

O significante musical e seus significados

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fábio Scucuglia
Instituto de Artes da UNESP

Resumo: Artigo sobre o processo de atribuição de significados a significantes musicais. Analisando textos de Barthes sobre semiologia e apoiando a aplicação à área musical nos trabalhos de Nattiez, Molino e Eco, realiza-se um debate sobre os processos referenciais envolvidos na apreciação da obra musical.

Palavras-chave: Semiologia Musical

The musical signifier and its meanings

Abstract: Paper on the process of assigning meanings to musical signifiers. Analyzing texts on semiotics of Barthes and supporting the application for musical area in the works of Nattiez, Molino & Eco, there will be a debate about the reference processes involved in the assessment of the musical work.

Keywords: Musical Semiology.

1. Conceptualização em música

Após as análises sobre os limites sociais da linguagem musical, caminharemos agora às comparações semiológicas acerca da oposição entre significado e significante. Conforme informado na introdução, e não por acaso, seguimos aqui o fluxo proposto por Barthes no ‘Elementos de Semiologia’ (2006), pois, se na semiologia o entrelaçamento dos objetos dificulta a separação dos mesmos, o caminho por ele apresentado parece ser o caminho mais natural a se seguir: após averiguar o caráter social da linguagem, seguir com o debate acerca da atribuição de significado ao signo linguístico, com origens na sua prática social. Antes, contudo, de realizarmos uma análise sob o ponto de vista semiológico, gostaríamos de abrir aqui um parêntese para introduzir algumas ideias de DeBellis (1995) a respeito do processo conceitual envolvido na percepção musical, assim como relacioná-los aos diferentes tipos de escuta propostos por Schaeffer e comentados no capítulo anterior. Para DeBellis existe uma oposição fundamental entre dois tipos de conceptualização: aquela voltada às estruturas musicais e exigente, portanto, de certo conhecimento acerca do funcionamento sistemático da

linguagem; e outra que atua em diferentes tipos de percepções, independentemente da capacidade do ouvinte em reconhecer traços músico-teóricos. Sobre isso ele escreve:

“Para experimentar música com compreensão musical o ouvinte deve perceber vários tipos de processos, estruturas e relações musicais. Mas perceber fraseados, cadências e progressões harmônicas, por exemplo, não requer que o ouvinte os conceitualize em termos musicais. [...] Mas existem diferentes graus de não-conceitualidade. Para tudo que foi dito, é possível que o que esteja sendo atribuído nesses casos seja, ou essencialmente envolva, alguma faculdade conceitual ou outra, contanto que os conceitos sejam *diferentes* daqueles musico-teóricos empregados na atribuição. Tais relatos psicológicos podem, em outras palavras, atribuir crenças perceptuais, envolvendo conceitos perceptuais, contanto que tais conceitos sejam distintos daqueles musico-teóricos expressos através dos termos teóricos relevantes.” (DEBELLIS, 1995, p.6-7 – tradução nossa, grifos do original)

Na frase citada, DeBellis expõe bem a possibilidade de experimentação musical sem que se compreenda os pormenores teóricos da música. Nesse ponto, segundo ele, deveríamos atribuir duas expressões primárias ao ato da escuta: *conceptual* e *non-conceptual* (no original em inglês), onde, respectivamente, uma é voltada à compreensão do funcionamento do sistema linguístico e a outra à percepção e vinculação de significados externos. Essa primeira abordagem pode ser útil para explicitarmos as dificuldades de se atribuir significados a significantes musicais pois, após concluirmos o papel ativo do ouvinte na formatação da mensagem musical, essa atribuição pode sofrer incontáveis influências.

Para aprofundar o problema, devemos nos atentar para o fato de que, na linguagem falada (origem da oposição significante/significado) o significante, muitas vezes, se refira a um objeto concreto, real. Em música, no entanto, apesar de muitas vezes se associar elementos musicais a referentes externos, inexistente uma atribuição direta e universal e os significantes, muitas vezes, remetem a sensações abstratas, onde várias palavras podem ser atribuídas a uma mesma passagem musical. Aqui abrimos um parêntese, pois não podemos deixar de considerar que a própria linguagem falada possui palavras cuja atribuição não seja direta. Como poderíamos, por exemplo, atribuir um significado preciso sobre o significante ‘deus’? Questões culturais, referenciais e psicológicas interagem na conceptualização de algo complexo, de difícil tradução. Até mesmo palavras que designam sentimentos e sensações, como ‘angústia’, ‘remorso’, ‘amor’, todas essas também possuem significante ao qual a atribuição de significados seja complexa. Interessante percebermos, com isso, que esses mesmos significantes são utilizados como significado em música, podendo-se atribuir, por exemplo, palavras como ‘angustiado’ e ‘alegre’ para descrever uma frase musical. Porém, o próprio Nattiez (s.d.) explora esse aspecto semântico ao comparar os efeitos de ‘Tristão e Isolda’ de Wagner e ‘Pequena Serenata Noturna’ de Mozart: segundo ele, “é claro que os

adjetivos não de variar de ouvinte para ouvinte, mas é possível, com base em pesquisas bem rigorosas, determinar estatisticamente a significação de um fragmento musical.” Isso porque “cada qual reage a uma obra segundo às suas idiossincrasias pessoais, à sua experiência anterior, memórias, mas a música conota estas reações de maneira relativamente homogênea.” (NATTIEZ, s.d., p.29). O próprio Barthes (2006) aborda tal perspectiva:

“[...] interrogaremos, por exemplo, indivíduos acerca da significação que atribuem a um trecho de música, submetendo-lhes uma lista de significados verbalizados (*angustiado, tempestuoso, sombrio, atormentado* etc.); quando, na realidade, todos esses signos verbais formam um só significado musical, que deveríamos designar por um número único apenas, o qual não implicaria nenhum recorte verbal ou conversão metafórica.” (BARTHES, 2006, p.49 – grifos do original)

Aprofundando esse aspecto, Merleau-Ponty (2006) considera o sentido do signo musical atrelado a certo empirismo e, ao fazer isso, estabelece a auto referência sugerida pelas funções poética e metalinguística na abordagem de Jakobson (2008).

“Na música, [...] nenhum vocabulário é pressuposto, o sentido parece ligado a presença empírica dos sons, e é por isso que a música nos parece muda. Mas na realidade, [...] a clareza da linguagem se estabelece sobre um fundo obscuro, e, se levamos a investigação suficientemente longe, veremos finalmente que a própria linguagem só diz a si mesma e que seu sentido não é separável dela.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.256 – grifos do original)

Considerando os dois pensamentos expostos, de Barthes e Merleau-Ponty, podemos perceber a confirmação da suspeita: somente no circuito da fala é que a música fecha seu sentido, mais especificamente no final do circuito, na figura do receptor. O circuito, descrevemos abaixo:

- O compositor como emissor inicial da cadeia, trabalhando muitas das vezes sob esquemas rígidos de certo sistema composicional na produção de um código escrito que simbolize um som imaginado;
- O intérprete como receptor desse código escrito e realizador de sua leitura, muitas vezes inconsciente dos processos composicionais envolvidos e incorporando suas próprias referências externas;
- O intérprete como emissor secundário da fala musical, a produção do som imaginado pelo compositor;

- O ouvinte como receptor final do som e realizador das associações que darão a significação final da música. Associações essas que, conforme demonstrado por DeBellis (1995), podem ou não se relacionar com o conhecimento do sistema original utilizado pelo compositor.

Menezes aprofunda essa reflexão ao expandir a concepção de referencialidade, uma vez que ela pode atuar tanto no caráter diacrônico, em se percebendo referência a um objeto similar da forma predecessora da linguagem, quanto no caráter sincrônico, em última estância remetendo ao trabalho da memória dentro da própria execução. Essa rede de referências se torna a propulsora da significação musical. Sobre isso, Menezes escreve:

“Não ha material musical que não estabeleça referencias e não se remeta a seus estados anteriores. Em seu rebento inaugural, irrompe o Novo na obra, imbui-se de referencialidade associada a materiais passados, dos quais se nutre em sua constituição. E em suas interações no decurso da obra, torna-se ele mesmo autoreferencial.” (MENEZES, 2013, p.18)

Para aprofundar esse debate sobre a referencialidade do signo musical, prosseguiremos às reflexões sobre o caráter ‘icônico’, ‘indicial’ e ‘simbólico’ do signo linguístico.

2. Ícone, índice e símbolo musicais

Para esboçarmos o processo de significação musical devemos nos atentar para o caráter referencial de seu signo. Peirce (2008, pp.63-76) distingue o signo linguístico através da relação que o mesmo possui com o objeto representado, podendo, essa relação, ser identificada de forma simplificada como a seguir:

- Ícone: por semelhança;
- Índice: pela materialidade do contato;
- Símbolo: por convenção social.

Embora tais distinções possuam desdobramentos significativos na teoria semiótica de Peirce, para a presente exploração basta-nos essa introdução. Isso porque nos deteremos sobre

concepções objetivas do signo musical (seja ele uma ideia abstrata, conceito representado ou fato acústico), cujas qualidades compartilhadas entre os termos se configuram através das características de tais relações, de forma que um índice, por exemplo, pode possuir um ícone como parte constituinte. Molino (s.d) defende que o signo musical pode ser analisado sob essas três perspectivas e considerado tanto como um ícone, na imitação musical de um fenômeno sonoro ou de um estado de espírito; um índice, na qualidade do som como resultado de uma ação; como um símbolo, como representante de uma formatação convencional. Ele escreve:

“Os fenômenos sonoros produzidos pela música são ao mesmo tempo ícones: podem parecer-se com os ruídos do mundo e evoca-los, podem ser imagens dos nossos sentimentos – como tais os considerou umas longa tradição que não se pode dizer nula ou inexistente; indícios: consoante os casos, podem ser causa ou consequência ou simples concomitâncias de outros fenômenos que servem para evocar; símbolos: entidades definidas e conservadas por uma tradição social e um consenso que lhes dá o direito de existir.” (MOLINO, s.d., p.129)

Por esse motivo, Molino diz que “em vez de nos interrogarmos sobre a questão de saber se, em primeiro lugar, os signos – ou as unidades – musicais são indícios, ícones ou símbolos, mais vales descrever as propriedades que manifestam nos conjuntos em que se integram.” (MOLINO, s.d., p.137). Dessa forma, seguiremos a reflexão sobre as propriedades do signo musical, em seu caráter acústico (o som como signo dotado de significado e expresso como significante).

Podemos perceber uma relação entre o caráter icônico do signo musical e a função referencial exposta por Jakobson (2008), pois, enquanto ícone, o signo estabelece referência a um fato externo o qual evoca pela similaridade. Cabe aqui os inúmeros exemplos de passagens musicais que evocam tempestades, o mar, o campo em melodias pastorais, os sons da floresta, a neve, etc., incluindo algumas sensações onde o significado é atribuído a uma sensação. Em todos esses casos, existe uma dupla articulação: ainda que a função referencial se estabeleça, ela só é possível através da atribuição simbólica da palavra. Por esse motivo, a música possui, como a linguagem falada, um caráter simbólico proeminente, do qual a escrita é uma ferramenta importante.

2.1 Sobre o caráter simbólico da música

Para compreendermos o caráter simbólico da música não podemos nos esquecer de considerar o sentido musical sob uma perspectiva referencial. Isso porque o processo de comunicação entre compositor/intérprete/ouvinte trabalha com uma rede de referências compartilhadas. O intérprete só consegue executar uma partitura se tiver uma rede de referências comum ao compositor e ao ouvinte, embora muitas vezes a ausência de referências comuns não impede o circuito de ocorrer. Mesmo que o ouvinte não compreenda os pormenores do sistema criado pelo compositor ele pode apreciar a obra sob o ponto de vista estético (do qual falaremos mais adiante). O mesmo vale para o intérprete, mas aqui o código escrito oferece uma ferramenta que demanda uma rede de referências completamente diferentes. Mesmo que seja necessária a adição de bulas para interpretação, o compositor deve utilizar um código estabelecido, cuja maleabilidade obedece as idiosincrasias da oposição sincrônico/diacrônico abordadas anteriormente. Em ambos os casos está envolvida uma transcrição simbólica compartilhada e indissociável das questões culturais envolvidas. Sobre as inúmeras possibilidades de significados que podemos atribuir a determinado signo musical se estabelece o sentido musical. Podemos, portanto, dividir o processo de significação em duas partes distintas, com signos distintos, conforme mostra o quadro abaixo:

| EMISSOR | MENSAGEM | RECEPTOR EMISSOR | MENSAGEM | RECEPTOR |
|-------------------|-------------------------------------|---------------------|------------------------------------|----------------|
| COMPOSITOR | So SIGNO Se | INTÉRPRETE | So SIGNO Se | OUVINTE |
| | <i>código simbólico escrito</i> | | <i>código simbólico sonoro</i> | |

Leg.: So = Significado / Se = Significante

Quadro 2.1

Analisando o quadro acima, podemos perceber os processos simbólicos envolvidos e os códigos compartilhados. Já vimos como o processo de significação do receptor trabalha com tipos diferentes de conceptualizações, onde o ouvinte pode não conhecer os pormenores da composição e, mesmo assim, aproveita-la. Além disso, Marleau-Ponty (2006) atenta para um outro fator importante a esse respeito:

“A significação musical da sonata é inseparável dos sons que a conduzem: antes que a tenhamos ouvido, nenhuma análise permite-nos adivinha-la; uma vez terminada a execução, só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportar-nos ao momento da experiência; durante a execução, os sons não são apenas os ‘signos’ da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles.” (MARLEAU-PONTY, 2006, p.248 – grifos do original).

Aqui, Marleau-Ponty explora o aspecto circunstancial do código sonoro da segunda mensagem: ele só existe durante a experiência e sua representação gráfico-simbólica se configura na primeira mensagem, essa sim material. Podemos de imediato fazer conexões ao papel desempenhado pela gravação e produção musical que, como vimos, participam do processo da linguagem musical, uma vez que representam uma certa materialização do som.

O processo social no qual nasce o tonalismo envolve uma série de influências mútuas, onde a análise consiste em recortes na rede de referências citada anteriormente. No entanto, existe a possibilidade de postulação de contornos gerais, atributos da prática musical em desenvolvimento, os quais permitem abstrações e atribuições de caráter teórico. Nesse sentido, é possível dizer que a significação musical expressa as leis de funcionamento do sistema tonal e que tais leis emergem da teorização das relações envolvidas. A organização dos sons em escalas e a hierarquização de tais sons pode expressar seu significado através de suas relações, não significando nada além delas. É sob essa perspectiva que retornamos a DeBellis e as diferentes formas de conceptualizar a informação musical:

“Música, no mais, goza de um vocabulário de descrições técnicas com precisão e força expressiva inigualável em outras artes. Admite-se geralmente que a linguagem da análise permite uma delimitação rica e detalhada da estrutura de uma obra musical. Tais descrições recorrem a teorias complexas e elaboradas de estrutura musical, como as teorias da música tonal de Schenker.” (DEBELLIS, 1995, p.132-133 – tradução nossa).

A figura de Schenker é citada por DeBellis na medida em que apresenta uma opção para a significação musical: essa se basearia nas relações das possibilidades tonais as quais, embora muito ricas, se formatariam em torno de três funções principais, atreladas aos processos de distanciamento e atração harmônica. Esse modelo de signo musical encontra fortes laços no estruturalismo analítico, onde forma e conteúdo da obra musical se referem mutuamente. A unidade da linguagem musical, o som bruto, encontra no sistema tonal um modelo de equivalências e oposições que permite sua articulação: é justamente através das analogias que as tonalidades se mostram compatíveis e pode-se estabelecer graus de comunicação. Essa conceptualização teórica fornece a base daquilo que DeBellis chama de

escuta conceptual, a qual se determina através da identificação das estruturas do sistema de origem.

Mesmo sobre esse aspecto da linguagem musical, o caráter simbólico do signo adquire proeminência, pois a possibilidade de um acorde ou escala significar sua função no sistema (tônica ou dominante no sistema tonal, por exemplo) indica a necessidade de um código estabelecido por convenção que permita descreve-los como diferentes. Por esse motivo, a superação do modelo tonal se mostrou, no início dos século XX, uma tarefa complicada, onde a construção de uma rede de referencias nova a cada obra exigia uma escuta atenta para o nível sistemático da linguagem (fato que abordaremos no terceiro capítulo). Eco (s.d.) explora essa proposição de se trabalhar com os sistemas de expectativas da formação tradicional ao citar a desconfiança de Levi-Strauss frente ao serialismo:

“Na realidade, a sua critica do serialismo esta ligada a critica da pintura abstrata que já esboçara nos *Entretiens* e reflete, sem duvida, a desconfiança de Levi-Strauss relativamente as formas de arte que se propõem por em questão os sistemas de expectativa e os sistemas de formação tradicionais, apoiados em elementos que a cultura ocidental moderna considera, desde o fim da Idade Media aos nossos dias, como arquétipos de fatos ‘naturais’”. (ECO, s.d., p.43 – grifos do original).

Abandonando a ideia de naturalidade do sistema tonal, o serialismo representa a constatação de um eixo importante da linguagem, o qual o tonalismo havia estabelecido fixo. Eixo que passa a fornecer ao signo musical um novo grau de significação: a reflexão sobre o sistema modelo. Boulez considera esse aspecto da música serial uma reviravolta no processo mental:

“Pode-se constatar a importância dessa reviravolta no processo mental, a partir do qual um certo numero de noções globais, em particular a de forma, devia ser inteiramente repensado: não poderia mais haver nenhum esquema preexistente a obra, porque esta provocaria, inexoravelmente, uma distorção entre o manuseio dos elementos primários da linguagem e a organização superior que devia controla-los e dar-lhes significação. Era, absoluta e necessariamente, preciso que cada obra criasse sua forma a partir das possibilidades virtuais de sua morfologia, que ela tivesse uma unidade em todos os níveis da linguagem.” (BOULEZ in NATTIEZ, 2005, p.259)

Essa distorção entre os elementos primários e sua organização, apontada por Boulez, reflete a perda imposta pela busca da música serial, onde podemos perceber construções musicais realizadas sobre símbolos incapazes de fazer referencia a um modelo comum. Passa-se, assim, a buscar através desses mesmos símbolos a reconstituição de seus materiais significados, cuja unidade deveria ultrapassar todos seus níveis. Segundo Eco (s.d.),

“o fim primeiro do pensamento serial é fazer evolucionar historicamente os códigos e descobrir novos códigos, e não retroceder progressivamente até o código original (a Estrutura)”. (ECO, s.d., p.48). Isso significa o abandono da ideia de existência de um modelo natural universal a ser descoberto. Ele ainda completa: “o pensamento serial visa, pois, produzir história, e não descobrir, para além da história, os fundamentos intemporais de todas as comunicações possíveis” (ECO, s.d, p.48).

Conforme visto anteriormente, compreender o impacto herdado pela experiência eletroacústica significa analisá-la sob perspectivas plurais. É inegável a herança histórica serial da *Elektronische Musik*, onde a prática já pode ser considerada como o modelo: o nascimento da música eletrônica na Alemanha representa, nesse sentido, a confirmação do serialismo, onde o signo passa a carregar essa nova carga simbólica do material musical. Adorno (2002) descreve essa capacidade do signo musical em assimilar simbolicamente a carga histórica envolvida:

“A admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional do material da música. Este se define fisicamente, em todo caso, segundo critérios de psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. Mas o material de composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons de que dispõe. Esse material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultado do processo histórico. [...] No momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de determinado acorde, este exige obrigatoriamente que tudo que o circunda leve em conta a carga histórica implicada e que se desenvolveu numa parte sua.” (ADORNO, 2002, p.35)

Independente da simbologia envolvida, podemos presumir os aspectos relacionados a diferentes concepções, “[...] uma em que um recurso é estrutural em virtude do seu papel como um objeto de percepção ou cognição, outra pela qual o recurso é estrutural em virtude de ter certo tipo de eficácia causal.” (DEBELLIS, 1995, pp.132-133 – tradução nossa). Por esse motivo os aspectos simbólicos do signo musical, sejam eles de cunho referencial em relação a cenas (como no caso da ópera), a eventos naturais, a sensações individuais, ou ainda de cunho teórico, onde a referencialidade cede lugar a metalinguagem, todos esses aspectos determinam as estratégias envolvidas na percepção da linguagem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Schoenberg e o Progresso. In.: *Filosofia da Nova Musica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 18ª edição. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DEBELLIS, Mark. *Music and Conceptualization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ECO, Humberto. Pensamento Estrutural e Pensamento Serial. In.: *Semiologia da Musica*. Org.: Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, [s.d].
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 3ª ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Matemática dos Afetos*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2013.
- MOLINO, Jean. Fato Musical e Semiologia da Música. In.: *Semiologia da Musica*. Org.: Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, [s.d].
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.