

A potencialidade narrativa de uma “construção” sonoro-musical

(1ª parte - Fundamentação Teórica)

Pablo Sotuyo Blanco

OBJETIVO E HIPÓTESE

O objetivo deste trabalho é estudar a potencialidade de comunicação narrativa do mundo sonoro-musical¹ (e não-verbal) criando uma narração breve, “traduzindo” ela ao mundo sonoro-musical, e expondo-a para um grupo de pessoas com formação musical acadêmica, junto com outros exemplos musicais, escolhidos segundo a possível narratividade deles.

A nossa hipótese é que a “construção” sonoro-musical terá mais chances de ser compreendida pelos ouvintes do que os puramente musicais, devido à estrutura narrativa utilizada e à natureza dos elementos sonoros e musicais envolvidos.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Definiremos nosso estudo como altamente empírico, embora procuremos incorporar o conhecimento desenvolvido a respeito dos diferentes aspectos que fomos encontrando tanto no processo criativo, quanto na situação experimental.

Em função desse aspecto – e depois da correspondente revisão bibliográfica –, definiremos nosso processo criativo (motivo final da maior parte da referida revisão) para posteriormente estabelecer o processo experimental e os seus resultados.

Nesta primeira parte, então, partindo da nossa cultura, colocaremos nela tanto o mundo sonoro quanto o da música tentando definir como é que funciona uma narração. Conceitos semiológicos, lingüísticos, comunicacionais (não verbais), psicológicos irão aparecendo em função das necessidades que forem surgindo. Nessa busca de conhecimento comportamental tanto do mundo sonoro-musical quanto do perceptivo e/ou interpretativo do ser humano, tentaremos compreender como é que o som e a música se comportam em diferentes situações onde não existem palavras mas só imagens (um balé, um filme, por exemplo) ou mesmo sem imagens, onde o compositor se propôs um programa descritivo *a priori* (como é o caso dos poemas sinfônicos, ou outras músicas descritivas).²

¹ Definido em termos gerais como a ampliação das fronteiras do mundo musical. Uma definição mais apurada encontra-se no Relatório do Processo Criativo a ser publicado no próximo número desta revista.

² Porém a prática comum de incluir um texto explicativo, tanto nos programas de concerto, quanto nos suportes de áudio comerciais (CD, Fita Cassete, etc.) exclui o balé e a música programática em geral. Dito fato não acontece com a música para filmes com ou sem texto.

Na segunda parte estabeleceremos os parâmetros que conduzam nossa pesquisa a porto seguro, procurando aceitar ou rejeitar a hipótese do estudo.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Aceitamos como válidos os conceitos expostos tanto por Merriam (1964) no seu livro sobre antropologia da música (em relação à música **na** cultura, incluindo seus usos e funções), quanto os expostos por Nettl (1980) em relação à música **como** cultura. Segundo expõe muito claramente Adrew H. Gregory em *The Social Psychology of Music*³ em várias sociedades, a música não é uma forma de arte independente para ser apreciada por si própria, mas uma parte integral da cultura. (Hargreaves, 1997, p.123) Fica claro para nós que a nossa cultura ocidental (com as suas múltiplas classes e níveis de sociedades) está incluída nessa definição, embora a música também possa ser apreciada por si própria.

A música tem acompanhado diversos tipos de narrações desde longa data,⁴ tanto em forma de texto literário (cerimônias religiosas, cantos épicos e trovadorescos, etc.), quanto de imagem (danças, cinema, instalações plásticas), ou sob formas mais complexas que incluem as duas anteriores (ópera, cinema comum ou musical, etc.), e até tentado descrever um determinado texto por si própria (poema sinfônico). E o mundo sonoro, muitas vezes foi utilizado – “literal” ou manipulado – de diversas maneiras nas expressões artísticas mencionadas, como mais um apoio à compreensão da mensagem que o criador queria comunicar, em geral baseados na tradição conotativa e/ou designativa que a música e o som iam ganhando na história.

A música, o sonoro, e a comunicação de imagens, emoções ou conceitos

Não podemos esquecer do que temos vivido quando escutamos música. Isso nos acompanha sempre. “*No music then is ever truly pure of ‘absolute,’ for its elements possess connotations derived from the musical culture.*” (Farnsworth, 1969, p.71)

Em relação à música apoiando imagens, algumas das afirmações feitas por Rawlings⁵ numa tentativa de aconselhar o leitor na escolha das músicas ou sons certos para um determinado filme, oferecem-nos um retrato do senso comum na referida área, mesmo carente de embasamento científico. Segundo Rawlings,

“O ouvinte identifica quase sempre uma composição musical com a ocasião e o local em que a ouviu pela primeira vez. Por esta razão, os clássicos muito conhecidos devem ser evitados, pois se não forem[,] o seu uso pode

³ Editado por David J. Hargreaves e Adrian C. North, Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁴ Ver o item *Storytelling* do mesmo capítulo escrito por Gregory.

⁵ F. Rawlings. *Como escolher música para filmes*. Trad. de Filipe Montenegro. Lisboa: Prelo, sem data.

despertar na mente dos ouvintes **associações de idéias**⁶ que entram em conflito com aquelas que o realizador cinematográfico quer estabelecer no seu filme. Isto não exclui a música de associações claramente definidas e reconhecidas.” (Rawlings, sem data, p. 34)

Por sua vez, no seu livro *Unheard Melodies*, Claudia Gorbman pergunta-se acerca da parte que lhe toca à música para filme, estabelecendo assim o primeiro contato com a área da Narratologia.

“Approaching this question, we must start by taking narrative, the ‘telling of a good story’, into account. The conventional narrative film constructs a diegesis – a story world, a place of the action. Classical narratives emphasize the diegesis over the narration, efface narrational presence. Modernist forms, on the other hand, problematize the transparency of discourse, point out that it’s the narration that constructs the diegesis. Music enjoys a special status in filmic narration. It can be diegetic (musicians can play in the story, a radio can be on) – in the trade this is called source music – or nondiegetic (an orchestra plays as cowboys chase Indians on the desert). The reader might object that the human voice is just as flexible in its freedom to be diegetic or nondiegetic. But the nondiegetic voiceover is perceived as a narrative intrusion, and music is not. Furthermore, music very often crosses the boundary, even in the most conventional films. [...] This ease in crossing narrational borders puts music in a position to free the image from strict realism. As something not very consciously perceived, it inflects the narrative with emotive values via cultural musical **codes**. A music cue’s **signification** – eerie, pastoral, jazzy-sophisticated, romantic – must be instantly recognized as such in order to work.” (Gorbman, 1987, pp. 3-4)

Nesse atravessar a fronteira entre o diegético e o não diegético, o silêncio e os “efeitos sonoros” desempenham um papel fundamental. Em relação ao silêncio, Rawlings nos informa que “há um lugar profundamente real e importante para o silêncio na maior parte dos filmes.” (Rawlings, sem data, p.44) E em relação aos “efeitos sonoros”⁷ ele diz:

“Quando o som surgiu [nos filmes], em fins de 1920, os autores cinematográficos – numa explosão de entusiasmo pela nova descoberta –, concentraram-se inteiramente no microfone. [...] Todavia, houve os que não se contentaram com reproduzir meramente o som de salas de chá cheias de gente e de telefones a tocar. No filme de Nikolai Ekk, *Road to Life*, feito em 1931, o som **natural** foi utilizado **simbolicamente**. [...] Um exemplo mais recente do uso **simbólico** do som é proporcionado pelo filme de Robert Wise *Executive Suite*, um filme digno também de ser mencionado, pela ausência de música na banda sonora. [...] O som **simbólico** poderá ser, como se disse acima, facilmente utilizado para acompanhar um filme mudo.

⁶ Todos os grifos das citações do presente trabalho são nossos.

⁷ No Glossário do mesmo livro, define-se o termo “Efeitos” como “Som gravado que não seja nem fala nem música.” (Rawlings, sem data, p.168)

O som também pode ser utilizado como recapitulação de cena anterior, ocupando o lugar de uma imagem.⁸ Outro campo rico para experiências é o uso *selectivo* do som.” (Rawlings, sem data, p.113-4)

Com certeza que, se seguimos a própria definição do termo “Efeito” que Rawlings inclui no Glossário, o parágrafo anterior descreve uma das funções que tal tipo de som pode ter. E é justamente no campo do “uso selectivo do som” onde nos moveremos, pelo menos em parte.

“Antes da guerra, houve uma moda de música que tomava como modelo certos sons nitidamente **reconhecidos**. *A Fundição de aço* de Mossolov, a partir da sua *Sinfonia das Máquinas*, e o *Pacific 231* de Honnegger são dois exemplos típicos. [...] Uma evolução posterior, ideal para uso em filmes silenciosos, foi a combinação da música com efeitos sonoros. [...] Num filme silencioso, é preferível dar uma apresentação artística do filme dentro dos seus limites do que tentar apresentar uma cópia primitiva de um filme sonoro. Para repetir um aviso feito anteriormente: utilize os efeitos sonoros sobriamente. Seleccione para efeitos sonoros apenas as cenas que têm função importante no enredo.” (Rawlings, sem data, p.112-3)

Embora os “conselhos” anteriormente expostos possam ser úteis ou não, mostram claramente o senso comum do uso do som em relação ao enredo, isto é, à estrutura narrativa do próprio filme. E fazendo um paralelismo entre o discurso filmico e o discurso sonoro-musical (não verbal) que o acompanha, Claudia Gorbman nos acrescenta o seguinte:

“Classical filmic discourse (mise-en-scène, camerawork, editing, sound recording, and mixing) contributes to the portrayal of a world, the representation of a diegesis. The nondiegetic shot or sound is the exception, not the rule – except in the case of music. Therefore: why music, in the tightly consolidated ‘realistic’ world of the sound film? It gives mood, pacing, emotion, yes – but why is it permitted into the narrative’s regime at all? For one thing, it has history on its side. Music has gone hand in hand with dramatic representation ever since the ancient Greek theater, and no doubt before, in ritual forms.” (Gorbman, 1987, p.4)

Essa relação histórica entre a música e o drama é fundamental para compreender o objetivo do nosso projeto. Se a música é permitida no regime narrativo do filme, e se isto é pela sua história funcional desde a antigüidade, então porque não estudar as suas potencialidades narrativas, sem auxílio da palavra? Neste sentido, Rawlings nos informa que,

“O filme americano *The Thief* tentou a invulgar experiência de contar uma história sem diálogo. O roncar do tráfico, campainhas de telefones a tocarem, a algazarra de comboios subterrâneos... todos os sons foram fielmente reproduzidos, excepto o diálogo, que um argumento inteligentemente urdido

⁸ Vai ser justamente de essa potencialidade do som de literalmente ocupar o lugar de uma imagem em que apoiaremos nosso trabalho criativo. O sublinhado é nosso.

eliminar. [...] O ideal é que os efeitos sonoros sejam escolhidos pelo seu significado dramático. A não ser que se deseje um efeito especial, utilize efeitos como complemento do acompanhamento musical do filme.” (Rawlings, sem data, p.111)

Mas também adverte-nos dos possíveis perigos que poderemos ou deveremos enfrentar, como o caso das fronteiras entre climas emocionais bem pouco diferentes, como explica a citação a seguir:

“Os climas emocionais são quase infinitos, e a diferença entre dois quando musicalmente interpretados, tal como entre *Sinistro* e *Sórdido*, pode ser tão sutil que se torne quase imperceptível.” (Rawlings, sem data, p.35)

Mas, o que poderia acontecer se vamos além e pensamos na narratividade sonora construída sem auxílio nem da palavra nem mesmo da imagem? Neste sentido deveremos estudar as características constitutivas e comunicativas do mundo sonoro-musical.

Em relação à música, tanto a potencialidade de comunicar emoções e/ou imagens, quanto o poder de estabelecer conotações com outras áreas, ou designar elementos determinados de vários campos da atividade humana, levou ao desenvolvimento de estudos e pesquisas acerca dos possíveis aspectos ou processos lingüísticos na música.

Eis então que, a música possui três características determinadas que permitiriam tais estudos. Elas são: a) o desejo de comunicação; b) o significado incorporado; e c) o significado designativo, podendo acrescentar um quarto ponto d) acerca do significado conotativo. Vejamos cada uma das referidas características por separado.

a) Desejo de comunicação

Antes de poder estabelecer a existência de processos lingüísticos na música, pode-se pensar no simples desejo das pessoas de comunicar suas emoções. Segundo expõe Farnsworth no seu livro *The Social Psychology of Music*:

“An occasional performer or conductor can be found who believes that he too has a share in the communication process through his unique way of handling musical materials. His thoughts, he insists, add to or modify what the composer has to say. It should be noted, however, that the confidence of composers, conductors, and performers in what they think they can do is no proof that they can successfully employ musical elements as linguistic signs, that they can tell the stories they are so anxious to tell. The matter of success constitutes quite a different problem.”⁹ (Farnsworth, 1969, Pp.69-70)

b) Significado incorporado (gramática ou sintaxe)

Toda linguagem tem sua gramática ou sintaxe; seu significado intrínseco. Mas a gramática não é estática no tempo. Ela pode evoluir, apresentar modificações nas regras que a governam. O que é aceito hoje pode não ser aceito amanhã, ou pode

⁹ Isto será levado em consideração na hora de desenhar o perfil do nosso processo experimental.

não ter sido aceito ontem. Segundo Farnsworth, na música isso também acontece, até o ponto de existir uma gramática para cada escola de composição. Porém, “*although music by its very nature can arouse imagery of a very personal sort, not all music is intended by composers to point to nonmusical phenomena, to possess designative meaning.*” (Farnsworth, 1969, p.70)

c) Significado designativo

Várias são as linhas de pensamento em relação à possível descrição do que a música designa, ou da forma como o manifesta. Mesmo que Farnsworth nos diga que “*yet even motivation and creativity do not as a rule excite as much interest as does the problem of designative meaning, the story that music allegedly tells and the moods it elicits*” (Farnsworth, 1969, p.71) o compositor Igor Stravinsky afirma na sua Autobiografia: “*For I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature...*” (Stravinsky, 1936, p.53). Porém o seu colega Aaron Copland expõe que “*Heaven knows it is difficult enough to say precisely what it is that a piece of music means, to say it definitely, to say it finally so that everyone is satisfied with your explanation. But that should not lead one to the other extreme of denying to music the right to be ‘expressive.’*” (Copland, 1939, p.12)

Do seu lado, Leonard Meyer no seu livro *Emotion and meaning in Music*, opondo-se à ideia exposta por Farnsworth, explica:

“The problem of musical meaning and its communication is of particular interest for several reasons. Not only does music use no linguistic signs but, on one level at least, it operates as a closed system, that is, it employs no signs or symbols referring to the non-musical world of objects, concepts, and human desires. Thus the meanings which it imparts differ in important ways from those conveyed by literature, painting, biology, or physics. Unlike a closed, non-referential mathematical system, music is said to communicate emotional and aesthetic meanings as well as purely intellectual ones. This puzzling combination of abstractness with concrete emotional and aesthetic experience can, if understood correctly, perhaps yield useful insights into more general problems of meaning and communication, especially those involving aesthetic experience.

However, before the relationship of music to other kinds of meaning and other modes of communication can be considered, a detailed examination of the meanings of music and the processes by which they are communicated must be made.” (Meyer, 1956, Pp.vii-viii)

Como complementa depois, a experiência afetiva tão discutida, resulta da interação direta entre séries de estímulos musicais e o indivíduo que entende o estilo da obra que está sendo ouvida. Devido ao fato de serem as forças que definem tal experiência, exclusivamente musicais, a forma da experiência afetiva

será semelhante à forma da obra musical que a gerou. Embora o próprio Meyer explique depois o seguinte:

“Not all affective experiences are as direct as this. Often music arouses affect through the mediation of conscious connotation of unconscious image processes. A sight, a sound, or a fragrance evokes half-forgotten thoughts of persons, places, and experiences; stirs up dreams ‘mixing memory with desire’; or awakens conscious connotations of referential things. These imaginings, whether conscious or unconscious, are the stimuli to which the affective response is really made. In short, music may give rise to images and trains of thoughts which, because of their relation to the inner life of the particular individual, may eventually culminate in affect. But if such image processes are really unconscious, we can never know them.” (Meyer, 1956, p. 256)

Freqüentemente, o processamento das imagens é consciente. O ouvinte é consciente das associações que realiza durante a escuta. Mesmo que tais processos sejam individuais, relativos unicamente à experiência pessoal, ou coletivos e pertençam a um grupo inteiro dentro de uma cultura. No último caso, segundo Meyer, tais processos serão chamados de conotações. (Meyer, 1956, p.257) Sempre segundo ele, nem a forma nem o conteúdo referencial de tais experiências, por mais afetivas que possam ser, têm necessariamente relação com a forma e conteúdo da obra musical que supostamente as ativou.

“The real stimulus is not the progressive unfolding of the musical structure but the subjective content of the listener’s mind. [...] It should be noted in this connection that not only do memories frequently result in affective experience but affective experiences themselves tend to evoke memories and arouse image processes appropriate to the character of the affective experience, whether sad or gay, noble or tender, as determined by the objective situation. In other words, even the most purely musical affective experiences may give rise to image processes which, developing their own series of associations, may become independent of the musical succession itself.” (Meyer, 1956, p.258).

d) Significado Conotativo

Por conotação, segundo foi dito então, entende-se a associação de significados compartilhada por um grupo de indivíduos dentro de uma cultura. Ela é o resultado da associação feita entre alguns aspectos da organização musical e a experiência extramusical. Tanto a forma como a associação é realizada quanto o conceito ou imagem, devem ser iguais para todos os membros do grupo.

“[...] it must be a class concept that has the same meaning for, and produces the same attitudes in, all the members of the group. In the West, for example, death is usually depicted by slow tempi and low ranges, while in certain African tribes it is portrayed in frenzied musical activity; yet this results from difference in attitudes toward death rather than from differences in the associative processes of the human mind. The particular way in which a

connotation is realized or represented in music cannot be understood apart from the beliefs and attitudes of the culture in question. Some connotations are entirely traditional. Association is by contiguity; i.e., some aspect of the musical materials and their organization becomes linked, by dint of repetition, to a referential image. Certain instruments become associated with special concepts and states of mind.” (Meyer, 1956, pp.258-9)

Para que a nossas respostas a tais sistemas especiais de **símbolos** conotativos ou designativos sejam efetivas, elas devem ser automáticas e habituais. Para isso, precisa-se da repetição da experiência associativa no tempo, para construir um conjunto de associações fortes e diretas, até o ponto das respostas aparecerem como naturais.

“This much, however, is clear: (1) In most cultures there is a powerful tendency to associate musical experience with extramusical experience. The many musical cosmologies of the Orient, the practice of most primitive cultures, and the writings and practices of many Western composers are striking evidence of this fact. (2) No particular connotation is an inevitable product of a given musical organization, since the association of a specific musical organization with a particular referential experience depends upon the beliefs and attitudes of the culture toward the experience. However, once the beliefs of the culture are understood, most associations appear to possess a certain naturalness because the experiences associated are in some sense similar. (3) No matter how natural a connotation may seem to be, it undoubtedly acquires force and immediacy through cultural experience.” (Meyer, 1956, pp.262-3)

Mesmo não concordando em forma total com Meyer, achamos importante a sua colocação no contexto das linhas de pensamento na presente área, pois aporta uma visão da música como um produto culturalmente condicionado, despojada das características lingüísticas descritas anteriormente por Farnsworth.

Dos signos e da sua organização

O leitor pode ter observado a série de palavras ou frases (símbolo, código, simbólico, associação e significado) que colocamos expressamente em negrito, a fim de chamar a sua atenção sobre elas. E mesmo tendo exposto alguns conceitos acerca dos significados conotativo e designativo, assim como das eventuais características lingüísticas da música, é necessário clarificar alguns conceitos prévios a tais desenvolvimentos. Para isso dever-se-ia entrar no campo da Semiologia.

Tentando fazer uma breve resenha acerca da Semiologia, podemos dizer que o próprio Ferdinand de Saussure¹⁰ estabeleceu a Semiologia (do grego *semeion* ‘signo’) como “*una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida*

¹⁰ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Ed. por Ch. Bally e A. Sechehaye (com a colaboração de A. Riedlinger). Trad. por Mauro Armiño. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.

social” (Saussure ed. por Bally e Sechehaye, 1993, p.42), deixando a porta aberta para um possível vínculo com a Psicologia Social (e conseqüentemente com a Psicologia em geral). Ela ocupar-se-ia da observação dos materiais que constituem signos e as leis que os governam, onde a Linguística faria parte dela. Finalmente estabeleceu que a Semiologia como um todo, faria parte do conjunto de fatos antropológicos.

Entre os nomes posteriores a Saussure, que foram acrescentando elementos ou definindo diferentes aspectos da referida área do conhecimento (hoje incluída no termo geral de Semiótica), temos o filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) e Charles William Morris (1901-1979). Entre os mais contemporâneos, temos os nomes de teóricos como Roland Barthes (1915-1980), Umberto Eco, Christian Metz, Julia Kristeva e Algirdas Greimas. Entre os linguistas que trabalham dentro de marcos de referencia semióticos podemos incluir os nomes de Roman Jakobson (1896-1982) e de Michael A. K. Halliday. Devido ao fato da semiótica formal ficar muito próxima e ligada ao estruturalismo, devemos incluir os nomes de Claude Lévi-Strauss do lado antropológico, e o de Jacques Lacan do lado psicanalítico, fazendo a óbvia ressalva de não serem eles os únicos, claro.

Como foi mencionado antes, o termo Semiótica é o utilizado hoje para a área toda. Mesmo que a Semiótica veja-se diretamente vinculada à Teoria dos Signos, ela envolve não apenas o estudo dos signos na cotidianeidade, mas de qualquer coisa que refira a outra. No sentido semiótico, a definição de signo inclui palavras, imagens, sons, gestos e objetos. Eles são estudados dentro de **sistemas de signos** (tais como o médio ou o gênero).

Sem entrar muito nas subáreas da Semiótica, simplesmente diremos que, se como estabelece Chandler,¹¹ “*Semiotics is often employed in the analysis of texts (although it is far more than just a mode of textual analysis)*” (Chandler, 1994a, sem01.html) ela então, deverá lidar com os signos no texto e a estrutura que os vincula, assim como com os possíveis significados que possam ser identificados. Entendamos que o conceito de “texto” independe do médio que ele utiliza para manifestar-se, podendo ser tanto verbal quanto não-verbal. Ele também independe de quem o emite de quem o recebe.

Sendo o texto uma montagem de signos, ele é construído (e interpretado) em referência às convenções associadas com um gênero, utilizando um médio específico de comunicação. Existem discrepâncias em relação à possibilidade (ou não) de dizer a mesma coisa em dois sistemas semióticos que utilizem unidades diferentes, limitando assim os possíveis códigos que cada um carrega.

Entre os signos que conformam um texto, a semiótica define três categorias básicas. São estas as dos símbolos, os ícones e os índices. Eles carecem de sentido próprio até que nós o damos. Isto quer dizer, olhando desde a tradição saussureana,

¹¹ Daniel Chandler. *Semiotics for Beginners*. <<http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.html>>. 1994.

que o signo é tal quando possui um significante (a forma que o signo assume) e um significado (o conceito que representa). Pode-se entender o significador como a forma concreta (ou “material”) do signo – algo que pode ser visto, escutado, palpado, cheirado ou degustado –. O significado, por outro lado, é uma construção mental, não material. É entre estes dois elementos que se estabelece a relação de significação. (Daniel Chandler, 1994a, sem02.html) O próprio Saussure estabelece que o signo “*une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla “material” es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto.*” (Saussure ed. por Bally e Sechehaye, 1993, p.102)

Se não existe signo sem significante nem significado (ou sem forma nem conteúdo), aplicando-se isto ao mundo sonoro-musical que envolve nossa proposta, teríamos então que um determinado signo sonoro-musical apresentar-se-ia da mesma forma, onde mesmo podendo-se discutir os conceitos referidos à forma, o seu conteúdo pertenceria a algum das três categorias antes referidas: simbólica, icônica ou indicadora.

Confrontado com o modelo de Saussure (cuja relação se estabelece entre um conceito e a imagem sonora), Peirce estabelece um outro modelo do tipo referencial, isto é: o sentido dos signos é visto dentro da sua relação com os outros signos.¹² A referida diferença traz com ela dois conceitos quase antagônicos de conceber qualquer sistema de signos. Se o modelo de Peirce apenas **reflete** a realidade, o de Saussure **a constroi**.

O próprio Saussure enfatizou que não existe conexão necessária, inerente ou natural entre significante e significado. A relação é puramente convencional e dependente das convenções sociais e culturais. Cada linguagem estabelece diversas distinções entre um significante e outro, assim como entre um significado e outro. Isso levaria-nos à questão unidirecional de que o significado seria modelado pelo significante. É aqui que entra em jogo o contexto. A arbitrariedade dos signos abre a porta aos sentidos múltiplos do mesmo signo.

Agora bem, voltando finalmente às categorias ou modos de signos (símbolo, ícone e índice) temos que:

1. O **símbolo** é um modo de signo no qual o significante não vincula claramente com o significado, sendo assim uma relação puramente convencional, tendo que ser aprendida no contexto sociocultural. (ex. Uma música institucional, um *jingle*, o hino nacional, etc.)

¹² E definido pelo famoso “triângulo” entre o **Veículo** (a forma que o signo adota); o **Sentido** (o sentido que se faz do signo); e o **Referente** (aquilo ao que o signo refere; um objeto determinado).

2. O **ícone** é um modo de signo no qual o significante lembra ou imita física ou perceptivamente o significado, como se possuísse alguma das suas qualidades (ex., onomatopéias, sons musicais realistas, efeitos sonoros, etc.)
3. O **índice** é um modo de signo no qual o significante está diretamente conectado de alguma maneira (física ou causal) com o significado, podendo esta conexão ser observada ou inferida (ex., galo cantando, bocejar, pranto de um bebê, som de uma batida de carro, etc.)

É muito comum a confusão entre as três formas de signos, mas elas não são necessariamente excludentes uma das outras: um signo pode ser um símbolo, um ícone ou um índice, ou qualquer combinação possível entre eles. Depende da forma em que o signo é utilizado. O mesmo significante pode ser utilizado icônicamente em um contexto e simbolicamente em outro. Os signos não podem ser classificados em termos dos três modos sem referência aos propósitos do seus usuários dentro de contextos particulares.¹³ Mesmo aceitando a diade saussureana (significante - significado) alguns semióticos afirmam que não existem ícones puros, pois sempre têm algum elemento da convenção cultural envolvido. Para serem verdadeiramente icônicos, deveriam ser transparentes para uma pessoa que nunca os tenha visto antes. Mas são as convenções culturais (conhecidas como **códigos**) que eles envolvem as que acrescentam a dimensão social dos signos, e em função da dinâmica mutável da sociedade e das suas convenções culturais que os signos apresentam também uma dimensão dinâmica na relação significante-significador que pode ir mudando no tempo (fato reconhecido pelo próprio Saussure).

Da criação e interpretação dos textos - codificação e decodificação

Falando agora em como é que os signos se organizam no sistema do texto, é necessário introduzir a noção de **código**. Os códigos não são simplesmente as convenções comunicacionais que regulam a referida organização. Mas os sistemas processais das referidas convenções que operam em certos domínios. Os códigos transcendem o texto. O significado do signo depende do código no que está incluído, sendo então o código quem regula e faz estável a relação entre significante e significado.

Segundo Chandler, na criação de textos *“we select and combine signs in relation to the codes with which we are familiar”* (Chandler, 1994a, sem08.html). Existe toda uma escala tipológica de códigos na literatura da área, realizada fundamentalmente por Eco, Barthes e Fiske. Mas em termos gerais podem-se estabelecer como as mais comumente mencionadas as seguintes¹⁴:

¹³ Mesmo que a noção de **Sentido** faça do modelo Peirceano o preferido dos teóricos da mídia (quem enfatizam o processo ativo da interpretação), em função da nossa necessidade de construir uma realidade narrativa sonoro-musical determinada, manteremos nossos olhos no modelo Saussureano.

¹⁴ Segundo o esquema tripartito do próprio Chandler. A tradução é nossa.

- **Códigos Sociais** (num sentido mais amplo, todos os códigos semióticos são códigos sociais)
 - *linguagem verbal* (subcódigos fonológico, sintático, léxico, prosódico e paralingüístico);
 - *códigos corporais* (contato físico, proximidade, orientação física, aparência, expressão facial, gestos e posturas);
 - *códigos de “mercado”* (modas, roupas, carros);
 - *códigos comportamentais* (protocolos, rituais, RPGs¹⁵);
 - *códigos regulamentais* (ex., código de trânsito, códigos da prática profissional).
- **Códigos Textuais**
 - *códigos científicos*, incluindo as matemáticas;
 - *códigos estéticos* nas variadas artes expressivas (poesia, drama, plástica, música, etc.) - incluindo as diferentes correntes e etapas;
 - *códigos de gênero, retórica e estilística*: narrativa (enredo, personagem, ação, diálogo, encenação, etc.), exposição, argumento, e assim por diante;
 - *códigos dos meios massivos de comunicação* incluindo os códigos fotográfico, televisivo, filmico, radiofônico, jornalístico e os das diferentes classes de publicações, tanto técnicos quanto convencionais (incluindo o formato).
- **Códigos Interpretativos** (Existe bem pouco acordo em relação a estes códigos semióticos)
 - *códigos perceptivos*: por exemplo o da percepção visual (note-se que este código não assome uma comunicação intencional);
 - *códigos de produção e interpretação*: códigos relativos à codificação e à decodificação de textos (dominantes ou hegemônicos, negociados ou oposicionais)
 - *códigos ideológicos*: podem serem listados o individualismo, a liberdade, patriarcado, raça, classe, materialismo, capitalismo, progressismo e cientificismo, consumismo, populismo, embora todo código possa ser visto como ideológico). (Chandler, 1994a, sem08.html)¹⁶

Devido ao fato de que na leitura de um texto, interpretamos os signos utilizando os que parecem ser os códigos apropriados, é fácil reconhecer da lista anterior, aqueles que seriam de utilidade para o nosso objetivo criativo. Estes três tipos de códigos (mesmo podendo-se superpor) correspondem às três classes de conhecimento chave, necessárias para os intérpretes de textos, sendo tipos de conhecimento: a) do mundo (conhecimento social); b) do médio e o gênero (conhecimento textual); c) da relação entre os dois anteriores (julgamento de modalidade).

¹⁵ Colocamos o termo aceito no Brasil, em substituição do original inglês *role-playing games*.

O aprendizado destes códigos envolve a adoção dos valores, paradigmas e “visões do mundo” que estão incorporadas neles sem consciência da sua intervenção na construção da realidade. A existência de tais códigos em relação à interpretação de textos fica mais clara ou óbvia quando examinamos textos produzidos dentro de (e para) uma cultura diferente. A interpretação desses textos da forma exposta, pode exigir “competência cultural” relativa ao contexto cultural específico do texto a ser interpretado. Desde a perspectiva histórica, fica claro que vários dos códigos relativos aos novos médios, evoluíram a partir daqueles pertencentes aos médios já existentes. Novas convenções se desenvolvem, então, afim de cobrir o potencial técnico do novo médio e os usos para os quais foi criado. Não discutiremos aqui os eventuais elementos determinísticos do médio tecnológico utilizado na nossa construção.

Mesmo que os códigos não determinem o significado dos textos, os códigos de tipo dominante tendem a forçá-lo. Isto limita o poder do indivíduo no processo de significação dos signos. É então que se estabelecem duas dimensões relacionais entre códigos e subcódigos: a sintagmática e a paradigmática. A dimensão sintagmática é a relação de combinação entre diferentes códigos e subcódigos, enquanto a paradigmática refere à escolha de subcódigos específicos dentro de um código.

O anteriormente exposto leva-nos de volta (mas agora no âmbito da síntese de significados semióticos) aos conceitos de **denotação** – ou **designação** – e **conotação**, já referidos anteriormente. Na procura de definições dos dois termos, qualquer dicionário comum mostra que são níveis de significação diferentes, sendo o primeiro o da denotação, o que apenas designa, sem acrescentar nenhuma característica ao signo; seguido pelo da conotação, o que claramente acrescenta atributos ao signo. Tais diferenças podem ser aproveitadas na manipulação dos códigos entanto elementos construtores ou reguladores do texto. *“Changing the form of the signifier while keeping the same signified can generate different connotations.”*

¹⁶ Segundo o próprio Chandler expõe posteriormente: *“The typologies of several key theorists are often cited and it may be useful to alert the reader briefly to them here. John Fiske makes a basic distinction between representational codes (which are used to produce texts existing independently of their producers) and presentational codes (which are tied to the presence of their producers) (Fiske 1982, 66-7). Pierre Guiraud (1975) proposed three basic kinds of codes: logical, aesthetic and social. In his book S/Z (1974), Roland Barthes itemised five codes utilized in reading: hermeneutic (narrative turning-points); proairetic (basic narrative actions); cultural (prior social knowledge); semic (medium-related codes) and symbolic (themes) (see Silverman 1983, Chapter 6). Umberto Eco offered ten fundamental codes as instrumental in shaping images: codes of perception, codes of transmission, codes of recognition, tonal codes, iconic codes, iconographic codes, codes of taste and sensibility, rhetorical codes, stylistic codes and codes of the unconscious (Lapsley & Westlake 1988, 44; Eco 1982, 35-8). The value of any such typologies must clearly be assessed in terms of the interpretive light which they shed on the phenomena which they are used to explore.”* (sobre as citações que Chandler faz de outros autores, acrescentamos a bibliografia que ele próprio inclui, no final do presente trabalho).

(Chandler, 1994a, sem08.html) A conotação é a parte humana do processo; a escolha dos conteúdos, enquanto a denotação fala do objeto que contem os conteúdos escolhidos.

No nível conotativo, os signos viram mais **polissêmicos**, isto é, mais abertos à interpretação, podendo a conotação funcionar sintagmática e paradigmaticamente.

Segundo Chandler, o conceito de *mito* gerado por Roland Barthes, envolve a combinação da denotação com a conotação, para produzir *ideologia*.

“Popular usage of the term ‘myth’ suggests that it refers to beliefs which are demonstrably false, but the semiotic use of the term does not necessarily suggest this. ‘Myths are arbitrary with respect to their referents, and culture-specific’ (O’Sullivan et al. 1994, 287). Cultural myths express and serve to organize shared ways of conceptualizing something (Fiske 1982, 93-5; Fiske & Hartley 1978, 41ff; O’Sullivan et al. 1994, 287). Tony Thwaites and his colleagues add that ‘signs and codes are produced by, and reproduce, cultural myths’ (Thwaites et al. 1994, 73). Myths serve the ideological function of naturalization - ‘to make the cultural natural’, as John Fiske puts it (O’Sullivan et al. 1994, 193) - in other words, to make shared cultural and historical values, attitudes and beliefs seem ‘natural’, ‘normal’, ‘self-evident’, ‘common-sense’ and even ‘true’. [...] The power of such myths is that they ‘go without saying’. ‘The extreme effect of myths is to hide the semiotic workings of a text’s signs and codes. The denotations appear so true that the signs seem to be the things themselves... Myths turn social signs into facts’ (ibid.). According to Thwaite et al., ‘myth emerges in texts at the level of codes (ibid.).’ (Chandler, 1994a, sem08.html)

A análise semiótica dos mitos culturais envolve a tentativa de desconstruir as formas operacionais dos códigos, dentro de textos ou gêneros populares particulares, com o objetivo de revelar como certos valores, atitudes ou crenças são apoiadas enquanto outras são suprimidas. Mas tarefa semelhante pode ser problemática quando o semiótico é também um produto da mesma cultura, envolvendo assim a própria convalidação de várias das idéias dominantes.¹⁷

Comunicação verbal e não-verbal

Como já vimos, os semióticos referem-se à criação e à interpretação dos textos como “codificação” e “decodificação” respectivamente. Mesmo que soe nos nossos ouvidos como um processo muito programático, o uso desses termos procura enfatizar a importância dos códigos semióticos envolvidos, com a finalidade de poder mostrar os fatores sociais. Os modelos comunicacionais ou de transmissão de textos baseados na idéia de um emissor que transmite uma mensagem até um receptor, reduzem o sentido da mensagem a um conteúdo que pode ser enviado aos poucos. Neste

¹⁷ Cabe aqui colocar a simples questão (mesmo deixando-a aberta para o leitor, e sem uma resposta da nossa parte) de se é possível no mundo sonoro-musical a criação de **mitos**, isto é, de **ideologia**.

sentido, segundo continua expondo Chandler, o lingüista Roman Jakobson (1960) propus um modelo de comunicação verbal que focaliza a importância dos códigos e dos contextos sociais envolvidos. Jakobson descreve o que define como os seis fatores constitutivos em qualquer comunicação verbal:

“The addresser sends a message to the addressee. To be operative the message requires a context referred to (‘referent’ in another, somewhat ambivalent, nomenclature), seizable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized, a code fully, or at least partially, common to the addresser and addressee (or in other words, to the encoder and decoder of the message); and finally, a contact, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to stay in communication.” (Jakobson 1960, In: Chandler, 1994a, sem08.html)

Por sua vez, Hall faz referência às várias fases do modelo de comunicação como **momentos**, entanto que John Corner expõe suas próprias definições da forma seguinte:

- *the moment of encoding: ‘the institutional practices and organizational conditions and practices of production’ (Corner 1983, 266);*
- *the moment of the text: ‘the... symbolic construction, arrangement and perhaps performance... The form and content of what is published or broadcast’ (ibid., 267); and*
- *the moment of decoding: ‘the moment of reception [or] consumption... by... the reader/hearer/viewer’ which is regarded by most theorists as ‘closer to a form of “construction” than to ‘the passivity... suggested by the term “reception”’ (ibid.). (citado em: Chandler, 1994a, sem08.html)*

Embora também exista o modelo desenvolvido por Shannon e Weaver (também conhecido como **modelo transmissivo de comunicação**), queremos agora fazer a expressa ressalva que não contemplaremos esse modelo pelas mesmas questões que Chandler observa no seu artigo *The Transmission Model of Communication*¹⁸ inserindo aqui apenas as conclusões do próprio artigo.

“In short, the transmissive model is of little direct value to social science research into human communication, and its endurance in popular discussion is a real liability. Its reductive influence has implications not only for the common-sense understanding of communication in general, but also for specific forms of communication such as speaking and listening, writing and reading, watching television and so on. In education, it represents a similarly transmissive model of teaching and learning. And in perception in general, it reflects the naive ‘realist’ notion that meanings exist in the world awaiting only decoding by the passive spectator. In all these contexts, such a model underestimates the creativity of the act of interpretation.

Alternatives to transmissive models of communication are normally described as constructivist: such perspectives acknowledge that meanings are actively

¹⁸ Daniel Chandler. *The Transmission Model of Communication* <<http://www.aber.ac.uk/~dgc/trans.html>>. 1994. Recomendamos calorosamente a sua leitura.

constructed by both initiators and interpreters rather than simply ‘transmitted’. However, you will find no single, widely-accepted constructivist model of communication in a form like that of Shannon and Weaver’s block diagram. This is partly because those who approach communication from the constructivist perspective often reject the very idea of attempting to produce a formal model of communication. Where such models are offered, they stress the centrality of the act of making meaning and the importance of the socio-cultural context.” (Chandler, 1994b, trans.html)

No capítulo I do seu livro *Music, the Arts, and Ideas*,¹⁹ Meyer estabelece um paralelo entre a potencialidade musical de transmitir emoções, idéias, sentimentos, etc. e o modelo transmissivo de comunicação (incorporado na Teoria da Informação). Sem discutir o método indutivo que ele coloca, em resumo procura reduzir as características da música aos elementos que a Teoria da Informação define. (Meyer, 1967, p.5 e seg.)

Os anteriores modelos de comunicação (estabelecidos fundamentalmente para sistemas verbais) obriga-nos a procurar a contrapartida desde o lado não-verbal. É assim que no seu livro *La comunicación no verbal*,²⁰ Knapp nos informa que a fórmula não-verbal “*es susceptible de una gran cantidad de interpretaciones, exactamente igual que el término comunicación.*” (Knapp, 1992, p.15) Em efeito, não é fácil estudar unicamente o comportamento não-verbal separado do verbal. Tão intimamente ligados estão e tão subtilmente está representada a dimensão verbal no âmbito não-verbal, que fica confuso o assunto de estudo. Outra razão da referida confusão fica na falta de clareza taxonômica, isto é: não se sabe com clareza se trata do sinal *produzido* (não-verbal) ou do código interno da interpretação do sinal (frequentemente verbal). Segundo complementa o próprio Knapp: “*La borrosa línea de demarcación entre comunicación verbal y no verbal se complica con una distinción igualmente difícil, la distinción entre fenómenos vocales y no vocales.*” (Knapp, 1992, p.16)

Embora exista o perigo de esquecer que a comunicação não-verbal não pode ser estudada em forma isolada do processo global da comunicação, utiliza-se o termo não-verbal, em geral, para descrever todos os acontecimentos da comunicação humana que transcendem às palavras ditas ou escritas. Ao mesmo tempo, deve-se lembrar que tais acontecimentos e condutas não-verbais podem ser interpretados por meio de símbolos verbais.

Narratologia Musical

Já no final da nossa revisão bibliográfica, fica claro que uma síntese de todo o exposto anteriormente se faz necessário. É assim que a Semiótica e a Semiologia aproximam-se da música (e os teóricos da música o fazem no sentido contrário) tentando

¹⁹ Leonard B. Meyer. *Music, the arts and ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

²⁰ Mark Knapp. *La comunicación no verbal - El cuerpo y el entorno*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Paidós, 1992 (4ª edição).

determinar diferentes marcos de idéias que permitam tanto um novo tipo de análise do fenômeno sonoro-musical quanto novas formas de estruturar o seu discurso.

No seu livro *A Theory of Musical Semiotics*²¹ Eero Tarasti oferece um panorama claro e amplo do campo da Narratologia musical, explorando vários dos seus postulados com considerável profundidade. Tentando mapear sistemática e gradativamente a trajetória da geração narrativa até o contexto musical proposto por Greimas, vale-se de ferramentas tais como uma versão modificada da lógica modal de George von Wright, da teoria entonacional de Boris Asafiev e de uma interpretação muito pessoal dos conceitos originais de Pierce. Separando os estudos semióticos em música entre estruturalistas (caracterizados pela busca das estruturas significantes irredutíveis e das suas unidades significantes menores nas profundezas da música) e icônicos (caracterizados pela busca das estruturas significantes irredutíveis diretamente na superfície musical), ele conclui que nenhuma das duas linhas de pensamento pode esclarecer completamente a narratividade musical, sugerindo conseqüentemente uma síntese crítica.

Entre os teóricos que trabalham na semiologia da música, devemos mencionar personalidades tais como Jean-Jacques Nattiez, cujos trabalhos na área têm sido elementos chaves para o desenvolvimento dessas abordagens.

Mas mesmo tendo percorrido um longo e profundo caminho nesta Revisão Bibliográfica, concordamos com Schaeffer²², quando afirma:

“Si descartamos toda clase de consideraciones complacientes sobre los estados de ánimo del compositor o los del exégeta, nos quedamos reducidos a la más seca enumeración, en términos de tecnología musical, de sus procedimientos de fabricación, o, en el mejor de los casos, al estudio de sus sintaxis. Pero no hay verdadera explicación del texto. Quizás no haya motivo para asombrarse. Quizás la buena música, al ser ella misma un lenguaje, y un lenguaje específico, escape radicalmente a toda descripción y a toda explicación por medio de palabras. Pero, en suma, más nos valdría confesar que no sabemos gran cosa de la música.” (Schaeffer, 1988, pp.21)

Para acrescentar à sua linha de pensamento, poucas páginas depois:

“La música aporta singularmente una nota discordante en el concierto del conocimiento; provoca uno de nuestros escrúpulos favoritos: el de separar lo más posible los hechos de las ideas, lo sensible y el intelecto, o por decirlo de otro modo, los objetos y el lenguaje. Entonces deberíamos tratar a la música de la misma manera que los sabios han aprendido a tratar a un hecho que se resiste a entrar en el sistema de explicaciones que le proponen: no es el hecho el que se equivoca o lo que hay que negar, sino que hay que revisar el sistema.” (Schaeffer, 1988, p.25)

²¹ Segundo resenha do livro feita por William Echard. *Musical Narratology*. <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/music.html>>, 1994.

²² Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Trad. de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Chandler, Daniel. (1994a) *Semiotics for Beginners*. URL: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotics.htm>. [Novembro 1999].
- Chandler, Daniel. (1994b) *The Transmission Model of Communication*. URL: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/trans.htm>. [Novembro 1999].
- Chandler, Daniel. (1995) *Text and the Construction of Meaning*. URL: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/texts.htm>. [Novembro 1999].
- Copland, Aaron. (1939) *What To Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill.
- Covel, Amy. *Defining a Narrative*. (1999) URL: <http://www.msu.edu/user/covellam/195/web10.html>. [Novembro 1999].
- Farnsworth, Paul R. (1969) *The social psychology of Music*. 2ª Ed. Ames: Iowa State University Press, 1969.
- Fish, S. (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gabrielsson, Alf. (1999) Studying emotional expression in music performance. In: *Proceedings of the 17th Research Seminar ISME*. Pp.234-44. Johannesburg: University of the Witwatersrand Press.
- Gorbman, Claudia. (1987) *Unheard Melodies. Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hargreaves, David J. e Adrian C. North. Ed. (1997) *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Haydon, Glen. (1948) *On the Meaning of Music*. Washington: Library of Congress.
- Justlin, Patrik N. (1997) Emotional communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data. In: *Music Perception* Vol. 14, Nº4, Pp.383-418. California: University of California Press.
- Jung, Carl G. et al. (1977) *El hombre y sus símbolos*. Trad. de Luis Escolar Bareño. Barcelona: Caralt Editor.
- Knapp, Mark L. (1992) *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Paidós (4ª edição).
- Meyer, Leonard B. (1967) *Music, the arts and ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. (1987) *Musicologie générale et sémiologie*. Meyenne (Fr.): Christian Bourgois.
- Rawlings, F. (sem data) *Como escolher música para filmes*. Trad. de Filipe Montenegro. Lisboa: Prelo, [196? - 197?].
- Schaeffer, Pierre. (1988) *Tratado de los objetos musicales*. Trad. de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza.
- Seeger, Charles. (1960) On the Moods of a Music-Logic. *Journal of American Musicological Society*. Vol.13, Pp. 224-61.
- Sessions, Roger. (1950) *The Musical Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Saussure, Ferdinand de. (1993) *Curso de lingüística general*. Ed. por Ch. Bally e A. Sechehaye. (com a colaboração de A. Riedlinger). Trad. por Mauro Armíño. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Stravinsky, Igor. (1936) *An autobiography*. New York: Simon and Shuster.
- Zuckerkandl, Victor. (1956) *Sound and symbol. Music and the External World*. Trad. de