Condições de existência do discurso musical: uma abordagem semiótica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO SEMIÓTICA MUSICAL: NOVAS FRONTEIRAS

Cleyton Vieira Fernandes
Universidade Federal do Cariri – cleyton.fernandes@ufca.edu.br

Resumo: As múltiplas definições do objeto musical mostram-se, ao longo da história, influenciadas pelos contextos culturais, religiosos, políticos e econômicos de cada época. Discutir o que é e o que não é música, e mais além, se esta é de boa ou má qualidade, apresenta-se como uma tarefa frequentemente carregada de subtextos e intencionalidades. Nesse artigo pretendemos retomar tal discussão sob o viés da linguagem e do discurso conforme a semiótica francesa e a perspectiva do Fato Musical proposta por Molino e Nattiez.

Palavras-chave: Semiótica musical. Discurso musical. Fato musical. Linguagem.

Conditions of Existence of the Musical Discourse: a Semiotic Approach.

Abstract: The multiple definitions of the musical object are throughout history influenced by the cultural, religious, political and economic contexts. To discuss what is and what not is music, and beyond, if the musical object is good or bad, has been a task loaded with subtexts and intentionalities. In this article we intend to retake such discussion under the perspective of language and discourse according to French semiotics and the propositions of the Musical Fact presented by Molino and Nattiez.

Keywords: Musical semiotcs. Musical discourse. Musical Fact. Language.

1. Considerações iniciais.

Em transmissão para a rádio BBC de Londres, o maestro Lawrence Foster caminha em direção ao tablado posicionado à frente da orquestra. O público recebe-o com os protocolares aplausos; a peça a ser executada é 4'33" (1952) de John Cage (1912-1992). Nada haveria de estranho se essa obra, em três movimentos, composta originalmente para piano, não se tratasse de um marco nas concepções sobre o fazer musical ocidental, justamente pela ausência de música ou, melhor dizendo, de sons produzidos pelos intérpretes em questão. Tal exemplo mostra-nos que a concepção sobre o que é música altera-se a cada época, lugar ou ponto de vista. É social, mas é também individual.

Diante de uma proposta de semiótica musical como a que aqui se apresenta, cabe-nos tentar definir os termos dessa sentença. Portanto, à frente da discussão teórica que evidentemente fundamenta este campo de pesquisa é preciso, como ponto de partida, circunscrever o que entendemos por música.

2. Som, o elemento mínimo.

Para além dos discursos dos compositores e das definições dos dicionários, pois estes apenas delimitam a significação dos conceitos no seio de determinada cultura, enquanto aqueles, geralmente, elaboram suas posições a partir de uma perspectiva estética, cabe-nos aqui observar o *fato musical* sob uma ótica um pouco mais ampla. Em princípio, inspira-nos apenas a ideia de que o discurso musical, enquanto enunciado, carrega consigo um enunciador, o seu discurso e seu enunciatário. Compreendê-lo por meio de uma ou outra dessas categorias é assimilar apenas parcialmente seu ambiente significativo.

Algumas questões prévias revelam-nos o problema: poderíamos apontar uma definição estável de *música*? Há um senso comum sobre esse conceito atravessando as culturas e sobre seu oposto, ou seja, o que não é música?

Podendo-se falar de senso comum, facilmente recorreríamos às definições como *"combinação harmoniosa e expressiva de sons"* ou *"a arte de se exprimir por meio de sons, seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização etc."* (HOUAISS online, 2014).

O problema aqui, em nosso modo de ver, centra-se no estabelecimento das regras que inscrevem um dado discurso enquanto música e, então, novas questões emergem: (a) Se tais regras são variáveis, seria possível estabelecer um limite geral que regule e preveja todas as múltiplas variantes? (b) Existiria uma gramática musical subjacente e regente das muitas gramáticas musicais no seio das mais variadas culturas?

Tais questionamentos encontram pertinência diante do caos conceitual proveniente das inúmeras estéticas desconstrucionistas que se sucederam ao longo do século XX. Como aponta Ruwet:

> Il faut bien se dire que, pour des raison historiques qu'il ne m'appartient pas de discuter, nous vivons un âge où il est devenu possible pour n'importe qui, sans grand risque, de baptiser n'importe quoi du nom de musique, de poésie ou de peinture (Ruwet, 1975, p. 349).

Em outra perspectiva, a de Jean Molino, é imprescindível, para a compreensão do que seja música, a compreensão do *fato musical*:

> La musique est un fait social total dont la définition varie selon les époques et les cultures, et dont les traits caractéristiques, puisés dans l'ensemble des phénomènes associés au fait musical (depuis les geste du chef d'orchestre jusqu'à la salle de concert), se répartissent entre les trois pôles de la tripartition. (Molino, 1975, p. 37).

A perspectiva desse autor será amplamente desenvolvida na obra de Jean-Jacques Nattiez, em que a compreensão do *fato musical* depende de ampla visão que tome em conta a fonte criadora, o discurso em si e sua recepção - a dita tripartição semiológica. Na terminologia de Nattiez, tratam-se dos níveis *poiétique, neutre* e *esthésique*. Dando-se um passo em direção a uma aproximação conceitual, talvez possamos associar tal perspectiva ao

que chamamos de *cena enunciativa*, imprescindível para a compreensão do discurso em sua totalidade segundo as teorias da enunciação de fonte linguística (FIORIN, 2017).

Pode também parecer que essa falta de elementos mínimos necessários à instauração de um discurso musical coloque-nos diante de um objeto vazio, ou seja, se não podemos estabelecer as regras básicas mínimas que regem o discurso, não haveria como pensar em uma gramática ou uma semiótica que se proponha estudar a construção do sentido em um ente inapreensível em sua imanência. Disso resulta a falsa impressão de que a música é uma linguagem desprovida de um *plano de conteúdo* e que, se comparada à linguagem verbal, esta última possui referências mais claramente ancoradas no mundo real. Expliquemos.

Tal forma de pensamento prega-nos uma armadilha. Ao tratarmos de uma linguagem que se expressa, sobretudo, em processos de criação artística, é natural que as regras que a regem sejam cada vez mais colocadas à prova e que os conteúdos por ela expressos sejam de ordem sensível, menos comprometidos com uma delimitada situação comunicativa. Por sua vez, a linguagem verbal comporta-se de maneira semelhante quando vista sob uma perspectiva poética. Assim também ocorre com o cinema, a pintura etc.

O poema a seguir mostra-nos como as possibilidades das linguagens ampliam-se quando elas estão a serviço de um processo de comunicação artístico:

Fig. 1: Augusto de Campos, 1953. Eis os amantes.

Nosso objetivo aqui não é analisar o poema apresentado, mas quem poderia negar que se trata de um objeto semiótico de escopo verbal ou *verbovocovisual*? Certamente, a significação presente no poema contempla outros elementos que não puramente a significação das palavras e frases. Nesse sentido, há tempos a semiótica deixou de ter como tarefa

exclusiva o estudo de textos verbais canônicos, tendo em sua perspectiva atual o desafio das linguagens sincréticas, fluidas e de difícil sistematização.

Voltando ao poema, podemos supor que seu vínculo com o sistema verbal seja, no mínimo, a presença de palavras e caracteres fonéticos que remetem a tal sistema. Agora, retomando a obra de John Cage, o que restou de música se não há som?

A execução pública de 4'33" é, segundo o próprio compositor, a busca do som do público, dos ruídos da plateia, daquilo que se convencionou chamar de *paisagem sonora*, expressão cunhada pelo compositor Murray Schafer (2011). É o que podemos constatar na fala de Nattiez:

> On pourrait s'attendre à ce que le concept de musique contienne au moins la variable son. C'est elle que retrouve Cage dans sa pièce 4'33"... de silence, où un pianiste approche et éloigne les mains du clavier à plusieurs reprises sans jamais faire entendre une seule note. La musique, alors, nous dit Cage, c'est le bruit fait pour les spectateurs. (Nattiez, 1987, p. 69)

Como mostra a citação, a presença do som é imprescindível para o *fato musical*; não há música sem som, e o exemplo-limite aqui apresentado, de uma música que propõe tal ausência, deixa emergir os sons que estão do outro lado do palco, junto ao público. De uma ou outra forma, a música propõe um jogo sonoro e, nesse caso, o estudo da cena enunciativa seria uma premissa para a compreensão da significação musical.

Outra questão poderia ainda ser posta: e havendo o absoluto silêncio por parte da plateia, o que seria do discurso musical? Pois bem: sabe-se que o absoluto silêncio não existe, pelo menos enquanto estamos vivos. Pessoas submetidas às chamadas câmaras anecoicas relatam que, após alguns segundos, ouvem-se os próprios batimentos cardíacos, a respiração e o ruído da corrente sanguínea. Basta que se faça um teste para observarmos que, quanto mais mergulhamos no silêncio, mais se manifestam os pequenos ruídos de que até então não nos dávamos conta. A obra de Cage nos faz refletir sobre isso também.

2.Intencionalidade

Neste artigo, não tratamos a música apenas como um fenômeno acústico. O mero ruído numa sala de espetáculos em Cage, a paisagem sonora da cidade ou do campo em Schafer e uma locução futebolística em Hermeto Pascoal só se tornam música quando há um ato de enunciação que o converteu como tal. Semelhantemente à linguagem verbal, faz-se necessário um ato de fala intencionalmente realizado para que a linguagem assuma seu estatuto linguístico. Isso nos mostra Benveniste:

> La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización. El discurso - se dirá - que es producido cada vez que se habla, esa

> manifestación de la enunciación, no es sencillamente el *habla?* Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto (...) La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación. Debe considerársela como hecho del locutor, que toma la lengua por instrumento, y en los caracteres lingüísticos que marcan esta relación. (Benveniste, 1999, p. 83).

Vemos claramente que por trás de um discurso encontramos um aparato enunciativo. Esse aparato enunciativo não se configura para fora do texto se entendermos que o *fato musical* é um amplo texto que comporta uma cena enunciativa ou, em outras palavras, os níveis *poético*, *neutro* e *estésico*.

Dessa forma, trata-se do discurso musical como um evento linguístico amplo, delimitado por um ato realizador ou recriador do compositor, arranjador e do intérprete bem como um objeto musical sonoro analisável por meio de um registro impresso ou fonográfico que produz efeitos de sentido perceptíveis por um enunciatário participante desse sistema e, portanto, em comunhão com o sistema linguístico em questão.

Isso explica, então, como é possível que obras musicais quase esvaziadas de construção harmônica, melódica ou rítmica possam alcançar tanta importância no cânone musical. Para o texto significativo, ou seja, para o *fato musical* amplo, não é apenas o artesanato sonoro que atribui relevância à obra. Desconsiderar tal premissa pode inviabilizar a percepção do sentido em peças cuja cena enunciativa se sobressai ao discurso musical imanente, perdendo-se de vista os efeitos de sentido objetivados pelo discurso amplo. À guisa de exemplo, lembremo-nos da simplicidade harmônica presente na canção *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré, em que se retira o foco do discurso sobre os sons e se concentra no discurso das palavras; trata-se de uma estratégia comum nos discursos musicais que demandam engajamento político ou profissão de fé, uma astúcia enunciativa como tantas outras possíveis nos discursos verbais ou musicais.

3. Considerações finais

A breve explanação apresentada neste artigo procura resumir um aporte semiótico para o discurso musical proposto já nos anos de 1970 por Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez: o conceito de fato musical que engloba os momentos de produção, recepção e a obra em si, expressa por meio da partitura ou do registro sonoro.

Vimos que é possível estabelecer uma relação de semelhança entre as propostas de Nattiez/Molino e as teorias enunciativas presentes nos estudos linguísticos, sobretudo aquelas propostas por Benveniste que sistematizam as figuras do enunciador e enunciatário, discurso, tempo e espaço.

A intencionalidade, conforme a definem os estudos semióticos, apresenta-se como o elemento responsável pela conversão do discurso de significante para significado, em termos saussureanos. A substância sonora que compõe o discurso musical é apreendida enquanto música no momento em que há um contrato linguístico que ancora a aceitação deste enquanto tal, quer seja pelo enunciador ou enunciatário.

Dessa forma, entendemos ter estabelecido um primeiro plano de delimitação dos objetos analisáveis pela semiótica musical, procurando por entre parênteses as definições transitórias e culturais do conceito de música.

Referências

BENVENISTE, E. (1999) *Problemas de lingüística general II*. México DF: Siglo Ventiuno Editores.

CAGE, J. *4'33.* London: Lawrence Foster, Radio BBC. Vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=-umW268nusc consultado em 30/03/2019.

FIORIN, J. L. (2017). *Uma teorida da enunciação: Benveniste e Greimas.* Gragoatá, Niterói, v.22, n. 44, p. 970-985, set.-dez. 2017

MOLINO, J. (1975). *Fait musical et sémiologie de la musique.* in musique en jeu, no 17, p. 37-62, Paris.

NATTIEZ, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Bourgois Éditeur, Paris.

RUWET, N. (1975). *Théorie et méthodes dans les études musicales: quelques remarques rétrospectives et préliminaires* in Musique en jeu, no 17, p. 11-36, Paris.

SCHAFER, M. (2011) *O ouvido pensante.* Trad. FONTERRADA, M. São Paulo: Ed. Unesp.