

FORMA MUSICAL E DISCURSIVIDADE

por Marcos Nogueira

Sumário:

Pretendemos, na atual pesquisa, estudar a natureza da *representação* em música, tematizando a dimensão “estésica” do fato musical, e sua aplicação numa teoria analítica para o texto musical. O *corpus* teórico ao qual tem acesso a crítica musical contemporânea dá suporte apenas ao “campo material” e a alguns dos aspectos do “campo da sintaxe”, que entendemos ainda frágil. Cabe, pois, uma investigação aprofundada, à luz de teorias que tematizam a relação texto-leitor, acerca da sintaxe musical enquanto núcleo de competência profissional e seus desdobramentos semióticos no campo da representação.

Categorizando as relações semióticas entre os elementos da tríade peirceana, ou seja, signo, objeto e interpretante, por meio dos quais se dá a semiose — que circunscreve um amplo domínio semântico —, parte-se, geralmente, de suas três dimensões: a *sintática* (relações formais dos signos entre si), que descreve o significante; a *semântica* (relações entre os signos e os objetos aos quais eles são aplicáveis), que diz respeito a um nível “denotativo” do signo musical; e a *pragmática* (relações entre os signos e os interpretantes), que implica relações significantes com o *leitor-intérprete* usuário dos signos. Inferimos daí os seguintes campos interativos da pesquisa semiótica musical: o *material* e o *representacional*.

Um signo, ou uma coleção de signos aos quais um complexo infinito de interpretantes é vinculado, pode ser chamado de *forma simbólica*. Às dimensões do fenômeno simbólico, abordadas por Jean Molino (1975) como *poiética* (resultante de um processo de criação, passível de descrição e reconstituição) e *estésica* (construção de sentido no curso de um processo recepcional ativo), acede uma terceira dimensão: o *texto*, a expressão física e material da forma simbólica acessada sensitiva e sensorialmente — ao qual Molino propôs chamar de nível “neutro” ou “material”. Cumpre lembrar, no entanto, que os fenômenos poiético e estésico são simplesmente *processos*; as configurações imanentes, por sua vez,

são processos que se constituem em *estruturas* apreensíveis na “leitura”, na análise. Daí resultam, naturalmente, as distinções entre as análises poiética e estésica, de um lado, e as análises imanentes do nível neutro, de outro. Uma distinção entre o nível do *objeto* e o nível da *análise*, é, no entanto, igualmente essencial, a fim de não confundirmos o texto em si, com a análise do texto — ou seja, o nível neutro enquanto objeto de uma análise, e a análise do nível neutro: até sua apreensão pela análise o texto permanece em estado de simples realidade física amorfa.

Na acepção aqui empregada *símbolo* é uma “forma autônoma”: um objeto de exegese. Por conseguinte, a hermenêutica, enquanto atividade filosófica, baseia-se no simbólico, no que demanda interpretação: não há símbolo sem interpretação. Cumpre ressaltar, entretanto, que o simbolismo musical é polissêmico, isto é, diante de um texto musical as significações por ele provocadas, as emoções evocadas, são múltiplas e confusas, objeto de uma *interpretação* sempre problematizada. Tomaremos a expressão “forma simbólica” tão-somente em seu sentido mais geral, como designando a capacidade da música de provocar o desencadeamento de uma trama complexa e infinita de interpretantes: o processo de “semiose ilimitada”, como queria Eco (1991). Se podemos entender que este processo semiótico se reparte na citada “tripartição” do fato musical, propomos então investigar seu processamento no nível estésico, no domínio da recepção musical — quando o processo de significação é engendrado, partindo-se da situação de um objeto em relação ao *horizonte* de seu *leitor-executor*. E se entendermos, como Zumthor (1993), que a *obra* não se realiza, ou seja, não está inteiramente “criada” senão quando performatizada, o processo poiético se estende até o fim dessa performance, enquanto estágio final da poiética — tanto quanto estágio inicial da estésica. Ademais, o processo estésico musical vai tematizar a especificidade do discurso musical enquanto manifestação de discursividade, de *linguagem*.

Podemos tomar, como sugere Lotman (1978), como conceitos fundamentais sobre os quais repousam todas as teorias e métodos, a *estrutura*, a *função* (o sentido do sentido da estrutura, portanto a ela precedente) e a *comunicação* (os modelos de interação entre a

estrutura e a recepção). Esse conceito de função tematiza a relação do texto com a realidade extratextual, o contexto, mas não cogita do receptor. Ou seja, a “realização pragmática” dá-se somente a partir do conceito de comunicação, este que pressupõe, necessariamente, os dois outros, a fim de tornar descritíveis os processos de transmissão e recepção. A pesquisa que desenvolvemos visa à compreensão da determinação pragmática do texto musical no objeto da transmissão a um receptor. E num segundo momento, visa a uma aproximação da operacionalidade dos processos analíticos da estrutura textual a partir da “produção” do receptor, aquele no qual se realiza a *obra* de arte, pois que é quem intenciona “realidades”.

Quem “lê” um texto musical (seja escrito, no caso do *leitor-decifrador*, seja sonorizado, no caso do *leitor-ouvinte*), significa, produz *significação*. No ato da leitura participamos do processo (sócio-histórico) de produção de significação, e o fazemos de um lugar e com uma direção histórica determinada. Um único significante pode evocar conteúdos diversos e “interligados”, segundo um dado código, e, portanto, aquilo que se denomina “mensagem” constitui um *texto* cujo conteúdo é um *discurso*, em níveis igualmente diversos. Assim, o *discurso* não nasce no sujeito, e, portanto, os *sentidos* não se originam neste. Ao contrário, são pelo sujeito retomados e transformados, determinados pela exterioridade do discurso.

Se a música, por um lado, pode ser considerada dentre as artes, a de menor “apelo representacional”, não podemos, por outro, isentá-la de qualquer intenção de representação; pois que “representar” pressupõe o estabelecimento, como observa Iser (1972), de *irrealidade*, própria, aliás, de toda e qualquer forma artística. Contudo, na medida em que a música, enquanto arte, nada representa a não ser a si mesma, somente podem compreendê-la aqueles que a representam. Somente assim, e não como simples conjunto de instruções oferecidas a *intérpretes-executantes*, é que deveríamos considerar o texto musical escrito: a partitura.

Como observou Nicholas Cook (1992), a impossibilidade de uma definição musical satisfatória, restrita à sua materialidade, deve-se, provavelmente ao papel essencial de seu

receptor e, de maneira mais geral, aos meios de emissão. Ilustrando esse pensamento com 4'33", de Cage – um texto musical que não prevê a realização, pelo *leitor-intérprete*, de qualquer evento sonoro –, Cook observa que seu efeito é criar-se uma expectativa não satisfeita, resultando em desvio da percepção do espectador, ou seja, Cage, em sua famosa peça, cria um “fato musical” exterior à própria performance, provocando no receptor a percepção do universo acústico por ele mesmo selecionado em seu entorno. De fato, a participação ativa desse *leitor-ouvinte* é determinante na constituição do texto em *obra*. Esse princípio vem sendo reconhecido nos últimos trinta anos num dos mais significativos desenvolvimentos da crítica literária, geralmente conhecido como “Estética da recepção e do efeito”, e sua essência está contida nos trabalhos de Wolfgang Iser.

A subjetividade, condição necessária do devir artístico, não é, enquanto tal, qualidade estética dos objetos de arte. Esta se dá somente através da objetivação e, dessa forma, a subjetividade do texto de arte é-lhe exterior e oculta. Podemos assim dizer que o objeto de arte tem dois “pólos”: o artístico (o *texto*, proposto pelo autor) e o estético (a *realização*, pelo *leitor-executor*). A *obra* não se identifica com nenhum deles, mas situa-se, de algum modo, entre os dois: a *musicalidade* não é imanente do *texto* (o nível “neutro” de Molino); nada neste o faz *a priori* artístico, e este é um dos pressupostos fundamentais de uma teoria da recepção.

O *campo material*, que antes identificamos, remete à *materialidade* musical. Abrange, portanto, as questões de midialização em geral, bem como quaisquer outras concernentes às dimensões físicas do fenômeno e da prática musicais. Nesse caso, estuda-se o meio expressivo, o “significante”, sem no entanto ter de associá-lo a um “significado”. Entretanto, embora seja o objeto musical auto-referente, seu leitor, ao longo dos séculos, sempre produziu, de algum modo, *representação*. Este segundo campo semiótico que propusemos anteriormente aponta para o que podemos definir como “forma simbólica”, uma forma discursiva simbólica, referenciável a dados puramente acústicos, fatos e idéias diversas. É o campo em que se dá, propriamente, a semiose: a constituição do signo. A este

campo semiótico, que tanto cobre a simples remissão à sintática (produção de *sentidos*), como remete à esfera da “semiose ilimitada”, estiveram vinculados, por exemplo, programas de “semantização condicionada”, tais como a “teoria dos afetos” ou a “Retórica musical” oitocentista e seus desdobramentos românticos.

Cumpra lembrar, entretanto, que o que confere pragmaticidade a um texto é sua correlação com o que Stierle (1975) chama de “esquema de ação verbal”, ao inserir-se numa situação concreta: no texto pragmático o horizonte de expectativa do receptor não é analisável sem se considerar o horizonte de expectativa do produtor. O núcleo do texto pragmático, este que somente recebe sua orientação através de uma correlação com um dado “esquema de ação verbal”, não se encontra em si mesmo, mas fora de si, na esfera desta ação. E na medida em que ela conduz o leitor para fora do texto, este é abandonado como uma “forma vazia”.

Ao tentarmos traduzir o conceito de Stierle de “texto pragmático”, para a semiótica musical, deparamo-nos com a noção de “grau de pragmaticidade”. Ou seja, quanto maior o grau de pragmaticidade, maior o índice de predeterminação dos significados realizados, seja no campo da sintaxe, seja no da pura representação. A pragmática, pois, em música, se concentra nos modos de funcionalização do objeto, isto é, nas denotações provocadas pelo uso condicionado de determinados “objetos musicais”, que se correlacionam com “esquemas de ação verbal” que conferem pragmaticidade ao discurso musical. O *corpus* teórico ao qual tem acesso a crítica musical contemporânea dá suporte apenas ao campo material e a alguns dos aspectos do campo da sintaxe, que entendemos ainda frágil. Cabe, pois, uma investigação acerca da sintaxe musical tradicional, enquanto núcleo de competência profissional (mas nunca o fim último do objeto estético musical) e seus desdobramentos semióticos no campo da pura representação — e mesmo ficção.

A experiência estética implica uma atividade de conhecimento, embora distinta do conhecimento conceitual. O sujeito do prazer estético, como adverte Jauss (1977), conhece-se no outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo que se projeta

nesta alteridade. Nesta experiência complexa, o conhecimento só experimenta a diferença do outro a partir do próprio estoque de prenoções que traz consigo. Os textos não seriam figuras plenas, mas, ao contrário, enunciados com “vazios”, que exigiriam do *leitor-ouvinte* o seu preenchimento. Iser (1976) parte da interação a dois: a cada parceiro é impossível saber como está sendo exatamente recebido pelo outro. Deste lastro negativo resultará, contudo, uma exigência de ordem positiva: a lacuna em que sempre se desdobra cada ato de interação, a transparência mútua impossível, nos obriga à prática cotidiana da *interpretação*, que cobre os “vazios” contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro.

Portanto, diante da obra musical realizada, o *leitor-ouvinte* é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo. Diante da indeterminação do texto, ele é solicitado a distinguir entre as indeterminações que hão de ser preenchidas ou negligenciadas. A comunicação entre o texto e o *leitor-ouvinte* fracassará quando as projeções deste se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão por sua própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas. Ao invés, a comunicação de êxito dependerá do texto forçar este *leitor-ouvinte* à mudança de suas “representações projetivas” habituais. Portanto, Iser observa que a interação texto-leitor fracassa quando este aciona apenas as suas projeções, deixando de lado as possibilidades diversas fornecidas pelo texto. Não que esta “regra” não fosse aplicável, no caso da música, aos produtos mais funcionalizados, sucede, contudo, que neste caso (uma situação mais pragmática), as expectativas do ouvinte podem ser chamadas de homogêneas quanto à intenção autoral.

Uma projeção conseqüente, no campo da música, de tais fundamentos teóricos da recepção, emergentes nas últimas décadas, dependerá da revisão de conceitos que cercam as competências musicais e a transmissão do texto musical aos seus “leitores”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERLO, David K. (1991). *O Processo da comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 7ª ed.
- COOK, Nicholas. (1992). *Music, imagination, and culture*. New York: Oxford University Press.
- DEBELLIS, Mark. (1995). *Music and conceptualization*. Cambridge University Press.
- ECO, Umberto. (1991). *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed.
- HJELMSLEV, Louis. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- ISER, Wolfgang. (1972). *Der implizite leser*. München: W. Fink.
- _____. (1993). *The Fictive and the imaginary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JAUSS, Hans Robert. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. Minnesota: University of Minnesota Press, 5ª imp. 1994.
- LOTMAN, Iuri. (1978). *A Estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MOLINO, Jean. (1975). Fato musical e semiologia da música. In: NATTIEZ et al. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, pp.109-164.
- NEUBAUER, John. (1986). *The Emancipation of music from language*. New Haven and London: Yale University Press.
- PEIRCE, Charles S. (1935). *The Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press. (Trad. José Teixeira Coelho Neto. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1995)
- STIERLE, Karlheinz. (1975). Was heisst rezeption bei fiktionalen texten? In: *Poetica* nº7. Amsterdam: Verlag B.R. Grüner, pp.345-387.
- WALTON, Kendall. (1997). Listening with imagination: is music representacional? In: ROBINSON, Jenefer (ed.). *Music & Meaning*. Ithaca: Cornell University Press, pp.57-82.
- ZUMTHOR, Paul. (1993). *A Letra e a voz: a "literatura medieval"*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**