

Luciana David de Oliveira

Signos e Metáforas na Comunicação da Música

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Programa de Estudos Pós Graduated em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2007

Luciana David de Oliveira

Signos e Metáforas na Comunicação da Música

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica — Área de Concentração Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação do **Prof. Doutor Ivo Assad Ibri.**



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Programa de Estudos Pós Graduated em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2007

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ivo Assad Ibri
(*Orientador*)
PUC-SP

Autorizo, exclusivamente para fins *acadêmicos* e *científicos*, a reprodução total ou parcial desta Dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____ **Local e Data:** _____

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Fernando Pessoa

DEDICATÓRIA

*Aos meus pais **Elcio**, fonte de bondade, sabedoria e paciência, e **Neusa**, que sempre nos dedicou sua vida e todo seu amor.*

*Ao **Paulo**, pela convivência em todos os momentos, pelo amor e compreensão.*

AGRADECIMENTOS

*Ao orientador **Ivo Assad Ibri**, pela confiança, maestria, solicitude, sensibilidade e por irradiar sabedoria.*

Aos professores e aos músicos

Christine Greiner, Lucrécia D'Alessio Ferrara, Lucia Santaella, Abel Rocha, José Luiz Martinez, Tiago Costa e Silva, Ronaldo Miranda, Evandro Higa e Sidney Molina, pelo talento em apontar caminhos e dividir conhecimentos.

Aos familiares e amigos, pelo estímulo e pelo alento.

RESUMO

A proposta inicial para esta pesquisa partiu das seguintes questões: A música comunica algo? O que ela comunica? Essa comunicação é metafórica? O tema da comunicação na música, que é linguagem não-verbal e, talvez, a mais intransitiva das artes por sua evidente independência em relação ao mundo fático e intensa vagueza de seu objeto, será abordado nesta dissertação tendo como instrumento de análise a Semiótica de Charles Sanders Peirce, não apenas por constituir sustentação epistemológica, mas, também, por representar o cerne teórico do fenômeno da comunicação.

No primeiro capítulo desse trabalho buscamos apresentar uma síntese da evolução da linguagem musical, vista pela história da música e pela Semiótica, destacando-se a aplicação desta ciência à música. No segundo capítulo, com o auxílio de autores como José Luiz Martinez, Ivo Assad Ibri e Lucia Santaella, aprofundamos o a Semiótica *peirciana*, com o intuito de situá-la no contexto do arcabouço teórico de Peirce, procedendo à sua subsequente aplicação ao objeto de pesquisa, abrangendo identificação dos tipos de signos, objetos e interpretantes no âmbito da música. No terceiro capítulo, adotando como instrumental teórico os autores Ivo Assad Ibri e Carl Hausman, se deu ênfase à questão do objeto da música e seu caráter icônico, polissêmico e metafórico, sob um ângulo mais filosófico, com a intenção de compreender, por meio da *simetria categorial* de Peirce, como se cria o *objeto dinâmico* na mente do ouvinte mediante a utilização das *metáforas*. As *metáforas*, que são *signos de terceira primeiridade*, proporcionam significados para a música, além de serem fundamentais para o fechamento da tríade semiótica *signo-objeto-interpretante*. No último capítulo, a Semiótica de Peirce consubstanciou uma análise semiótica das “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Heitor Villa-Lobos, cuja escolha decorreu de ser essa peça musical um *signo metafórico* da obra de Bach e da música brasileira, o que facilitou, e muito, a compreensão da *metáfora*, à luz do sistema teórico previamente exposto, como sendo uma relação de significados que se fundem na mente interpretante, criando-se algo novo. Todo esse trabalho de pesquisa e aplicação das teorias fez perceber o quanto a música comunica, por meio da ação dos *signos* e da criação das *metáforas*.

PALAVRAS-CHAVE: música, comunicação, semiótica, metáforas, Villa-Lobos.

ABSTRACT

The key questions that triggered this research were: does music communicate anything? what does it communicate? is that communication metaphorical? The communication theme in music, which is a non-verbal language and, perhaps, the most intransitive of the arts through its evident independence in relation to the factic world and intense vagueness of its object, will be approached in this dissertation having Peirce's Semiotics as a tool, not only for epistemological support, but, also, to represent the theoretical kernel of the phenomenon of communication.

In the first chapter we will present a synthesis of the evolution of musical language, seen through the history of music and through Semiotics, highlighting the application of this science to music. In the second chapter, with the help of José Luiz Martinez, Ivo Assad Ibri and Lucia Santaella, we will delve into Peirce's Semiotics with the aim of placing it in the context of Peirce's larger theoretical edifice, proceeding to its subsequent application to the object of research, encompassing the identification of the kinds of signs, objects and interpretants in the music milieu. In the third chapter, with the aid of theoretical tools honed by Ivo Ibri and Carl Hausman, emphasis will be given to the question of the object of music and its iconic, polissemic and metaphorical character, under a more philosophical viewpoint, with the intention of understanding, through Peirce's *categorical symmetry*, how the *dynamical object* originates in the mind of the listener through the use of *metaphors*. These, being *third of firstness signs*, supply meaning to music, besides being fundamental to close the semiotic triad *sign-object-interpretant*. In the last chapter, Peirce's Semiotics will consubstantiate a semiotic analysis of Heitor Villa-Lobos' "Bachianas Brasileiras # 4", whose choice derived from the fact that this music piece is a *metaphorical sign* both in Bach's opus and in Brazilian music, something that makes the understanding of the *metaphor* a lot easier, that is, in the light of the theoretical system previously exposed, as being a relation of meanings that merge in the mind of the interpretant, thus producing something new. All this research work and the subsequent application of the theories makes one realize how much music communicates through the action of *signs* and the creation of *metaphors*.

KEY-WORDS: Music. Communication. Semiotics. Metaphors. Villa-Lobos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
 CAPÍTULO I	
<i>Música e Comunicação</i>	<i>12</i>
1.1 As Origens da Linguagem Musical.....	15
1.2 Algumas Discussões acerca da Linguagem da Música.....	26
1.3 Semiótica da Música	29
 CAPÍTULO II	
<i>A Semiótica Peirciana e sua Aplicação na Música</i>	<i>36</i>
2.1 Breve Introdução à Filosofia de Peirce	38
2.2 Fenomenologia.....	41
2.3 Signo, Objeto e Interpretante	45
2.3.1 Os Signos com relação a eles mesmos	48
2.3.2 Os Signos com relação ao Objeto	49
2.3.3 Os Signos com relação ao Interpretante	54
2.3.4 O Objeto (Imediato e Dinâmico)	56
2.3.5 O Interpretante (Imediato, Dinâmico e Final)	58
<i>Figura 1 — Signo Indicial ou Símbolo / Signo Icônico: da Arte</i>	<i>61</i>
 CAPÍTULO III	
<i>O Signo Icônico e o Objeto da Música</i>	<i>63</i>
3.1 Realidade ou Ficção?	64
3.2 A Simetria Categorical e as Metáforas	69
 CAPÍTULO IV	
<i>A Metáfora como Signo Musical: Análise Semiótica da “Bachianas Brasileiras nº 4” de Heitor Villa-Lobos</i>	<i>77</i>
4.1 Contextualizando Villa-Lobos e Bach	78
4.2 As “Bachianas Brasileiras”	82
4.3 Johann Sebastian Bach.....	83
4.4 Retomando Algumas Definições	84

SUMÁRIO

Cont.

4.5	Análise Semiótica	85
4.5.1	Signos Icônicos	90
4.5.1.1	As Metáforas	91
4.5.2	Objeto Imediato e Objeto Dinâmico	92
4.5.3	Interpretantes Imediato, Dinâmico e Final	93
4.6	Interpretantes que Afloram	94
▪	<i>Ronaldo Miranda</i>	95
▪	<i>Evandro Higa</i>	96
▪	<i>Sidney Molina</i>	97
 CONCLUSÃO		101
 REFERÊNCIAS		105
 ANEXOS (CD e Partitura Musical)		110

Introdução

Introdução

Pode-se abordar o tema da música por diversos ângulos, tanto discorrendo sobre aqueles que evidenciem aspectos da composição, ou da interpretação, quanto da audição, da história, da estética etc. Em todos eles observa-se algo em comum, isto é: a música é arte abstrata, é a mais intransitiva de todas porque, de um lado, é apreendida pelo nosso sentido caracteristicamente introspectivo, o auditivo, e, de outro, porque seu objeto é, das artes, o mais indeterminado e vago. Não obstante um alto grau de subjetividade que a acompanha, sua universalidade, cabe reafirmar, é indiscutível, uma vez permear todo e qualquer ambiente cultural, permanecendo em evidência através dos tempos, desde a antiguidade até os dias atuais.

A experiência de profissional de música, adquirida a partir do estudo da teoria e prática musicais, foi-nos estimulando aos poucos a vontade de alcançar algo mais com essa arte, a partir da crença pessoal de que é ela imprescindível para a formação espiritual do homem. Partimos, então, para uma reflexão sobre o que essa arte tem a nos dizer, levantando a seguinte questão: o que os sons, arranjados de forma musical, estão nos comunicando? Como a música comunica?

A comunicação na música é um tema que surgiu dessas indagações e reflexões e também por ponderar a abrangência da música nos diversos meios de comunicação, como a televisão, o cinema, o rádio, a internet, aparelhos de celular, MP3, cercando cada vez mais nosso cotidiano, com a amplitude que é peculiar a cada um deles.

Ao buscar teorias e estudos com o propósito de obter respostas para tais questões, encontramos na Semiótica¹ de Charles Sanders PEIRCE um instrumento que deu sustentação para o empreendimento, por mostrar, ao que nos parece, que a comunicação na música é alcançada por meio da ação dos *signos*, a *semiose*². A Semiótica *peirciana* requer uma postura não antropocêntrica, permitindo compreender a música dentro de um contexto objetivo de trânsito de signos.

No universo da Arte, a comunicação configura-se no âmbito do meramente possível, e os signos de possibilidade são também constituintes de um sistema comunicativo: a música é repleta de *signos*, e seja o que for que ela comunique, certamente não é nada determinado, no sentido de uma relação biunívoca com objetos externos à sua própria linguagem.

Passamos, então, no primeiro capítulo (Música e Comunicação) a estudar aspectos da comunicação e sua relação com a Semiótica, haja vista que a Semiótica é um modelo de comunicação de abrangência ilimitada, que abarca tanto linguagens verbais quanto não verbais. Nesse capítulo, discorreremos inicialmente sobre a história da linguagem musical, desde suas remotas origens até a época do Tonalismo na música, contando com obras dos autores Ernst F. SCHURMAN (1989), CANDÉ (2001), CARPEAUX (1977), WISNIK (2006), entre outros, sem deixar também de falar sobre o surgimento da Semiótica da Música, para contextualizar o que seria o tema do segundo capítulo.

Através desses estudos sobre a história da linguagem musical, pudemos observar que a evolução da linguagem passou por um grande processo, que se iniciou quando o homem passou a se sociabilizar e a se comunicar com o mundo, com outros homens e com os instrumentos e máquinas que ele próprio criou. O uso da linguagem na comunicação, cuja imprescindibilidade deve ser sempre reconhecida, desenvolveu-se juntamente com as necessidades de subsistência, para a evolução das ferramentas de trabalho e para a transmissão de conhecimento e de tecnologia. Assim, concomitantemente, foram surgindo outras linguagens, distintas daquelas puramente

¹ Ramo da filosofia de Peirce que estuda e classifica os diversos tipos de *signos*.

² Semiose vem do grego “Sémeiosis” (ΣΗΜΕΙΩΣΙΣ), que significa “ação dos signos” (MARTINEZ, 1991:2).

lingüísticas, com intuitos de magia, religião, entretenimento e arte, destacando-se a música, a dança, a escultura e as artes plásticas. Houve, ainda, importantes transformações na estrutura e forma musicais, como na função exercida pela música em cada ambiente cultural.

Deve-se observar, ainda, que os estudos mais recentes sobre linguagem musical partiram do Estruturalismo Lingüístico, iniciados na década de 60, e se expandiram para o campo da Semiologia. Os conceitos lingüísticos foram aplicados, nessa época, nas artes, literatura, cinema etc., deixando claro que as formas de comunicação humanas não estão restritas à linguagem verbal, oral e escrita. Da obra de SANTAELLA (2001), extraímos material importante que embasa a menção a vários autores que discutiram e expuseram comparações entre linguagem e música, demonstrando, assim, a relevância dada ao tema da música como linguagem.

Essa influência exercida pela Semiologia na Musicologia decaiu desde o final dos anos 70, quando autores como Nattiez, Tarasti e Cooke³ começaram a desvincular a linguagem musical dos conceitos lingüísticos. COOKE (1972, in SANTAELLA, 2001) criou uma teoria baseada na filosofia de Peirce e na música que não derivasse da lingüística. A Semiótica *peirciana* vem sendo utilizada desde a década de 80, à guisa de instrumental para análise da música como linguagem. MARTINEZ (1991), com estudo aprofundado acerca da Semiótica da Música, nos serviu de guia para viabilizar a aplicação das teorias de Peirce na música, a fim de entender o modo como, por meio da Semiótica, se pode afirmar que a música significa algo e que, portanto, pode comunicar.

No segundo capítulo (Semiótica Peirciana e Sua Aplicação na Música) apresentamos uma síntese da filosofia de Charles Sanders Peirce, considerando que a Semiótica é apenas um ramo dessa Filosofia, sistematizada arquitetonicamente e cujas partes se inter-relacionam. Peirce dividiu as Ciências em ordem hierárquica, começando pela Matemática, a mais abstrata de todas; em segundo a Filosofia,

³ SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. Sonora Visual Verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

subdividida em Fenomenologia, que estuda e classifica os fenômenos em três categorias, a saber, a *primeiridade*, a *segundidade* e a *terceiridade*; Ciências Normativas, que abrangem a Estética, a Ética e a Lógica (ou Semiótica) e a Metafísica; e, em terceiro lugar, a Idioscopia ou Ciências Especiais (Física, Química, Biologia etc.).

A Lógica, ou Semiótica, localiza-se na terceira das Ciências Normativas e é ainda dividida em Gramática Especulativa, que estuda a Teoria Geral dos Signos; a Lógica Crítica, que estuda as inferências de raciocínio (Abdução, Indução e Dedução) e a Metodêutica, que aborda a eficácia semiótica. A Semiótica aborda as relações entre signo, objeto e interpretante, tríade extraída do modelo de comunicação da conversação, emissor-enunciado-intérprete, mas que abarca todos os tipos de linguagem (verbal, visual, auditiva, não-verbal etc.).

Com a Teoria Geral dos Signos, estudamos a classificação dos *signos*⁴ e sua aplicação ao nosso tema, a música, com a intenção de mostrar, por meio da ação dos signos, o quanto a música pode comunicar. Essa comunicação, que é predominantemente *icônica*, também se vale de todos os outros *signos* da tríade Semiótica, ou seja, os *signos* de *primeiridade*, de *segundidade* e de *terceiridade*. Dessa forma, então, observamos que a música comunica, pois é repleta de *signos*, os quais têm relação com a própria materialidade sonora, como *signos* que têm relação com um possível *objeto* e, ainda, *signos* que se relacionam com os possíveis *interpretantes*.

A *primeiridade*, primeira das categorias fenomenológicas de Peirce, abrange os fenômenos da natureza da qualidade, da variedade, liberdade, diversidade, novidade (por exemplo, a qualidade de um som, agudo ou grave); a *segundidade*, os fenômenos da natureza da alteridade, reação, fato duro, imediatez, existência, dualidade (por exemplo, a execução de uma música — um existente) e a *terceiridade*,

⁴ Utilizamos para este trabalho o seguinte conceito de signo: “Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2001:42-43).

que é a categoria da mediação, do pensamento, lei, representação, fluxo de tempo, conhecimento, generalização (por exemplo, as regras de composição, a história da música etc.).

O estudo e classificação dos *signos* também respeitam a divisão das categorias, pois há os *signos* de *primeiridade*, de *segundidade* e de *terceiridade*, totalizando três tricotomias: *quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*; *ícone*, *índice* e *símbolo*; *rema*, *dicente* e *argumento*. A inter-relação desses tipos de *signos* promove ainda uma divisão em sessenta e seis classes de *signos*, que permeiam o mundo externo e interno.

Após o estudo dos *signos*, partimos para o *objeto*, que, segundo Peirce, é o que determina o *signo* para um possível *interpretante*. O *objeto* pode ser *dinâmico*, ou seja, o *objeto* de fato, ou *imediato*, isto é, aquele contido no *signo* que seria o modo como o *signo* intenta representar o *objeto dinâmico*. Na arte, o *objeto dinâmico* não existe de fato, pois ele é apenas sugerido pelo *signo*, devido ao caráter icônico, metafórico e polissêmico da arte. Reservamos o terceiro capítulo para um estudo mais aprofundado sobre o *objeto* da arte e sobre as *metáforas*. Com relação ao *objeto imediato* da música, segundo MARTINEZ (1991:39), pode-se afirmar que seriam não só as qualidades acústicas, próprias de sua materialidade sonora, mas também os sinais gráficos numa partitura musical.

Já sobre o *interpretante*, Peirce explica ser o efeito interpretativo que o *signo* carrega (*interpretante imediato*), ou mesmo o efeito produzido pelo *signo* numa mente interpretadora (*interpretante dinâmico*). Peirce divide o *interpretante dinâmico* em *emocional* (por exemplo, o sentimento), *energético* (por exemplo, uma ação física ou mental) e *lógico* (por exemplo, a interpretação de uma regra ou lei). Há também o *interpretante final*, que ocorre quando há, efetivamente, uma mudança de hábito, provocada pelo *signo*.

O potencial interpretativo da música é aberto, vago, e reside no campo das possibilidades, das qualidades, de algo sempre de natureza hipotética. Encontramos no estudo da *metáfora* de Peirce e nos estudos de HAUSMAN (1959) um elemento de

extrema relevância no entendimento da representação, da significação e da comunicação da música. A música, sendo icônica, representa a si mesma e nada além de sua materialidade sonora. Ela reside no domínio da *primeiridade*, por ser mera qualidade e por apenas sugerir *interpretantes*. É na mente do ouvinte que a música toma forma de algo, de um *objeto* fictício, efêmero, vago, podendo ser um sentimento, uma imagem, uma lembrança etc. Esse *objeto* que se cria na mente *interpretante* é de natureza metafórica, pois a *metáfora*, de acordo com Peirce, promove uma interação de significados, onde se cria algo novo — o *objeto* da arte.

Se a música é icônica e seu *objeto* está contido no próprio *signo*, o que determina o *signo* na música? Essa é a questão levantada no terceiro capítulo (O Signo Icônico e o Objeto da Música). Antes de abordarmos o tema das *metáforas*, e para melhor analisar a questão levantada acerca da determinação do *objeto* da arte, adentramos na Metafísica de Peirce, que estuda o conceito de realidade, de ser, do caráter ontológico dos *objetos*, para que pudéssemos contrastá-lo com a idéia de ficção.

Para IBRI (1992), os *objetos* reais são aqueles que permanecem o que são independentemente do que deles pensamos, pois insistem no tempo contra nossa consciência e nossa vontade. Os *objetos* fictícios, por sua vez, existem apenas no mundo imaginário, sendo que sua representação se esvai logo que deixemos de representá-lo. O *objeto* da arte sendo fictício é icônico, pois nenhuma relação mantém com uma possível realidade de seu objeto.

Se o *objeto* da arte existe apenas no âmbito da imaginação, numa mente *interpretante*, isso nos leva a pensar que o *interpretante*, na arte, é quem determina o *signo* e não o *objeto*. Partindo da filosofia de HANSLICK (1992) e SCHOPENHAUER (2004), poderíamos afirmar que todo *objeto* da música seria uma “idéia musical”.

Na sequência do capítulo abordamos a Simetria Categorical de Peirce, onde ainda discutimos a questão da determinação do *objeto* da arte — os *objetos* de *primeiridade*. IBRI (2006) nos mostra que o significado de uma linguagem não está fundado na própria linguagem, pois esta apenas traduz um pensamento em formas

universais, para que este possa ser comunicado. Então, podemos dizer que o significado de uma linguagem musical é substantivado na mente de cada ouvinte, pois na linguagem musical não há significado fechado, pré-fixado, o qual se molda ao pensamento do ouvinte.

Adentrando nas doutrinas *peircianas* do Idealismo Objetivo e do Sinequismo, estudamos a natureza da materialidade sonora que, à luz dessas doutrinas, é da mesma natureza da mente, o que se justifica por não haver, conforme elas, ruptura entre mente e matéria, razão e sentimento, sujeito e objeto, mundo externo e mundo interno. Dessa forma, a música como linguagem permeia os mundos externo e interno. Ela aparece como fenômeno (mundo externo), é mediada pelo *signo* e, então, representada na mente do ouvinte por meio das *metáforas*.

A *metáfora*, segundo o conceito *peirciano*, é a representação do caráter representativo de um *signo* (representamen) e, ainda, a interação dos significados de dois *signos* diversos. Peirce a subdivide em: *paráfrases ou paródias* (interação de aspectos qualitativos – imitação de uma obra modelo); *citações* (inserção de trechos de uma obra em outra, com interação de significados); e *referências alegóricas* (quando se utiliza características de um gênero em outro, como representação).

Um estudo da obra de HAUSMAN (1959) nos mostra que as *metáforas* são criativas e que oferecem “insights” cognitivos. Elas não relacionam apenas dois sentidos diversos, mas também criam novas significações. A *metáfora*, segundo Hausman, funciona criando referentes, que seriam os *objetos dinâmicos*. Entendemos, desse modo, que a *metáfora* seja o elo da tríade semiótica *signo-objeto-interpretante* no âmbito das artes, pois ela cria o *objeto* da arte, possibilitando a simetria categorial.

No quarto e último capítulo (A Metáfora como Signo Musical — Análise Semiótica da “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Heitor Villa-Lobos) ousamos aplicar as teorias estudadas, expostas nos capítulos antecedentes, como instrumento de análise. A peça foi escolhida especialmente por consistir num *signo metafórico*, de Bach e da música brasileira. Esclarecemos que a análise semiótica, neste trabalho, tem a

finalidade apenas de constatar, por meio das relações entre *signo-objeto-interpretante*, o modo como a música significa e, dessa forma, como ela propicia a comunicação.

Escolhemos, para a análise semiótica, a gravação de Arthur Moreira Lima, em CD intitulado “O Piano Brasileiro de Arthur Moreira Lima”, Vol. III — Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras nº 4/Ciclo Brasileiro*, que se encontra nos anexos da dissertação.

Referida análise partiu de um estudo sobre o contexto da obra, dos compositores Villa-Lobos e Bach, com o intuito de facilitar a constatação de alguns tipos de *signos*, que, sem tais informações, ficariam apenas no âmbito da potencialidade interpretativa. Analisamos, nesse capítulo, todos os tipos de *signos* constantes na obra, bem como os tipos de *objeto* e de *interpretantes*, dando ênfase aos *hipo-ícones*, para de destacar o caráter metafórico da obra.

Com a análise semiótica pudemos perceber a quantidade de significados que a música carrega em si e quão extenso é seu potencial comunicativo. Do estudo dos *interpretantes* surgiu a idéia de convidar alguns músicos que conhecem a fundo a obra de Villa-Lobos, no caso os músicos Ronaldo Miranda, Evandro Higa e Sidney Molina, para que inserissem textos escritos especialmente para este trabalho, com o objetivo de exemplificar tanto o caráter metafórico da música, ou seja, seu potencial para criar novas significações, como para enriquecer com informações nossa cadeia de interpretantes.

Ronaldo MIRANDA (2007) considera a obra “*Bachianas nº 4*” uma das mais representativas de Villa-Lobos, destacando, em seu texto, o conteúdo musical da obra como uma “orgia de sensibilidade melódico-harmônica (primeiro movimento), a maneira “bombástica” como termina o segundo movimento, a exposição da cantiga nordestina no terceiro movimento e os ritmos brasileiros no quarto movimento”. Miranda aponta para algumas qualidades marcantes do pensamento musical sobre a “*Bachianas Brasileiras nº 4*”: “transbordante, telúrico, instigante e intensamente brasileiro”.

Evandro HIGA (2007) acrescenta nossa análise com informações históricas sobre a obra e o autor, bem como aponta para o modo como Villa-Lobos recriou o ambiente sonoro, em que a atmosfera da religiosidade barroca se funde com as cores e sons da música brasileira. Higa encontra na peça, entre outros elementos, um “estado de graça”, o “universo organístico da obra de Bach”, o paradoxo da “suntuosidade barroca” na melodia que retrata a miséria do sertão nordestino e o contraste entre um “canto de glória” e “emoções profanas” da dança popular brasileira.

Sidney MOLINA (2007) enriquece ainda mais nossa análise de interpretantes com o texto “O espaço e o tempo da arte de Villa-Lobos”. Molina entende a peça como da seguinte maneira:

[...] uma gradação progressiva e contraditória, um movimento que vai de Bach a Brasil — de um Bach que pouco ou nada sabe do Brasil a um Brasil que, em sua arrogância, decidiu ser o ponto de chegada da música de Bach.

Para Molina, “Bach é tempo e o Brasil o espaço”, ambos definindo a arte, como eixos onde Villa-Lobos se permitiu criar sonoridades na sua “Bachianas Brasileiras nº 4”.

Por fim, esperamos que este trabalho tenha de alguma forma contribuído para o estudo deste tema difícil, mas fascinante o suficiente para que pensemos em continuar estudando-o em pesquisa futura.

Capítulo I

Capítulo I

Música e Comunicação

A comunicação na música é tema que muito nos instiga a refletir e a tentar buscar respostas. Primeiramente, levantamos as seguintes questões: A música comunica algo? O que a música comunica? Como a música comunica? Essa comunicação é metafórica?

Estas questões, por certo complexas, devem ser antecedidas pela outra: qual o objeto da música? Tomando, por ora, a resposta de que semioticamente o objeto da música, entre todas as formas de arte, é o de mais difícil determinação, o mais vago, mais difícil se tornam aquelas questões. Se o *signo* da música convive com um agudo grau de indeterminação do *objeto*, o que poderemos afirmar sobre ela? Seria ela inefável, indizível? Logo de início, há que se reconhecer a complexidade de se investigar um tema como este. Partimos da afirmação de que o mundo é repleto de *signos*, de que nosso conhecimento não tem limites bem definidos; poderíamos, então, dizer que neste universo de *signos*, a comunicação é passível de ser também ilimitada, mesmo que no âmbito do meramente possível, assim como no mais abstrato modo de ser possível? Ao admitirmos esta amplificação do alcance da comunicação, deve-se, também, aceitar a hipótese de que a música comunica algo, uma vez constituída de *signos*. Tão logo ela nos apareça, em sua materialidade sonora, já está significando algo.

Ela comunica pura e simplesmente idéias musicais. As idéias que vêm da música, por meio dos *signos*, fazem com que, de alguma forma, nossa mente navegue num oceano de sentidos. De acordo com a Semiótica de Peirce, o *signo* é algo que, determinado por um *objeto*, o representa, em parte, para um *interpretante*. Se o *signo* musical não deriva de um *objeto* externo a ele, o que então ele representa?

Entendemos que o *objeto* da música está contido no próprio *signo*, pois ele é predominantemente *icônico*.

Para respondermos às nossas questões, primeiramente iremos estudar alguns aspectos da comunicação e qual sua relação com a Semiótica, tendo em vista que neste trabalho escolhemos a Semiótica *peirciana* como fundamento teórico da comunicação da música.

Segundo SANTAELLA (2004:160): “Só há comunicação quando algo é intercambiado de um lugar a outro”. Quando há esse intercâmbio, há também uma transformação entre os dois lados da relação, pois o conteúdo intercambiado é chamado informação. A informação se corporifica em algo que, para Santaella se chama mensagem, a qual se materializa em *signos* de alguma espécie. Para que a informação tenha sucesso, deve de alguma forma estar codificada. A informação, ou mensagem, é intercambiada por meio de um canal. A autora conclui:

As conclusões que podem ser extraídas disso parecem óbvias: (a) não há comunicação sem intercâmbio de algum tipo de conteúdo; (b) todo conteúdo se expressa em uma mensagem; (c) toda mensagem encarna-se em signos; (d) não há intercâmbio de mensagens sem um canal de transporte. Todos esses aspectos são aqueles que revelam, em um nível básico, as inter-relações entre comunicação e semiótica (SANTAELLA, 2004:160).

Tais inter-relações, no tocante à Semiótica *peirceana*, têm origens mais profundas. Não há comunicação sem *signos*, afirma SANTAELLA (2004:160), nem há comunicação sem “produção de signos para serem interpretados”. A *semiose* é um modelo de comunicação abstrato, que começa já na fase protocomunicativa, “no pensamento e na cognição de cada um, sem comunicante externo [...]” (SANTAELLA, 2004:161). A dialogicidade é comum a qualquer processo comunicativo e semiótico, mas, no caso de Peirce, esse processo se amplia para o âmbito do pensamento, pois o filósofo tem uma visão dialógica do pensamento. O ser dialoga consigo mesmo em pensamento. “Em sua forma mais simples, o pensamento envolve dois papéis, o do eu crítico e o do eu inovador” (SANTAELLA, 2004:161). Para Santaella, é o eu inovador tentando persuadir o eu crítico quando pensamos, pois os hábitos são desafiados por aqueles. A troca de *signos* ocorre em sua maior amplitude na conversação, onde há

emissor-receptor, os quais se alternam. O que Peirce acrescenta com sua Semiótica é que essa conversa pode ocorrer não apenas entre seres humanos, mas em todas as espécies animais, insetos e plantas, que se comunicam num fluxo de *signos*.

Em 1906, Peirce extrai um modelo de comunicação da conversação, onde indica o interpretante no processo comunicativo. Para Santaella:

[...] nenhuma comunicação de um indivíduo a outro pode ser inteiramente definida, pois estamos destinados a interpretar e a interpretação sempre envolve nossos desejos e seus conflitos. Não há signos seguros na comunicação, apenas sugestões e adivinhação.

Peirce substituiu, contudo, emissor por *objeto* e receptor por *interpretante*. O que movimenta algo de um lado para o outro é o *signo*. É do processo comunicativo que Peirce extrai os três elementos de sua *semiose*: *signo*, *objeto* e *interpretante*. “Assim sendo, objeto-signo-interpretante é a tríade na qual a tríade do emissor-enunciado-intérprete se transformou quando esta última foi levada até a sua essência lógica” (SANTAELLA, 2004:164).

As diferenças entre *semiose* e comunicação residem, para Santaella, no fato de que a *semiose* pode ser tanto comunicação quanto não-comunicação, bem como que na *semiose* pode acontecer de não haver a intenção de se comunicar. Por exemplo, quando um animal (predador) interpreta um sinal de outro animal (vítima), não significa que este queira se comunicar, emitindo tais *signos*, mas, de qualquer forma, o predador acaba interpretando aquele sinal. Nesse caso ocorre a *semiose*, não a comunicação, pois na comunicação deve haver compartilhamento de significado entre os dois participantes. A *semiose* pode ser unilateral e unidimensional e a comunicação é bilateral.

Segundo BARBIERI (2002:79): “A semiótica peirceana, tendo a capacidade de investigar todas as formas de significação, portanto, se coloca como o método analítico mais adequado para estudar a música enquanto fenômeno de formação de significado para mentes interpretantes”.

Pretende-se de início, tendo como base a Semiótica *peirceana*, analisar o fato de que a música comunica algo, por meio da semiose (da ação dos *signos*), qualquer coisa que venha a ser, e que pode ser interpretada por similaridades, por semelhanças de qualidades, por *índices* e *símbolos*. No entanto, ela é *metafórica* por natureza.

1.1 AS ORIGENS DA LINGUAGEM MUSICAL

A história da música se confunde com a das sociedades humanas, pois houve uma considerável mudança no modo de se conceber a música segundo as épocas e os grupos sociais. CANDÉ (2001:27) distingue categorias sócio-musicais em comportamentos coletivos, comportamentos individuais e tipos de fenômenos freqüentes. O estudo dos comportamentos coletivos teve início nas sociedades primitivas, onde quase todos os ouvintes participavam da música, que era um ato comunitário. A música também era coletiva na maioria das civilizações da Antigüidade e nos oito ou dez primeiros séculos da cristandade, porém, era delegada a categorias especializadas. Nesses períodos, eram separados os músicos ativos dos assistentes, os executantes e os criadores dos ouvintes. A música era bastante aceita pelo público. Já na Europa Cristã, os autores eram anônimos e a música se concentrava nos mosteiros. A partir do século X, começou a surgir a música erudita, mais complexa, que servia ao deleite da elite social e cultural. Os músicos saíram, então, do anonimato e começaram a desenvolver técnicas refinadas surgindo, assim, as grandes estrelas internacionais. Enquanto essa música erudita ressoava nas salas de concerto, o povo cultivava uma música que era transmitida oralmente, de acordo com suas necessidades. A música erudita se desenvolveu até o século XVIII, abrindo um enorme abismo que a separou da música popular. Com o aumento considerável dos teatros de ópera e dos concertos públicos, a música se disseminou pela Europa, já nos séculos XVIII e XIX, promovendo uma diferenciação do público, que é cada vez mais receptivo e culto. Esse processo ocorreu, para CANDÉ (2001: 29), “devido à maior difusão de obras-objetos”.

Nos comportamentos individuais, CANDÉ (2001:31) cita o filósofo Théodor Adorno, o qual distingue oito tipos de comportamentos musicais em nossa sociedade: o especialista, o bom ouvinte, o consumidor de cultura, o ouvinte emotivo, o ouvinte rancoroso, o especialista de jazz, o ouvinte de músicas de fundo e o amusical, cada qual com suas características próprias que vão desde aquele que conhece a fundo a teoria musical, suas técnicas, formas, repertórios, àquele que admira música, mas não é tão especialista, àquele que apenas consome cultura, pois faz parte de uma elite, àquele que considera a música apenas como um instrumento provocador de emoções, àquele que, ao contrário do emotivo, critica todos os gêneros, àquele que só ouve jazz e rompe com todos os sistemas de tonalidade, àquele para quem só existe música-ambiente e, por fim, àquele que não ouve música. Adorno distingue, ainda, as categorias musicais em música espontânea ou composta, que abrange a música folclórica; música erudita ou popular; música clássica ou variedades, em que podemos observar certo equívoco quando as pessoas se referem a qualquer música erudita como música clássica, sendo esta apenas a do período clássico.

A música atingiu uma enorme extensão, devido aos meios de comunicação e, nos períodos menos desenvolvidos, por meio de transmissão oral. Desde a idade mais tenra até a mais avançada, ouve-se música. Ela está presente em quase todas as situações da vida e em quase todos os lugares do mundo. A música é a forma de arte que mais se espalha pelo mundo, por ser mais facilmente veiculada pela mídia, tanto porque não podemos fechar nossos ouvidos para ela, quanto por podermos ouvi-la a vários metros de distância. A música é a forma de arte mais antiga e começou no corpo, com gestos percussivos e grunhidos. É a arte que está no corpo, pois é introspectiva, sendo acolhida pelo sentido mais íntimo, o auditivo, e toca a alma. Daí sua importância como linguagem. Ela está no corpo, em diversas culturas, auxiliando na comunicação e unindo grupos de pessoas, seja em rituais, em festas, teatros, ruas, rádio, televisão, cinema, na canção de ninar, ou onde quer que haja um instrumento ou um aparelho de reprodução de CD ou DVD, sempre nos acompanhando e nos acalentando.

Quando falamos em linguagem musical, devemos considerar a música num sentido mais amplo, que implique uma distinção entre linguagem musical e outras linguagens não musicais. De um lado, a linguagem verbal, que sugere um sistema vinculado às atividades da fala e que normalmente se entende por linguagem e, de outro lado, as linguagens não verbais, aquelas compreendidas nas artes plásticas, na música etc. Tanto a linguagem musical quanto a verbal são expressões essencialmente sonoras, distintas das expressões visuais, como a gráfica, a pictórica, a cinematográfica etc.

Ernest F. SCHURMANN (1989:9), músico e professor, autor do livro “A Música como Linguagem — Uma Abordagem Histórica” distingue as linguagens verbal e musical sistematicamente, onde a linguagem subdivide-se em linguagens sonoras e outras linguagens não sonoras, enquanto as linguagens sonoras subdividem-se em linguagem verbal e linguagem musical.

Portanto, de acordo com SCHURMANN (1989:9), podemos afirmar que a linguagem musical parte do mesmo princípio da linguagem verbal, que seriam as linguagens sonoras. O que hoje chamamos linguagem passou por um longo processo de evolução, desde que o homem passou a desenvolver sua existência socialmente, comunicando-se com o mundo, com os homens entre si e com os instrumentos e máquinas por eles criados.

No princípio, no período denominado plistoceno, que data da era anterior à paleolítica, o modo de comunicação, como aponta SCHURMANN (1989), era feito por sinais sonoros e gestuais. O que acionou o desenvolvimento nesse modo de comunicação plistocênico foi o trabalho para a subsistência, pois se fazia necessário o uso da linguagem na comunicação — no caso da linguagem verbal, o desenvolvimento dos utensílios de trabalho, ferramentas e outros instrumentos.

A partir da evolução das ferramentas de trabalho, aliada à necessidade de utilização de forças produtivas, formadas por cooperação efetiva entre os membros da sociedade, bem como para que essa tecnologia fosse transmitida de uma geração para outra, é que foi se tornando imprescindível o uso de novas linguagens, distintas

daquelas primitivas de sinais e gestos, e que fora evoluindo para uma linguagem mais complexa, dando início à linguagem verbal.

Ao mesmo tempo em que essas manifestações foram evoluindo para uma linguagem verbal, acredita-se que várias articulações sonoras continuaram a ser produzidas com intuito diverso do especificamente lingüístico, vindo a constituir o campo das manifestações musicais. As linguagens verbal e musical, segundo SCHURMANN (1998:19), partem do mesmo tronco comum, que é o modo de comunicação pliocênico. Essas manifestações sonoras, que se desvincularam da função comunicativa, passaram, no período paleolítico, a funcionar como instrumentos de trabalho mágico, onde se destacam, na música primitiva, as funções de religião e magia. A função mágica, mais antiga do que a religiosa, era encontrada também nas pinturas rupestres. No paleolítico, o homem passou a ter consciência musical, quando emoção e intenção expressiva provocavam variações na altura e no timbre da voz. (CANDÉ, 2001:45).

O que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o Som e o Ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som (ANDRADE, 1976:13).

Começaram, então, a ser fabricados instrumentos que imitavam os sons da natureza, mas com caráter mágico. Porém, apenas no paleolítico superior é que vão aparecer os instrumentos mais elaborados, que produziam sons em alturas determinadas. No período neolítico, diferentemente do paleolítico, a preocupação era representar o objeto e não reproduzi-lo, da maneira como os selvagens costumavam reproduzir animais nas cavernas, com a finalidade de capturá-los posteriormente. No neolítico, a arte passou a adquirir um caráter simbólico, ao contrário do naturalismo característico do paleolítico, quando a arte começou a assumir função comunicativa, tendo em vista sua natureza simbólica.

Na arte neolítica, porém, tudo indica tratar-se de uma resposta a necessidades novas, necessidades de comunicação, onde, além das potencialidades oferecidas pela linguagem verbal, se tornaram desejáveis outros meios não

verbais capazes de servir para a emissão de mensagens de outra natureza. (SCHURMANN, 1998:22).

Nesse período, denominado barbárie, é que começou a ser desenvolvida a arte religiosa ou mística. O homem, que antes se julgava capaz de atuar por magia diretamente sobre a natureza, passou a dirigir sua atenção sobre os espíritos que a governavam e a magia passou a ser substituída por sortilégios e conjurações para que os espíritos os auxiliassem em seus problemas e contribuíssem para um domínio sobre a natureza. A música na barbárie não poderia, diz SCHURMANN (1998:29), ser considerada linguagem estritamente musical, pois era apenas uma maneira de veicular a linguagem verbal através de histórias ou práticas lúdicas. A evolução dos instrumentos e as associações da voz ao gesto e do canto ao instrumento, foram favoráveis aos rituais e às atividades coletivas. Foram criadas as primeiras civilizações agrícolas sedentárias, fundadas no matriarcado, que evoluíram para uma economia de produção, com a divisão no trabalho.

Na passagem da barbárie para a civilização, a Antigüidade, o homem, que vivia comunitariamente em aldeias, passou a viver nas cidades, partindo da vida tipicamente rural para a vida urbana, o que motivou a chamada revolução urbana. A produtividade aumentara e tornou-se necessária a acumulação de materiais em estoque, bem como a dedicação de certos membros da sociedade em atividades específicas, que atendessem à coletividade, sendo para tanto construídas obras públicas. A evolução da produtividade alcançou também o desenvolvimento da indústria artesanal, a qual exigia o abastecimento de matérias primas. Essa diversidade nas atividades foi uma das responsáveis pela divisão social do trabalho, implicando um complexo conjunto de camadas sociais, cuja acumulação de riquezas era desproporcional entre as classes sociais. Foi instituído o Estado, para organizar a sociedade na civilização. A música, nesse momento, era destinada à nobreza instalada nas cidades, cuja função passou a ser o entretenimento dessa classe detentora da riqueza e do poder. A arte atingiu, nesse período, um caráter urbano, com temas monumentais, antitradicionalistas e dependentes de influências externas. A dominação cultural passou a ser exercida e, segundo SCHURMANN (1998:35),

[...] consistia na divulgação e imposição de uma concepção do mundo ou interpretação da realidade — de uma ideologia, portanto — que, uma vez aceita por todos, mesmo pelas classes dominadas teria a capacidade de esvaziar quaisquer idéias contrárias que pudessem favorecer uma alteração fundamental no sistema vigente.

Assim, toda liberdade de criação ou criatividade estaria coercitivamente reprimida pelo Estado, ficando sujeita a uma severa marginalização. A cultura foi dividida em cultura dominante e cultura popular.

O desenvolvimento dos cantos da barbárie resultou no modo de comunicação, hoje designado pelo termo “canto monódico” ou “monodia”, que era a principal manifestação musical da cultura dominante do período clássico da cultura grega. Foi nesse período que filósofos como Pitágoras⁵, Euclides e Aristóxeno contribuíram sobremaneira para a formação de uma teoria musical, que originou sistemas de sons sob a forma de uma escala, referindo-se, ao mesmo tempo, à música e à versificação. Esses princípios básicos da monodia são válidos para a maior parte da música até hoje praticada. Para o autor, “A cultura da civilização européia, portanto, passou a considerar o som, enquanto elemento sensorial primário das manifestações musicais, como constituído essencialmente de uma altura sonora associada a uma duração sonora”. (SCHURMANN, 1998:42). O som musical seria definido como som de altura e duração fixa. A melodia passou a assumir tamanha importância, que serviu de coordenadas ao meio no qual se realizava o movimento da voz⁶.

O canto monódico era um instrumento usado pelas classes dominantes para que fosse mantida a estrutura de classes sociais. Esses cantos recebiam do Estado um estímulo, por favorecerem a função social pela qual o Estado era responsável. Dessa forma, esse canto foi introduzido nos teatros da Antiguidade Grega, onde tinha grande importância. Era nesses ambientes que a Polis encontraria seu instrumento de propaganda. A Grécia antiga foi um dos períodos mais ricos nos planos das artes e do

⁵ Pitágoras, por meio de divisões proporcionais da corda vibrante, obteve a série dos Sons Harmônicos. Aos intervalos de oitava, quinta e quarta justas chamou de sinfonias (consonâncias) e aos outros de Diafonias (dissonâncias) (ANDRADE, 1976:29).

⁶ De acordo com ANDRADE (1976:24), na Antiguidade, os sons já eram conscientemente organizados e agrupados em escalas determinadas teoricamente. Já se podia caracterizar a música como Arte Musical: “uma criação social, com função estética, dotada de elementos fixos, formas e regras — uma técnica enfim”.

pensamento. Para CANDÉ (2001:71): “A música deixa de ser um privilégio; ela se torna indispensável à educação de todo homem livre, é a fonte da sabedoria”. Os gregos criaram um sistema formado por dois tetracordes (acordes com quatro notas) consecutivos, ao que chamaram de Modos, quais sejam, Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio⁷. Os modos gregos serviram de base para a música da Idade Média. Esse tipo de canto também fora introduzido em Roma e a dominação cultural que ele produzia era exercida pelo Estado, juntamente com filósofos, cientistas e artistas, e sofreu transformação no Império Romano. O cristianismo fora reconhecido pelo Estado e a Igreja passou a assumir as funções de Estado, continuando a monodia a ser um instrumento de dominação.

Havia muitos conflitos entre a cultura dominante e a cultura popular. A cultura popular ainda estava vinculada à barbárie e os missionários faziam o trabalho de percorrer os povos bárbaros divulgando a ideologia cristã. A cultura bárbara só começou a se urbanizar quando estes conquistaram militarmente o Império, de modo a ingressar na civilização. O canto monódico foi sofrendo um enfrentamento cultural, assumindo características diversas nas regiões dominadas pela civilização romana. A liturgia romana só alcançou sua unificação quando, por volta dos anos 600, o papa Gregório I instituiu o Canto Gregoriano, este já bastante infectado pela cultura bárbara. Essa unificação ocorrera ao mesmo tempo em que se iniciava o feudalismo. Na verdade, segundo CANDÉ (2001:191), o papa Gregório Magno não compôs nenhuma das melodias do Canto Gregoriano, mas promoveu uma reforma da liturgia baseada no Canto Romano. Dois séculos depois, Carlos Magno impõe esse repertório, sem referência precisa, o qual denominou de Canto Gregoriano.

Para WISNICK (1999:105): “O Canto Gregoriano é um herdeiro, neoplatônico, da harmonia das esferas”. A música das esferas à qual o Cantochão⁸ corresponde é aquela desenvolvida no plano das alturas que exclui o ritmo, constante nas canções populares, e flui apenas sob seu eixo, despiando-se de todo ruído e ritmo

⁷ As diferenças entre Modos e Tonalidades consistem no fato de que os Modos são monódicos, variam na disposição dos intervalos, enquanto as Tonalidades são harmônicas e variam na elevação do som (ANDRADE, 1976, p. 28)

⁸ Cantochão significa “Canto Plano” e era um outro nome dado ao Canto Gregoriano.

pulsante, haja vista que é cantada em uníssono, sem acompanhamento de instrumentos, e modal, o que não permite tensões e relaxamentos, nem modulações, sendo, então, imutável.

Segundo WISNICK (2006:117-8), a polifonia seria a superposição de linhas melódicas, tendo como base a monodia do cantochão. As vozes são organizadas de forma complexa.

A constituição do sistema tonal depende, a título prévio, de um longo período polifônico, que vai do século IX ao XIV. Durante esse tempo, desenvolve-se um pensamento musical baseado na multiplicidade das vozes, onde várias linhas melódicas ocorrem simultaneamente (WISNICK, 2006:118).

O que esse estudo nos mostra são as possíveis origens da polifonia que, hipoteticamente, surgiu pela influência que essas manifestações populares exerciam no Canto Gregoriano. Segundo SCHURMANN (1989:69): “O surgimento dessas primeiras manifestações polifônicas vem qualificar-se, a nível político, como a emergência de formas ainda incipientes de movimentos sociais”. Na canção polifônica, a música assumiu um caráter mais importante que o texto, pois o texto verbal servia de auxiliar para promover a música, ao contrário do Canto Gregoriano, onde a música servia de auxiliar para promover a linguagem verbal.

Com a unificação da cultura dominante, as antigas cidades se transformaram em meros centros administrativos da Igreja (SCHURMANN, 1989:56) passando a ser conhecidas como Cidades Episcopais. A oposição entre cultura urbana e popular tomou uma forma que seria a cultura eclesiástica e a profana. A música deixou de ter caráter de entretenimento e passou a ser monopólio de Roma e dos mosteiros, que detinham as funções de dominação cultural.

A monodia começou a perder espaço para a polifonia, que se caracterizava por um canto com diversas melodias cantadas simultaneamente, o que, segundo SCHURMANN (1989:64), foi um fenômeno de extrema importância para o desenvolvimento de uma linguagem musical. Seu início se deu a partir de manifestação surgida nos mosteiros, o organum, onde várias vozes se contrapunham

por trajetórias paralelas. De acordo com o autor, o organum seria um fenômeno que surgiu devido à absorção pela igreja das manifestações da cultura popular.

A produção polifônica se desenvolveu nos séculos XII e XIII em torno da Catedral de Notre-Dame e era utilizada, normalmente, como júbilo; a exultação de uma formação social que se opunha à ordem feudal estabelecida. Para CARPEAUX (1977:17), a polifonia⁹ vocal foi a primeira grande época da música ocidental.

É uma civilização caracterizada pelas requintadas formas de vida de uma corte, a da Borgonha, na qual o feudalismo já perdeu sua função política, social e militar, fornecendo apenas regras de jogo como num grande espetáculo pitoresco (CARPEAUX, 1977:20)

A música dessa época era cantada à capela, sem acompanhamento instrumental, arquitetonicamente construída como arabescos e ornamentações complexas. A escritura era linear e as vozes independentes. Nas Missas eram utilizados temas de canções populares da época, canções eróticas e até obscenas.

O fator principal para o desenvolvimento da polifonia e, conseqüentemente, da música ocidental é a notação musical, que fez da polifonia um procedimento de composição. No entanto, o desenvolvimento da polifonia foi bastante lento, chegando a se estender por aproximadamente duzentos e cinquenta anos. (CANDÉ, 2001:253).

Para CANDÉ (2001:321), a Renascença, apogeu da polifonia vocal, foi uma mudança de luz, que evocou sensibilidade refinada, expressão adequada, hedonismo sonoro e o brilho das festas, bem como a busca da perfeição, sendo que um dos fatores marcantes desse período foi, para o autor, a influência crescente da burguesia, que rivalizava com a nobreza na suntuosidade das moradias, na riqueza das coleções de instrumentos, no refinamento da cultura musical.

Segundo SCHURMANN (1989:120), a linguagem musical, no sentido estrito, teve início na polifonia renascentista e evoluiu até ser considerada não apenas uma linguagem como também um modo de comunicação, o que aconteceu por volta da

⁹ De acordo com o autor Mário de Andrade (1976: 51), o princípio de imitação das vozes (Rondó, Cânone e Fuga); a liberdade de movimento, de ritmo e de texto (Motete); a invenção livre (Conducto), representam a base técnico-estética da Polifonia.

primeira metade do século XVIII. Esse modo de comunicação obedecia a algumas regras sugeridas pelo sistema filosófico-musical chamado “teoria dos afetos”.

Segundo tais determinações, a música viera estabelecer-se como a linguagem mais adequada sempre que se tratava de expressar ou provocar certos sentimentos, emoções e paixões, ou seja, os afetos humanos (SCHURMANN, 1989:120).

Essas considerações sofreram objeções quanto à capacidade de a música expressar sentimentos, emoções e paixões, porém, na época do surgimento do tonalismo, a música era considerada uma forma de comunicação lingüística que expressava os afetos. Por volta de 1600, um grupo de músicos e intelectuais formou a “Camerata Fiorentina”, que propunha um retorno à monodia da Antigüidade helênica, os quais produziram a monodia acompanhada, hoje conhecida como homofonia. A música homofônica floresceu ao mesmo tempo em que se consumou a ruptura da ciência com a escolástica. A Academia das ciências foi fundada e reconheceu a Acústica como ciência autônoma, que, segundo SCHURMANN (1989:122):

Era a estreita vinculação de um trabalho prático de produção musical com atividades teóricas de investigação científica que permitiria o surgimento definitivo do sistema tonal, o qual acabaria por encontrar sua fundamentação numa estrutura de conceitos perfeitamente racional, edificada sobre os acordes e suas associações.

Com base na concepção de que os acordes eram projeções artificialmente explicitadas da própria natureza física do som, Rameau desenvolveu o primeiro tratado de Harmonia, concebendo a harmonia como a linguagem dos afetos.

Embora a preocupação racional com os acordes e suas associações tenha tido seu início como consequência das práticas homofônicas, isto é, a partir de uma reação contra a polifonia, já no século XVIII a evolução conduziria a uma reabilitação das estruturas polifônicas, agora sob a forma da polifonia tonal, em oposição à primeira, que passaria a ser designada por polifonia modal (SCHURMANN, 1989:142).

A teoria dos afetos sofreu um considerável abalo com a publicação das críticas de Hanslick, o qual entendia a arte pela arte e reconhece a existência de um simbolismo musical. De acordo com SCHURMANN (1989:157), as estruturas tonais são

análogas às estruturas da linguagem verbal, onde aponta para a ampliação do espaço tonal, que vem constituir agora todo o universo da denotação musical. Para o autor, enquanto a denotação referente à linguagem verbal diz respeito a elementos do mundo real, na linguagem musical a denotação se refere a elementos do espaço tonal, de um mundo ideal e irreal, criado pela mente humana: “Tudo nos leva a considerar, portanto, que a abordagem lingüística da música tonal tem por pressuposto a relevância assumida por este universo imaginário e ilusório” (SCHURMANN, 1989:162).

O tonalismo vigora da segunda metade do século XVIII até o começo do século XIX e se caracteriza pelo equilíbrio nos intercâmbios entre tensão e resolução. Assim, de acordo com WISNIK (2003:114):

[...] enquanto as músicas modais circulam numa espécie de estaticidade movente, em que a tônica e a escala fixam um território, a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução.

A música tonal é fundada num movimento cadencial e, definida uma tonalidade, esta é composta obedecendo-se aos acordes formados a partir dessa tonalidade. A música caminha progressivamente e as tensões criadas pelos acordes dissonantes (quinto e sétimo graus da escala) vão sendo resolvidas no decorrer dos compassos, sendo possível modular, a partir das dominantes secundárias, para outras tonalidades. Vê-se aí, em concordância com WISNICK (2006:113), “a própria constituição da idéia moderna de história como progresso”. Enquanto na polifonia, a construção das vozes é feita a partir das horizontalidades melódicas, proporcionadas pelo trato das defasagens melódicas (enquanto uma voz vai terminando uma frase outra voz já inicia sua frase sobreposta à primeira), o tonalismo é construído de forma vertical onde os acordes engendram a harmonia, e a melodia principal caminha livremente sobre esta base harmônica.

Podem-se observar, no decorrer da história da música, inúmeras transformações, tanto em sua estrutura e forma interna, quanto em sua função dentro de cada ambiente cultural. Essa função passou da magia para o entretenimento e por

fim à arte. Mas algo em comum em toda essa transformação pode ser, pelo nosso entendimento, visto como a necessidade de se ter contato com a arte, bem como pelo fato da música quebrar paradigmas, padrões. A arte nos propicia a conexão com nossa realidade interna, com nossos sentimentos mais sublimes, algo às vezes inconsciente, mas que nos remete ao belo, à vontade de continuar naquele padrão de beleza proporcionado por ela. A arte rompe conceitos e não tem barreiras, nem tampouco lugar comum.

A música se transformou juntamente com o crescimento dos *signos*, o crescimento dos meios de difusão, com a evolução da linguagem. Recentes estudos nos dão conta de que a música se desprende da linguagem verbal e pode ser vista como uma linguagem autônoma, não-verbal.

1.2 ALGUMAS DISCUSSÕES ACERCA DA LINGUAGEM DA MÚSICA

Lucia SANTAELLA (2005), no IV capítulo de sua obra “Matrizes da Linguagem e Pensamento”, expõe diversas reflexões a respeito da música como linguagem, as quais há algumas décadas vêm emergindo do pensamento de vários estudiosos pelo mundo. De acordo com SANTAELLA (2005:97): “São inúmeros os estudos que colocam em discussão se a música pode ser considerada como uma linguagem”.

O auge do tema da música como linguagem ocorreu a partir dos anos 60, sob a influência do Estruturalismo Lingüístico, que por sua vez teve grande explosão por sua expansão para o campo semiológico nos anos 60 e 70, quando os conceitos lingüísticos passaram a ser aplicados na literatura, artes visuais, música, quadrinhos, vestuário, cinema, teatro, televisão etc. e deixaram transparecer que as formas de codificação e comunicação humanas não se restringem apenas à linguagem verbal, oral ou escrita, mas sim que englobam todos os tipos de sinais e *signos* tornando possíveis a comunicação e a cultura.

Santaella também se estende no campo de pensamentos sobre as comparações da linguagem verbal e da música e cita alguns autores mais significativos, que serão elencados a seguir.

George P. Springer, que, em 1956, publicou um artigo sobre os paralelos e as divergências entre a língua e a música. Para ele, a lingüística e a musicologia são sistemas compostos por unidades como fonemas, morfemas, palavras, sentenças – na língua; tons, temas, frases, movimentos etc. — na música. Outro paralelismo está na dicotomia entre língua e fala, que são chamados de código e mensagem e que, quando aplicados à música, o código está para a escrita musical assim como a mensagem está para a performance. Para Springer, só a língua se constitui em sistema de comunicação, pois o poder expressivo da música está em sua forma. Springer explica, ainda, que a escritura da língua é comparada à notação musical pelo caráter de convencionalidade dos símbolos nelas empregados.

Os estudos de Nettl, segundo Santaella, se referem à classificação dos tipos de estruturas musicais e à análise musical calcada em princípios lingüísticos, sendo que as estruturas frasais do canto e da fala coincidem.

Citem-se, a propósito, outros autores, como Bright, que busca áreas de cooperação entre a língua e a fala e discute o significado da música à luz do significado verbal; Harweg, que faz uma crítica a essas comparações entre a língua e a música, quando confinadas apenas aos traços acústicos de ambas, e para quem não há similaridade entre língua e música, cuja contigüidade se dá apenas no nível da fala; Jones, em seu estudo “A Música é uma Linguagem”, se preocupa apenas com a crítica do livro “A Linguagem da Música” de Cooke, o que, para Santaella, tem fundamento, pois, segundo a autora, “Cooke deriva em suposto significado emocional das frases musicais, e para ele a música é uma linguagem da emoção aparentada à fala” (SANTAELLA, 2005:99); Martin afirma em seu artigo sobre “A música como Linguagem” que a linguagem musical não é uma metáfora, e propõe o abandono da noção saussuriana em prol de um retorno ao sentido original da palavra *signo*; Baroni, em seu “Conceito de Gramática Musical”, propõe um estudo da musicologia à luz de novos meios e novas metalinguagens para a prática e o tratamento teórico da música,

como, por exemplo, as relações da linguagem musical com a teoria da informação, e desenvolve um conceito de gramática musical apoiado na gramática transformacional de Chomsky.

A influência do paradigma semiológico lingüístico sobre a musicologia e estética musical, segundo Santaella, começou a decrescer desde o final dos anos 70, contrapondo-se ao surgimento de algumas críticas sobre as deficiências do modelo lingüístico quando aplicado à musicologia. Não obstante tantas críticas de autores como Staianova, Henrotte, Nattiez, Tecane, das limitações da imposição do modelo lingüístico sobre a música, esse modelo, diz Santaella, ainda se presta para revelar algumas analogias entre língua e música, analogias que se apresentam no próprio uso de termos gramaticais e lingüísticos para descrever a realidade musical, como motivos, frases, períodos, mas que funcionam apenas no campo da música tonal. “Tudo o que veio depois do tonalismo não tem mais condições de ser comparado ao verbal” (SANTAELLA, 2005:101-102).

Sobre Deleuze e Guattari, Santaella fala do momento em que discutem, em “Mil Platôs”, que a música não é uma linguagem, pois entendem que a música se encontra num território próprio, análogo ao de todas as linguagens que desterritorializam.

A própria autora SANTAELLA (2005), ao expor seu ponto de vista acerca do tema, aponta para o discurso musical a partir das sintaxes sonoras, que seriam combinações que formam unidades mais complexas. A sintaxe musical, explica a autora, fora bastante utilizada para explicar as estruturas musicais. As unidades mínimas da música são as notas, as quais, quando combinadas, formam motivos e frases. A junção das frases forma períodos, que constituem as formas musicais. A escala musical, nesse contexto, já estabeleceu uma sintaxe, “pois cada escala determina um certo tipo de ordem a partir do qual as combinações de notas se estruturam” (SANTAELLA, 2005:114).

O ritmo e a melodia também têm sintaxes próprias, bem como a harmonia, embora esta não tenha uma sintaxe linear. Para SANTAELLA (2005:114), a música é

uma linguagem que trabalha com as sintaxes da simultaneidade, sintaxes harmônicas, texturais, espessas, homólogas às sintaxes das linguagens visuais, além das sintaxes similares às da língua. Por tais motivos, a autora atribui à música uma sintaxe discursiva, de onde se origina a expressão “discurso musical”, e afirma que a música também conta histórias, mas histórias de sons. Essa sintaxe é homóloga à da poesia, que também é diagramática, a qual, conforme a autora (2005:115):

[...] se desenha nas repetições, paralelismos, variações, espelhamentos, retrogradações etc. que podem se dar tanto em texturas sonoras monofônicas, quando só há uma linha melódica desacompanhada, quanto nas homofônicas, quando o material harmônico adensa o desenvolvimento da música [...] Enfim, todos esses tipos de sintaxe que podem, inclusive, operar conjuntamente em uma mesma peça, constituem compósitos sintáticos lineares e não-lineares, seqüenciais e não-sequenciais, multidirecionais, polidimensionais, sendo essa característica, a de abrigar multiplicidades sintáticas simultaneamente, sem dúvida, uma característica precípua da música.

Santaella afirma que aquilo que difere o ruído do som não passa de uma questão sintática. Ela propõe em seus estudos sobre as matrizes da linguagem musical nove modalidades, a fim de se compreender o “funcionamento da sonoridade como matriz da linguagem”.

O filósofo Peirce nos fornece, em seus estudos do *signo*, uma grade flexível e multifacetada de possibilidades *sígnicas*, permitindo que vários sistemas semióticos sejam analisados como linguagem, pois têm sua própria autonomia, sem precisar se submeter ao modelo da língua para serem considerados linguagem. Por esse caminho, iremos abordar a linguagem musical, haja vista que a Semiótica nos parece a teoria mais adequada para se abordar a comunicação na música por meio do estudo dos *signos* e, principalmente para este trabalho, dos *interpretantes*.

1.3 A SEMIÓTICA DA MÚSICA

A fim de se obter um panorama do estudo da Semiótica da Música — a qual surge concomitantemente com referidos questionamentos no tocante à linguagem

musical, partindo do Estruturalismo Lingüístico —, faremos um breve relato do seu processo de desenvolvimento, desde o nascimento até os dias atuais.

A lingüística estrutural de Sausurre é a fonte de onde provém a Semiótica da Música que, a partir de seu instrumental, se expandiu (anos 50) *pari passu* ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Para BARBIERI (2002), esse estudo fora empregado nas diversas linguagens. Somente a partir dos anos 70 é que a teoria especificamente semiótica começou a desenvolver, pois até então havia um diálogo entre lingüistas e musicólogos (iniciado com Jakobson nos anos 30) (BARBIERI, 2002:7). Esses estudos semiológicos mostraram-se ineficientes quando aplicados à música, o que gerou interesse dos semioticistas em investigar o campo da semiótica *peirciana*, devido a um caráter mais abrangente. “Do emaranhado de textos de cunho semiológico e estruturalista emerge um elenco de obras significativas de caráter peirceano, que abordam uma grande diversidade de questões de significação musical” (BARBIERI, 2002:8).

Para MARTINEZ (1991), o desenvolvimento da Semiótica decorre da evolução do conceito musical dentro da história da música, que se amplia cada vez mais, necessitando de novos instrumentos de análise. “A primeira questão, básica para a semiótica musical, coloca em pauta a música enquanto linguagem” (MARTINEZ, 1991:11). Essas discussões acerca de ser ou não ser a música uma linguagem, de acordo com Martinez, fora foco nos campos de estudos da lingüística, a partir da década de 50. Como dito, esses estudos se baseavam no estruturalismo, bem como no emprego do método lingüístico.

Um ponto que deu origem a muita polêmica foram as aplicações do conceito de dupla articulação da língua à música. Tentava-se distinguir nas linguagens musicais as unidades de primeira articulação (itens significativos; palavras musicais) e de segunda articulação (fonemas, itens sem significado) (MARTINEZ, 1991:11).

Porém, a aplicação dos métodos lingüísticos na Semiótica mostrava-se ineficiente. Jean Jacques Nattiez propôs uma teoria baseada nas de Roman Jakobson, mas que, não obstante ainda ligado aos conceitos lingüísticos, propusera algo novo que

consistia no “[...] esquema língua/fala como correspondente em música à relação sistema de referência/produção musical, distinguindo-se improvisação de obra [...]” (MARTINEZ, 1991:13). O método de Nattiez, segundo Martinez, também apresentava limitações, sendo que, em 1975, ele apresentou novo conjunto de concepções, propondo fundamentos de sua Semiologia, embora ainda comparasse as estruturas musicais com as características da linguagem verbal.

Na década de 70, Gino Stefani e Wilson Coker desenvolveram estudos de muito mais peso sobre Semiótica da Música, para cujo desenvolvimento Gino Stefani contribuiu com sua teoria da competência musical, ao mesmo tempo em que avançou para novos horizontes, sem contudo distanciar-se das idéias estruturalistas.

Eero Tarasti publicou, em 1978, importante obra que trata do mito em música, tendo como base o método estruturalista e a Semiótica *greimassiana*. Para MARTINEZ (1991:16), a obra de Tarasti é um dos marcos da história da Semiótica, pela riqueza e extensão de suas investigações musicais. Do ponto de vista da Semiótica de Peirce, bem como de Greimas, Tarasti propõe aplicações na música, empregando nove tipos *peircianos* de signos ao discurso musical. Segundo Martinez, a proposta de Tarasti é bastante importante, haja vista que ele se utiliza dos conceitos peirceanos sem alterá-los.

Os signos relacionados consigo mesmo constituem o universo da criação musical: Quali-signo, Sin-signo e Legi-signo. Relacionados aos seus Interpretantes, os signos musicais — Rema, Dicente e Argumento — dariam conta dos processos que se desenvolvem na mente do ouvinte (MARTINEZ, 1991:22).

Coker, ao se afastar dos estudos semiológicos com bases saussureanas, criou uma teoria com base no conceito de gesto e na experiência musical, fundamentada na Semiótica de Peirce, bem como na linha de Charles Morris. Há, no entanto, certa discordância de seus conceitos com a obra de Peirce, devido à ênfase que deu ao *signo icônico* ao tempo que desprezara os demais tipos de *signos*. Ele ainda desconsiderava que as mentes interpretantes tirassem outros significados do “signo informal” (conceito proposto por Coker), que é um *signo* momentâneo, sem uso

regular. No entanto, foi Coker quem primeiramente elaborou uma teoria semiótica da música que não derivasse da lingüística, publicada em 1972. Coker dividiu a *semiose* em dois planos de análise: intrínseco e extrínseco, os quais se denominam “significação musical congenérica e extragenérica” (MARTINEZ, 1991:19), sendo que nos dois casos é o *ícone* que proporciona a significação.

Trazendo à tona a questão da significação musical por uma abordagem racional e acadêmica, surgiu David Lidov, que sustentava a idéia de que “antes de formar significado, a música é uma ação corporal. O movimento do corpo é uma propriedade intrínseca da música, seu ponto de referência” (BARBIERI, 2002:11). David Lidov também tratou da questão dos gestos na música, mas de maneira diferenciada. Enquanto para Coker o gesto é performático, para Lidov é significativo.

Correa de Oliveira também teve importante papel no desenvolvimento da Semiótica da Música, não obstante contenha sua obra resquícios lingüísticos, quando ele usa “conceitos semiológicos para estudar um conceito semiótico” (BARBIERI, 2002:9).

A aplicação da Semiótica de Peirce vem sendo utilizada desde a década de 80, e cresce desde então. Teóricos como David Lidov, Robert Hatten, Martinez, Santaella, entre outros, estão à frente desses estudos, provando com suas pesquisas a importância da Semiótica *peirciana* no entendimento das questões de significação em música.

O autor José Luiz Martinez, estudioso da Semiótica da Música, propõe o uso das teorias de Peirce para o entendimento da representação e significação musicais. Seguiremos seus trabalhos como guia para nossa dissertação, por encontrar neles fundamentação teórica e exemplificações que nos facilitam o entendimento da aplicação semiótica na teoria e prática musicais. Após o estudo da Semiótica *peirciana* e suas possíveis aplicações na música, faremos um exercício de análise semiótica nas “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Heitor Villa-Lobos, o que será apresentado no quarto capítulo. A Semiótica *peirciana* será abordada, em detalhes, no segundo capítulo, com conceitos que serão utilizados na análise musical proposta. No

momento, faremos uma pequena introdução aos estudos de José Luiz Martinez, a fim de explorar um pouco mais seus estudos sobre o tema e divulgar seu conhecimento, entre possíveis interessados em ampliar horizontes musicais.

A Semiótica Musical proposta por Martinez abarca três campos de investigação que se interrelacionam: 1. Semiótica Musical Intrínseca; 2. Referência Musical e 3. Interpretação Musical. No primeiro, ele estuda o *signo* com relação a ele mesmo: a significação musical interna, a materialidade musical, a realização de obras e os hábitos de organização musical. No segundo, estuda o *signo* com relação aos possíveis *objetos* representados pela música e como o *objeto* representa o *signo* musical. No terceiro, estuda o *signo* com relação aos *interpretantes*, a ação dos *signos* musicais numa mente potencial ou existente, sendo que este terceiro campo de investigação pode ser subdividido em: 3.1. Percepção Musical; 3.2. Execução e 3.3. Inteligência Musical e Composição. A inteligência musical abrange a análise, crítica, educação, teoria e semiótica musicais.

Nesta dissertação daremos ênfase à Referência Musical, que é o campo que estuda as relações entre os *signos* e os possíveis *objetos* acústicos e não acústicos, e na Interpretação musical, sendo que os *interpretantes* musicais são, para MARTINEZ (2001:187), o resultado efetivo da significação musical. “Ainda que a interpretação musical dependa da semiose intrínseca e da referência musicais, é na complexidade do campo dos interpretantes que a música realmente se apresenta, existe e significa” (MARTINEZ, 2001:187).

O ponto inicial de geração de interpretante é a percepção, da qual se origina a *semiose* musical. Pode o *interpretante* ser *emocional*, *energético* e *lógico*, de acordo com as categorias fenomenológicas. A execução trata da efetivação dos *signos* musicais, podendo ser dividida em realização orientada em aspectos musicais, realização orientada em aspectos funcionais e realização orientada em aspectos representativos. A interpretação é composta pela inteligência musical e pela composição. “Qualquer investigação musical é necessariamente semiótica, pois o único modo de conhecer a realidade é através dos *signos* e da semiose” (MARTINEZ, 2001:188).

Martinez subdivide esse campo em Estética Musical, Pragmática e Semiótica Musical. A composição é por ele dividida em música absoluta (aquela que só se refere à sua própria materialidade musical); música funcional (quando há relação entre música e algo externo a ela) e música representativa (quando signos se referem a fenômenos acústicos e não acústicos).

Após essas explanações sobre a comunicação e a evolução histórica da linguagem da música, bem como sobre o desenvolvimento dos estudos de Semiótica da Música, partimos para o segundo capítulo, sobre Semiótica *peirciana*, onde foi dada ênfase na classificação geral dos *signos* e sua aplicação na música. Para tanto, fizemos uma breve introdução sobre a filosofia de Peirce, a fim de situarmos a teoria dos *signos* em sua Semiótica.

Capítulo II

Capítulo II

A Semiótica Peirciana e sua Aplicação na Música

Neste capítulo, abordamos a *semiose* musical, a ação dos *signos* no processo de comunicação da música e, com base numa teoria geral dos *signos*, objetivamos sua aplicação em nosso objeto de estudo, a saber, a questão da *metáfora* na linguagem musical. Aqui nos valem, como arcabouço teórico para a aplicação proposta, da Semiótica arquitetonicamente construída pelo lógico e filósofo Charles Sanders Peirce. A Semiótica fundada por este autor tem estrutura triádica, constituída pelas relações entre *signo*, *objeto* e, genericamente falando, um campo de significação definido por um terceiro denominado *interpretante*, e fundamenta-se numa ciência geral da experiência, aonde Peirce irá também fundar suas categorias, a Fenomenologia ou Faneroscopia. Acrescente-se que Peirce não é um autor determinista, advogando que, no âmbito de qualquer *semiose*, não se pode pretender “certeza absoluta”, “exatidão absoluta” e “universidade absoluta”, o que transforma qualquer ciência geral em uma ciência *falível*, compreendendo toda forma de representação incluída na Semiótica. Esta pressuposição, na verdade extraída da consideração de um aspecto de indeterminação dos fenômenos, permeia todo o pensamento do autor e ele a denomina Falibilismo¹⁰.

Tratando-se de um autor sistêmico, supomos ser interessante apresentar uma breve síntese dessa filosofia, objetivando clarificar a compreensão de sua

¹⁰ Da origem das leis decorrem duas vertentes: de teor metafísico, em que mente e matéria são da mesma natureza, isto é, matéria é de natureza mental; e de teor epistemológico, em que se admite que o universo erra. “Entretanto, se lei é resultado de evolução, a qual é um processo permanente ao longo do tempo, segue-se que nenhuma lei é absoluta. Ou seja, devemos supor que os fenômenos em si mesmos envolvem afastamentos da lei análogos a erros de observação” (PEIRCE apud IBRI, 1992, p. 51). Segundo IBRI (1992:51), esse é o fundamento do Falibilismo, isto é, a doutrina epistemológica que afirma ser falível nosso conhecimento, onde não há certeza absoluta. O Falibilismo reconhece, diz IBRI (1992:52), de um lado o “acaso como um princípio real responsável pelos afastamentos do fato em relação à lei, e, de outro, o entretecimento entre acaso e lei configurando o Evolucionismo”. Para Ibri, o Evolucionismo é o cerne do Falibilismo e ele flutua num continuum de incerteza e indeterminação.

Semiótica. Todavia, cabe-nos realçar que no espaço que reservamos a esta tarefa de síntese não se poderá abranger ou expor a extrema complexidade de sua obra, para o que contaremos com menções a obras de apoio de especialistas no assunto.

Consideremos, de princípio, que a música é uma linguagem, a saber, um sistema articulado e interagente de signos que possui sintaxes e, na nossa hipótese de trabalho, que pode significar e, assim fazendo, comunicar algo. Além disso, admitida a música como uma linguagem, há que se aceitá-la como de natureza *não-verbal*. Considere-se, também, que a Semiótica é a ciência de toda e qualquer linguagem, que abrange tanto as linguagens verbais, quanto as não-verbais. Nosso estar no mundo, de acordo com Lucia SANTAELLA (2004:10):

[...] é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores...Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através das imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes...Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar.

Em toda a história, pode-se observar a busca de grupos humanos por meios de expressão e comunicação que a linguagem verbal não dava conta de expressar, o que sobrevive até hoje na pintura, música, dança, arquitetura, e que no decorrer da história se transformou em obra de arte. Essa linguagem se desenvolveu por vários motivos, destacando-se os costumes primitivos de rituais e cultos, a magia, o entretenimento, todos com o intuito comum de expressar algo indizível e que extrapolasse qualquer forma de expressão verbal.

Em síntese: existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no Ocidente, receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistema sociais e históricos de representação do mundo (SANTAELLA, 2004:11).

A linguagem engloba uma gama de formas sociais de comunicação que vão desde a linguagem verbal, a culinária, a moda, as artes em geral, a linguagem dos

surdos-mudos, a linguagem do computador etc., linguagens que, a propósito, não cessam de crescer, mercê do desenvolvimento tecnológico e das telecomunicações.

A comunicação, como já visto, é um fenômeno cultural que se estrutura por meio de linguagens. Nesse sentido, SANTAELLA (2004:12) afirma: “[...] pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade de prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido”. A Semiótica é a ciência que investiga todas as linguagens possíveis, todo fenômeno de “produção de significado e de sentido”. Por esse caminho, escolhemos fundamentar nosso objeto de estudo, a música — por ser uma linguagem não-verbal, que não necessita de referências externas à sua materialidade, bastando apenas a organização de suas qualidades acústicas para que ela possa representar algo, para que ocorra, então, a *semiose* musical. De acordo com MARTINEZ (1991:2):

Musicalmente, uma obra em particular está repleta de signos: qualidades acústicas, sua própria existência, suas leis de organização interna (do micro ao macro). A música ainda se relaciona com o universo que lhe é exterior. Pode, desse modo, representar ou referir a sentimentos, ações, coisas, idéias etc. por semelhança, por contigüidade ou por convenção. Alcançando uma mente qualquer, produzirá outros tipos de signos (Interpretantes), do estético ao racional.

2.1 BREVE INTRODUÇÃO À FILOSOFIA DE PEIRCE

A partir do estudo da obra de Peirce e com o apoio de especialistas como Ivo Assad Ibri, Lucia Santaella e José Luiz Martinez, tentaremos iniciar um estudo da música pelas redes da Semiótica, para compreendermos melhor essa arte, o modo como comunica e o modo como representa e então propor uma reflexão sobre seu caráter metafórico. Martinez estudou profundamente a Semiótica da Música, que foi tema de sua dissertação de mestrado intitulada “Música & Semiótica: Um estudo sobre a questão da Representação na Linguagem Musical”, que vem nos fornecer base teórica e prática para a pesquisa. Nessa obra, Martinez discute as possibilidades de elucidar questões musicais com o emprego da Semiótica *peirciana*.

A Semiótica é apenas uma parte da filosofia de Peirce, mas que se explica e define em função de todo o seu sistema filosófico. Peirce começa sua Semiótica pela divisão das ciências¹¹ e as coloca em ordem hierárquica, sendo que as subseqüentes dependem das antecedentes¹². Quanto mais perto do topo da hierarquia, mais a ciência é abstrata e serve de base para as outras. As ciências subseqüentes têm relação de dependência com as antecedentes. A primeira delas é a Matemática que, segundo SANTAELLA, (1983:24)

[...] é observativa na medida em que monta construções na imaginação de acordo com preceitos abstratos, passando, então, a observar esses objetos imaginários para neles encontrar relações entre partes que não estavam especificadas no preceito da construção”.

Em seguida a Filosofia, arquitetonicamente construída e dividida em Fenomenologia, Ciências Normativas e Metafísica. Por fim, as Ciências Especiais ou Idioscopia. De acordo com SANTAELLA (2004:25): “A diferença dessas duas primeiras ciências (Matemática e Filosofia) em relação às ciências especiais reside no fato de que essas últimas requerem instrumentos e métodos especiais para que suas observações sejam levadas a efeito”.

Antes de explicar resumidamente cada um dos ramos da filosofia de Peirce, segue um quadro ilustrativo que contém as subdivisões das ciências, na ordem estabelecida por Peirce, com o intuito de facilitar sua compreensão.

Matemática

Filosofia

1. **Fenomenologia**
 - 1.1 Primeiridade
 - 1.2 Segundidade
 - 1.3 Terceiridade

¹¹ Há que se considerar três tipos de ciências: ciências da descoberta, onde se situa toda a filosofia de Peirce; ciências da digestão e ciências aplicadas (SANTAELLA, 2004: [verificar](#))

¹² IBRI (2006:253) explica a questão da hierarquia como a seguir: “Porém, uma ciência não se funda na outra, sob pena de cada uma dessas ciências ter de se justificar por si mesma”. “Parece-nos legítimo entender antes a relação entre as ciências como uma espécie de *divisão de tarefa* que de fundamentação hierárquica”.

2. Ciências Normativas

2.1 Estética

2.2 Ética

2.3 Lógica ou Semiótica

2.3.1 Gramática Especulativa ou Gramática Pura

2.3.2 Lógica Crítica ou Lógica propriamente dita

2.3.3 Retórica Especulativa ou Metodêutica

3. Metafísica

Ciências Especiais ou Idioscopia (Física, Química, Biologia, Psicologia etc.)

A primeira das ciências, da Filosofia de Peirce, é a Fenomenologia, cuja função é apenas observar e constatar todo e qualquer fenômeno do mundo externo ou interno, que Peirce classifica em três categorias: a *primeiridade*, a *segundidade* e a *terceiridade*, sobre as quais discorreremos mais adiante. As Ciências Normativas, no entanto, são divididas também em três: Estética, Ética e Lógica. De acordo com SANTAELLA (2000:113), “As ciências normativas são assim chamadas porque estão voltadas para a compreensão dos fins, das normas e ideais que regem o sentimento, a conduta e o pensamento humanos”. A Semiótica, ou Lógica, estuda a Gramática Especulativa ou Gramática Pura, ou seja, o ramo da Lógica onde Peirce estuda e classifica todos os *signos*¹³; a Lógica Crítica ou Lógica propriamente dita, que estuda as inferências de raciocínio: Abdução, Indução e Dedução; e a Retórica especulativa ou Metodêutica, que estuda a eficácia Semiótica. A Metafísica é a ciência da realidade, desde que esse real possa ser averiguado nas experiências comuns, sendo que ela faz a mediação entre a Fenomenologia e as Ciências Normativas.

A Fenomenologia, para PEIRCE (2003:198):

[...] trata das qualidades universais dos fenômenos em seu caráter fenomenal imediato, neles mesmos enquanto fenômenos. Destarte, trata dos fenômenos em sua Primeiridade. A Ciência Normativa trata das leis da relação dos fenômenos com os fins; isto é, trata dos fenômenos em sua Secundidade. A Metafísica, como ressaltei, trata dos fenômenos em sua Terceiridade.

¹³ Ramo de sua filosofia que ficou mais conhecido, sendo que alguns acreditam ser a única contribuição de Peirce para a filosofia.

Começaremos o estudo pela Fenomenologia, devido à sua importância para o entendimento da Semiótica *peirciana*, além de se constituir na base de toda a sua filosofia.

2.2 FENOMENOLOGIA

Segundo IBRI (1992), a Fenomenologia, ou Faneroscopia, é responsável pela constatação e classificação de todos e quaisquer fenômenos, os quais ele divide e relaciona em três categorias: a *primeiridade*, a *segundidade* e a *terceiridade*¹⁴. Peirce entende o *faneron*¹⁵ da seguinte maneira: “[...] por faneron eu entendo o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não” (PEIRCE apud IBRI, 1992:4). Sua Fenomenologia, desse modo, abarca todo e qualquer fenômeno que possa ser observado por qualquer pessoa, em qualquer lugar, devido à sua universalidade.

Ibri, ao questionar a possibilidade de generalizar experiências individuais, afirma que para Peirce isso é irrelevante na formação de uma categoria, pois, para o filósofo, apenas o modo geral de ser da experiência importa para a formação da categoria. Ibri sustenta que o próprio leitor pode observar as categorias, haja vista que a Fenomenologia *peirciana* é destituída de qualquer “base dogmática ou de postulação de verdades” (IBRI, 1992:4). “Assim, definir a experiência como resultado cognitivo de nossas vidas, ao nível da Filosofia, a faz supor capaz de semear conceitos que moldam a conduta humana” (IBRI, 1992:5). Portanto, sendo a experiência o fator corretivo do

¹⁴ Dentro da lógica ternária da filosofia de Peirce, o número 1 representa a categoria da primeiridade, o número 2 a da segundidade e o número 3 a da terceiridade. “Onde o número 1 estiver, ele indica que a primeira categoria, a da qualidade, sentimento, acaso, indeterminação, está sendo pressuposta, onde houver o número 2, o existente, ação, aqui e agora, o universo dual da secundidade está operando, e onde houver o número 3, o governo da lei, a continuidade e o crescimento, que são próprios da terceiridade, estão implicados (SANTAELLA, 2000:116)

¹⁵ Citaremos a definição de SANTAELLA (2004:32), a fim de tornar mais amplo o entendimento de Peirce sobre o faneron: “Entendendo-se por fenômeno qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa (uma batida na porta, um raio de luz, um cheiro de jasmim), seja ela interna ou visceral (uma dor no estômago, uma lembrança ou reminiscência, uma expectativa ou desejo), quer pertença a um sonho, ou uma idéia geral e abstrata da ciência, a fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina do nosso cotidiano”.

pensamento, Peirce constrói sua Filosofia toda fundamentada na Fenomenologia. Com esta, Peirce busca apenas constatar e classificar as experiências sem pretender que seja uma ciência da realidade, o que ele estuda em sua Metafísica, pois a Fenomenologia é a ciência das aparências.

A faculdade de ver o que se nos apresenta está abarcada na primeira das categorias, a *primeiridade*, onde se deve “*aprender a desaprender* uma certa forma, talvez de intoxicação mediativa que obnubla aspectos primários da experiência” (IBRI, 1992:6). A faculdade de “atentar para” corresponde à *segundidade* e a de “generalizar” à *terceiridade*.

Para Ibri, “[...] por fazer da vida o seu laboratório, cujo instrumental são as três faculdades descritas, a Fenomenologia torna-se uma ciência muito simples de ser praticada” (IBRI, 1992:6).

A *segundidade*, para o autor, ocorre quando no fenômeno surge a idéia de “outro”, de “alteridade”, de fatos duros que reagem contra nossas ações em experiência de dualidade. É o “não-ego” da experiência, que age sobre nós diretamente, sem mediação. “Este caráter individual do segundo, que se opõe aqui e agora ao sujeito, conferindo-lhe uma experiência de dualidade, torna-se para o ego sua negação, ou seja, um não-ego” (IBRI, 1992:8).

Peirce se afasta do cartesianismo porque, em sua Filosofia, a existência do ego se dá pela negação numa experiência imediata e não pela “dúvida formulada conceitualmente” (IBRI, 1992:8). A segunda categoria abrange, ainda, a experiência do passado, imutável, que insiste contra nossa consciência, bem como a dúvida, por ser uma experiência de binariedade. O passado seria, para Ibri, um “não-ego” interno. O que seria então o ego, já que nosso ego é formado por fatos do passado? Nesse caso, Ibri afirma que o passado como ego é o passado generalizado, o qual “assume o estatuto de resultado cognitivo do viver” (IBRI, 1992:9). “O ego como não-ego mediado numa representação geral, derivado da factualidade da experiência vivida, tem a natureza do pensamento, pois a tessitura do pensamento contém a generalidade do conceito” (IBRI, 1992:9).

No caso da música, a *segundidade* seria marcada por toda a música funcional, como as músicas de trabalho, canção de ninar etc., pois indicam algo exterior a ela, como no exemplo descrito, a criança, ao ouvir a música de ninar, é sugestionada a dormir e os trabalhadores, ao ouvirem ou cantarem as músicas de trabalho, são sugestionados ao trabalho (MARTINEZ, 1991:36). É também nesse nível de *segundidade* que se tem a noção de gosto, de sensações que podem ser agradáveis ou não. Quando ouvimos uma música, sem que pensemos qualquer coisa a respeito dela, sentimos certo incômodo, por desgosto, ou certa satisfação, por ser agradável. Essa sensação imediata, que se nos apresenta como reação a algo exterior, que é a música, se encontra sob o domínio da segunda categoria, a *segundidade*. Nela há apenas ação e reação, ego e não-ego, sem unidade, sem mediação.

Na categoria da *primeiridade* não há o outro, não há alteridade, mas sim “novidade, vida, liberdade”. “Este estado de consciência de “experienciar” uma mera qualidade, como uma cor ou um som, caracteriza-se por ser uma experiência imediata em que não há, para esta mesma consciência, fluxo de tempo” (IBRI, 1992:10). É a consciência que está no presente, sem ligação com passado e futuro, como, por exemplo, o sentimento incondicional, ou seja, aquele ainda vago, inespecífico. A qualidade de sentimento, que Peirce chama de *talidade*, é “tal qual é e nada mais”, isto é, o que não tem relação com nada mais, que é livre e existe numa diversidade inumerável, pois “a liberdade pode apenas se manifestar na variedade e multiplicidade ilimitada e incontrolada” (PEIRCE apud IBRI, 1992:12). Isto pode ser observado na própria natureza, na diversidade de cores, formas, sons etc. A *primeiridade* na música, segundo MARTINEZ (1991:36), é todo o universo da materialidade musical, construída sobre três eixos: altura, intensidade e duração dos sons, os quais proporcionam um vasto campo de possibilidades acústicas. Tomando as palavras de SEKEFF (1998: 43-44), a *primeiridade* é, na música,

[...] experiência global da materialidade sonora, é vivência oceânica dos sons, que são apreendidos como significados puros por todo o nosso organismo, como se fôssemos um único órgão sensorial, a exemplo do feto, numa analogia com o que Pierre Janet já dizia, que o homem pensa com todo o seu organismo.

É na categoria da *primeiridade* que, ao ouvirmos uma música da qual gostamos, nos sentimos parte dela, em unidade e presentidade sem qualquer ruptura ou reação, sem pensar, numa pura fruição estética, que nos torna ilimitados. Nesse estágio não há o não-ego, não há qualquer diálogo ou mediação, mas pura sinergia e êxtase.

A *terceiridade* é a categoria da mediação e ocorre quando da ruptura entre o ego e o mundo e na qual se promove a relação entre as idéias, sendo que entre um elemento e outro, postos em relação, o terceiro não se interpõe, mas apenas faz a mediação entre os outros dois. “A experiência de mediar entre duas coisas traduz-se numa experiência de síntese, numa consciência sintetizadora” (IBRI, 1992:13). Essa mediação envolve fluxo de tempo e, conseqüentemente, aprendizagem. Pode-se dizer, então, que a *terceiridade* é representação, pois há um elemento que representa outro no processo de cognição. “Da natureza do conceito e do pensamento, o elemento cognitivo deve ser geral e ter o estatuto de representação” (IBRI, 1992:14). IBRI (1992:15) sustenta que a aquisição de *terceiridade* promove o “curso temporal da experiência como resultado cognitivo do viver”. A partir da mediação, não há como se desvincular do passado, nem se destituir de intencionalidades para o futuro. Ibri afirma que a cognição também deve ter vínculo com o futuro para que seja moldada a conduta.

No passado encontramos os recortes de espaço e tempo como condições de possibilidade da facticidade vivida e que, mediados, tornam-se por generalização a tessitura do ego, que é, como vimos, da natureza do pensamento, da *terceiridade*” (IBRI, 1992:15)

Na música, a *terceiridade* surge quando, em contato com o dado acústico, lhe é imputado algum significado, pois já houve qualquer mediação: “A *terceiridade* musical caracteriza todos os sistemas e tradições nos quais o dado acústico é controlado e submetido a regras de organização” (MARTINEZ, 1991:36). Esta categoria, para SEFFEK (1998:45):

Envolve noções de generalização, normas e leis, leis do sistema tonal, atonal, serial, todas convencionalizadas, repertoriadas e aceitas pela comunidade, impulsionando a vivência de uma forma muito particular de emoção, a chamada emoção estética.

Quando ouvimos uma música e identificamos a qual estilo pertence, em que período da história se situa, qual seu compositor, bem como se identificamos notas, intervalos, cadências ou até mesmo se podemos dizer sobre a experiência estética, se agrada ou não; quando há fluxo de tempo, generalização e mediação, estamos no nível da *terceiridade*. E ela compreende as outras duas categorias, a *primeiridade* e a *segundidade*, pois em toda a filosofia de Peirce há simetria categorial.

2.3 SIGNO, OBJETO E INTERPRETANTE

A Teoria Geral dos Signos, desenvolvida por Peirce, encontra-se num dos ramos da Semiótica, no primeiro deles, denominado Gramática Especulativa. Nesse ramo de sua Filosofia ele estuda a fisiologia dos *signos* de todos os tipos. Peirce considera que não há pensamento sem *signos*, bem como que não há linguagem ou raciocínio que se desenvolvam apenas por meio de *símbolos*, ou por dedução. De acordo com SANTAELLA (2005:31):

Peirce percebeu imediatamente que essa concepção de representação ou signo é fundamental não apenas para a ciência, mas também para a linguagem, arte, ciência, mecânica, lei, governo, política, religião etc. De fato, ela é fundamental ao pensamento, ação, percepção e emoção humanas.

No tocante à música, o *signo* musical, segundo MARTINEZ (1991:38): “[...] pode apresentar apenas as qualidades ou um fluxo de qualidades sonoras; pode resultar de uma relação existencial concreta (aspectos musicais ligados ao indivíduo ou ao fato sócio cultural); ou ainda veicular significados resultantes de normas, consenso ou convenções”.

Lucia Santaella (PEIRCE apud SANTAELLA, 2001:42-43) escolheu a seguinte definição de *signo* como a mais completa em toda a obra de Peirce, já que em várias de suas definições, ao tentar ser compreendido, acabou por reduzir demais o conceito de *signo*, o que ele próprio comenta em sua obra:

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o

signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante.

Peirce sustenta a idéia de que qualquer coisa pode ser um *signo*. Todas as coisas possuem em si propriedades que as capacitam para funcionarem como *signo*, que são: qualidade, existência e caráter de lei. “Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo” (SANTAELLA, 2005:12). O filósofo divide os signos em três tricotomias:

[...] a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um Interpretante; e a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão (PEIRCE, 2003:51).

O estudo da *semiose* da música pode ser compreendido como a própria história da música. No entanto, como já visto, somente na metade do século XX é que surgiu a ciência denominada Semiótica da Música. As *semioses* são definidas pelas relações entre *signo*, *objeto* e *interpretante*, que são classificadas nas seguintes tricotomias: do *signo* com relação a ele mesmo (*quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*); do *signo* com relação ao *objeto* (*ícone*, *índice* e *símbolo*); e do *signo* com relação aos seus possíveis *interpretantes* (*rema*, *dicente* e *argumento*). De acordo com MARTINEZ (1991:3): “A primeira relação do signo musical com seu objeto situa-se no campo acústico”, Nesse caso a relação é puramente sonora. “Em segundo lugar, o problema da contigüidade”, partindo do fato de a música refletir suas condições de produção, existência e consumo. “Em terceiro lugar, a representação simbólica. A música enquanto signo convencional”.

O autor afirma que a música é composta, em sua essência, de qualidades apenas, sendo constituídas em “existentes singulares estruturados por certas normas”. Por esse motivo, o *signo* musical, com relação ao seu *objeto*, só pode ser um *ícone*. Quanto aos *signos indiciais* em música, MARTINEZ (1991:4-5) afirma que:

[...] toda música é resultado do contexto humano na qual foi produzida. Reflete, de certa maneira, sua época histórica, a sociedade na qual se insere e seus meios de produção. Toda música é ainda índice das particularidades técnicas e artísticas que a produziram, assim como das concepções estéticas, filosóficas ou religiosas de uma certa cultura.

Uma obra musical é *índice*, pois é um existente particular onde estão presentes as qualidades acústicas, juntamente com todo o contexto histórico-social da qual faz parte. As regras de organização impostas por sistemas e tradições que controlam o dado musical estão compreendidas na *terceiridade* musical. Quando se atribuem significados diversos à música, tem-se, ainda, esta como “veículo para a representação”, o que, para MARTINEZ (1991:36), corresponde a “outra face da *terceiridade*”.

Como podemos ver no quadro abaixo, há três grandes classes de signos: 1) *quali-signo icônico, remático*; 2) *sin-signo indicial, discente*; 3) *legi-signo simbólico, argumento*. Na música predomina o *quali-signo icônico remático*, não obstante a música contenha misturas de *signos* de outros tipos. Para facilitar a visualização da divisão das três tricotomias, utilizaremos a tabela apresentada por SANTAELLA (2004) em seu livro “O que é Semiótica”:

	PRIMEIRIDADE	SEGUNDIDADE	TERCEIRIDADE
	Signo em si mesmo	Signo com seu objeto	Signo com seu interpretante
Primeiridade	quali-signo	ícone	Rema
Segundidade	sin-signo	índice	Dicente
Terceiridade	legi-signo	símbolo	argumento

Segundo SANTAELLA (2005:15), essas três propriedades operam juntas, pois “[...] a lei incorpora o singular em suas réplicas, e todo singular é sempre um compósito de qualidades”. Nas artes, a propriedade da qualidade predomina, já que não há existente real e nem acordo de opiniões.

2.3.1 Os Signos com Relação a Eles Mesmos

Segundo a divisão apresentada, a primeira tricotomia se refere ao signo com relação a ele mesmo. PEIRCE (2003:52-53) define **quali-signo** como um *signo* que é uma qualidade. Na música, ele se manifesta antes de qualquer análise ou apreensão intelectual, como qualidades sonoras apenas: timbre, intensidade, altura e duração, movimento e textura sonora. O próprio Peirce assim se refere à música em uma de suas definições do *quali-signo*: “Tal é qualquer Quali-signo, como uma visão - ou o sentimento despertado por uma peça musical, considerada como representativa daquilo que o compositor teve em vista” (PEIRCE apud MARTINEZ, 1991:44). O *quali-signo* se apresenta na lógica *peirciana* em três níveis, de acordo com as categorias de *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade*. No nível de *primeiridade*, “[...] tem-se a qualidade desencarnada, o qualitativo em estado puro, mera presença positiva e simples, sem nenhum poder de referência, roçando o limiar impossível de ser imediato sem mediações” (SANTAELLA, 2001:105). No caso da *segundidade*, a qualidade é incorporada em “processos perceptivos” e no caso da *terceiridade*, a qualidade atua de modo comparativo a outra qualidade.

O potencial da sonoridade para esses três níveis do qualitativo exhibe-se na abundância. Vêm daí os variados níveis de iconicidade, os diferenciados níveis de relação com seus objetos que as qualidades, neste caso as qualidades sonoras, podem exhibir (SANTAELLA, 2001:105).

Essa qualidade, a qual Peirce chama de *quali-signo*, já é um *signo*, tendo em vista que nos faz lembrar outras coisas que se assemelham a ela, como, por exemplo, a cor azul que lembra o céu. “Esse poder de sugestão que a mera qualidade apresenta lhe dá capacidade para funcionar como signo, pois, quando o azul lembra o céu, essa qualidade da cor passa a funcionar como quase-signo do céu” (SANTAELLA, 2005:12). Da mesma forma ocorre com o som, o cheiro, as texturas, as formas.

Com relação aos existentes, para Peirce qualquer um é *signo*, pois ocupa lugar no tempo e espaço e se relaciona com outros existentes. Esses existentes, no entanto, apontam para uma classe de existentes de mesma natureza, à qual são referentes. “O existente funciona assim como signo de cada uma e potencialmente de

todas as referências a que se aplica, pois ele age como uma parte daquilo para o que aponta” (SANTAELLA, 2005:13). A essa propriedade Peirce denomina *sin-signo*.

O *sin-signo* é um *signo* que é uma coisa ou existente real, ou seja, qualquer execução de uma música, por qualquer intérprete, reprodução eletrônica ou fenômeno acústico, pois constitui “uma manifestação singular, original e irrepetível” (MARTINEZ, 1991:44).

O *legi-signo* é um *signo* de lei. Na música, este *signo* corresponde ao aspecto normativo que se apresenta na harmonia musical.

Todo sistema musical compõe-se de um conjunto de leis e procedimentos, estabelecidos através do desenvolvimento da tradição (sistemas modais, sistema tonal), por uma criação individual aceita posteriormente como sistema por outros músicos (dodecafonismo por Arnold Schoenberg) ou pelo desenvolvimento da técnica (música concreta e música eletrônica) (MARTINEZ, 1991:46).

As leis agem por generalidade, nos singulares. Elas moldam os singulares à sua generalidade. Há leis e regras em tudo o que é conhecido no universo, haja vista que o que é conhecido já fora categorizado e generalizado. As palavras são bons exemplos de leis, pois pertencem a um sistema, são combinadas de acordo com regras gramaticais, com o intuito de significar.

2.3.2 Os Signos com Relação ao Objeto

Na segunda tricotomia, o *signo* se refere ao *objeto*. Relativamente ao *ícone*, considerando o caráter predominantemente *icônico* da música, daremos maior ênfase em sua definição. PEIRCE (2003:52) diz que:

Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.

A música (no caso a música sem texto) é essencialmente *icônica*, porque se refere apenas aos dados acústicos, ou seja, à sua própria materialidade, não havendo nada externo à qual se vincule, somente se reportando às suas próprias qualidades.

O *ícone* é muito mais do que um *signo* que opera por semelhança, como afirma SANTAELLA (2001:104). O *ícone* possui as seguintes características: possibilidade, acaso, indeterminação, indefinição, vagueza, espontaneidade, presentidade, imediaticidade, sentimento etc. Este tipo de *signo* se apresenta sob vários níveis, que vão desde o *ícone puro* à *metáfora*, como apresentado no esquema abaixo (SANTAELLA apud MARTINEZ, 1991:71):

Signos Icônicos:

1. **Ícone Puro**
2. **Ícones Atuais**
 - 2.1 **Ação dos Perceptos sobre a mente**
 - 2.1.1 Revelação Perceptual
 - 2.2 **Reação da mente ao percepto**
 - 2.2.1 Comunidade entre duas qualidades
 - 2.2.2 Uma qualidade individual tomada como objeto da outra
 - 2.2.3 Hipóteses de similaridades
3. **Hipo-ícones**
 - 3.1 **Imagem**
 - 3.2 **Diagrama**
 - 3.3 **Metáforas**
 - 3.3.1 Paráfrases e Paródias
 - 3.3.2 Citações
 - 3.3.3 Referências Alegóricas

O *ícone puro* seria, para Santaella, uma idéia musical antes de se materializar, antes mesmo de se dispor em uma determinada seqüência melódica. Isso ocorre quando esta se encontra ainda desprendida daquilo que lhe dá corpo, e por ser apenas uma idéia descorporificada na mente do compositor.

No segundo nível do *ícone*, então chamado *ícone atual*, há o envolvimento dos processos perceptivos. A teoria da percepção de Peirce, ao contrário das outras conhecidas, é triádica: *percepto*, *percipuum* e *juízo perceptivo*. O que se nos apresenta

aos sentidos, que não podemos evitar, pois somos abertos a tais percepções, corresponde ao *percepto*. A partir do momento em que o *percepto* atinge nossos sentidos, ele se converte em *percipuum*, o que se pode dar em três níveis: qualidade de sentimento, modo surpreendente, ou hábito interpretativo, cada qual correspondente a cada uma das três categorias fenomenológicas de Peirce.

No terceiro nível é que surge o *juízo preceptivo*, quando reconhecemos de fato o que é percebido pelos sentidos. Segundo SANTAELLA (2001:108):

O som físico é o percepto, é o estímulo externo que pode ser estudado objetivamente pela ciência com uma precisão crescente (quantificação, medida, registro, manipulação, eletrônica, síntese). A organização perceptiva que se manifesta nas relações percebidas como qualidades sensíveis é o juízo perceptivo. Entre o som lá fora, como percepto físico, e sua interpretação perceptiva, que depende de construções de modelos, padrões que agrupam os sinais em qualidades sensíveis, existe o percipuum, sistema fisiológico sensorial da audição que começa no ouvido e é transmitido ao cérebro pelo sistema nervoso.

Ao ouvirmos uma música (*percepto*), esta nos chega pelos sentidos (*percipuum*) de três formas distintas, de acordo com as três categorias fenomenológicas. No domínio da *primeiridade*, o *percipuum* é mera qualidade de sentimento; no da *segundidade* há certo conflito, reação; no de *terceiridade*, há concordância com hábitos adquiridos culturalmente, os quais regulam nossos juízos de percepção. “A música, entretanto, dada sua grande fragilidade referencial, compensada por seu enorme poder evocador, produz em nós uma espécie de predisposição para a dominância do percipuum em nível de primeiridade” (SANTAELLA, 2001:109).

O último estágio do ícone, o **hipo-ícone**, é também dividido em três tipos: *imagem*, que apresenta semelhança na aparência; *diagrama*, que apresenta analogia nas relações, e *metáfora*, que é agrupada em *paráfrase*, *citação* e *referência alegórica*, que, segundo MARTINEZ (1991), proporciona uma relação de similaridades.

Para MARTINEZ (1991), o *ícone* na música tem duas utilidades: quando o *ícone* se refere à própria materialidade acústica da música, no caso a música absoluta cuja linguagem é autônoma; quando representa por semelhanças nas “qualidades de

aparências (*imagem*)”, “qualidades de movimento e qualidades formais (*diagramas*) e interação de significados (*metáforas*)”.

Um Hipo-ícone de primeiro nível, ou Imagem, representa seu objeto por semelhança na qualidade de aparência. Embora esteticamente limitadas, as onomatopéias ou imitação de ruídos naturais ou qualquer tipo de sons através dos instrumentos musicais estão nessa classe; assim como o problema da síntese eletrônica de sons e timbres de instrumentos. Diagrama, ou Hipo-ícone de segundo nível representa seu objeto por semelhança nas suas relações estruturais. Formas ou estruturas acústicas podem referir-se a outras formas, quer sejam acústicas ou não. Elementos cinestésicos, psicofisiológicos e outros tipos de estruturas e formas da natureza podem ser representados diagramaticamente em música, significando o que significam por um processo de ressonância harmônica triádica entre os relatos. Por fim, Hipo-ícones de terceiro nível, ou Metáforas, são aqueles nos quais se imputa uma relação de significados. Pode-se pensar em toda a problemática da metalinguagem musical, bastante explorada através das citações empregadas como recurso ou como principal meio de organização de obras de alguns compositores contemporâneos (MARTINEZ, 1991:4).

De acordo com SANTAELLA (2005:18):

A imagem estabelece uma relação de semelhança com seu objeto puramente no nível da aparência. O diagrama representa seu objeto por similaridade entre as relações internas que o signo exhibe e as relações internas do objeto que o signo visa representar. A metáfora representa seu objeto por similaridades no significado do representante e do representado.

Na arte, predomina o *ícone*, ou o *signo icônico*, pois sua natureza é puramente abstrata, qualitativa, seu reino é o das possibilidades, das hipóteses, da *primeiridade*. Tudo é *signo icônico* em potencial, pois tudo é ao menos semelhante a si mesmo. Nesse sentido, tudo não passa, na arte, desse potencial, pois seu *objeto* está contido no próprio *signo*. Esse *objeto* ao qual nos referimos seria o *objeto imediato*¹⁶, o que se encontra dentro do *signo*. O *objeto dinâmico*, que seria um existente particular, não existe no âmbito da arte, mas é, sim, aquele que surgirá na mente do interpretante quando em contato com a arte.

Nenhum signo pode deixar de ser icônico. Pelo menos seu Objeto Imediato é semelhante a si mesmo, independente de qual seja a relação com seu Objeto Dinâmico. E é justamente essa independência que qualquer música apresenta, pois, dissociada de seu contexto cultural e de seus sistemas significativos, que funcionam somente dentro deste mesmo contexto, será puramente um ícone, e seu objeto será suas qualidades. Inseridas nesse contexto, as

¹⁶ A explicação sobre o Objeto se encontra mais adiante, no decorrer do capítulo.

qualidades sonoras sempre estarão presentes. Assim, isolada ou não de seu sistema cultural, será sempre música, desde que se mantenha aberto esse conceito (MARTINEZ, 1991:59).

As *metáforas* subdividem-se em *paráfrases*, *citações* e *referências alegóricas*. As *paráfrases* e *paródias* partem de uma representação *icônica* e interagem apenas com aspectos qualitativos. “Trata-se de um processo tradicional de composição, quase a imitação de uma obra modelo” (MARTINEZ, 1991:115); as *citações* aparecem quando se utiliza a inserção de trechos ou uma peça em outra peça, o que faz com que haja interação de significados. “Do confronto da representação de uma representação com outros elementos ou mesmo outras citações emerge um terceiro significado. O interpretante de uma metáfora leva em consideração os dois conjuntos de signos que atuam um sobre o outro, sinergicamente”. (MARTINEZ, 1991:116).

Quando o caráter representativo do *signo* representado for *simbólico*, têm-se a *referência alegórica*. “Neste caso, tomam-se as características típicas de um certo gênero ou forma musical como representação, que, em seguida, é forçada a interagir com outros signos, dando origem à Metáfora” (MARTINEZ, 1991:116).

As *metáforas* resultam de um processo duplo: (1) “a representação do caráter representativo de um *signo*” e (2) “a interação desta primeira representação com outro *signo* de caráter diverso” (MARTINEZ, 1991:114), sendo que o caráter representativo de um *signo* é o modo como ele se relaciona com seu *objeto*. Esse caráter representativo depende dos tipos de representação que podem ser um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*. Essa representação pode ser alcançada por semelhança (*ícone*), contigüidade (*índice*) ou convenção (*símbolo*). A representação da representação seria o processo de ação *sígnica*, já que um interpretante gera outro *signo*.

A *metáfora*, desse modo, seria a representação do caráter representativo de um *Representamen* (*signo*), que é a *semiose* interna a uma linguagem. Outro aspecto da *metáfora* é o paralelismo, que seria a “interação do significado de dois *Representamens* diversos” (MARTINEZ, 1991:115). As interações, em seus diversos

modos, produzem esses diversos tipos de *metáforas*, que são determinadas pelo caráter representativo do *Representamen*, podendo ser um *ícone*, *índice* ou *símbolo*.

Na seqüência das definições, o ***índice*** é um *signo* que se refere ao *objeto*, pois é realmente afetado por ele. A música é um *índice* quando e porque indica a classe ou ambiente cultural do qual é parte. Para MARTINEZ (1991:47):

Resultado do contexto humano na qual foi produzida, a música reflete, de uma certa maneira, a época histórica, sua sociedade e seus meios de produção bem como as particularidades técnico artísticas, assim como as concepções estéticas, religiosas, filosóficas e políticas daquela cultura.

O ***símbolo*** se refere ao *objeto* em virtude de uma lei, “[...] normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja Interpretado como se referindo àquele objeto” (PEIRCE, 2003:52). Na música também acontecem relações simbólicas, não obstante prevaleça seu caráter *icônico*, quando, por exemplo, são relacionados elementos não musicais com algumas figuras rítmicas ou melódicas (canto dos pássaros, marcha de soldados, cavalaria etc.). Encontra-se o *símbolo*, ainda, em hinos, marchas nupciais, canções temáticas (natal, páscoa, aniversários etc.), em jingles e vinhetas publicitários. Para MARTINEZ (1991:5):

O símbolo musical pode ser encontrado amplamente. Manifesta-se de forma rica tanto nas tradições musicais clássicas da Índia, China e do Oriente Médio, como na cultura dos povos primitivos. Como exemplo europeu podem se citar aspectos da música barroca e técnica do “leitmotiv”.

2.3.3 Os Signos com relação ao Interpretante

O ***rema*** é um *signo* de possibilidade qualitativa, no que se refere ao seu *interpretante*, o qual representa uma espécie de *objeto* possível. Este *signo* produz mera possibilidade, conjectura ou hipótese. É uma hipótese ainda não materializada na fruição musical; apenas uma idéia de que possa ser isto ou aquilo. O ***dicente*** é um *signo* de existência real, no que diz respeito ao seu *interpretante*. Ele ocorre quando uma mente interpretadora identifica um existente, à medida que interpreta um *índice*,

quando, por exemplo, ao ouvir uma música barroca, se constate: música barroca. Por fim, o **argumento** é um *signo* de lei, também com relação ao *interpretante*. Este tipo de *signo* leva o *interpretante*, segundo MARTINEZ (1991:50): “[...] a conhecer de maneira cada vez mais ampla e completa determinada manifestação musical, abrangendo desde suas particularidades formais e técnicas até seu contexto cultural e estético”. As três tricotomias ora apresentadas se inter-relacionam e proporcionam uma divisão de dez classes de *signos*, como exposto na tabela abaixo, cujos dados foram extraídos do livro “A Teoria Geral dos Signos” de Lucia SANTAELLA (2000:93):

1. quali-signo	icônico	remático	“um sentimento de vermelhidão”
2. sin-signo	icônico	remático	“um diagrama individual”
3. sin-signo	indicativo	remático	“um grito espontâneo”
4. sin-signo	indicativo	dicente	“um catavento”
5. legi-signo	icônico	remático	“um diagrama, abstraindo-se sua individualidade”
6. legi-signo	indicativo	remático	“um pronome demonstrativo”
7. legi-signo	indicativo	dicente	“um pregão de rua”
8. legi-signo	simbólico	remático	“um substantivo comum”
9. legi-signo	simbólico	dicente	“uma proposição”
10.legi-signo	simbólico	argumento	“um silogismo”

Como se pode observar, cada tricotomia é formada por três tipos de *signos* que, quando relacionados, comunicam qualidades, fatos, conceitos etc. Essas dez tricotomias, por sua vez, geram uma combinação de sessenta e seis classes de *signos*, o que justifica ainda mais a abrangência da Semiótica em todos os tipos possíveis de linguagem.

Por ser pura qualidade sonora, a música por si só é um *quali-signo*. Nesse nível ela ainda não fora corporificada, ainda é pura possibilidade. Ao ser considerada como ocorrência no tempo e no espaço, a qualidade em uma música se apresenta como *sin-signo* de existente, pois passa de pura possibilidade a uma certa atualização, ou

seja, ela se incorpora em uma determinada seqüência melódica e rítmica. Há também, neste nível, a submissão do som a leis físicas. Pode-se dizer, portanto, que a música está no domínio dos três tipos de *signos* de *primeiridade* — *quali-signo-icônico-remático* —, que agem simultaneamente, já que a música pertence à categoria de arte puramente abstrata.

2.3.4 O Objeto (Imediato e Dinâmico)

O objeto é o segundo da tríade Semiótica de Peirce, sendo que o primeiro é o *signo* e o terceiro o *interpretante*. O *objeto* determina o *signo* que, por sua vez, o representa para uma mente¹⁷ interpretadora. As relações que o *signo* pode ter com o *objeto* são também em número de três¹⁸: a relação de uma qualidade com o *objeto*, um *ícone*; a relação de um existente com o *objeto*, um *índice*; e a relação de uma lei com o *objeto*, um *símbolo*.

É o *objeto* que determina o *signo*, o qual pode ser *dinâmico* e *imediato*. O *objeto dinâmico* é o *objeto* de fato, que determinará o *signo*. O *objeto imediato* é o que o *signo* representa e que está contido no próprio *signo*. Por exemplo, a palavra mesa não é idêntica ao objeto mesa, mas a representa simbolicamente. A mesa é o *objeto dinâmico*. A palavra mesa, o *objeto imediato*. No que se refere ao nosso tema de pesquisa, reservaremos um capítulo especial para a reflexão acerca do *objeto* da arte, onde será discutida a questão da ontologia na música, a fim de se obter base metafísica no tocante ao caráter icônico, metafórico e possibilístico da música. No entanto, a fim de não se perder a seqüência desse nosso primeiro estudo, colocaremos alguns exemplos e citações sobre o *objeto* da música. Santaella afirma que: “Quando ouvimos

¹⁷ Cabe-nos esclarecer que o conceito de mente para Peirce é muito mais amplo, sendo que para ele o pano de fundo do universo é eidético e tudo é constituído de mente. Segundo SANTAELLA (2000:139): “Conceber a mente como algo restrito somente à mente humana seria alimentar a tendência para a perpetuação das separações cartesianas entre mente como imaterial e matéria como puramente quantitativa. Evitando dar reforço à posição nominalista de que todo pensamento é uma construção arbitrária da mente humana, Peirce expandiu significativamente a noção de mente para concebê-la como um atributo, uma “tendencialidade” para o crescimento, aprendizagem, que já está presente num protoplasma e que se espraia por toda a natureza em nível micro e macro”.

¹⁸ Triadismo que, a propósito, se verifica em toda a estrutura teórica do pensamento peirciano.

uma música, o objeto dinâmico é tudo aquilo que as seqüências de sons são capazes de sugerir para nossa escuta” (SANTAELLA, 2005:15). Escolhemos este exemplo, pois concordamos com a idéia apresentada por Ibri de que o *objeto* da arte não existe¹⁹. Ele é determinado, sim, pelo *interpretante*, de acordo com as interpretações de cada ouvinte. O *signo* musical, por ser icônico, representa a si próprio, pois é aberto a sugestões, sendo um *signo* de possibilidades. MARTINEZ (1991:39) sustenta, nesse viés, que: “Com relação ao objeto dinâmico, nada se pode afirmar sem levar em conta o contexto e a classe à qual o signo pertence”. Portanto, devido à complexidade do assunto, discutiremos o *objeto* da arte em momento oportuno.

O *objeto imediato* seria, então, o modo como o *signo* representa, seja por meio de uma foto, uma frase, uma música. “Ele se chama imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade” (SANTAELLA, 2005:15).

Se o *signo* for icônico, seu objeto imediato sugere um possível *objeto dinâmico*. Se for um *índice*, ele indica seu *objeto dinâmico* existente, e se for um *símbolo*, ele o representa. O *objeto dinâmico* também se divide em três: *abstrativo*, *ocorrente* e *coletivo*, de acordo com as propriedades dos *signos*. Sobre o *objeto imediato*, MARTINEZ (1991:39) nos traz a seguinte elucidação:

Em se tratando de uma composição, execução ou fruição musical, o Objeto Imediato de um signo será constituído sempre por suas qualidades acústicas; ou seja, sua materialidade. No caso de o signo constituir registro ou notação musical, crítica, teoria ou análise, o Objeto Imediato será uma outra coisa, diversa da materialidade sonora, dependendo sua natureza de cada linguagem em particular. Numa partitura, por exemplo, o Objeto Imediato será o conjunto de sinais gráficos que representam, diagramática e simbolicamente, os diversos aspectos das notas musicais.

O *ícone*, segundo SANTAELLA (2005:17): “[...] é um signo que tem como fundamento um Quali-signo”. Esse *signo* só pode sugerir o *objeto dinâmico* por similaridade, pois é uma qualidade que remete a outra qualidade. Como o *ícone* é pura qualidade, desligada de qualquer *objeto*, seu *objeto imediato* só se pode referir a ele

¹⁹ Este assunto será abordado mais adiante

mesmo. Quando, por similaridade, a qualidade do *signo icônico* sugere outra qualidade, esta vem a ser seu *objeto dinâmico*. Assim, no caso do *ícone*, não é o *objeto* que determina o *signo*, mas sim o *interpretante* que determina o *objeto*.

A música, por ser *icônica*, como acima referido, é pura possibilidade, pois não há um *objeto* externo a ela que a determine. Cada ouvinte, dependendo do modo como cria similaridades entre as qualidades da música e qualidades distintas, determinará, como *interpretante* do *signo*, o seu *objeto*.

2.3.5 O Interpretante (Imediato, Dinâmico e Final)

O terceiro elemento da tríade do *signo* é o *interpretante*, que é o efeito que o *signo* produz numa mente interpretadora. Peirce divide o *interpretante* em *imediato*, *dinâmico* e *final*. O ***interpretante imediato*** é interno ao *signo*, pois é o potencial interpretativo do *signo*. Esse potencial será efetivado quando o *signo* encontrar um intérprete qualquer. Uma música tem um *interpretante* potencial inerente a ela, mas isso somente ocorrerá quando da realização por um intérprete e da fruição pelo ouvinte. “Uma peça musical, por exemplo, comporta em seu seio diversos níveis de possibilidades de interpretação, da afetividade à análise lógica” (MARTINEZ, 1991:40). Sobre o potencial interpretativo SANTAELLA (2005; 24) afirma que:

Uma pintura em uma parede, músicas em um CD, um vídeo em uma fita, todos eles contêm internamente um potencial para serem interpretados tão logo encontrem um intérprete. Esse potencial é o interpretante imediato do *signo*.

A respeito do ***interpretante dinâmico***, Martinez aponta que este seria o efeito real produzido pela música num determinado intérprete, num determinado momento da *semiose*, o qual se encontra fora do *signo*. Peirce o subdivide em *emocional*, *energético* e *lógico*, de acordo com as categorias de *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade*. No nível emocional, o efeito provocado pelo *signo* é uma simples qualidade de sentimento, ou seja, um *interpretante emocional*. A música, por seu caráter *icônico*, está mais apta a produzir um *interpretante emocional*, pois nela

predominam as qualidades de sentimento. O *interpretante energético* corresponde a uma ação física ou mental, pois requer atenção para um fato, um *objeto dinâmico*. Os *índices* são característicos desse nível de *interpretantes*. Por fim, o *interpretante lógico* é um efeito que necessita de uma regra ou lei para ser interpretado. Neste caso, o *signo* se refere a seu *objeto dinâmico* por associações convencionalizadas anteriormente, por um hábito associativo que o leva a significar. O *símbolo* pertence a esse nível de *interpretante*, sendo este o *signo* genuinamente triádico. “A lei que lhe dá fundamento tem de estar internalizada na mente de quem o interpreta, sem o que o símbolo não pode significar” (SANTAELLA, 2005:25). Ainda sobre o *interpretante dinâmico*, Martinez afirma que:

A linguagem musical pode, portanto, conduzir o Interpretante Dinâmico através de seus três níveis e proporcionar um efeito estético completo. Suas qualidades sonoras habilitam o Interpretante Emocional, desde que o intérprete ao menos as reconheça como música. A natureza em si destes sentimentos pode ser muito diversa, não existindo parâmetros unívocos para sua determinação. Isto é em parte explicável pelo fato de que o nível Emocional se relaciona com o caráter de Primeiridade, na qual, como se sabe, vigora o campo das possibilidades livres. O nível energético pode expressar-se tanto internamente como externamente. No primeiro caso, um esforço mental. No segundo, a música pode provocar reações psicofisiológicas, estas podem ampliar-se até a atividade física completa, por exemplo, traduzindo-se os sons percebidos em forma de dança. Quanto aos três sub-níveis do Interpretante lógico, podem ser pensados como passos no desenvolvimento da investigação musical (atividade que não se limita à fruição estética).

Quando, a partir de um *interpretante lógico*, há uma mudança de hábito, ocorre o *interpretante final* que, segundo SANTAELLA (2005:26), “[...] se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até seu limite último”. Esse fato impede que o interpretante final seja alcançado, à luz da filosofia de caráter evolucionista de Peirce.

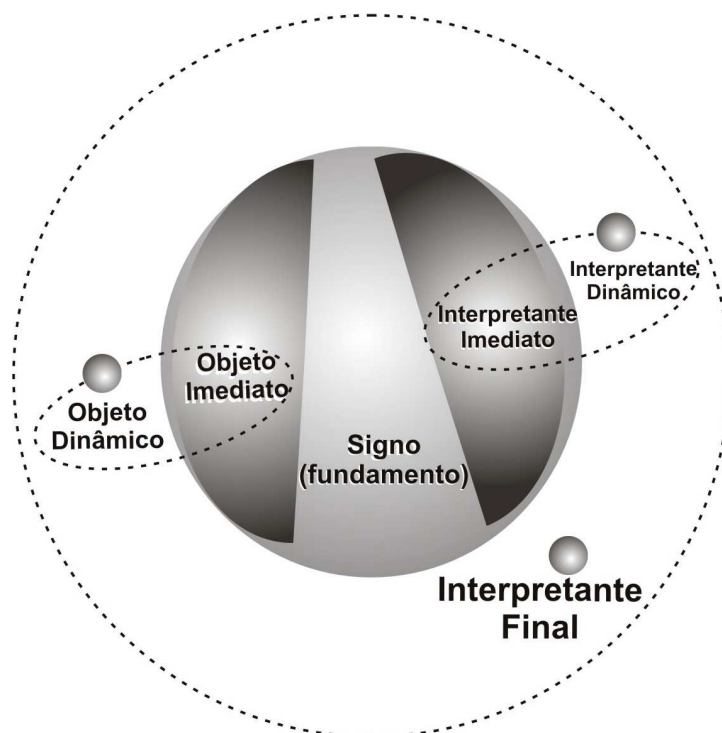
Resumindo, o *objeto (dinâmico)* determina o *signo* (que contém nele o *objeto imediato*), o qual determina o *interpretante* (*interpretante imediato*, contido no próprio *signo*) para uma mente interpretadora (*interpretante dinâmico*), que gera outro *signo*, e, assim, sucessiva e indefinidamente.

Os esquemas que seguem mostram dois tipos de *signos*: o *signo indicial* ou *simbólico*, que mantêm relações com o *objeto dinâmico*; e o *signo icônico*, que não é determinado por um *objeto dinâmico* — o *signo* das artes. Nestes percebe-se que o *ícone* corresponde ao *objeto imediato*, pois na arte o *signo* representa a si próprio. Sendo a música um *signo* predominantemente *icônico*, ela representa a si mesma. Assim, o potencial interpretativo da música é aberto, vago, podendo ser moldado a qualquer pensamento. A cadeia de *interpretantes* proporcionada pela música é muito vasta, e se diferencia cada vez que se encontre uma nova mente interpretante. Um mesmo ouvinte, ao ouvir a mesma música pela segunda vez, pode interpretá-la diferentemente, pois ela a nada se prende.

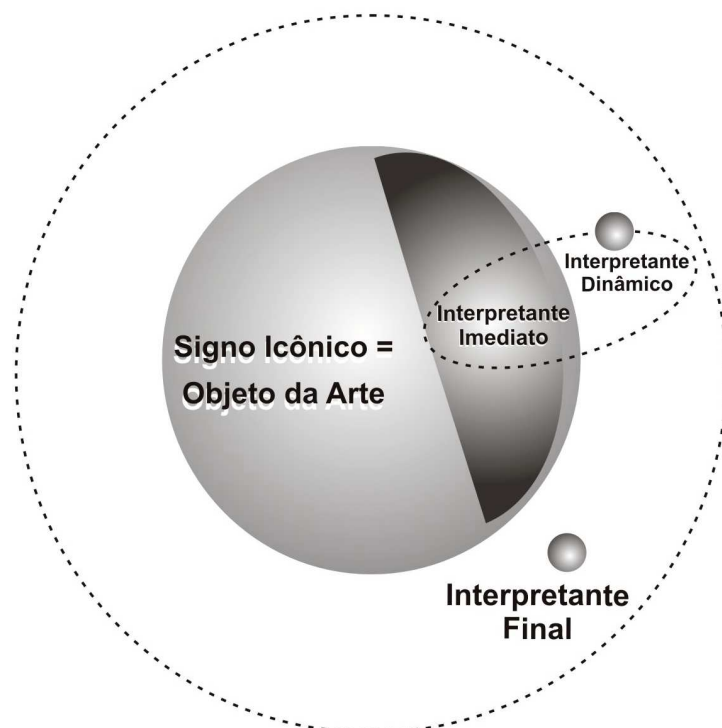
No capítulo que segue, daremos ênfase ao tema do objeto da arte e seus *interpretantes*, sobre realidade e ficção na arte, sobre a simetria categorial e as metáforas.

Figura 1

Signo Indicial ou Simbólico



Signo Icônico: da Arte



Capítulo III

Capítulo III

O Signo Icônico e o Objeto da Música

Após todo esse percurso pela Semiótica *peirciana*, fica ainda uma questão. Se o *objeto* determina o *signo*, o que então determina o *signo icônico*, ou seja, o *signo* musical? Se o *signo icônico* contém dentro de si o *objeto imediato*, o que ele representa? O *signo icônico*, como se sabe, representa possibilidades ou meras qualidades; trata-se daquele tipo de *signo* que se auto-referencia, representando a si mesmo. A música, que é *icônica*, representa a si mesma, sua própria materialidade sonora. Ela não contém nada mais do que sua própria sintaxe sonora. Mas o *ícone* é o *signo* das possibilidades, que provoca numa mente interpretadora o exercício da imaginação, da criatividade, da abstração. A música toma inúmeras formas possíveis dentro do pensamento do ouvinte, devido ao caráter de primeiro, de liberdade, de potencialidade. Essa propriedade é típica da ação dos *ícones*.

Quando o *ícone* em sua potencialidade alcança uma mente interpretadora, o que pode acontecer se ele representa apenas meras possibilidades? Como a mente o interpreta, já que não há *objeto* específico destacado do *signo*, convencionalizado, generalizado? Acreditamos que ele vagueia pela mente, à procura de uma possível interpretação. Quando o *interpretante* for de primeiro nível (*emocional*), será mera qualidade de sentimento, mas sentimento vago, de modo ainda não perceptível, nem consciente. O *interpretante energético* já atua sobre o *signo*, há interação, dualidade e relação. No *interpretante lógico* há pensamento, quando são tiradas conclusões, quando se generaliza. Mas no caso do *ícone*, pode algo ser generalizado? O *signo* da arte se esvai logo que paremos de pensar em seu *objeto*, pois este só existe na imaginação. O que seria real na arte? A realidade da arte se confinaria à realidade física das obras, como existentes concretos? Trata-se, em verdade, de uma questão

pertinente à ontologia da arte e, por esta razão, um assunto bastante complexo, que será tema de uma reflexão neste terceiro capítulo, antecedendo a análise da peça escolhida (“Bachianas Brasileiras nº 4”, de Villa-Lobos). A partir da compreensão do *signo icônico* e seu *objeto*, faremos breve explanação sobre a *simetria categorial* e sobre o estatuto das *metáforas*.

Nosso primeiro passo será abordar alguns aspectos da Metafísica de Peirce, no que se refere aos conceitos de realidade e ficção. Ao entendermos tais conceitos, poderemos compreender melhor não apenas o fato da música ser predominantemente *icônica*, mas, também, o modo como acontece o processo de criação de uma obra. Pode-se, neste ponto, afirmar que o artista cria *objetos* em sua imaginação, descompromissados de qualquer materialidade, e cuja potencialidade interpretativa deve-se abrir a uma mente potencialmente interpretante. Num segundo momento, abordaremos a questão da *simetria categorial*, apresentada em artigo de IBRI (2006), a fim de, amparados no Idealismo Objetivo e na doutrina do Sinequismo de Peirce, empregar tais conceitos no âmbito das *metáforas*.

3.1 REALIDADE OU FICÇÃO?

A Fenomenologia de Peirce configura-se na ciência das aparências que nada afirma sobre aquilo que é, nem sobre o que deve ser. Assim, uma reflexão sobre a realidade, sobre o caráter ontológico dos objetos, com o apoio da Lógica, adentra-se no campo da Metafísica.

Buscar um mundo responsável pelas três instâncias da experiência é buscar um esquema explicativo, uma teoria que combine esta mesma experiência. Parece, então, que a Metafísica, como ciência da realidade e não das aparências, deverá ter o procedimento, a estratégia de uma ciência especial. (IBRI, 1992:21)

Para Peirce, a Metafísica é a Filosofia do ser, enquanto a Lógica (Semiótica) é a Filosofia do pensamento, sendo a Metafísica totalmente dependente da Lógica ou Semiótica. Amparada na Fenomenologia e na Semiótica, a Metafísica como

ciência do real vem, segundo Ibri, estudar os aspectos mais gerais da realidade, dentro de uma visão realista.

Os objetos são divididos em ficções, sonhos etc., de um lado, e realidades, de outro. Os primeiros são aqueles que têm uma existência independente da sua ou da minha mente, ou da de qualquer número de pessoas. O real é aquilo que não é o que eventualmente dele pensamos, mas que permanece não afetado pelo que possamos dele pensar (PEIRCE apud IBRI, 1992:25).

Ibri ressalta dois pontos: o elemento de alteridade, próprio dos objetos reais, bem como os objetos não reais, frutos da imaginação, os quais não têm poder de insistir contra nossa consciência. Nesse caso, os objetos não reais são destituídos do caráter de alteridade e, portanto, de *segundidade*, característico dos objetos reais. “Os objetos reais são *alter* e assim permanecem independentes do pensamento que os representa. A representação do universo onírico e fictício constrói o objeto e faz dele o que ela própria é. Ao se desfazer a representação, desfaz-se com ela o objeto” (IBRI, 1992:26).

O autor estende a idéia de ficção aos universos da Arte e da Matemática, pois, nesses casos, os objetos estão contidos em suas próprias representações. No momento em que, ao imaginarmos um objeto fictício, este pensamento se desfaz, desfaz-se também o objeto representado, ao passo que os objetos reais insistem no tempo e no espaço, independentemente de nosso pensamento.

Peirce se declara um realista, pois deriva sua concepção de realidade de Scotus, um expoente do realismo escolástico que acredita, ao contrário dos nominalistas, que os universais são reais, pois cada existente contém em essência os universais, que são, em última análise, leis naturais. O autor pretende mostrar as relações entre o geral e o particular, de modo que o geral tenha caráter ontológico.

A insistência da reação, exigindo uma consciência no tempo que a reconheça regular e, por assim fazê-lo, reconhece comparativamente as reações individuais numa relação de semelhança, parece ser o *fundamento de todo pensamento mediativo*, na sua positividade lógica (IBRI, 1992:31).

Porém, para a representação ter estatuto ontológico, deverá passar pela alteridade da experiência. A terceiridade real, ontológica, é o fato. A realidade possui

caráter de potencialidade, de um vir a ser, de generalidade, enquanto a existência é ato, determinação. As categorias fenomenológicas também estão presentes na Metafísica de Peirce, de modo que o acaso corresponde à *primeiridade*, a existência à *segundidade* e a lei, à *terceiridade*.

A concepção de existência é de caráter metafísico, pois se traduz “numa hipótese explicativa a partir da experiência direta que revela nosso próprio caráter de individuais” (IBRI, 1992:27). Um existente seria aquilo que reage contra as outras coisas e se caracteriza por oposições binárias. “Nitidamente, pode-se afirmar que os objetos da imaginação, nos quais se incluem os objetos matemáticos, artísticos e todo o universo onírico humano, não existem” (IBRI, 1992:28).

A arte, conforme aponta Ibri, não necessita de ter relação com qualquer *objeto* existente fora dela, pois é livre, sendo o sentimento e o pensamento humanos os sujeitos da experiência estética. Ibri reforça ainda mais essa convicção quando afirma que:

[...] acompanhando a idéia de realidade estavam dois atributos: a alteridade e a insistência contra a consciência. Ora, a apreensão da insistência, pela sua própria natureza, requer um fluxo de tempo, não se caracterizando, assim, este traço da realidade, como uma experiência imediata subsumida à segunda categoria. (IBRI, 1992:29).

Portanto, a insistência da realidade requer fluxo de tempo, regularidade, o que a coloca sob a categoria da *terceiridade*. O que é real, por conseguinte, deve permanecer no tempo, independentemente do que pensamos sobre ele. Neste caso, não obstante, há também um caráter poético a ser percebido (IBRI, 2003). Na música, como em qualquer forma de arte, não há um *objeto* que insiste contra nossa consciência no tempo. Pois o *objeto* da arte é fluido e efêmero, tanto que só existe em nossa imaginação. Esse caráter de indeterminação do *objeto* da arte a torna, então, moldável pela imaginação. Os múltiplos significados proporcionados pela obra de arte dependem da representação que o fruidor dela fizer: o *objeto* da arte depende dessa representação. Portanto, não é o *objeto* da arte que determina o *signo*, mas a mente interpretadora que determina seu *objeto*. Para IBRI (2003:1):

Servil, o objeto da arte se presta sempre a nascer por um ato de vontade de seu criador, crescer com a forma e a diversidade que lhe confere o imaginário, suprir suas veias com a mesma seiva de atemporalidade que nutre a aura da obra.

O que seria então o *objeto* da arte, mais especificamente no caso a música, que não pode ser definido como algo real, que não tem o poder de um existente que insiste contra nossa consciência? O *objeto* da música é, segundo alguns filósofos como HANSLICK (1992) e SCHOPENHAUER (2004), uma idéia musical.

Eduard HANSLICK (1992), principal representante do formalismo musical da segunda metade do século XIX, que, com a obra “Do Belo Musical”, influenciou sobremaneira a teoria musical da época, pois afirmava a impossibilidade de se identificar o conteúdo da música com a expressão dos sentimentos. Para ele, o que a música expressa não são sentimentos, mas sim idéias musicais, e os sentimentos seriam o efeito prático da música. A questão da fantasia, apresentada por Hanslick, seria a única maneira de um compositor dizer algo em sua música. Esse “dizer”, que é corporificado nos sons musicais, não transmite um sentimento, porque seria impossível colocar um sentimento em determinado som. O que move e o que provoca a manifestação artística do compositor, no momento da criação, é a fantasia que o toma, que o faz se utilizar deste ou daquele acorde, intervalo de notas, ou timbre. Podemos, sustenta Hanslick, estabelecer a fantasia e não o sentimento, como o órgão verdadeiro do belo, pois o belo age imediatamente sobre a fantasia, não obstante se ocupe, em segunda linha, dos sentimentos. “Prazer e dor podem ser despertados pela música em alto grau — está correto. Mas o prêmio de uma loteria ou a doença fatal de um amigo também não os podem provocar num grau talvez ainda mais elevado?” (HANSLICK, 1992:24). O que importa, para Hanslick, é a maneira como semelhantes emoções são despertadas pela música.

SCHOPENHAUER (2004:245) afirma que:

[...] o objeto da arte, o objeto que o artista se esforça por representar, o objeto cujo conhecimento deve preceder e engendrar a obra, como o germe precede e engendra a planta, esse objeto é uma idéia, no sentido platônico do termo, e absolutamente mais nada; não é a coisa particular, visto que não é o objeto da

nossa concepção vulgar; também não é o conceito, visto que não é o objeto do entendimento, nem da ciência.

O filósofo argumenta sobre as diferenças acerca do conceito e da idéia. Já vimos na Semiótica de Peirce que o conceito está mais ligado à *terceiridade*, pois prevê acordo de opiniões, generalidade, racionalidade. Tudo o que estiver no conceito deve ser biunívoco com seu significado. Ele é objetivo, claro, não permite ambigüidades. Já a idéia, no sentido que aqui se colocou em seu âmbito musical, que é própria da *primeiridade*, pode ser entendida de diversas maneiras, pois é vaga e intuitiva. Se o *objeto* da arte é uma idéia, podemos dizer que ele não pode ser material, concreto, mesmo que a idéia seja corporificada em algo concreto, como a pintura se corporifica numa tela, a música se corporifica nos instrumentos ou na voz de um cantor, a escultura se corporifica num pedaço de pedra, ou de madeira, ou na argila. Mas o material na música, como em qualquer forma de arte, é apenas um suporte para a idéia e não a idéia em si. Não podemos dizer que o *objeto* de uma pintura seja a tela, as tintas, enquanto sua dimensão material, mas, sim, a idéia contida nesse suporte, que é imaterial e só existe no âmbito da imaginação e da ficção.

[...] a idéia não é essencialmente comunicável, ela só é relativamente, visto que, uma vez concebida e expressa na obra de arte, ela só se revela a cada um proporcionalmente ao valor do seu espírito (SCHOPENHAUER, 2004: 246).

Para Schopenhauer, a idéia é uma unidade que transmuda formas da nossa percepção intuitiva em pluralidade por meio do espaço e do tempo, enquanto o conceito extrai a unidade da pluralidade, por meio da abstração. Do conceito nada se pode tirar, pois se assemelha a um recipiente inanimado. A idéia, por sua vez, revela representações completamente novas, por ser um organismo vivo que não se extingue e não se resume a uma forma sólida e imutável. Segundo SCHOPENHAUER (2004:247), “[...] uma vez concebida, a idéia torna-se a fonte verdadeira e única de toda obra de arte digna desse nome”.

O artista trabalha intuitivamente, não tem consciência da intenção e da finalidade da obra, pois a idéia é intuitiva. Concebida a idéia, a arte tem a finalidade de comunicá-la, fazendo-o semioticamente, por meio dos *signos*.

3.2 A SIMETRIA CATEGORIAL E AS METÁFORAS

IBRI (2006) reflete sobre os pontos filosóficos que tocam às categorias das experiências, aos quais associa à construção de uma concepção da realidade. É evidente na definição de *signo* que este seja determinado pelo *objeto*. Surgem então as seguintes questões por ele levantadas: como o *objeto* puro de *primeiridade*, ou como a *terceiridade* associada à regularidade dos fenômenos no tempo, determinaria o *objeto*? Sob a hipótese de simetria entre homem e mundo, a Filosofia de Peirce está isenta de qualquer modo de antropocentrismo ou logocentrismo.

Trata-se, então, de buscar como aquela simetria categorial, imposta por primeiridade, segundidade e terceiridade, impõe essa indiferença formal entre sujeito e objeto, devendo-se descartar caminhos em que a linguagem seja fundacionista e em que o sujeito seja pólo constituidor (IBRI, 2006:249).

IBRI (2006:250) sustenta que é preciso buscar um dizer que esteja além da expressão meramente lingüística, o qual possa ser representado sem que seu sentido se funde em nossa “humana linguagem”:

Por conseguinte, a linguagem não seria doadora de sentido, mas seu representante, sem que com tal quesito se requeira apoio em alguma forma de extremo essencialismo: a reflexão encontra-se no campo da lógica, não obstante ela não seja determinante da opção pela simetria formal — enfatizamos que se trata de uma opção poética.

A simetria *signo-objeto-interpretante* também está ancorada no realismo de Peirce, por demonstrar essa simetria a concepção de uma lógica ontológica, pois o que se busca nesta ciência é a representação *sínica* de formas reais.

Certamente a construção da Semiótica deve atravessar uma interação com as formas do objeto. Não por outra razão, ela somente se faz mediante a presença fenomenológica do mundo, como redes de pescador, que se ajustem em sua tessitura aos tipos de peixe que se quer apanhar (IBRI, 2006:250).

IBRI (2006:251) descarta da Filosofia *peirciana*, até mesmo da Matemática, qualquer fundação transcendental, pois afirma que deve haver um “ir e vir à experiência para que o repertório de formas *sígnicas* se consuma”.

Desse modo, as categorias permeiam sujeito e objeto, já que o conceito de experiência compreende os dois mundos: o mundo interno e o externo. Enquanto a linguagem é própria do pensamento, meio pelo qual este se expressa, seu significado não está, não obstante, fundado na linguagem. A Semiótica recolhe esse significado que é próprio aos sentimentos e à conduta, pois, segundo IBRI (2006:251): “[...] não há a fundação do significado na linguagem, senão sua tradução, a partir do objeto, em formas universais nas quais se materializa o saber e, por conseguinte, a possibilidade de sua comunicação”.

Desta forma, esses *objetos* são matérias essencialmente cognitivas, pois não se resumem apenas à experiência sensível, um simples “aparecer no mundo”, mas também estão impregnados das generalizações, ou das formas gerais que os elevam do domínio puramente de alteridade para um domínio que exige sua permanência no tempo.

Torna-se uma tarefa da filosofia justificar tal sucesso, que, em verdade, resume-se em encontrar o que fundamenta esse livre comércio de significados entre o particular, que aparece, e o geral, que se pensa. Poder-se-ia supor uma espécie de sistema de vasos comunicantes entre eles, de tal modo que a informação circularia por um mesmo e familiar fluido (IBRI, 2006:254).

IBRI (2006:258) termina seu artigo com a seguinte questão: “Como alçar essa experiência ao plano do comunicativamente cognitivo? Parece-nos que o espaço semiótico da Arte surgirá dessa pergunta e, por conseguinte, já é gratificante formulá-la”.

Responder, categoricamente, a qualquer questão relativa à Arte parece-nos impróprio, porquanto, como já se viu, a linguagem não funda significados, ela apenas traduz o *objeto* em formas universais para possibilitar sua comunicação. Porém, como traduzir o *objeto* da arte em formas universais, se a arte não proporciona, pela sua própria natureza poslissêmica, um acordo de opiniões?

Segundo Peirce, o pano de fundo do Universo é eidético²⁰, ou seja, da mesma natureza da mente²¹. Toda a matéria constituinte do Universo é mente cristalizada em hábitos. Nesta doutrina *peirciana*, denominada Idealismo Objetivo, a essência do mundo seria a mente, sendo a matéria um estado de mente envelhecida. Para IBRI (1992:57), essa qualidade “eidética” se estende a *objetos* exteriores à consciência, tornando possível a mediação. Seguindo este conceito, pode-se concluir que a materialidade da música, sua essência, é da mesma natureza da mente, senão não caberia no pensamento. Esta doutrina do Idealismo Objetivo de Peirce, que remove a descontinuidade entre mente e matéria, é a base para o conceito *peirciano* de continuidade. O termo utilizado por Peirce, no que se refere à continuidade é Sinequismo.

Este consiste no Continuum da Reflexividade e no Continuum dos Interpretantes e é baseado no Idealismo de Peirce, base de toda sua Metafísica. O Sinequismo prevê continuidade em tudo: mente/matéria, sujeito/objeto, razão/sentimento, mundo interno/mundo externo. Admitindo o contínuo entre mente e matéria, reafirma-se o Idealismo Objetivo. Não há, segundo a doutrina do Sinequismo, qualquer ruptura, ou qualquer forma de dualismo, o que afasta o pensamento de Peirce do incognoscível, ou a “a coisa em si” de Kant.

À audição de música, há um continuum entre esta e a mente interpretante, pois aquela é instrospectivamente absorvida pelos sentidos, sensações, pensamento. Também há continuidade na execução da música, pois não ouvimos notas após notas, separadamente uma das outras, mas um contínuo de notas que seguem no tempo. Isso ocorre porque nossa memória permite que façamos a ligação entre passado, presente e futuro na música. A melodia, que é construída com notas sucessivas, separadas entre

²⁰ Eidético vem do grego *eidos*, que significa Idéia.

²¹ Se o objeto é real e da mesma natureza do pensamento, ele é geral, alter e eidético. O objeto real, quando pensado, deve ser, desse modo, conatural com a mente, isto é, da mesma natureza da mente. “Admitindo a experiência como sujeito do pensamento — o agente *que faz pensar que* —, refletir sobre o conteúdo intelectual de uma idéia acerca de um objeto real conduz, por consequência, a concebê-lo eidético. A inteligência só é possível sobre o inteligível” (IBRI, 1992:57).

si, é ouvida como um contínuo que faz dela um desenho imaginário no fluxo do tempo²².

A música permeia o mundo interno e o externo, visto que é ao mesmo tempo experiência fenomênica e experiência estética. Há um “ir e vir” também nessa experiência, sendo que o “ir” é predominantemente de *primeiridade*, e o “vir”, ou seja, a representação se dá no âmbito da *terceiridade*. Mas, ao pensar na música como um *objeto* possível, estamos criando algo novo. A música oferece os sons, timbres, ritmos, acordes, movimentos, dinâmicas etc. e o ouvinte oferece sua memória, sua experiência vivida, imagens da mente, que, ao irem ao encontro dos sons, promovem algo novo, um terceiro. Quando se cria algo novo a partir de relações de significados e de sua fusão, vem com este um novo sentido que aproveita os significados dos dois primeiros e os descarta ao mesmo tempo, pois o terceiro é outro, diferente daqueles. Podemos, então, falar de *metáforas*.

A *simetria categorial* promovida pelo continuum da reflexividade é uma das bases para o nosso estudo das *metáforas*, mesmo porque a *metáfora* para Peirce é *signo de terceira primeiridade*. É *hipo-ícone* de terceiro nível, *sin-signo-icônico-remático*. Se, metaforicamente, representamos *objetos* a partir da audição de uma música e esse *objeto* não é pré-estabelecido ou pré-referido pela música (como música *simbólica* ou *indicial* — hinos nacionais, músicas de trabalho), estamos adentrando num campo de abstração, onde reinam pensamento e possibilidades. Não há algo material que não seja a pura materialidade sonora. Se pensarmos num *objeto* para a música, ele não vai aparecer fenomenicamente à nossa frente. Seria fabuloso se isto acontecesse de verdade, ao imaginarmos *objetos* para as artes em geral e eles nos aparecessem em formas materiais!²³ Mas, por enquanto, isto só acontece na realidade virtual.

Percebemos, então, que a simetria entre música e ouvinte ocorre em nível ainda puramente abstrato. IBRI (2006:254) aponta para o “comércio de significados entre o particular, que aparece, e o geral, que se pensa”. O particular na música é sua

²² Sobre esse assunto, ver SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

²³ Comentário feito pelo Professor Ibri em sala de aula.

execução, seja por um músico, uma orquestra, uma reprodução em CD. O geral, o pensamento, é tocado pela música, que a devolve cheia de significados novos. Podemos afirmar, dessa forma, que há comércio de significados entre música e ouvinte, ou seja, entre *signo icônico* e *interpretante*.

A *metáfora*, fazendo-nos notar certa semelhança entre duas coisas distintas, é alcançada por meio da imaginação, de um “insigth” a partir dessa busca por similaridades. Quando a *metáfora* é produzida, se cria uma imagem que seria seu aspecto *icônico*.

Na Semiótica de Peirce vemos que a *metáfora* aparece nos momentos em que o *ícone* passa a agir como *signo*, ou seja, um *sin-signo icônico*, ou *hipo-ícone*. Para HAUSMANN (1959), as *metáforas* não apenas revelam similaridades, mas também podem criá-las, oferecendo “insights” cognitivos que são únicos, com condições que vão além da linguagem verbal. Se a *metáfora* apenas revelasse similaridades, seria, para Hausmann, uma *metáfora* congelada, pois desse modo se estaria colocando a *metáfora* apenas numa relação entre dois sentidos. Porém, a *metáfora* é criativa e gera novas significações, pois se apagam os sentidos literais entre os objetos similares, dando-se lugar a um novo objeto.

Hausman afirma que há uma relação *indicial* entre *signo* e *objeto*, sendo esta relação necessária para se entender o tipo de referente característico da *metáfora criativa*. O referente, diz HAUSMAN (1989:214), funciona como um *objeto dinâmico*. Já estudamos que na arte não há *objeto dinâmico*, isto é, um *objeto* externo à sua própria materialidade. No caso da música, a *metáfora* atua na medida em que criam *objetos dinâmicos*, que são os referentes. Como os referentes também são *objetos dinâmicos*, assim como constituintes numa situação *sígnica*, eles são resistentes às interpretações arbitrárias e puramente convencionais. O *objeto dinâmico*, sob o ponto de vista *peirciano*, pode ser pensado como “O Real”, mas ele sempre é sugerido e nunca descrito ou articulado como o objeto imediato.

A *metáfora* é um *ícone* que representa um paralelismo entre duas coisas. Ela cria seu referente assim como o referente é seu próprio *objeto imediato*. Ela ao

mesmo tempo cria e refere a si mesma para que possa significar algo (HAUSMAN, 1989:222).

HAUSMAN (1989:226) explica que para Peirce as *metáforas* não são analogias, pois estas devem ser atribuídas à *segundidade*, enquanto a *metáfora* para Peirce é *terceira primeiridade*. Todavia, a *metáfora* é uma representação de algo — um algo mais que inclui a estrutura de um paralelismo. Esse algo mais representado seria o *objeto dinâmico* e o que ela exhibe seria o *objeto imediato*. O *objeto dinâmico*, nesse contexto, funciona como uma condição diádica do paralelismo representado pela *metáfora* (HAUSMAN, 1989:227). Hausman afirma que essa relação entre *metáforas* e referentes está presente tanto nas artes quanto nas ciências.

Na inter-relação das tricotomias da semiótica de Peirce — que promovem uma divisão em dez classes de signos — a *metáfora* pode ser considerada um *sin-signo-icônico-remático*. Uma música quando executada é *sin-signo*, um existente que aparece aqui e agora, no presente momento, por meio dos sons. Nesse caso, com relação a si mesma, é signo de *segundidade*. A música é *icônica* com relação a seu *objeto*, pois não representa um *objeto* existente real, mas possíveis *objetos* fictícios. Assim, com relação ao seu *objeto*, a música é um *signo* de *primeiridade*. Ela é *remática*, no que se refere aos *interpretantes*, pois a música produz *signos* cujas possibilidades interpretativas são hipotéticas, tendo em vista seu caráter *icônico*. O *rema*, sendo um *signo* de *primeiridade*, se relaciona com o *interpretante* sugerindo, apenas, o *objeto dinâmico*, que neste caso é criado metaforicamente. O ouvinte, desse modo, ao contato com os sons, cria *metáforas*, criando, assim, referentes que seriam os possíveis *objetos dinâmicos*.

Na música, a *simetria categorial* entre *signo*, *objeto* e *interpretante*, no nosso entendimento, é alcançada metaforicamente. O *signo* musical que aparece *iconicamente*, sem se referir a nada senão a ele mesmo, faz a mediação entre *interpretante* e possíveis *objetos dinâmicos* que são criados por meio das *metáforas*. Esses *objetos dinâmicos* — os referentes — são também abstratos e fictícios, pois estão presentes somente na mente do ouvinte; eles não surgem fenomenicamente como existentes reais, mas são vagos e efêmeros, e perduram na mente do ouvinte apenas

durante o tempo em que o ouvinte representá-los. Dessa forma, a *metáfora* seria o elo da tríade semiótica *signo-objeto-interpretante*.

Passaremos, no próximo capítulo, à análise semiótica da “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Heitor Villa-Lobos, que é um *signo* metafórico da obra de Bach e da música folclórica brasileira. Aplicaremos as teorias expostas até o momento como instrumento de investigação da forma de arte mais abstrata, que é a música.

Capítulo IV

Capítulo IV

A Metáfora como Signo Musical

Análise Semiótica da “Bachianas Brasileiras nº 4” — de Heitor Villa-Lobos

Neste capítulo serão aplicadas as teorias expostas nos capítulos anteriores concernentes à comunicação na música e à Semiótica *peirciana*, em uma peça musical escolhida por ser um exemplo marcante de *signo* musical *metafórico*: a “Bachianas Brasileiras nº 4” de Heitor Villa-Lobos. Tal peça possui, em sua atmosfera musical, elementos da obra de Bach, do folclore brasileiro, bem como toda a brasilidade que é peculiar à obra de Villa-Lobos. A *metáfora*, como *hipo-ícone* de *terceiridade*, é um *sin-signo icônico* que tem potencial para criar referentes e produzir, na mente interpretante, inter-relações entre possíveis e distintos significados. Quando o ouvinte está em contato com uma música que o sensibiliza, parece ser ele conduzido do mundo real para o mundo da imaginação. Nesse plano imaginário, o ouvinte busca significados para os sons criando, assim, as *metáforas*. A “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Villa-Lobos, além de ser um *signo* que tem potencialidade para a produção de *metáforas* na mente interpretante, como toda a música o é, ela também é uma *metáfora* por si só, pois provém da fusão de sonoridades de dois compositores distintos, da fusão da música barroca com a música brasileira, que resultam em um novo significado musical. O diálogo entre a obra de Bach e a composição de Villa-Lobos — quando em tal junção — forma um *signo metafórico*, um terceiro que não é Bach nem Villa-Lobos, mas uma fusão de *signos* interagindo para formar novos significados.

A obra escolhida contém tanto *paráfrases* e *paródias*, pois apresenta semelhanças de qualidades com a obra de Bach, assim como *citação*, com a cantiga nordestina inserida no terceiro movimento — a Ária; e ainda *referências alegóricas*, pois a peça escolhida representa o estilo e a forma de composição contrapontística, a forma coral para instrumentos, os pedais característicos de obra organística, entre

outros elementos que fazem parte da obra de Bach, bem como de um estilo de composição inspirado no estilo barroco.

No decorrer do capítulo serão apresentadas nuances históricas das obras de Heitor Villa-Lobos e de Bach, para que a peça escolhida para análise se contextualize no ambiente que lhe é próprio, porquanto se pretende examinar os tipos de *signos* presentes na obra, bem como os *objetos imediato* e *dinâmico*, os *interpretantes emocional, energético e lógico* e o *interpretante final* que lhes são associados. A Semiótica *peirciana* será o instrumento de análise, com o objetivo de mostrar ao leitor o manancial de interpretações possíveis proporcionadas por uma obra de muitas faces tal como a escolhida e o quanto ela pode comunicar a partir da ação dos *signos* que a ela correspondem.

Cumprе reafirmar que desenvolvemos, até este ponto do trabalho, teorias que dêem suporte, justamente, à análise que ora propomos, respondendo à questão central formulada, a saber, sobre as relações possíveis entre a música e o fenômeno da comunicação. Sob este prisma, o objetivo da análise, ao promover a aplicação da Semiótica à música, busca entendê-la em seu modo de comunicação, dispensando-se, assim, uma análise harmônica e melódica mais aprofundada, por não ser o foco principal deste estudo. No entanto, discutiremos alguns aspectos da estrutura harmônica, estilo e forma musicais, a fim de caracterizar a classe dos *signos* de lei, ou seja, os *legi-signos* e os *símbolos*.

4.1 CONTEXTUALIZANDO VILLA-LOBOS E BACH

Heitor Villa-Lobos começou a vida musical ainda criança, estudando violoncelo com seu pai, que também lhe ensinou clarinete e teoria musical. Tornou-se músico prático, técnico e perfeito, crescendo num ambiente musical. Sua passagem pelo interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais o influenciou no gosto pela música rural, sertaneja e folclórica. Interessou-se por Bach aos oito anos de idade, por intermédio de sua tia Zitinha, que era pianista e entusiasta do “Cravo Bem-

temperado”. Também teve contato, aos onze anos, com a música nordestina, por meio de reuniões de cantadores e seresteiros de que participava por intermédio de Alberto Brandão. “Duas coisas pareciam-lhe comuns: Bach e a música caipira. Uma força irresistível impeliu-o para Bach. Sua idade impedia de compreendê-lo imediatamente, mas isso, no momento, pouco se lhe dava: aquela música era diferente e pronto” (MARIZ, 2000:138).

A música popular exerceu especial atrativo sobre Heitor Villa-Lobos. Quando criança, quis aproximar-se dos autores daquela música sedutora, mas a reação dos pais foi negativa e teve de conformar-se a apreciá-los da janela. A paixão pela música popular levou-o a aperfeiçoar-se, às escondidas, no violão e a estudar o saxofone e o clarinete. (MARIZ, 2000:139).

Após a morte do pai, em 1899, aproximou-se de seus ídolos (os “chorões”), pois se viu liberto das objeções familiares ao gosto popular de que se afeiçoara. Sua obra é fruto do próprio esforço, assim como ocorrera com grandes músicos da história. Desenvolveu técnica musical própria tocando em pequenas orquestras, viajando pelo Brasil e pelo exterior, não obstante as suas bastante escassas condições financeiras. Tais viagens pelo interior do Brasil, principalmente pelo nordeste, contribuíram para que desenvolvesse um gosto especial pela música folclórica nacional.

A música dos cantadores, a empostação (ou desempostação) no cantar, a afinação de seus instrumentos primitivos, os aboios dos vaqueiros, os autos e danças dramáticas, os desafios, tudo interessou-o vivamente e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue (MARIZ, 2000:140).

Escreveu a primeira obra típica aos vinte e um anos, intitulada “Cânticos Sertanejos”, com sonoridades da música brasileira regional, escrita para pequena orquestra. Em meados de 1912, começou a estudar autores clássicos e românticos, sendo bastante influenciado por Wagner e Puccini nas obras que datam dessa época. No entanto, sempre optou por buscar uma personalidade musical própria, fugindo de toda e qualquer influência de outros autores.

Em 1915, apresentou-se no Rio de Janeiro oficialmente como compositor. Foi considerado inovador desde que estreou suas obras, em 1915, causando espanto na plateia, em críticos renomados, bem como em músicos de orquestras que não queriam

executar suas músicas por as considerarem “sem pé nem cabeça”. “A oposição e os debates sobre a obra de Villa-Lobos foram vivos e as forças conservadoras cerravam fileiras contra aquele homem que ousava desafiar cânones” (MARIZ, 2000:143).

O pianista Arthur Rubinstein foi um dos maiores divulgadores da obra de Villa-Lobos no exterior, tendo gravado um álbum de discos com suas peças, tocando-as em várias de suas *tournées*. Villa-Lobos foi pela primeira vez à Europa, em 30 de junho de 1923, a fim de exibir sua obra, e se tornou conhecido em menos de um ano de estada naquele continente. Seu primeiro concerto em Paris, realizado em 3 de maio de 1924, foi considerado bastante ousado para o público daquela época. Antes do fim de 1924, por causa do término da verba oficial, voltou ao Brasil, após um período de apresentações e contatos com músicos e compositores importantes, não obstante sua obra tenha continuado a ser apresentada na Europa enquanto o compositor fazia concertos pelo Brasil.

Em 1930, quando do término da Revolução, Villa-Lobos, que estava pronto para retornar à Europa, recebeu convite para um debate, no Palácio dos Campos Elíseos, a respeito de seu plano de educação musical, atividade a que se dedicou desde então.

A Orquestra Villa-Lobos foi formada em 1933, com finalidade educativa, artística e cultural. Em 1945, regeu suas obras nos Estados Unidos, na Sinfônica de Boston, onde realizou também outros importantes concertos. Em meados de 1948 sofreu graves crises de saúde, que o fizeram partir novamente para os Estados Unidos em busca de tratamento. Ao se restabelecer, partiu em *tournee* pela Europa, Estados Unidos e Israel. O centro de suas atividades, a partir de 1957 até os últimos anos de sua vida, foi Nova Iorque.

Villa-Lobos morreu no Rio de Janeiro em 17 de novembro de 1959, considerado um gênio da música erudita no Brasil. Com sua obra, divulgou características da música brasileira mundo afora, dotadas de inspiração quase sempre pura, rigorosa e espontânea. MARIZ (2000:158) afirma que: “Poucos compositores tiveram gravada uma parte tão grande de sua obra e pelos mais eminentes intérpretes”.

Segundo Mariz, Villa-Lobos é fundamental na história da música brasileira, por ter criado a música brasileira nacional, o que o fez nosso mais importante compositor. Escreveu os Choros, as Bachianas, peças para piano, concertos, sinfonias, bailados, poemas sinfônicos, músicas de câmara, peças para violão, canções, música vocal (óperas, oratórios e peças corais).

O compositor sofreu influências, mesmo que delas fugisse, de autores como Debussy, Haydn, Stravinsky e também influência direta de seu amigo Darius Milhaud — um dos mais relevantes compositores da França no século XX, que experimentava a politonalidade²⁴ na música. Rubinstein também contribuiu para o contato de Villa-Lobos com a obra de Debussy, nos quatorze recitais que realizou no Rio de Janeiro, em 1918. Algumas influências indiretas podem ser vistas em algumas composições em que utilizava títulos e versos em língua estrangeira — o francês.

Características como a politonalidade e o atonalismo na obra de Villa-Lobos são marcas das influências dos autores referidos. De acordo com KIEFER (1986:34):

[...] já no caso da música francesa — manifestação de uma cultura da qual fomos satélite durante muito tempo — o processo de libertação devia ser muito mais difícil, mais lento, pois o que era francês impregnava o inconsciente das camadas cultas e, por conseguinte, também Villa-Lobos.

As influências francesas aparecem na obra de Villa-Lobos a partir de duas raízes: pós-romantismo, nas obras anteriores a 1922, e impressionismo, desde 1913. De 1913 a 1922, ambos os tipos de influência se misturam e datam de período anterior à ida do compositor à Europa.

²⁴ O princípio da politonalidade seria a utilização, em uma dada tonalidade, de acordes pertencentes a tonalidades distintas daquela, com o intuito de demonstrar afinidades que são tratadas dentro de uma polifonia. É uma mistura de tonalidades diferentes na mesma música. Segundo BARRAUD (1997:63): “A politonalidade pareceu ser, por um momento, entre as duas guerras, uma técnica rica de um belo futuro. Darius Milhaud é um dos músicos que ilustrou de maneira mais feliz suas possibilidades”.

4.2 AS “BACHIANAS BRASILEIRAS”

O ciclo das Bachianas é o mais conhecido de Villa-Lobos e foi escrito entre 1930 e 1945. Nele, Villa-Lobos pretendia construir uma versão nacional dos Concertos de Brandenburgo, de Bach, com ritmos e formas da música regional brasileira, pois adaptou obras do folclore brasileiro a formas barrocas, clássicas e contrapontísticas. Os movimentos mais conhecidos são a ária para soprano e orquestra de cellos da obra “Bachianas Brasileiras nº 5”, que fora executada e gravada por célebres intérpretes, como a soprano Kiri Te Kanawa, e a Tocata da “Bachianas Brasileiras de nº 2”, mais conhecida por seu segundo nome “O Trenzinho do Caipira”. Existem, para Kiefer e Nóbrega (KIEFER, 1986:114), grandes semelhanças entre a obra de Villa-Lobos e Bach, pois o compositor escreveu à moda de Bach, mas brasileiramente.

A série das nove Bachianas é um conjunto de obras inspiradas na atmosfera musical de Bach na música popular brasileira, considerado pelo autor como manancial folclórico universal, intermediário de todos os povos (MARIZ, 2000:163).

É comum o emprego dos métodos da tradição musical, como armaduras de clave, nas Bachianas, coisa que já não acontecia em outras peças do compositor, implicando uma música tonal, ao estilo de Bach. Há também o uso constante de dissonância nas cadências, com a presença de acordes de tônica e dominante com tons agregados e apojeturas sem resolução. Cada Bachiana tem nome duplo, característica marcante da música clássica de concerto, sendo que o segundo nome corresponde ao ritmo popular utilizado na peça.

A “Bachianas Brasileiras nº 4” foi composta de 1930 a 1936, originalmente para piano solo e posteriormente (aproximadamente uma década mais tarde) transcrita para grande orquestra. Sua estréia aconteceu com Vieira Brandão, em 27 de novembro de 1939. Em 1941, foi mostrado o arranjo para orquestra, sob a regência de Villa-Lobos. Divide-se em quatro movimentos: (1) “Prelúdio (Introdução); (2) “Coral (Canto do Sertão); (3) “Ária (Cantiga)” e (4) “Dança (Miudinho)”. O primeiro movimento composto por Villa-Lobos foi a Dança e, num período de dois anos, foram compostos os outros três movimentos.

Dessa Bachiana nº 4 ressaltamos o segundo movimento, coral, sereno e quase religioso, e o apreciado “Miudinho”. O caráter de dança se revela no desenho melódico em semicolcheias, irregularmente ritmadas. Melodia incisiva e vibrante, de puro sabor popular brasileiro, aparece no nº 2, a cargo do trombone. Lembra aqui a maneira de Bach o insistente pedal gravíssimo, como o som de um grande órgão (MARIZ, 2000:164-165).

A Bachianas nº 1 foi composta para orquestra de cellos, a nº 2 para orquestra de câmara, a nº 3 para piano e orquestra, a nº 4 para piano solo ou orquestra, a nº 5 para soprano e orquestra de cellos, a nº 6 para flauta e fagote, as de nº 7 e 8 para orquestra e a de nº 9 para orquestra de vozes ou cordas. “O que as obras deste ciclo realizam é a fusão dos processos de criação da música popular brasileira (sob os aspectos melódico, harmônico e contrapontístico) com a atmosfera musical de Bach” (KIEFER, 1986:114).

4.3 JOHANN SEBASTIAN BACH

Compositor do período barroco protestante, embora autores, como CANDÉ (2001), o considerem pertencente ao período clássico. O barroco protestante é caracterizado por influências mediterrâneas latinas. BACH (1685-1750) ficou famoso em vida não pelo centro do mundo musical na Alemanha do Norte, mas como maior organista de seu tempo e virtuose no violino e no cravo. Os elementos da Igreja Luterana do século XVII (góticos, medievais) são determinantes na obra de Bach, ou seja, o gótico ligado à polifonia gótica dos mestres flamencos do século XV.

Ele exprimia o amor místico ao coração de Jesus por meio da sua polifonia linear, com linhas melódicas independentes, porém ligadas, sem contrastes dramáticos, mas com contrastes de tensão e distensão. Nas obras organísticas de Bach “está realizada a suprema ambição da época barroca: a conquista do espaço pela música. Mas são os espaços infinitos da fé gótica” (CARPEAUX, 1977:78).

É que a obra de Bach resume toda a história da música, tal como podia ser considerada em seu tempo; ela é uma suma impressionante dos recursos da imitação polifônica, do estilo concertante, do canto dramático, desembaraçados de suas escórias e levados ao mais alto nível de perfeição (CANDE, 2001:528).

Bach por muitos analistas é considerado o maior músico de todos os tempos. Compunha cantatas durante a semana para serem apresentadas no domingo, isso durante anos. Nas cantatas se concentra um mundo completo, que faz com que se reconheça qualquer uma delas. Porém, nenhuma delas se parece entre si. Há influências francesas, como Couperin e Grigny, bem como elementos folclóricos na obra de Bach, na maior parte de suas Cantatas, pois aproveitava melodias do coral luterano em Cantatas e Paixões.

Sua escrita é contrapontística, o que na sua época já era considerado fora de moda. No entanto, seu estilo é natural. Foi o mestre da fuga, que unia terra e céu. As principais características de sua obra eram: nota contra nota a quatro vozes, valores longos, com figuração em contraponto livre, instrumentos com figuração vocal, cantatas-vocais, prelúdios de corais (corais para órgão); “ou paráfrases ornamentadas, figuradas, em contraponto livre, sobre baixo ostinato (influência de Böhm e Buxtehude); ou fantasias de corais, cuja melodia é fragmentada nas diferentes vozes com motivos secundários (influência de Buxtehude)” (CANDÉ, 2001:538).

Suas peças mais célebres são as inesquecíveis “Paixão Segundo São Mateus”, “Missa em Si Bemol”, os “Concertos para Brandenburgo” e o “Cravo Bem Temperado”.

4.4 RETOMANDO ALGUMAS DEFINIÇÕES

A breve introdução anterior prestou-se a apenas contextualizar a análise a que nos propomos, baseada nos aspectos *icônicos* da obra, mas também *indiciais* e *simbólicos*, as relações dos *signos* com os *objetos imediato* e *dinâmico* e possíveis *interpretantes emocionais*, *energéticos* e *lógicos*, bem como *interpretante final*, tendo como base a Semiótica de Charles Sanders Peirce.

Foi escolhida para a análise semiótica a gravação de Arthur Moreira Lima, em CD intitulado “O Piano Brasileiro de Arthur Moreira Lima”, Vol. III — Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras nº 4/Ciclo Brasileiro*.

Para se iniciar uma análise semiótica é importante recordarmos a Fenomenologia de Peirce, pois a música nos aparece como fenômeno e pode ser observada do ponto de vista da *primeiridade*, da *segundidade* e da *terceiridade*. Com a *primeiridade*, estudaremos as qualidades, o aspecto metafórico da música, os aspectos de lei presentes na própria materialidade sonora e os *interpretantes emocionais*. Pela *segundidade*, abordaremos os aspectos *indiciais*, os possíveis *objetos dinâmicos* e o *interpretante energético*. Por meio da *terceiridade*, faremos a análise do aspecto *simbólico* da obra, as leis de composição, o contexto histórico da peça musical, os *interpretantes lógico e final*.

4.5 ANÁLISE SEMIÓTICA

Partiremos do estudo dos signos com relação a eles mesmos, ou seja, o *quali-signo*, o *sin-signo* e o *legi-signo*. Os ***quali-signos*** são os *signos* que mantêm apenas relação consigo mesmos, sem referência a um *objeto* ou *interpretante* qualquer. No caso em questão, os *quali-signos* seriam as qualidades sonoras contidas na gravação escolhida da “Bachianas Brasileiras nº 4”, que são o timbre do piano, as sonoridades agudas e graves, o ritmo, ora lento (1º movimento), ora muito rápido (4º movimento), dissonâncias, cromatismos, contrastes de pianíssimos com fortíssimos, a qualidade marcante e trágica do pedal em Sib, no segundo movimento, ou seja, todas as qualidades contidas no som (agudo, grave, médio, metálico, forte, piano, rápido, lento, ritmado), bem como as qualidades inerentes ao intérprete, sua identidade musical inscrita no gesto, em sua expressividade, no modo como executa a música em andamento mais rápido, na habilidade técnica do pianista, fatores que são responsáveis pelos *quali-signos* na música. Como *quali-signo* podemos também destacar a atmosfera musical de Bach e as características sonoras da música brasileira. Na gravação escolhida, Arthur Moreira Lima mais uma vez interpreta a obra de maneira brilhante, com expressividade e emotividade comuns ao artista, que tem características singulares de interpretação, gerando *quali-signos* próprios e únicos do intérprete. Se compararmos esta gravação com outras gravações da mesma peça por pianistas como

João Carlos Assis Brasil e Sonia Rubinsky, percebem-se diferenças significativas quanto ao andamento adotado pelo pianista, assim como o gesto, a expressividade, a dinâmica, que carregam a música de *quali-signos* próprios a cada intérprete, tornando-os reconhecíveis por ouvidos mais sensíveis. O processo de gravação do CD também exerce influência nos *quali-signos*, pois altera a qualidade dos sons, tornando-os distintos dos sons obtidos numa apresentação ao vivo em teatro ou sala de concerto. O equipamento utilizado na gravação — que foi feita primeiramente em equipamento analógico e depois remasterizado em formato digital —, bem como a equalização de agudos, médios e graves e os efeitos de reverberação, também alteram os *quali-signos* da música.

O *sin-signo* é a realidade da música, ou um existente, quando de uma execução qualquer. Neste caso, o *sin-signo* seria a reprodução do CD “O Piano Brasileiro de Arthur Moreira Lima”, Vol. III — Heitor Villa-Lobos, Bachianas Brasileiras nº 4/Ciclo Brasileiro. O CD foi produzido por Tom Brasil Edições Musicais e recebeu Prêmio Sharp por melhor gravação do ano (categoria — clássico).

O *sin-signo* é um tipo de *signo* fundamental para a diversidade dos *quali-signos* na música, pois cada intérprete, cada tipo de execução (teatro, sala de concerto, CD, DVD, ambiente aberto, ambiente fechado etc.) irá influenciar nas qualidades dos *signos*. A gravação feita por Arthur Moreira Lima é sobremodo distinta de uma apresentação ao vivo, pois o som gravado difere do som acústico devido às ressonâncias acústicas, assim como à qualidade do aparelho utilizado para sua reprodução (se por analógico ou digital), que influenciam no resultado final. Todos esses aspectos tanto interagem na qualidade sonora da gravação, que podem ser mais ou menos metálicos, agudos, graves, abafados, encorpados, com ou sem reverberação etc.

Quanto ao *legi-signo*, este só funciona como tal quando uma lei rege seu funcionamento. Ele tem o poder de gerar signos interpretantes. Essas leis estão presentes não só na linguagem verbal, mas também nas convenções, costumes, regularidades de comportamento. Podemos destacar os seguintes *legi-signos* na

“Bachianas Brasileiras nº 4”: pertence a um ciclo de nove peças; foi escrita por Heitor Villa-Lobos, em 1930, originalmente para piano e posteriormente para orquestra. Possui quatro movimentos, “Prelúdio (Introdução)”, “Coral (Canto do Sertão)”, “Ária (Cantiga)” e “Dança (Miudinho)”; inspirada na obra de Johann Sebastian Bach e na música folclórica brasileira. No primeiro movimento, como aponta o músico, professor e regente Abel Rocha²⁵, há a presença de progressões sem cadências para outras tonalidades, grande crescendo, estrutura rítmico-melódica que se repete a cada compasso, pequenas células que são transportadas da melodia para os acordes. A forma prelúdio inicialmente era utilizada como abertura de algo, com forma livre, sem qualquer organização. Na obra de Villa-Lobos, o “Prelúdio” aparece como primeiro movimento, não como abertura apenas de uma peça musical e apresenta figurações ritmo-melódicas. Não há pretensão no desenvolvimento do tema, sendo que a peça vai caminhando até terminar em seu auge, com acordes cada vez mais densos.

Quanto ao segundo movimento, o “Coral”, Rocha explica que a forma “coral” era baseada no hinário de Lutero e eram inseridos por Bach nas Cantatas e Oratórios. Segundo Rocha, Bach transportou esses corais para as variações de órgão. A forma “coral” utilizada por Villa-Lobos em seu segundo movimento é próxima dessas variações para órgão, e não aos corais das Cantatas e dos Oratórios de Bach. Neste movimento, Rocha observa que a linha melódica apresenta semelhanças com a obra de Bach, bem como valores longos, coral luterano, voz intermediária com acompanhamento de acordes. Villa-Lobos prende a melodia principal no meio da estrutura harmônica da obra, enquanto na obra de Bach, essa melodia passeava pelas vozes (baixo, contralto, tenor e soprano).

Com relação ao terceiro movimento, a “Ária”, Rocha sustenta que esse tipo de composição é uma melodia vocal que se desenvolve no decorrer da música, com acompanhamento simples. Para Rocha, nesse movimento não há semelhanças significativas com a obra de Bach, pois Villa-Lobos se utiliza muito mais da forma

²⁵ Em entrevista pessoal com o professor Abel Rocha, em 22 de fevereiro de 2007, dele obtivemos uma rápida leitura dos quatro movimentos, apontando os elementos contidos na obra de Villa-Lobos, em sua estrutura harmônica, melódica e rítmica, bem como observou os aspectos históricos da obra, as semelhanças desta com a obra de Bach e com a música folclórica nacional.

coral do que da ária barroca. Segundo Rocha, Bach aparece no terceiro movimento da Bachianas nº 4, especificamente na movimentação do baixo (na parte lenta do movimento). O que há de mais marcante neste movimento é a utilização de uma cantiga nordestina (Ó Mana deixa eu ir, Ó Mana eu vou só...) como tema, que enriquece o movimento com sonoridades da música popular brasileira.

O quarto e último movimento, “Miudinho”, apresenta característica rítmica marcante e é baseada na dança barroca. Para Rocha, Villa-Lobos sobrepõe sobre o ostinato rítmico²⁶ outras linhas melódicas. Há sobreposição, também, de andamento rápido no acompanhamento com andamento lento na voz da melodia. O último movimento termina a obra de forma festiva e intensa.

Do ponto de vista do Signo com relação ao Objeto, abordaremos os *signos* que, de alguma forma, têm relação com o objeto dinâmico. O **ícone**, que é um signo de primeiridade, é o modo como são sugeridos os *objetos* possíveis pelo *quali-signo*. Ele se refere a um *objeto* por semelhanças. Nas “Bachianas Brasileiras nº 4”, predominam os *ícones*, pois nessa peça não há referência a um *objeto* externo a ela, apenas aspectos também abstratos, como elementos da obra de Bach e de música folclórica brasileira, com exceção do canto da araponga (ave brasileira) que aparece no segundo movimento. Ela própria é um *hipo-ícone* de *terceiridade*, pois é uma *metáfora* tanto da obra de Bach, como da música folclórica brasileira. Trataremos adiante a consideração a respeito dos *hipo-ícones*. As qualidades sonoras contidas nesta peça são próprias da atmosfera sonora das composições de Villa-Lobos e semelhantes às qualidades sonoras das obras de Bach e das peças folclóricas brasileiras. O timbre sonoro é próprio do instrumento piano; exhibe certa dificuldade em sua execução pela complexidade harmônica, melódica e rítmica. Os *ícones*, por serem *signos* abertos em sua significação, polissêmicos portanto, permitem que os *interpretantes* criem as *metáforas*, pois é um *signo* de liberdade, possibilidade, variedade. Eles apontam para uma variedade de *objetos* que são apenas sugeridos e não convencionalizados. Quando este tipo de *signo* encontra uma mente interpretante, há uma tendência à criação de

²⁶ Ostinato rítmico seria uma célula rítmica que se repete durante a obra. No caso das Bachianas, essa célula rítmica é baseada nos ritmos brasileiros do nordeste.

metáforas. Isso ocorre, no caso da música, quando o ouvinte, em contato com uma música qualquer, busca semelhanças e relações de significados com coisas distintas à própria materialidade da música.

Quanto aos *índices*, na música eles aparecem na própria construção interna, nos encadeamentos de acordes, no desenho da melodia. Quando uma nota sensível indica a resolução da tônica, um acorde dominante indica resolução no acorde fundamental etc. A “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Villa-Lobos, é *índice* de música para piano, do repertório de Villa-Lobos, assim como é *índice* do modernismo na música, das influências da música européia do século XX, da influência de Bach em Villa-Lobos, e ainda de seu gosto pelo folclore brasileiro. O andamento lento dos primeiros movimentos indica melancolia, tristeza, tragicidade, assim como o andamento acelerado indica dança, alegria, movimento. No primeiro movimento, o “Prelúdio”, a música evoca a majestade da sarabanda barroca. No “Coral”, há referência ao som produzido pela araponga — a bigorna — que é uma ave das florestas brasileiras, aparece no pedal em Sib repetida e insistentemente, em trinta e oito compassos sucessivos. No terceiro movimento, há citação da cantiga nordestina “Ó Mana” (Caicó). No “Miudinho”, que é o quarto movimento, há referência ao passo curto de uma das formas de samba rural do sudeste brasileiro.

O *símbolo* é um *signo* que porta a generalidade da lei, regras, convenções, sendo sua função, como *signo* dependente de tais leis, determinar um *interpretante*. A “Bachianas Brasileiras nº 4” possui como *símbolo* a obra de Bach, que possuía estilo próprio de composição de artista consagrado da história da música. Portanto, sua obra é *símbolo* do barroco protestante, do virtuosismo e do contraponto em música. Isso aparece na maneira como Villa-Lobos compôs o primeiro movimento em forma de “prelúdio”, o segundo em forma “coral para instrumento”, o terceiro em forma de “ária”, com citação de melodia bastante conhecida do folclore nordestino, e o quarto movimento em forma de “dança”, com abundância de contraponto. Os elementos utilizados na partitura são *simbólicos* e universais.

O *rema* é um *signo* que representa um possível *objeto* para um *interpretante*. É o *signo* das possibilidades, conjecturas e hipóteses, ainda não

materializadas. Na peça escolhida, este tipo de *signo* produz um interpretante hipotético, ou seja, o ouvinte ainda não conseguiu identificar qual a música, o autor, o período histórico. Ele apenas viaja nos sons, criando *metáforas*. O ***dicente*** é um *signo* de existente real, com relação ao *interpretante*. Ele indica o *objeto* a que se refere. Por exemplo, um ouvinte, sem prévio conhecimento do que irá ouvir, consegue identificar de pronto a “Bachianas Brasileiras nº 4”, ao início de sua execução. Há, neste caso, uma identificação instantânea, sem que o ouvinte precise pensar e raciocinar a respeito. Quando há tempo decorrido, isto é, quando o ouvinte reconhece de maneira ampla e complexa a estrutura musical, o autor, o estilo, o período histórico em que fora composta, tal *signo* é denominado ***argumento***, que é um *signo* de lei com relação ao *interpretante*, onde há generalização, conhecimento, pensamento.

4.5.1 Signos Icônicos

Os *signos icônicos* subdividem-se em *ícone puro*, *ícone atual* e *hipo-ícones*. O ***ícone puro*** é considerado por Peirce como uma mônada indivisível, algo puramente mental: um som prolongado de uma nota musical qualquer, um timbre não qualificado, uma idéia musical na mente do compositor, ainda vaga, o aspecto imaginativo da composição musical. Para MARTINEZ (1991:71): “Trata-se do resultado exclusivo de um ouvido interno (uma primeiridade interna). A idéia musical ainda na mente do compositor Villa-Lobos, antes de materializar os sons, antes de se estruturar em música. Seria a idéia que antecedeu à composição das “Bachianas Brasileiras nº 4”, o “insight” do compositor.

O ***ícone atual*** representa o aspecto diádico do *ícone*, no momento da fruição; a percepção do fato acústico, que pode ser “qualidade de sentimento” e “possíveis associações por semelhanças”. “Forma elementar de consciência dupla, que, neste nível, nem sequer está consciente da alteridade do fenômeno” (MARTINEZ, 1991:72). No caso das *Bachianas*, o ouvinte entra em contato com os sons e percebe algo externo à sua consciência, que provoca em si algum sentimento, ou a busca, em sua mente, por associações.

O **hipo-ícone** representa o aspecto triádico do *ícone* e pode ser dividido em *imagem*, *diagrama* e *metáfora*, conforme o modo de representação do objeto, seja ela *icônica*, *indicial* ou *simbólica*. O *hipo-ícone* de primeiro nível é a **imagem**, que representa o objeto por semelhança nas qualidades de aparência. Para MARTINEZ (1991:81), esse signo aparece do seguinte modo:

Onomatopéias musicais e outros tipos de mimese direta, embora esteticamente desmerecidas no Ocidente, são imagens de seus Objetos, assim como gravações magnéticas, síntese eletrônica imitativa e sampling

Na “Bachianas Brasileiras nº 4”, o *hipo-ícone* de primeiro nível aparece na imitação do ritmo nordestino, a imitação da bigorna da araponga, a imitação da dança barroca (sarabanda), do samba rural do nordeste e da cantiga nordestina etc.

O *hipo-ícone* de *segundidade*, chamado por Peirce de **diagrama**, representa os objetos por semelhanças nas relações estruturais. De acordo com MARTINEZ (1991:89), Villa-Lobos empregou tal procedimento em algumas composições, quando traduzia o aspecto de uma paisagem visual em música. Não observamos este tipo de *hipo-ícone* na peça escolhida.

4.5.1.1 As Metáforas

Por fim, o *hipo-ícone* de *terceiridade*, as **metáforas**, são *signos* que representam relações de significados, constituindo a base de toda a metalinguagem musical. Aparecem em três níveis: (1) **Paráfrase e Paródia**, que partem do *diagrama* e interagem apenas com aspectos qualitativos da nova disposição. Para MARTINEZ (1991:115), trata-se da imitação de uma obra modelo. As *paródias* destacam e evidenciam o caráter representativo original. Podemos dizer que as “Bachianas Brasileiras nº 4” de Villa-Lobos são paráfrase da obra de Bach, pois são inspiradas no modelo de composição de Bach. A atmosfera de Bach e da música folclórica brasileiras são aspectos qualitativos metafóricos na obra de Villa-Lobos, portanto, são *metáforas* de primeiro nível; (2) **Citação** é o segundo nível da *metáfora*, pois tem

relação *indicial* entre dois significados diferentes, e ocorre quando um fragmento conhecido de uma peça musical é inserido em outra, com interação de significados. Na peça escolhida há *citação* no terceiro movimento, “Ária (Cantiga)”, onde Villa-Lobos insere um tema de cantiga nordestina, chamada “Ó Mana (Caicó), sobre a qual faz variações; (3) A **referência alegórica**, que é o terceiro nível da *metáfora*, ocorre quando o caráter representativo do *signo* representado é simbólico: “Neste caso, tomam-se características típicas de um certo gênero ou forma musical como representação, que, em seguida, é forçado a interagir com outros signos, dando origem à metáfora” (MARTINEZ, 1991:116). Villa-Lobos utilizou características da música barroca, adaptando-as em seu estilo moderno de composição. A obra de Bach, como *símbolo* da música barroca, é representada juntamente com a inserção de elementos da música de Villa-Lobos, como as progressões, o ostinato rítmico, a estrutura rítmico-melódica que se repete a cada compasso (primeiro movimento); valores longos, coral luterano, voz intermediária com acordes acompanhando (segundo movimento); movimentação do baixo (terceiro movimento); característica de dança com ritmo marcante (quarto movimento) .

4.5.2 Objeto Imediato e Objeto Dinâmico.

Passaremos a analisar os **objetos imediatos** da “Bachianas Brasileiras nº 4” de Villa-Lobos, que são os *objetos* contidos no próprio *signo*. Serão analisados sob três aspectos: *icônico*, *indicial* e *simbólico*.

O **aspecto icônico** do *objeto imediato* se refere ao modo como o artista criou e organizou a obra, de forma única, inédita, proporcionando novo olhar para a arte, para a música erudita brasileira, para as semelhanças da música folclórica brasileira com as composições de Johann Sebastian Bach. No caso do CD, o modo distinto como o pianista Arthur Moreira Lima executa a obra, com interpretação própria, carregada da emoção e do gesto do pianista.

O **aspecto indicial** seria o modo como os elementos contidos na música se referem a possíveis *objetos dinâmicos*. O estilo da composição nos remete à obra de Bach; o tema utilizado (principalmente no terceiro e no quarto movimento) nos remete à música folclórica brasileira. O pedal em Sib, no terceiro movimento, nos remete ao canto da araponga. O ostinato rítmico, no quarto movimento, em compasso 332 332, sugere o passo típico da dança do nordeste brasileiro, assim como o ritmo brasileiro (samba, baião etc.). A estrutura harmônica da música é característica da música do século XX (movimento modernista). A gravação do CD nos reporta à utilização de equipamento de última geração para sua gravação, edição e masterização, denotando conseqüentemente a época atual em que foi gravado.

O **aspecto simbólico** é aquele que se refere a possíveis *objetos*, já convencionalizados ou generalizados por leis, ou seja, os tipos de encadeamentos harmônicos constantes na obra de Villa-Lobos, os cromatismos (influências do impressionismo de Debussy), todos característicos da música moderna. No entanto, Villa-Lobos utilizou-se da forma clássica e barroca, ao estilo de Bach, o que pode ser observado na armadura de clave, nos compassos bem definidos, no estilo contrapontístico, na forma prelúdio, forma coral e dança. O CD é um *símbolo* da era contemporânea, da mídia digital, proporcionado pelo desenvolvimento tecnológico.

4.5.3 Interpretantes Imediato, Dinâmico e Final

Os efeitos interpretativos proporcionados pela audição do CD que contém a “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Villa-Lobos, podem ser, numa mente interpretadora, *emocionais*, *energéticos* e *lógicos*. Há nesta obra o predomínio do potencial interpretativo *emocional*, pelo caráter *icônico* e *metafórico* da obra. A peça pode ser interpretada como música moderna, por suas características internas, que apresentam predomínio de dissonâncias, cromatismos e misturas rítmicas. Uma mente interpretante mais bem preparada pode identificar de pronto que se trata de obra de Villa-Lobos, com influências de Bach, bem como dos compositores franceses da época.

O *interpretante emocional* seria o mais ligado à unidade entre ouvinte e música, quando ainda não há interpretação nem presença de gosto. Apenas o envolvimento emocional entre um e outra. Nesse nível de *interpretante*, o ouvinte se esquece de si mesmo, torna-se parte da música e perde-se no tempo e no espaço. Não há reação, presença do outro, pensamento. O *interpretante energético* acontece quando há impacto, ruptura, ocasionados por aspectos ainda não reconhecidos pelo ouvinte, ou mesmo pelo juízo de gosto, quando o ouvinte se desagrada ao ouvir a música ou quando dela simplesmente gosta. Os acordes dissonantes presentes na música, o pedal de Sib no segundo movimento, o estilo de música moderna, assim como outras características, que podem causar certa estranheza ao ouvinte, bem assim o tempo gasto para ler a obra são característicos do *interpretante energético*. O *interpretante lógico* é um estágio mais complexo de interpretante, que se configura quando o ouvinte reconhece a obra e o artista, o estilo e os aspectos harmônicos; quando é apreciador de arte, conhecedor da história e estética musical. Pode constatar de pronto que é obra de Villa-Lobos, uma das peças do ciclo das “Bachianas Brasileiras”, ou mais especificamente a “Bachianas Brasileiras nº 4” de Villa-Lobos. Tal ouvinte pode também observar que é música moderna, que pertence ao movimento modernista brasileiro. Identifica, ainda, aspectos de harmonia, composição, cadências, encadeamentos, modulações etc., bem como o estilo da obra, as influências sofridas pelo artista, no caso, a obra de Bach, bem como a citação da música folclórica.

Por fim, o *interpretante final* que seria a infinita cadeia de interpretantes gerada pela peça musical, ou seja, o devir da obra, sua execução nos meios de difusão (no caso do CD), ou em teatros, salas de concertos, com seus possíveis interpretantes em toda sua permanência na história.

4.6 INTERPRETANTES QUE AFLORAM

Seguem abaixo alguns depoimentos concedidos pelos músicos e professores Ronaldo Miranda, Evandro Higa e Sidney Molina, escritos especialmente para esta dissertação, sobre a “Bachianas Brasileiras nº 4”. Tais depoimentos vêm nos auxiliar

na compreensão do modo como a música comunica numa mente interpretante com vasto repertório musical, com conhecimentos teóricos e práticos sobre música. Contribuem, ainda, para expandir nossa cadeia de interpretantes, gerando novos signos e novas interpretações e propiciando um crescimento semiótico da música.

Ronaldo Miranda

Músico, compositor premiado internacionalmente, estudou composição com Henrique Morelenbaum e Piano com Dulce de Saules, na Escola de Música da UFRJ. Atualmente é professor de Composição do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP.

“As Bachianas Brasileiras nº 4 constituem-se numa das obras mais representativas da produção de Heitor Villa-Lobos. A peça funciona de maneira esplêndida em suas duas versões: piano solo e orquestra.

O Prelúdio inicial soa melhor no naipe de cordas do que no teclado, uma vez que os arcos conseguem um tipo de legato e de sustentação sonora que o toque pianístico não pode fisicamente atingir. Este é o movimento mais conhecido (e, isoladamente, o mais executado) desta obra villalobiana. Seu conteúdo musical equivale a uma orgia de sensibilidade melódico-harmônica, através da exploração de um motivo de sabor bachiano, que inclui uma série de progressões e retardos ultra-expressivos.

O Coral (Canto do Sertão), na versão sinfônica, começa nos sopros, passando depois às cordas e a toda a orquestra. A percussão pontua o discurso sonoro, ao início discretamente e, no fim, de maneira um pouco bombástica.

A Ária (Cantiga) vem a seguir, expondo a tema folclórico nordestino “Ó Mana, deixa eu ir”, primeiro lenta e langorosamente, depois rápida e ludicamente.

A Dança final (Miudinho) se estrutura a partir de um pedal de dó, com ritmos tipicamente brasileiros. É o menos bachiano dos quatro movimentos.

Como a maior parte das obras do compositor, as Bachianas Brasileiras nº 4 se destacam por sua força expressiva e originalidade do pensamento musical: transbordante, telúrico, instigante e intensamente brasileiro”.

Evandro Higa

Graduado em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música — Centro Universitário, com especialização em Música, também pelo Conservatório Brasileiro de Música — Centro Universitário e mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Professor Assistente do curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

“As nove obras da série das Bachianas Brasileiras foram compostas a partir dos anos 1930, quando Villa-Lobos retornou da segunda viagem à Europa e elaborou um plano de educação musical para o governo de Getúlio Vargas baseado no canto coral como principal “ferramenta” educativa.

Villa-Lobos teria se inspirado em determinados aspectos do universo musical de Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 — Leipzig, 1750), fundindo-os com elementos da cultura popular do Brasil. Na verdade, o que parece mais evidente é a recriação de um ambiente sonoro onde a atmosfera da religiosidade barroca se despe de seus conteúdos tradicionais e contextualizados para se vestir com as cores e os sons provenientes dos trópicos brasileiros.

Nas conhecida Bachianas Brasileiras no. 4, que possui versão para piano solo (1ª. edição em 1941 pelas Irmãos Vitale — Brasil) e para grande orquestra, essa síntese é encontrada já a partir dos sub-títulos dos quatro movimentos: Prelúdio (Introdução), Coral (Canto do Sertão), Ária (Cantiga) e Dança (Miudinho).

No Prelúdio (Introdução), dedicado ao pianista Tomás Teran, um tema nobre e hierático aparece várias vezes nos registros agudos e médios alcançando um clímax jubiloso que devolve a paz inicial por alguns compassos nos registros graves até explodir em oitavas ainda mais graves dialogando majestosas com acordes ainda mais agudos. A peça evolui em uma abertura simultânea de registros agudos e graves ampliando um espaço de religiosidade grandiosa até atingir um total e absoluto estado de graça.

No Coral (Canto do Sertão), dedicado ao pianista e compositor José Vieira Brandão, a evocação do ambiente cheio de sons de órgão que reverberam nas imponentes catedrais barrocas tem como contraponto constante um si bemol agudo que seria uma referência ao canto martelado da araponga ressoando nas selvas brasileiras. O uso de recursos pianísticos

pouco comuns como os harmônicos dos acordes que se devem ser obtidos afundando as teclas sem deixar os martelos percutirem as cordas, bem como os gravíssimos acordes em oitavas, remetem imediatamente ao universo organístico do qual J.S.Bach é considerado um dos maiores expoentes.

Na Ária (Cantiga), um tema tradicional nordestino aparece após uma breve introdução e é repetido diversas vezes em andamento moderato, depois em vivace, retornando ao tempo primo e encerrando a peça com a repetição da introdução usada como coda. A beleza singela do canto folclórico recebe um tratamento grandioso, contrastando com o caráter mais intimista a que o termo “cantiga” parece remeter. A suntuosidade barroca com que se veste a melodia que retrata o ambiente inóspito e miserável do sertão do nordeste brasileiro se desdobra em camadas sucessivas de timbres e cores fortes, trazendo à tona um certo ar patético e desesperançado, carregado de uma profunda tristeza e resignação.

Na Dança (Miudinho), dedicada a Antonieta Rudge, um motivo composto a partir de semicolcheias perpassa toda a peça em uma espécie de moto-perpétuo alucinante e hipnótico. Um tema mais amplo e cantável emerge desse redemoinho como um canto de glória que se eleva aos céus carregado de fé e júbilo em contraste com a ludicidade e alegria das emoções profanas que emanam dos corpos livres que dançam freneticamente no imaginário popular brasileiro”.

Sidney Molina

Membro fundador do quarteto de violões Quaternaglia (1992), Bacharel em Filosofia pela Universidade São Paulo (USP), especialista em Musicologia pela Faculdade Carlos Gomes e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente é Professor de Violão e Estética Musical do Curso de Música do Uni FIAM / FAAM, em São Paulo (SP) e Professor de Violão da Fundação Carlos Gomes / UEPA em Belém (PA).

“O espaço e o tempo da arte de Villa-Lobos”

“O projeto das Bachianas Brasileiras — a começar do próprio título — é carregado de tropos, isto é, figuras literário-sonoras que substituem palavras, sons e imagens por outras palavras, sons e imagens, gerando complexas possibilidades interpretativas. Isso está na série (se tomada em sua unidade), em cada uma das nove obras (quando tomadas individualmente) e, para além, também na relação entre os movimentos de cada obra.

Metáforas e outros tropos podem estar mesmo em estruturas menores, nas minúcias do artesanato composicional de Villa-Lobos; por exemplo, em um acelerando escrito que reproduz a fala dos cantadores de embolada, ou num solo de trombone que remete a um baile decadente do interior. Em cada um desses contextos — do macro ao micro — são forjadas diversas maneiras de pensar e sentir essa aparentemente improvável relação entre “Bach” e “Brasil”.

Tomemos a Bachianas Brasileiras n.4 — Villa-Lobos sempre escreve assim, no plural, como se cada obra fosse simultaneamente uma peça em si e um retrato suficiente do ciclo como todo —: os movimentos são “Prélude”, “Choral”, “Aria” e “Danse”. Uma chave possível para a escuta da obra parece ser a constatação de uma gradação progressiva e contraditória, um movimento que vai de Bach a Brasil — de um Bach que pouco ou nada sabe do Brasil a um Brasil que, em sua arrogância, decidiu ser o ponto de chegada da música de Bach.

A célebre “Introdução” em forma de prelúdio — um marco dentro do ciclo das Bachianas — fala mais ao Brasil do que do Brasil, ainda mais na versão original para piano solo. O movimento tenta oferecer Bach ao Brasil, mesmo sabendo que é quase impossível escutar o “Brasil” em “Bach”. Mas transparece um tipo de ausência que coloca o Brasil em perspectiva sutil, talvez como se Bach pudesse um dia ter escrito uma obra para ser estreada no Rio de Janeiro. Não é por acaso que Baden e Vinicius compuseram, nos anos sessenta — a partir desse movimento —, o famoso “Samba em Prelúdio”, retribuindo o presente numa canção popular a duas vozes.

Mais do que a imagem do “Canto do Sertão”, é a nota sib repetida obsessivamente que dá o tom do coral. Essa busca forçada de sentido é intensificada na hiperbólica versão do autor para orquestra, onde sentidos são adicionados por uma orquestração não destituída de ironia. Aqui Villa-Lobos mostra a que veio, e sua maestria cala a fragilidade das idealizações. As metáforas abrem-se em sinédoques: Bach poderia ser tomado por Villa-Lobos, o autor capaz de escrever não apenas uma, mas nove “bachianas brasileiras”?

A “Cantiga” — uma “ária brasileira” na plenitude da acepção — justapõe a forma barroca a um dolorido lamento nordestino. É quase uma metonímia que congela o som de Bach no espaço geográfico do Brasil, como se agora fosse impossível não escutar Bach ao olhar para uma paisagem do nordeste. Com a mesma generosidade com que tirara do sertão

um tema popular para a sua música erudita, Villa-Lobos permite que o tema seja devolvido, décadas mais tarde, para a música popular brasileira: a exemplo do que comentamos sobre o “Samba em Prelúdio”, este tema também tornar-se-á clássico da MPB através da inesquecível versão de Milton Nascimento, nos anos oitenta, para o álbum Sentinela.

Finalmente o “Miudinho”, o “passo apertado” brasileiro que o compositor elege para fechar a obra: se o “Prelúdio” era puro Bach, a “Danse” é Brasil total. Parece que nunca mais poderemos ouvir Bach sem pensar em choro ou samba. Villa-Lobos assume a culpa: o espaço sonoro do Brasil é “miúdo”, mas é forte. Nele pode caber tudo: ritmo, cor, inteligência, e até uma alegria que Bach não poderia ter. O tempo não existe mais, e esse é o tropo decisivo, a metalepse que Harold Bloom redefiniu como uma “reversão da temporalidade”, a figura que torna o anterior posterior. É como se o “Miudinho” fizesse o folclore do início do século XX derivar da obra de Egberto Gismonti. Apesar de muitas vezes ouvirmos em gravações apenas o “Prelúdio”, essa é uma obra em que — especialmente — o sentido só se revela no final do quarto movimento.

A Bachianas n. 4 narra um estranho itinerário, que começa com o Barroco sobrevoando o Brasil, ao longe, e termina no momento em que o sentido da música de Bach passa a depender da dança miúda de um certo Brasil. Para Villa-Lobos, Bach é o tempo e Brasil o espaço, e — mais do que imagens — ambos definem a arte, são mesmo formas “sintéticas a priori” de seu artesanato sonoro. Nesse sentido, o projeto nada tem de arbitrário: tal como em Kant, a compreensão dos limites é a condição da liberdade. Mais do que pontos de partida e de chegada, Bach e Brasil são os eixos, as condições do caminhar que permitem a Villa-Lobos tecer suas virtuosísticas figuras sonoras”.

Conclusão

Conclusão

Concluir este trabalho de mestrado significa, para nós, um momento de respiração, não no sentido de simplesmente parar no tempo, ganhar fôlego, mas no de oxigenar as idéias, aguçar a percepção, robustecer o intelecto para melhor apreciar aquilo que se colheu aos borbotões da grandiosa obra de Peirce e de cuja reflexão nos parece clara uma consequência lógica, quase instrumental: a de deixar os *signos* fazerem seu papel e se relacionarem com outros *signos*, promovendo o crescimento semiótico de informação e conhecimento. Significa ainda mais: olhar para o passado e recapitular o que aprendemos durante o curso, refletindo sobre o que realmente mudou em nossas vidas, em nossa visão de mundo. Certamente muita coisa mudou, ainda que não seja este o final, pois em nosso íntimo carregamos a pretensão de estender o trabalho, apenas começado, para um futuro projeto, que dependerá de muito estudo que viabilize aprofundar o tema de nossa preferência, abordado nesta dissertação de maneira ainda tímida (pelas frestas do conhecimento): o das metáforas.

Aprendemos, com a Semiótica de Peirce, que a música comunica simplesmente pelo fato de existir, pois sua existência já é um *signo* — um *sin-signo*. Nessa existência a música nos diz que é viva; ela submerge da partitura, de seu estado latente, e passeia indômita pelo universo da sonoridade.

Suas qualidades também nos dizem muitas coisas, mesmo que nem sempre o percebamos. A música grita, sussurra, canta, anima, entristece, pois é *quali-signo* — pura qualidade sonora, incorporada na melodia, na harmonia e no ritmo. Ela ainda se utiliza de toda uma estrutura, como uma construção, para dizer que tem leis, que segue

um esquema ou projeto, que é tonal, modal, dodecafônica. A própria música diz tudo isso, pois é um *legi-signo*.

Como *ícone* ela diz tudo, qualquer coisa possível como som musical, pois é livre de um vínculo com o real, não apontando para nada determinado, senão para si mesma. Seu possível indicar para algo externo a ela não descaracteriza seu caráter de *ícone*, mas a recria como *índice* e se mostra como parte de um todo dizendo que vive em determinado momento histórico, que pertence a um estilo específico de composição.

Quando a música se transmuta em algo exterior a ela, reveste-se de outras qualidades, de outras eras, e representa, como atriz, um canto de pássaros, uma marcha militar, uma cavalgada, é *símbolo* musical. Ao passo que, se ela nos chega aos ouvidos, fazendo-nos sentir emoção, ou quando se transforma numa imagem, numa hipótese, numa metáfora, então é *signo remático*. Se ela revela o que realmente é, como existente, e o ouvinte a escuta e imediatamente a identifica, a música é um *dicente*. Também pode ser reconhecida a qualquer momento por um estudioso da música, um investigador dessa arte que a flagra em seus íntimos detalhes, como, por exemplo, ao se constatar: esta é a obra “Bachianas Brasileiras nº 4”, de Villa-Lobos, faz parte de um ciclo de nove peças, na versão para piano, é metáfora da obra de Bach e do Brasil, foi composta no período modernista, se apresenta em quatro movimentos etc., tem-se aí um argumento.

Afirmamos: a música comunica. E se tivéssemos que traduzir em palavras tudo o que essa música nos comunica, diríamos: emoções, sentimentos, imagens, metáforas, presente — passado — futuro, tempo decorrido, continuidade, ritmo, melodia, harmonia, idéias musicais, timbres, tensão, cadência, tema, período, forma, dissonância, música para piano, Arthur Moreira Lima, Villa-Lobos, modernismo, Brasil, folclore, Bach, ostinato rítmico, século XX, dança, e quantas coisas mais.

O estudo das *metáforas* de Peirce nos possibilitou compreender melhor o modo como a música comunica, pois nosso querer — de buscar significações numa música — dá forma e limite àquilo que é essencialmente vago. Nosso pensamento é

capaz de criar significados para a música, pois a própria música é um *signo metafórico*; é de sua natureza sugerir e interagir com outros significados, o que ela produz na imaginação do ouvinte.

Concluimos, num último suspiro de idéias, que a música não somente comunica, mas ela metaforicamente comunica, sugerindo sempre uma incessante viagem pelos mundos possíveis.

Referências

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Os Pensadores: Textos de Theodor W. Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- AHONEN, Pertti et al. *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.
- AQUINO, et al. *História das Sociedades*. Rio de Janeiro: Editora ao Livro Técnico, 1993.
- BAIRON, Sérgio. *Texturas Sonoras: áudio na hipermídia*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BARBIERI, Aldo. *Perspectivas para a Semiótica Musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2002.
- BARRAUD, H. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. Trad. J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Teoria da Cultura em Massa*, org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BIOGRAFIA do artista por Eric Nepomuceno. http://www.arthurmoreiralima.com.br/biografia/index_biografia.htm
- BOULEZ, P. *A Música Hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bozarian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Coleção dirigida por Umberto Eco. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Ed. Globo, 1985.
- CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*, volumes I e II. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1977.

- CHURCHLAND, Paul M. *Matéria e Consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Tradução: Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.
- DAMASIO, Antonio. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna. Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- GROUT, Donald Jay. *História da Música Ocidental*. Portugal: Gradiva, 2001.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- HAUSMAN, Carl. *Metaphor and Art: interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*. Cambridge University Press, 1989.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noétós*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- _____. Pragmatismo e Realismo: a semiótica como transgressão da linguagem. *Revista Cognitio*, 7-2. São Paulo: EDUC, 2006.
- _____. *Tópicos para uma Poética da Alteridade*. Ensaio Publicado nos Cadernos Bispo do Rosário. São Paulo: CCBB, 2003.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Movimento/Mine/Pro-Memória. Instituto Nacional do Livro. Rio Grande do Sul: Ed. Movimento, 1986.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2002.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.
- MARQUES, José Maia Marques. *Estética, Pragmatismo e Semiótica – bases para uma filosofia da arte peirceana*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2005.
- MARTINEZ, José Luiz. *Música e Semiótica. Um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 1991.
- _____. Semiotica de La Musica: una teoría basada em Peirce. *SIGMA, Revista de La Asociación Española de Semiótica*, nº 10, 2001.
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1992.
- MORAES, J. Jota. *O Que é Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, nº 80, 1983.

- NESTROVSKI, Arthur. *Notas Musicais – Do Barroco do Jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. *Collected Papers*. Cambridge, Harvard Univ.: Ed. C. Hatshorne, P. Weiss & A. Burks, 8 vol., 1936-1958.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos - semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Matrizes da Linguagem e Pensamento. Sonora Visual Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *A Assinatura das Coisas. Peirce e a Literatura*. São Paulo: Imago, 1992.
- _____. *O Método Anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thompson, 2005.
- _____. *O Que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, nº 113, 2004.
- _____. *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Comunicação e Semiótica*. Coleção Comunicação. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- SCHURMANN, Ernst F. *A Música como Linguagem*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.
- SILVA, Tiago Costa e. *Por Uma Poética do Cinema de Animação*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2005.
- SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *A Comunicação de um Ponto de Vista Pragmaticista*. *Revista Cognitio*, nº II. São Paulo: Ed. Angra – EDUC, 2001.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1996.

SUZIGAN, Geraldo. *Pensamento e Linguagem Musical: música e educação*. G4 Edições. 2003.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. *Musical Signification*. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music. Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 1995.

TOMÁS, Lia (org.). *De Sons e Signos. Música, Mídia e Contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Coleção Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 4, para piano*. São Paulo: Irmãos Vitale

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

WISNICK, José Miguel. *O Som e o Sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Anexos

A_{NEXOS}

(CD e Partitura Musical)

