencionada até aqui, parece explicar de maneira mais compatível os dados em jogo. Tendo em vista o contexto em questão, parece-nos que esse alçamento da tessitura faz uma alusão ao fenômeno conhecido como muda vocal, que ocorre na fase da puberdade. Nesse período, a voz das meninas se torna cerca de dois tons mais grave, enquanto nos meninos esse abaixamento é de uma oitava; além disso, há a passagem do registro de voz de cabeça para voz de peito (Cornut, 1983, p. 48-49). Outro dado pertinente é a constatação de que, na comunicação vocal entre mamíferos, os registros agudos remetem ao “repertório infantil da espécie” e, por consequência são associados diretamente à fragilidade e à dependência (Servais, 2001, p. 28).

A despeito do caráter biológico dos fatores hormonais no desenvolvimento corporal pubertário – que tem papel apenas secundário para o modo de proceder semiótico – a muda vocal é uma transformação irreversível que, como notam Badir e Parret, “consagra definitivamente a perda da infância e da inocência” (2001, p. 8). Essa transfiguração da imagem vocal do sujeito é de tal modo implacável que só pode ser evitada através do gesto brutal da castração. O anseio de conseguir conservar essa qualidade vocal intacta era tão grande a ponto de tornar essa prática eticamente aceitável na Idade Média: “As imperfeições inerentes à voz de criança eram tão importantes com relação ao ideal desejado que elas bastariam para fazer a Igreja aceitar uma contradição moral tão grave como aquela implicada na utilização dos *castrati*?” (Poizat, 1986, p. 183, tradução nossa^{lv}).

Tendo essas informações como pano de fundo, propomos considerar o alçamento em direção aos agudos verificado no álbum “Música de Brinquedo” como um denominador comum que articula os outros três processos e constrói a fisionomia desse enunciador emulando a figuralidade vocal da

voz pré-pubertária. O ponto de vista proposto vem ao encontro do tom lúdico criado pelos rearranjos apresentado no disco de Pato Fu e elucidada, com base em elementos discursivos, a reincidência das alusões à criança verificada nas avaliações publicadas na imprensa, conforme comentado em momento anterior (cf. Seção 5.2).

Essa figuralidade constitui o elemento constante deduzido das variáveis figurativas que se manifestam na profusão de timbres e corresponde ao que vem sendo tratado ao longo deste trabalho como fisionomia ou valor conotativo. Tomando por base os processos observados no álbum “Música de Brinquedo” agora convertidos em operações tensivas, propomos atribuir à fisionomia depreendida o termo denominador “frágil”. Para além de suas acepções mais corriqueiras, a opção por esse lexema pode ser justificada por uma breve análise de suas cifras tensivas subjacentes. As definições fornecidas pelos dicionários mostram que o termo “frágil” reúne as mesmas operações extraídas do objeto em análise.

A primeira acepção dada pelo Dicionário Houaiss registra a passagem do uno ao múltiplo operada no eixo da extensidade: “1. que se espedaça ou quebra facilmente”. A atenuação da tonicidade está codificada da segunda à quarta acepção: “2. que enguiça ou danifica com facilidade; 3. falta de vigor físico, franzino, debilitado; 4. pouco estável, sem solidez”. A segunda e a quarta acepção podem ser associadas às imprecisões de afinação dos timbres de instrumentos de brinquedo e outros ruídos utilizados no álbum. A abreviação no eixo da temporalidade aparece na quarta e na quinta acepção: “4. pouco estável, sem solidez, 5. precário, efêmero”. Aqui, vale frisar o entendimento de “efêmero” como “o que dura pouco, o que é transitório” (Dicionário Houaiss). É interessante notar que a quarta acepção codifica de maneira meticulosa tanto a imprecisão das afinações (“pouco estável”) quanto a dissolução de notas e acordes longos (ou ainda, “sólidos”) em eventos sonoros de duração quase instantânea devido a seu decaimento acentuado (“sem solidez”).

5.8 Por um tratamento sintáxico do valor conotativo

Na linha de raciocínio desenvolvida ao longo deste trabalho, a formalização dos dados extraídos dos rearranjos apresentados no álbum “Música de Brinquedo” resulta na descrição de uma fisionomia ou, em outros termos, de um valor conotativo. Na abordagem tradicionalmente praticada pelas diversas análises semiológicas, o inventário de valores conotativos é tão vasto quanto o número de qualificativos disponíveis para designá-lo. O caráter aberto e a pouca sistematicidade desse repositório desencoraja o semioticista greimasiano, acostumado aos intrincados entrelaçamentos de definições, a recorrer a esse tipo de conceito.

Nossa proposta de sistematizar a fisionomia conotativa por meio do esquematismo tensivo visa responder – ao menos em parte – a essa problemática. Buscamos oferecer uma solução sintáxica para a questão ao transcodificar esse valor conotativo em cifras tensivas, decompondo-o em uma articulação de valências. Assumindo com C. Zilberberg que mesmo os adjetivos mais elementares da língua não são grandezas em absoluto, mas pressupõem um ponto de referência avaliativo (Zilberberg, 2008, p. 2-3), então os valores conotativos também não poderiam constituir exceção. No caso do álbum analisado, o valor de “fragilidade” deve ser compreendido como resultado de uma operação de atenuação – no eixo da intensidade – e de desagregação – no eixo da extensidade – que se aplica à fisionomia constituída pelos arranjos originais.

É sob esse ângulo que o recurso ao esquematismo tensivo encontra sua justificativa mais sólida, uma vez que nele as operações sintáticas possuem lugar de privilégio. Uma leitura desse tipo só se torna possível quando se assume que a sintaxe (na acepção semiótica do termo) conserva algo como uma memória das operações, como já afirmava Greimas a respeito do quadrado semiótico: “o discurso conserva os traços das operações sintáticas anteriormente efetuadas.” (Greimas & Courtés, 2012, p. 402). Nesse

sentido, as variações observadas no rearranjo devem ser entendidas como processos sintáxicos que ocorrem entre totalidades discursivas delimitadas. Esse tratamento sintaticizante não é inédito; ao contrário, ele ressoa em grande medida a proposta de **Coelho (2007)** de estabelecer um percurso sintático do arranjo ao rearranjo lançando por meio do quadrado semiótico (cf. Seção 1.2).

Não se pode ignorar, contudo, que o caminho percorrido até esse ponto exige que o analista confie em sua sensibilidade discursiva e, com isso, assuma alguns riscos pela descrição dos elementos conotativos. Se, por um lado, o procedimento de extração e o sentimento de adequação do analista ainda permanecem incontornáveis nesse tipo de descrição, por outro lado, o recurso ao esquematismo tensivo se apresenta como um meio viável de sistematização de fisionomias e valores conotativos.

Notas de tradução

^{lv} “Les imperfections inhérents à la voix de l’enfant étaient-elles si importantes en regard de l’idéal souhaité qu’elles suffirent à faire accepter par l’Église une contradiction morale aussi lourde que celle dans laquelle l’entraîna l’utilisation des castrats?”

Capítulo 6

Conclusão

“Escrever é um ato social: escrevo
para que o leitor aceite aquilo que lhe
proponho”

Umberto **Eco**

Capítulo 6

Conclusão

6.1 Balanço final e perspectivas

Ao fim desse percurso, é oportuno reatar alguns pontos pendentes e dar fechamento aos tópicos explorados pela pesquisa. A breve investigação aqui traçada levantou elementos que aprimoram nosso entendimento sobre o estatuto do timbre no contexto teórico da Semiótica da Canção. Além de buscar delinear as premissas teóricas e metodológicas que presidem o estudo semiótico do timbre, algumas rotas de pesquisa futuras também emergiram de maneira quase espontânea da persistente interrogação a esse instigante objeto.

No primeiro capítulo, foi estabelecido o alicerce teórico sobre o qual se erigiu o trabalho de investigação sobre o timbre. O custo de apresentar passo-a-passo a revisão crítica de literatura se reverte em benefício na delimitação precisa das condições de validade da pesquisa realizada. Se a ideia de progresso científico em âmbito global remete a uma visão positivista (incômoda, a nosso ver), ao menos em âmbito local, esse desejo de continuidade e aprimoramento se mostra produtivo para abrir novos caminhos para o pesquisador que pretende participar do diálogo instaurado pela pesquisa acadêmica. Nesse sentido, elegemos os trabalhos de Carmo Jr., Coelho e Dietrich como interlocutores diretos por entender que, independentemente do critério de anterioridade cronológica, eles apresentaram as reflexões de

maior potencial para o desenvolvimento futuro da pesquisa na área. Para além de uma escolha meramente arbitrária, cremos ter demonstrado por que os pontos de confluência entre esses trabalhos constituem uma tríade profícua para os desenvolvimentos futuros da Semiótica da Canção.

No segundo capítulo, a delimitação dos fundamentos teóricos focalizou o prisma específico utilizado por este trabalho, a saber, o conceito de conotação. O levantamento realizado no texto greimasiano permitiu apontar as nuances da leitura feita pelo semioticista lituano do conceito de Hjelmslev, bem como depurar o conceito de acepções estranhas ao projeto semiótico. Eliminadas as acepções de “investimento afetivo”, “significado suplementar”, “sentido figurado ou metafórico” entre outras, pudemos estabelecer o entendimento de conotação como fisionomia. Enquanto tal, o estudo do timbre na acepção de jogo de fisionomias foi pautado sempre pelo princípio saussuriano de valor negativo e diferencial. Em outras palavras, o recurso ao conceito de conotação só é legítimo quando ele é inscrito em uma rede de valores conotativos articulados sintaxicamente.

O terceiro capítulo esboçou a fisionomia tímbrica da família de cordas. Estabelecendo as relações no interior de um microuniverso tímbrico altamente homogêneo, pudemos apontar o papel central da sensibilidade do corpo do sujeito para calcular as variações mais sutis. A transposição para o quadrante tensivo permite mapear de maneira precisa as quantificações subjetivas que avaliam o timbre. O quarto capítulo abordou as relações do timbre com os demais parâmetros sonoros para evidenciar como esses cruzamentos assimétricos contribuem para constituir a identidade tímbrica dos instrumentos musicais.

Em ambos, fizemos referência constante a aspectos relacionados às condicionantes técnicas que modelam o timbre. À primeira vista, detalhes relacionados à execução ou a anatomia de um instrumento musical parecem não pertinentes à compreensão do funcionamento discursivo do timbre. No entanto, eles podem ter algum papel não desprezível quando se toma

em consideração as influências desses aspectos sobre a práxis enunciativa. Um caso claro é a própria gênese da canção popular brasileira. Conforme observa L. Tatit em *O século da canção*, as limitações técnicas da gravação radiofônica no início do século desencorajavam o registro de estilos demasiadamente “percussivos” – como os batuques e danças – ou demasiadamente “melódicos” – como o chorinho e seus requintes instrumentais (cf. Tatit, 2004, p. 71). Isso contribuiu para delinear as feições da canção popular urbana no formato que conhecemos atualmente, mesmo com suas transformações ao longo do século.

A descrição do timbre em termos de fisionomias ajuda a esclarecer a forte resistência a interferências com o intuito de suprimir essas irregularidades. Apesar da abundância de meios tecnológicos disponíveis nos dias atuais, por que ainda insistimos em submeter-nos servilmente às limitações de instrumentos que permanecem pouco ou quase nada alterados ao longo dos séculos? Por que, mesmo quando a inovação técnica intervém, ainda continuamos a reconhecer as mesmas combinações rítmicas e melódicas como mais prototípicas a determinado timbre? Se resistimos a esses aperfeiçoamentos, é porque eles provocam uma descaracterização do timbre do instrumento. Em outras palavras, é a sua fisionomia que se transfigura. Fazendo um jogo de palavras despretensioso com as modalidades semióticas, arriscamos dizer que o *poder* de moldar livremente o timbre é ofuscado pelo *querer* mantê-lo fiel à fisionomia delineada por instrumentistas e compositores ao longo da história.

Nesse momento, a abordagem pelo viés discursivo exhibe sua pujança heurística e suas consequências reverberam em todos os cantos da pesquisa aqui conduzida. Mais do que apenas referenciar sua fonte sonora pré-dada no dito mundo natural, o timbre se comporta como uma figura discursiva que emerge dos mais diversos tipos de discursos que a ele recorrem, seja na fala, na canção ou na música. Assim como qualquer fenômeno de discurso, o timbre também está sujeito às validações e revogações efetuadas

pela práxis enunciativa em cada comunidade de sentido.

É graças a esse caráter socioletal que se torna possível analisar os efeitos conotativos do timbre como fizemos com o álbum “Música de Brinquedo”. Sem colocar em perspectiva o modo de circulação dos timbres em outros textos correlatos, a análise perderia sua conclusividade. É proveitoso destacar que o efeito de transformação fisionômica operada pelo timbre está longe de ser um ineditismo criativo do disco que analisamos. Ao contrário, ele ocorre em qualquer tipo de rearranjo, ainda que com mais nitidez em alguns casos do que em outros.

No âmbito da canção brasileira, um exemplo notório é a metamorfose operada pelas reinterpretações de João Gilberto, que conferem um tom (ou, diríamos ainda, uma conotação) “joãogilbertizante” a todas as canções interpretadas por ele. Conforme nota L. Tatit, o mimetismo e a diversidade de dicções de Caetano Veloso são simetricamente opostos ao gesto de uniformização em dicção única de João Gilberto (cf. [Tatit, 2002](#), p. 263). A fisionomia de João Gilberto se impõe de tal modo sobre a composição que um ouvinte mal-informado sobre a história da canção popular brasileira poderia bem atribuir a ele a autoria das canções, conforme tematizado por Tom Zé com fino humor nos seguintes versos de *João nos tribunais*: “Se João Gilberto / tivesse um processo aberto / e fosse nos tribunais / cobrar direitos autorais / de todo samba-canção / que com a sua gravação / passou a ser bossa-nova / qualquer juiz de toga / de martelo ou de pistola / sem um minuto de pausa / lhe dava ganho de causa”.

Se o desenvolvimento deste trabalho parasse nesse ponto, o recurso ao conceito de conotação apenas replicaria aquilo que as análises semiológicas já praticam à sua maneira. Sob nosso ponto de vista, um avanço verdadeiro pode ser conquistado com a convocação do esquematismo tensivo para estabelecer regras de natureza sintáctica e colocar sob controle o inventário de valores conotativos que, de outro modo, seriam totalmente dispersos e imprevisíveis. Desse modo, a fisionomia pode ser entendida como o

resultado de uma operação tensiva cujos termos circulam em um universo discursivo delimitado. Ao percurso de atenuação e minimização podem ser associado gesto bossanovizante implicado nas assim conhecidas versões acústicas, que reduzem o número de tipos tímbricos e, com frequência, também atenuam suas intensidades sonoras (cf. Tatit, 2004, p. 81).

Na direção oposta, o percurso do recrudescimento pode ser reconhecido na expansão de variedades tímbricas e na tonificação de suas intensidades. Exemplos prototípicos podem ser encontrados em um *rock* que ganha mais peso com distorções nas guitarras ou de uma marchinha que acelera seu andamento e amplia sua formação percussiva. Sem entrar em detalhes, pode-se também incluir aí o longo processo histórico de crescimento das formações orquestrais que desemboca nas proporções gigantescas trabalhadas por compositores como Richard Wagner e Gustav Mahler. É necessário também prever os percursos de curva inversa, em que a substituição de timbres altera a orientação axiológica. Esse é o caso das paródias, mas também das transfigurações fisionômicas, em que o rearranjo explora virtualidades de sentido apenas latentes no arranjo original.

As operações de triagem e mistura também oferecem pontos de referência proveitosos para mapear o território dos timbres. A força seletiva da triagem pode fornecer evidências que esclarecem, por exemplo, por que formações de *jazz* e *big band* parecem resistir tanto à inclusão de timbragens de instrumentos da família das madeiras, especialmente o fagote e o oboé. O filtro aplicado pela triagem também intervém nas interpretações de música antiga e barroca que buscam recriar o estilo da época com o máximo de fidelidade por meio da reconstituição dos instrumentos e da exclusão de técnicas hoje amplamente correntes.

Por sua vez, a mistura elucida o efeito de inovação causado por combinações insólitas de timbres. A singularidade das mesclas tímbricas é inegável em artistas como Hermeto Pascoal, Tom Zé, Grupo Uatki, Les Luthiers entre tantos outros exemplos. No domínio da música orquestral,

compositores como Nikolai Rimsky-Korsakov, Oliver Messiaen, Maurice Ravel e Paul Dukas – para não falar da música contemporânea, da música eletroacústica e das experimentações de Arnold Schoenberg e Anton Webern – são conhecidos pelas misturas de materiais tímbricos.

É interessante observar com lentes semióticas a intuição de que alguns timbres favorecem a mescla e a mestiçagem, ao passo que outros parecem persistir em manter intacta sua “nobreza de sangue”. Pode-se conjecturar a título de hipótese que essas potencialidades combinatórias estão relacionadas ao maior ou menor grau de compatibilidade entre as cifras tensivas subjacentes a cada timbre (cf. Capítulos 3 e 4). Não é demasiado sublinhar que essas considerações estão colocadas aqui apenas como prognose. Uma investigação inteiramente dedicada ao assunto é necessária para verificar a real viabilidade dessas ideias.

Ao final de contas, a abordagem semiótica sob o prisma da conotação proposta neste trabalho visa, antes de tudo, apreender o timbre na qualidade de fenômeno de linguagem. Como elemento de formalização dos usos, o conceito de conotação se justifica por distinguir os efeitos de sentido em diferentes níveis hierárquicos na análise. Essa postura traz um avanço considerável frente a outras abordagens teóricas que não fazem essa distinção de níveis de pertinência dos dados participantes da produção de significação.

Essa possibilidade de discriminação confere à semiótica o refinamento descritivo necessário para explicar por que certos elementos podem ser abstraídos sem prejuízo e passam a desempenhar papel relevante somente a partir de determinado ponto – como é o caso do timbre. O ganho em flexibilidade analítica se deve sobretudo aos conceitos de forma e substância e sua definição puramente relacional. Conforme propõe o próprio L. Hjelmslev, “aquilo que, de um ponto de vista, é ‘substância’ torna-se ‘forma’ de um outro ponto de vista” (2006, p. 83).

Subindo gradualmente pelos níveis hierárquicos preconizados pelo modelo do linguista dinamarquês, torna-se possível pavimentar um caminho

seguro em direção às ciências da matéria. Se, até o momento, colocamos entre parênteses os dados de ordem da acústica, é preciso admitir que, cedo ou tarde, a pesquisa semiótica sobre o timbre deverá interrogá-los apropriadamente a fim de extrair o melhor proveito de suas descobertas para o estudo dos processos de significação que envolvem o timbre. Seguindo com paciência os passos da análise hierarquizada aos moldes do projeto hjelmsleviano, o semioticista consegue agregar paulatinamente efeitos de sentido mantidos em segundo plano na etapa anterior da análise e, com isso, avançar a passos lentos, porém firmes, até o último objetivo almejado pela teoria da linguagem: *humanitas et universitas*.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1a edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti, 4a ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000. 62
- ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. 3. ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 2002. 153, 155, 163
- ANDRADE, Mário De. *Vida de cantador*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. 5
- ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006'. 145
- ARENDT, Hannah. “La crise de la culture”. In: ARENDT, Hannah (Org.). *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politiques*. Paris: Gallimard (Idées), 1972. 67
- . *La condition de l’homme moderne*. Paris: Calman-Lévy, 1983. 64, 67
- ARRIVÉ, Michel. “Estruturação e destruição do signo em alguns textos de jarry”. In: GREIMAS, Algirdas Julien (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975. 57
- . *Em busca de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. 112, 113
- AULETE, Caldas. “Dicionário caldas aulete digital.”, s/d. 1, 2, 61, 131, 132
- BADIR, Sémir. *Hjelmslev*. Paris: Les belles lettres, 2004. 52, 77, 87, 108, 110

- BADIR, Sémir & PARRET, Herman. “Présentation”. In: BADIR, Sémir & PARRET, Herman (Orgs.). *Puissances de la voix: corps sentant, corde sensible*. Limoges: Pulim, 2001. 192
- BARROS, Manoel De. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. 118
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2002. 25
- BARTHES, Roland. *Système de la mode*. Paris: Édition du Seuil, 1967. 87
- . *Elementos de semiologia*. 17. ed., São Paulo: Cultrix, 2004 [1964]. 56
- BATTISTI, Elisa & VIEIRA, Maria José Blaskovski. “O sistema vocálico do português”. In: BISOL, Leda (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. 165
- BEIVIDAS, Waldir & LOPES, Ivã Carlos. “Interdisciplinaridade: Triagem e mistura na identidade da semiótica”. In: PORTELA, Jean Cristtus, SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira, BEIVIDAS, Waldir & LOPES, Ivã Carlos (Orgs.). *Semiótica: identidade e diálogos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. 56
- BENNET, Roy. *Instrumentos da orquestra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 128, 129, 130
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 2005. 21
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003. 18, 37, 51, 77, 100, 140
- . “Le sens dans ‘du sens’: entre ‘écran de fumée’ et ‘morsure sur le réel’.” *Protée*, vol. 34, n. 1, p. 10–22, 2006. 71, 85
- . “Structure et sensibilité.” *Nouveaux Actes Sémiotiques (NAS)*, vol. 112, 2009. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2880>. Acesso em 02/11/2012. 68, 69, 112
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Tradução de Desidério Murcho et. al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 63, 65

- BLOOMFIELD, Leonard. *Le langage*. Paris, Payot, 1970. 55
- BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1956. 119
- BRASIL, Portal. “Portal institucional desenvolvido pelo governo federal brasileiro.” Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2011/05/ator-wagner-moura-grava-chamadas-de-radio-para-campanha-do-desarmamento>. Acesso em 10/11/2013., 2011. 3
- BUNGE, Mário. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002. 65
- CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993. 107
- CARMO JR., José Roberto Do. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005. 8, 190
- . *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, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007. viii, x, 6, 8, 13, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 47, 48, 52, 147, 148, 149
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 65
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. 121
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “A intertextualidade conotada.” *Significação*, vol. 8, São Paulo, p. 63–74, 1990. 56
- CHAGAS, Paulo. “A mudança linguística”. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à linguística: objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2004. 101
- COELHO, Márcio Luiz Gusmão. “Alotimbre: processos de covariação no arranjo da canção popular brasileira.” *Estudos Linguísticos*, vol. 33, p. 400–405, 2004. 177

- . *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007. viii, x, 6, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 37, 50, 52, 146, 195
- CORNUT, Guy. *La voix*. 3. ed., Paris: PUF, 1983. 192
- COSTA, Joaz. *Dicionário de música*. Curitiba: PR JM Editora, 1994. 119
- CRYSTAL, David. *Dicionário de linguística e fonética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 166
- DAHLHAUS, Carl & EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 3. ed., vol. 2., Oldenburg : Atlantis Musikbuch-Verlag, 2001. 120
- DIETRICH, Peter. “Plano da expressão musical: níveis de descrição.” *Estudos semióticos*, vol. 2, 2006. 21
- . *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008. viii, x, 6, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 36, 39, 40, 42, 45, 46, 52
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2004. 190
- DOSSE, François. *Historia do estruturalismo: o campo do signo*. vol. 1. São Paulo: Ensaio, 1993. 56
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 196
- ESTADÃO ON-LINE. “Sabe as vozes do metrô de SP? São Ana e Doni.” Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,sabe-as-vozes-do-metro-de-sp-sao-ana-e-doni,545696,0.htm>>. Publicado em 01/05/2010. Acesso em 18/11/2013, 2010. 3
- FAGES, Jean Baptiste. *Comprendre Roland Barthes*. Toulouse: Privat, 1979. 56
- FIORIN, José Luiz. “Semiótica e história.” *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Linguagens em diálogo*, vol. 42, p. 15–34, 2011. 81
- FONTANILLE, Jacques. “Modes du sensible et syntaxe figurative.” *Nouveaux Actes Sémiotiques (NAS)*, vol. 61-63, p. 1–68, 1999. 140, 142

- . *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008. 97
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001. 16, 51, 100, 135, 137, 139, 167, 170
- GREIMAS, Algirdas Julien. *La Mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*. Tese de Doutorado, 1948. 87
- . “A enunciação: uma postura epistemológica.” *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, vol. 1, Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: Ribeirão Preto, p. 09–25, 1974. 57, 88, 90, 110
- . *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975a. 57
- . *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975b. 4, 46, 56, 57, 58, 59, 60, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 78, 82, 83, 92, 106
- . *Semântica estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix, 1976a. 57, 72
- . *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Éditions du seuil, 1976b. 57, 91
- . *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981. 57, 91, 95, 96, 97, 98, 129
- . *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983. 57, 79, 81, 82, 83, 84, 102, 105, 107, 167
- . “Conversation.” *Versus*, vol. 43, Milão, p. 41–57, 1986. 1, 57, 113
- . “Algirdas julien greimas mis à la question”. In: COQUET, Jean-Claude & ARRIVÉ, Michel (Orgs.). *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'oeuvre d'A.-J. Greimas*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1987. 112
- . *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. 57, 70, 87, 96, 125, 126
- GREIMAS, Algirdas Julien, CHABROL, Claude & ET AL. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, 1977. 57

- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonne de la theorie du langage*. vol. 2. Paris: Hachette, 1986. 57, 94, 95
- . *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012. 16, 40, 57, 70, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 85, 86, 93, 94, 99, 100, 103, 104, 106, 109, 111, 194
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993. 57, 73, 100, 101, 102, 103, 167
- GREIMAS, Algirdas Julien & LANDOWSKI, Eric. *Análise do discurso em ciências sociais*. São Paulo: Global, 1986 [1979]. 57
- HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. 123
- HJELMSLEV, Louis. *Le Langage: une introduction*. Les Éditions de Minuit, 1969. 12
- . *Résumé of a theory of language*. Copenhagen: Nordisk Sprog- og Kulturforlag, 1975. 48, 174
- . *Ensaio linguísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 49, 128, 152
- . *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006. viii, x, 3, 28, 59, 69, 74, 75, 92, 107, 108, 112, 202
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1, 60, 61, 130, 131, 132, 170
- HOWARD, David & ANGUS, Jamie. “Hearing timbre and deceiving the ear”. In: HOWARD, David & ANGUS, Jamie (Orgs.). *Acoustics and psychoacoustics*. Oxford: Focal, 2006. 2, 120
- HÉNAULT, Anne. *História concisa da semiótica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. 56
- INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. *Handbook of the international phonetic association: a guide to use the international phonetic alphabet*. Cambridge University Press, 1999. 164
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1996. 122

- KASSLER, Jamie C. “Musicology and the problem of the sonic abuse”. In: AUSTERN, Linda Phyllis (Org.). *Music, sensation and sensuality*. Vol. 5. Routledge: New York, London, 2002. 140
- KENNAN, Kent. *The technique of orchestration*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1983. 153, 157, 162
- KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 120
- KOECHLIN, Charles. *Traité de l’orchestration*. vol. 1, Paris: Max Esching, s/d. 153, 154, 156, 158, 160, 161, 162
- KRISTEVA, Julia. “Semanálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé”. In: GREIMAS, Algirdas Julien (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975. 57
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3a ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999. 63, 66
- LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: EDUC, 1992. 97
- . *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 97
- LEÓN, Pierre. *Précis de phonostylistique*. Nathan: Paris, 1993. 91
- LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 56
- LORIES, Danielle. *Le sens commun et le jugement du Phronimos: Aristote et les Stoïciens*. Louvain-La-Neuve: Peeters, 1998. 64, 67
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo Martins Fontes, 1999. 142
- MONTEIRO, Ricardo. *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997. 24

- NESPOR, Marina & VOGEL, Irene. *Prosodic Phonology*. Dordrecht-Holland : Foris Publications, 1986. 28
- PARRET, Herman. “Common sens and basic beliefs: from certainty to happiness”. In: PARRET, Herman (Org.). *On believing: epistemological and semiotic approaches*. [De la croyance: approches épistémologiques et sémiotiques]. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1983. 62, 64, 66
- . *Le sublime du quotidien*. Paris/Amsterdam: Éditions Hades-Benjamin, 1988. 141
- . “Vin et voix: vers une inter-esthétique des qualités sensorielles.” *Visible*, vol. 1, Limoges: Pulim, p. 117–130, 2005. 5, 127
- PELLEGRIN, Pierre. *Dictionnaire Aristote*. Paris: Ellipses, 2007. 63
- PETIT-ROBERT. “Nouveau petit robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Version électronique.”, version 2.1, 2001. 60, 61
- PISTON, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company Inc. Publishers, 1955. 130, 137, 153, 154, 156, 158, 161, 163
- POIZAT, Michel. *Le cri de l’ange: essai sur la jouissance de l’amateur d’Opéra*. Paris: Editions A.M. Métailié, 1986. 192
- RANDEL, Don Michael. *Harvard concise dictionary of music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1998. 2
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principios de orquestración: con ejemplos sacados de sus propias obras*. vol. 1, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946. 124, 130, 153, 157, 160, 161
- ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo: EDUSP, 1998. 124
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 135
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. 121
- SAUSSURE, Ferdinand De. *Curso de linguística geral*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1991. 168

- . *Escritos de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essais interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. 5
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. 2. ed., São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 120
- SERVAIS, Véronique. “Éléments d’une phylogenèse de la voix”. In: BADIR, Sèmir & PARRET, Herman (Orgs.). *Puissances de la voix*. Limoges: PULIM, 2001. 192
- SILVA, Thaïs Chistófar. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003. 164, 165
- SONESSON, Göran. “Denotation/connotation.” Disponível em: <http://glossematics.org/forum/semisetsp.htm>. Acesso em 15/01/2013., s/d. 55
- TAKAI, Fernanda & ULHOA, John. “Entrevista com pato fu, curiosidades da banda e tudo sobre o 10º cd, ‘Música de brinquedo’. Rádio CBN, São Paulo, 09/10/2010. Programa Cesta de Música.” Disponível online em: <http://cbn.globoradio.globo.com/programas/cesta-de-musica/2010/10/09/ENTREVISTA-COM-PATO-FU-CURIOSIDADES-DA-BANDA-E-TUDO-SOBRE-O-10-CD-MUSICA-DE-BRINQUED.htm>. Último acesso em 22/10/2013., 2010. 175
- TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997. 17, 20, 38, 40, 41, 138
- . *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002. 20, 21, 41, 200
- . *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 199, 201
- . *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. 44
- . “A canção e as oscilações tensivas.” *Estudos semióticos*, vol. 6, n. 2, p. 14–21. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>, 2010. 17, 135

- . “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas.” *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Linguagens em diálogo*, vol. 42, p. 35–50, 2011. 126
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Um objeto fugidio: ‘voz’ e ‘musicologias’”. In: MATOS, Cláudia Neiva, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de & TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. 4
- VARÈSE, Edgard. “Die befreiung des klangs.” *Musik-Konzepte- Edgard Varèse*, vol. 6, Munique, edition text+kritik, p. 11–24, 1983. 173
- WISHART, Trevor. *On sonic art*. London: Gordon and Breach, 2002. 4
- ZARADER, Jean-Pierre. *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Ellipses, 2007. 66
- ZILBERBERG, Claude. “A propos de l’édition française des ‘ nouveaux essais’ de louis hjelmslev.” *Versus*, vol. 43 gennaio-aprile, p. 129–140, 1986. 54
- . “Portrait de la rondeur”. In: PAROUTY-DAVID, Françoise & ZILBERBERG, Claude (Orgs.). *Sémiotique et esthétique*. Limoges: Pulim, 2003a. 127
- . “Éloge de la noirceur.” *Protée*, vol. 31, n. 3, p. 47–55, 2003b. 127
- . “As condições semióticas da mestiçagem”. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela & CAETANO, Kati Eliana (Orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004. 150, 191
- . “Synesthésie et profondeur.” *Visible*, vol. 1, Limoges: Pulim, p. 83–103, 2005. 125, 140
- . *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006a. 52, 130, 131, 132, 191
- . “Síntese de gramática tensiva.” *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, vol. 25. São Paulo, Annablume, p. 163–204, 2006b. 46, 65
- . “Causerie sur la sémiotique tensive.” Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/cursos/zilberberg2008/cz-causerie.pdf>. Acessado em: 15 de Julho de 2012., 2008. 127, 194

- . *Des formes de vie aux valeurs*. Paris: PUF, 2011a. 65, 131
- . *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011b. 138, 140, 148, 169, 170, 191