

A ENUNCIÇÃO MUSICAL EM DUAS INTERPRETAÇÕES DE UM PRELÚDIO DE CHOPIN

José Roberto do CARMO JUNIOR¹

- RESUMO: O presente ensaio procura discutir as marcas enunciativas presentes na melodia tonal a partir da investigação de algumas propriedades comuns ao aparelho fonador humano e aos instrumentos musicais reais e virtuais. Analisando essas propriedades à luz da teoria glossemática de Hjelmslev (1975) e da semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2006), nossa investigação chegou aos seguintes resultados: (i) dado que o sistema musical e o sistema fonológico possuem categorias comuns, pode-se sustentar a existência de um parentesco genético entre expressão verbal e expressão musical; (ii) o efeito de sentido característico da melodia tonal é fruto de uma configuração sintagmática de suprassegmentos (cronemas, tonemas e dinamemas) hierarquicamente organizados; (iii) outras categorias do sistema melódico tais como o andamento, a dinâmica e o timbre – os foremas musicais – ocupam um papel à parte na hierarquia melódica e são as principais responsáveis pelas marcas deixadas no enunciado pela instância intérprete do sujeito da enunciação.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica musical. Tensividade. Categorias da enunciação. Glossemática. Plano da expressão.

A musicalização da semiótica

Em sua obra mais recente, *Éléments de grammaire tensive*, Claude Zilberberg (2006) mostra de que maneira a base da teoria semiótica poderia sofrer um ajuste conceitual, de modo a criar um lugar para a afetividade dentro do discurso teórico. Traduzida em categorias contínuas, como andamento e tonicidade, a afetividade ascende, na escrita de Zilberberg, à condição de termo pressuposto em toda geração de sentido. Esse enquadramento da questão, apresentado anteriormente por Fontanille e Zilberberg (2001) em *Tensão e Significação*, ganha agora, com os *Éléments*, o *status* de uma gramática do sentido.

Tecnicamente, o procedimento fundamental da proposta tensiva consiste em emprestar categorias do plano da expressão prosódica e musical para mapear os fluxos tensivo-fóricos presentes já nos estratos mais profundos do percurso gerativo. Daí que essa proposta tenha sido chamada algumas vezes de prosodização ou musicalização da semiótica (ZILBERBERG, 1990, p.43).

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas – Departamento de Linguística - São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – carmojr@usp.br. Bolsista de pós-doutorado (proc. Fapesp 2008/06656-7).

Dentro desse quadro, parece tentadora a possibilidade de aplicar os resultados da semiótica tensiva à linguagem musical, invertendo, de certo modo, o caminho até aqui trilhado por Zilberberg. Se as categorias prosódicas e musicais podem mapear as variações afetivas, não poderia a gramática tensiva lançar nova luz sobre o devir musical? Não seria a música uma semiótica feita sob medida para testar as hipóteses zilberberguianas?

É evidente que sabemos da estreita ligação entre afetividade (plano do conteúdo) e dinâmica² e andamento³ (plano da expressão). A questão é como traduzir esse saber intuitivo em termos de funções explicitamente definidas de modo que seus fúntivos possam ser exaustivamente analisados. É precisamente essa possibilidade que se mostra com o tratamento dado por Zilberberg (2006) à tensividade. Neste artigo, veremos como o esquematismo tensivo é uma ferramenta poderosa para tratar da dinâmica e do andamento. Veremos também que, a partir desses resultados, é possível montar uma equação envolvendo dinâmica, timbre, andamento e enunciação musical. Tomaremos como objeto de análise duas performances do prelúdio opus 28, n. 4, em mi menor, de Frédéric Chopin, a primeira delas, na interpretação hoje clássica da pianista Martha Argerich (2008); e a segunda, na leitura de um “pianista virtual”, o *software* Logic Audio 4.0. A comparação dessas duas performances nos conduzirá a uma aproximação do conceito zilberberguiano de *forema* ao esquema de categorias que organiza a enunciação na linguagem musical.

Próteses musicais

Partimos de uma constatação óbvia, mas fundamental para compreendermos a enunciação musical: *um instrumento musical em si e por si mesmo nada enuncia*. Um instrumento musical é apenas o *instrumento* de um fazer musical e esse fazer pressupõe um *corpo*. Em outras palavras, consideraremos os instrumentos musicais na condição de “próteses” do sujeito da enunciação.

Foi Umberto Eco (1999, p. 303-304, grifo do autor) quem introduziu pela primeira vez o conceito de prótese num contexto semiótico. Vejamos como a questão é apresentada.

Geralmente chamamos prótese um aparelho que *substitui* um órgão que falta (por exemplo, uma dentadura), mas, em sentido lato, é prótese qualquer aparelho que estende o raio de ação de um órgão

² Dinâmica é uma categoria do plano da expressão que se refere à intensidade com a qual uma nota, um segmento ou toda uma peça musical é executada. A categoria se articula na oposição forte versus fraco.

³ Andamento é uma categoria do plano da expressão que se refere à velocidade com a qual uma nota, um segmento ou toda uma peça musical é executada. A categoria se articula na oposição lento versus rápido.

[...] as *próteses substitutivas* fazem aquilo que o corpo fazia, mas não faz mais por acidente, e tais são um membro artificial, uma bengala, os óculos, um marca-passo ou uma corneta acústica. Por sua vez, as *próteses extensivas* prolongam a ação natural do corpo: assim são os megafones, as pernas de pau, as lentes de aumento [...] poderíamos considerar prótese extensiva ainda a alavanca, que em princípio faz melhor aquilo que o braço faz; mas o faz a tal ponto, e com tais resultados, que provavelmente inaugura uma terceira categoria, a das *próteses magnificativas*. Elas fazem algo que talvez tenhamos sonhado em fazer com nosso corpo, mas sem nunca conseguirmos...

Como mostrou Fontanille (2003, p.159-174), a ideia semioticamente pertinente envolvida nesse conceito é de natureza modal. Ao substituir, estender ou ampliar um poder-fazer, a prótese confere ao corpo um suplemento modal tornando-se um “prolongamento semiótico” desse corpo. É nesse sentido que os instrumentos musicais, meios de discursivização musical por excelência, constituem casos exemplares de próteses, uma vez que são extensões de um /poder-fazer/ musical.

Da relação entre corpo e prótese, tal como formulada por Eco (1999) e Fontanille (2003), não participa qualquer ideia de gradação. Gostaríamos, porém, de tentar refinar um pouco mais essa noção, em primeiro lugar, pensando a relação corpo/prótese em termos *juntivos*, e, em segundo lugar, distinguindo nessa junção diferentes *graus de intimidade* entre os juntivos da relação. De fato, parece que, no caso específico das próteses musicais, é crucial determinarmos qual a distância entre corpo e prótese, pois talvez aí resida uma das chaves para compreendermos o universo semiótico dos instrumentos de música e, particularmente, o da interpretação musical, o ato musical concreto.

Um exame ainda que superficial do conjunto das próteses musicais revela que essas podem ter diferentes relações com o corpo. Por exemplo, há uma diferença considerável entre o aparelho fonador humano (um *instrumento-corpo*) e um sequenciador musical digital (um *instrumento-não-corpo*). No primeiro caso, o corpo e a prótese se confundem, no segundo, são mediados por um *software*. E entre esses dois extremos parece haver certo número de graus intermediários. Vamos utilizar um modelo apresentado por Hjelmslev (1978) em *La Categoría de los casos* para representar essa gradação na junção entre o corpo e as próteses musicais.

Ao investigar a categoria dos casos de um grande número de línguas naturais, Hjelmslev (1978, p.135, grifo do autor, tradução nossa) descobriu que as relações expressas nos sistemas casuais seriam tributárias de três grandes campos ou dimensões semânticas: a *direção*, a *intimidade* e a *objetividade*. A segunda dessas dimensões representaria “[...] o *grau de intimidade* com que os dois objetos considerados no vínculo casual estão unidos [...]”. Por exemplo, quando se observa

entre dois objetos uma conexão relativamente íntima, dizemos que há uma relação de *coerência* entre esses objetos. Se, ao contrário, inexistente tal conexão, então há uma relação de *incoerência* entre esses objetos. Essa oposição fundamental pode ser representada espacialmente como na figura 1.

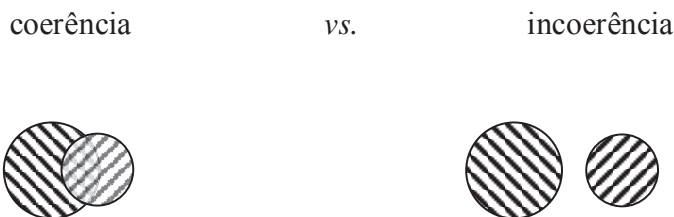


Figura 1 – Oposição coerência versus incoerência

Mas a ideia geral de coerência apresenta ainda duas variantes: numa delas, a *inerência*, o que está em jogo é a interioridade da relação (interioridade *versus* exterioridade); na outra variante, a *aderência*, o que está em jogo é o contato da relação (contato *versus* não-contato). Todas essas relações podem ser integradas numa escala que ordena os diferentes graus de intimidade observados entre dois objetos. Desse modo, *inerência*, *coerência*, *aderência* e *incoerência*, nessa ordem, perfazem um intervalo entre os pólos da conexão mais íntima entre dois objetos e a não-conexão absoluta, como mostra a figura 2.

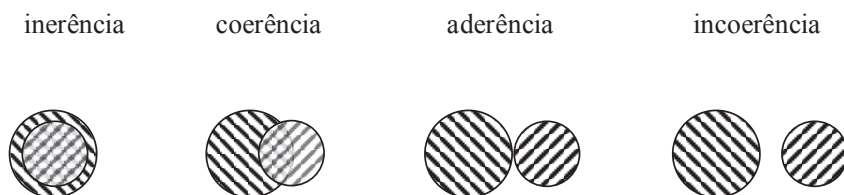


Figura 2 – Graus de intimidade do sistema casual

Se refletirmos sobre os instrumentos musicais a partir desse modelo, é possível afirmar que a voz é *inerente* ao corpo. A voz humana, o mais primitivo dos instrumentos musicais, parece ser um caso único de junção absoluta entre corpo e prótese. O aparelho fonador de um cantor é o sincretismo de um corpo e uma prótese, uma vez que a imersão da prótese no corpo é total, a ponto de confundir-se com ele. Daí ser a voz capaz de traduzir em som as menores alterações somáticas, o que faz dela um meio de expressão ilimitado. Os vibratos, os glissandos, as variações articulatórias de toda ordem têm origem em *gestos*,

ou seja, em movimentos corporais que o aparelho fonador traduz em expressão sonora associada conotativamente a significados. Pode-se falar então numa *fisionomia vocal* (HJELMSLEV, 1975, p. 122), que seria uma espécie de figuração timbrístico-prosódica do corpo. É essa fisionomia vocal que permite distinguir diferentes indivíduos; é também essa fisionomia vocal que revela nuances dos estados de alma desses indivíduos através de sua voz. Por essa razão, uma melodia cantada é portadora de uma gama de elementos de expressão que vai muito além daquilo que qualquer sistema de grafia musical, por mais elaborado que seja, pode vir a representar.

A relação entre corpo e prótese é diferente no caso dos instrumentos de sopro e de cordas. Aqui já se observa uma relação entre instrumentista e instrumento, que é apenas relativamente íntima, justamente porque há uma zona de interseção em que, a rigor, é difícil precisar onde termina o corpo e onde começa a prótese. Temos aqui uma relação de *coerência*. O pulmão, o diafragma, a língua e os lábios são partes integrantes de uma clarineta, de um trompete e de um saxofone, tanto quanto o são suas palhetas, pistões, chaves e tubos. As mãos e os dedos são partes constitutivas de um violino ou de um violoncelo, tanto quanto as cordas e as crinas de seu arco.

Em outras palavras, nos instrumentos de corda e de sopro ocorre uma conexão física entre corpo e prótese, de modo que a gestualidade do corpo ganha uma *extensão* sobre o elemento vibrante do instrumento sem, no entanto, confundir-se com ele.

Dada essa conexão, cada pequena modificação no ângulo ou na força com que o instrumentista empunha o talão de um instrumento de arco reflete-se no timbre produzido. E são muitas as variações de posição e força possíveis. A mesma variabilidade se verifica na embocadura dos instrumentos de sopro. Em ambos os casos estamos em presença de um número praticamente ilimitado de variações físicas do corpo que se refletem imediatamente em variações timbrísticas na prótese.

Mas, diferentemente da inerência, o que caracteriza a relação de coerência é a *relativa* intimidade entre corpo e prótese. No caso de um violino, por exemplo, as cordas, embora em contato direto com o corpo, mantêm relativa autonomia na produção da sonoridade final, na medida em que esta é determinada por fatores que escapam ao controle do corpo: cordas de aço e de tripa têm suas sonoridades características, o mesmo valendo para cerdas de nylon e de crina. Ou seja, diferentemente do que ocorre no aparelho fonador, o timbre de um violino ou de um fagote é apenas *parcialmente* controlado pelo corpo do instrumentista. Mas, como não há solução de continuidade entre os relatos em tais casos e como corpo e prótese coabitam um mesmo objeto sem estarem fundidos, dizemos que há uma relação de *coerência* entre corpo e prótese.

A relação de *aderência* caracteriza os instrumentos em que o contato corpo-prótese é mediado por algum tipo de mecanismo. O piano é um bom exemplo desse tipo de prótese. Dotado de um mecanismo dos mais complexos e sofisticados, o piano é o instrumento *extensivo* por excelência, pois pode substituir funcionalmente qualquer outro instrumento melódico-harmônico, ou até mesmo um conjunto orquestral inteiro. Mas a complexidade do mecanismo desse instrumento acaba por atuar como uma interface na relação corpo-prótese. A mais importante consequência semiótica dessa interface é o fato de o mecanismo do piano ocupar um “espaço” entre o corpo e o elemento vibrante responsável pela sonoridade do instrumento, reduzindo-lhes, desse modo, o grau de intimidade: no piano, o contato corpo/instrumento serve apenas para transferir a energia, a força do gesto. Daí o nome *piano-forte*. Essa distância entre o corpo e o elemento vibrante do instrumento explica a relativa “facilidade” com que é possível executar uma melodia simples nesse instrumento. Qualquer indivíduo sem treinamento musical precisa de pouco mais de alguns minutos para executar uma melodia simples ao piano; a mesma melodia exigiria meses de treinamento para ser executada ao violino ou ao trompete. Há uma razão bastante simples para isso: a participação do corpo é muito mais decisiva no violino e no trompete do que no piano. Isso não vale apenas para o piano;mas, a princípio, para vários outros instrumentos de teclado (o órgão de tubos, o cravo, o clavicórdio etc.) nos quais o contato do corpo com o elemento vibrante é mediado por um mecanismo.

O piano é construído de tal maneira que não há conexão entre o martelo e a tecla durante a última parte do movimento do martelo. Não interessa quão sutilmente vocês graduem seu “toque” sobre uma dada tecla, pois tudo o que vocês podem fazer é imprimir uma certa velocidade ao martelo, que então se deslocará livremente até o ponto em que atinge a corda. Como sabem, um impulso delicado exercido por um longo tempo é sob todos os aspectos equivalente a um golpe curto, forte, se ambos derem ao martelo a mesma velocidade final. A corda não tem meios de saber se o martelo obteve inicialmente sua velocidade do mais hábil dos pianistas ou se foi atirado da boca de uma espingarda de rolha – a corda emitirá exatamente o mesmo som. Um músico pode aprender a escolher o melhor efeito musical e, se ele se julga capaz de dar forma à nota por uma variação complicada da pressão sobre a tecla, deixem-no. O que ele está fazendo é uma espécie de dança que o ajuda a relacionar as várias partes de sua música em um todo coerente. (BENADE, 1967, p.103-104).

É claro que, se do ponto de vista técnico, não existe de fato um contato entre qualquer parte do corpo do pianista e a corda vibrante do piano, por outro lado, o pianista pode interferir, ainda que limitadamente, na composição timbrística final do instrumento. Isso não elimina, porém, o fato de que o contato corpo/prótese é menor no piano do que em instrumentos de sopro e de cordas.

É por isso que, em se tratando do piano e de outros instrumentos de teclado nos quais há uma mediação entre o corpo do instrumentista e o elemento vibrante do instrumento (como é o caso do órgão de tubos, do cravo, do clavicórdio etc.), podemos pensar numa relação de *aderência* entre corpo e prótese.

O corpo limita-se a ter um *contato* com o elemento vibrante, ainda que esse contato seja mediado por um mecanismo. A natureza desse mecanismo é tal que, ao executar uma melodia ao piano, o instrumentista acrescenta uma variável gestual (corporal) ao enunciado melódico: a *força do gesto*.

Por fim, há próteses musicais nas quais nem mesmo um contato mínimo com o corpo se realiza. Temos então uma relação de *incoerência*. Pertencem a essa classe os instrumentos musicais baseados em computador chamados *sequenciadores*. Somos mesmo levados a pensar que, enquanto os instrumentos musicais *stricto sensu* são extensões corporais do músico, os sequenciadores musicais são extensões da mente ou da inteligência do músico.

Esse tipo de instrumento é insensível ao gesto, uma vez que a conexão entre corpo e prótese é mediada não mais por um mecanismo, como no caso do piano, mas por uma interface *lógica* denominada MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*). Uma interface MIDI é, de fato, um *protocolo*, ou seja, um conjunto de instruções que determina como uma informação musical é codificada e processada nos diversos elementos que participam da geração, veiculação e reprodução do som (computador, periféricos, sintetizador, teclados, amplificadores etc.). Vimos que, no caso dos instrumentos tradicionais, a motricidade do corpo contém uma informação que a prótese musical traduz em som. Uma interface MIDI também contém e transmite uma informação (digital) que o periférico traduz em som. Entretanto, há uma diferença na qualidade da informação transmitida nos dois casos, qualidade que se constitui num valor semiótico. Nos instrumentos tradicionais, o som se origina num movimento corporal; nos instrumentos baseados em computador, o som se origina num código abstrato que perdeu seu liame corporal, se é que alguma vez o teve. No primeiro caso, temos um corpo ativo – pulmão, diafragma, língua, lábios e dedos – que participa da geração da sonoridade; no segundo, temos um corpo imóvel e atrofiado. Num instrumento musical baseado em computador, o corpo é hipostasiado no ponteiro do *mouse*.

A figura 3 apresenta um desses instrumentos virtuais, o *software* Logic Audio 4.0.4, com os compassos iniciais do prelúdio op. 28 em mi menor, de Frédéric Chopin.

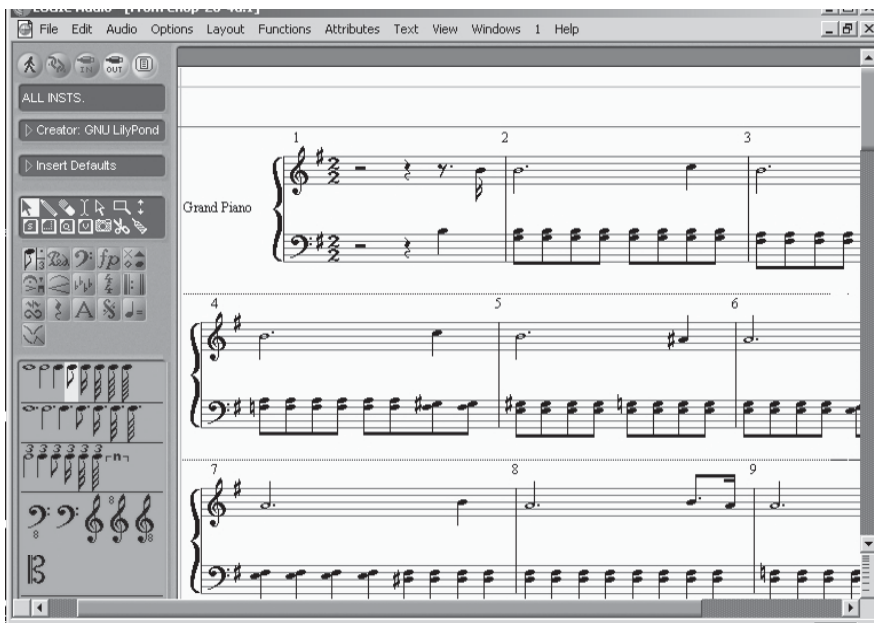


Figura 3 – Compassos iniciais do prelúdio opus 28, n. 4, de F. Chopin

Nesse tipo de instrumento, a execução de uma peça envolve duas etapas: (i) a *atualização* do enunciado, que consiste na seleção e na inserção das notas na partitura; (ii) a *realização* do enunciado, quando então a peça é executada segundo as instruções do protocolo interno ao instrumento. Em ambas as etapas do procedimento, o corpo do instrumentista participa do processo apenas pela ação do *mouse*. Observe-se que a “leitura” da obra é feita nota a nota. As notas são inseridas uma a uma, e a execução segue o mesmo padrão, de modo que o prelúdio reduz-se a uma *lista de instruções* que o software executa.

Próteses reais e virtuais

A partir desses dados, podemos agrupar as próteses musicais em duas grandes categorias. De um lado, aquelas que mantêm algum grau de junção com o corpo em si: são as *próteses reais*, como a voz, o piano, o clarinete, o violino etc. De outro lado, aquelas que estão disjuntas do corpo: são as *próteses virtuais*, como o software Logic Audio 4.0, por exemplo. Essas duas categorias apresentam características enunciativas distintas. Uma prótese real carrega para o enunciado as marcas da instância “intérprete” do sujeito da enunciação pelo simples fato de ser um prolongamento desse sujeito, ao passo que uma prótese virtual não pode fazê-lo, uma vez que não tem vínculos, diretos ou indiretos, com essa instância.

Isso significa que na performance com um piano virtual, seja ela feita pelo músico iniciante, seja pelo virtuose, as *marcas do intérprete são reduzidas a zero*, criando-se o efeito de sentido de uma *ausência* ⁴.

Ao contrário, quando o músico interpreta uma obra num instrumento real, introduz nessa interpretação uma gestualidade. Talvez seja mesmo possível afirmar que uma interpretação musical não seja muito mais do que um modo particular de gesticular que se deixa traduzir em som. Interpretar Beethoven ou Debussy equivaleria, nesse caso, a atualizar a gestualidade de Beethoven ou de Debussy virtualizada na partitura musical. Essa gestualidade não pode ser reproduzida num instrumento musical baseado em computador. A interpretação não está inscrita numa partitura, a não ser por expressões sugestivas como “*cantabile*”, “*appassionato*”, “*con brio*” etc. Como analisar e descrever uma interpretação musical se ela é intraduzível simbolicamente?

Podemos lançar mão de certos expedientes para superar essa limitação, representando graficamente o que ocorre numa performance musical através das chamadas *waveforms*, em que é possível representar o andamento no eixo horizontal e a dinâmica no eixo vertical. A figura 4 apresenta o *waveform* dos 18 primeiros compassos do prelúdio op. 28/4, de Chopin, nas interpretações de Logic Audio (superior) e de Martha Argerich (inferior)⁵. Acima dos dois *waveforms* está a estrutura de suas células rítmicas.

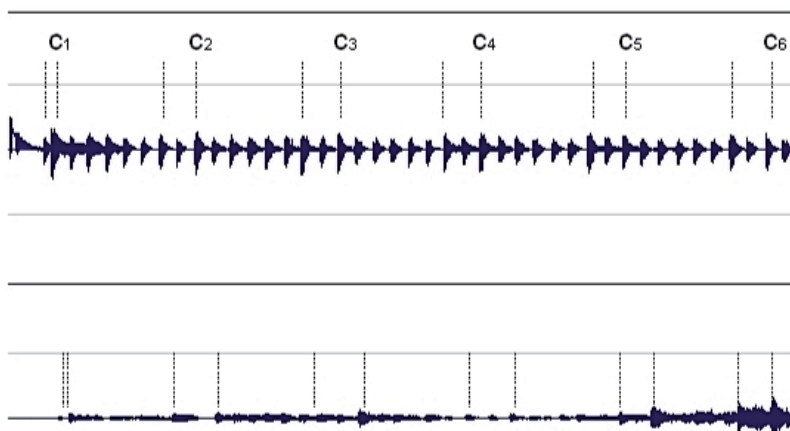


Figura 4 – Waveform dos compassos iniciais do prelúdio op. 28, n.4, de F.Chopin

⁴ Estamos criando aqui uma oposição diametralmente oposta entre próteses reais e próteses virtuais como mero recurso heurístico. De fato, um software profissional tem uma série de recursos técnicos que o tornam sensível, em maior ou menor grau, à gestualidade do músico, aproximando-se, portanto, de um instrumento real. A oposição é de fato gradual, o que não compromete o valor do argumento aqui desenvolvido.

⁵ Essas waveforms foram obtidas através do software Sound Forge 4.5 da XMAN 98.

Destacamos com linhas pontilhadas as distâncias entre os núcleos de cada uma das células melódicas e as notas que imediatamente os antecedem. Vemos que a interpretação do Logic Audio obedece estritamente à divisão de tempos estabelecida na partitura. Conseqüentemente, todas as distâncias entre C_1 e C_6 são idênticas entre si. O prelúdio carece de saliências e pontuações, e a percepção das suas unidades, como células e frases, fica totalmente dependente do contorno melódico. A leitura do Logic Audio obedece mecanicamente à batida do metrônomo e, nesse sentido, podemos dizer que é uma leitura **isocrônica**. Dessa maneira, na “língua” do autômato, o andamento é uma categoria sincrética, reduzida a um único valor invariável.

Se observarmos o *waveform* da interpretação de Martha Argerich (2008), perceberemos que ela procura explorar principalmente a *elasticidade* da duração. Algumas distâncias são expandidas (C_1, C_2, C_3, C_6) e outras concentradas (C_4, C_5), de modo que a pianista cria um *ritmo dentro do ritmo*. Essa moldagem da duração não parece ser aleatória. Como as notas submetidas a essa deformação temporal são aquelas que antecedem e sucedem imediatamente os tempos fortes dos compassos, a intérprete cria um efeito de suspensão da transição *tensão* (tempo fraco) → *relaxamento* (tempo forte). Essa suspensão valoriza as células da melodia, que agora têm seus núcleos dilatados, e cria uma série de saliências na superfície melódica. Essa manipulação resulta numa modulação do andamento, que desacelera (C_1, C_2, C_3), acelera (C_4, C_5) e novamente desacelera (C_6). Em suma, o andamento de Argerich (2008) é um andamento *heterocrônico*, é uma categoria que admite múltiplos valores de duração.

A oposição isocronia : heterocronia resulta do *princípio do sincretismo* (HJELMSLEV, 1978, p.88), que consiste na sobredeterminação de uma categoria qualquer pela categoria expansão : concentração. No caso, o andamento é sobredeterminado pela categoria expansão : concentração. O sincretismo suspende as oposições e *concentra* os valores de andamento. A resolução do sincretismo, ao contrário, re-instaura as oposições e *expande* aqueles valores. O tempo expandido admite múltiplos valores, ao passo que o tempo concentrado admite um único valor sincrético. O tempo expandido *evolui*, é um tempo heterogêneo, o tempo concentrado *involui*, é um tempo homogêneo⁶. Martha Argerich (2008) dispõe de uma paleta temporal expandida e dela faz uso introduzindo oscilações no andamento. O Logic Audio dispõe de uma paleta temporal concentrada.

A categoria abstrata expansão : concentração parece também sobredeterminar a dinâmica das duas interpretações. As diferenças de tratamento dinâmico já são perceptíveis na figura 4 que acabamos de ver, mas tornam-se ainda mais

⁶ Adaptamos a expressão de Tatit (1994, p.74).

evidentes se tomarmos, não mais um trecho, mas a obra em sua totalidade, como na figura 5.

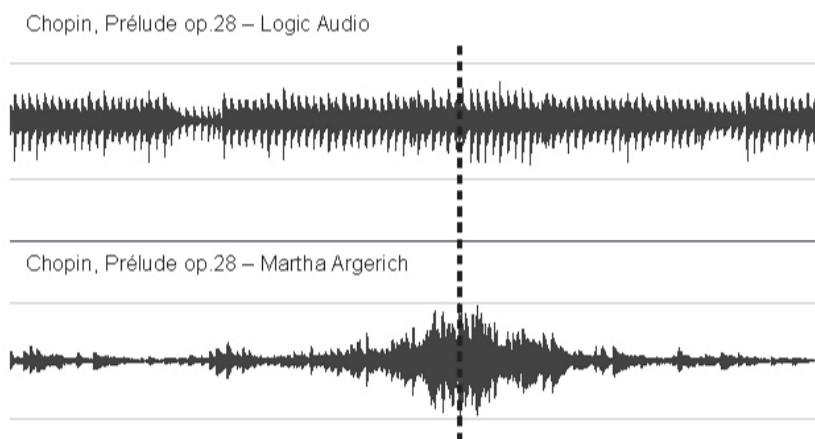


Figura 5 – Representações das variações dinâmicas nas duas interpretações do prelúdio op. 28, n. 4, de F. Chopin

A performance de uma prótese virtual é caracterizada pela *isodinamia*, ou seja, pela suspensão das diferenças de intensidade, de modo que, no limite, os termos dessa categoria (fraco:forte) tendem a se sincretizar, ao passo que o registro de Martha Argerich (2008) constrói um fraseado, uma descontinuação do texto graças ao contraste dinâmico entre o fraco e o forte, criando um clímax de intensidade, como é possível observar na figura acima.

Isocronia e isodinamia são neutralizações ou sincretismos categoriais que concorrem para a criação do efeito de sentido de *insuficiência interpretativa*. Se aceitarmos a máxima saussuriana de que o sentido existe apenas nas diferenças, a neutralização das diferenças de intensidade e de duração faz com que a dinâmica e o andamento deixem de existir, na qualidade de categorias articuláveis do plano de expressão. Se a função semiótica se caracteriza pela pressuposição recíproca entre categorias do plano de expressão e categorias do plano do conteúdo, então, na falta de um desses termos, como é o caso presente de neutralização de uma categoria da expressão, deixa de existir a função e não há produção de significação. É por isso que, na performance do Audio Logic, cria-se o efeito de sentido de que a instância intérprete do sujeito da enunciação “desaparece” da superfície do texto.

A interpretação de Martha Argerich (2008), por sua vez, imprime nitidamente suas marcas no prelúdio ao explorar as potencialidades expressivas das diferenças dinâmicas e cinemáticas. Ao integrar em sua performance as oposições dinâmicas, a pianista consegue introduzir saliências de tal ordem no texto que elementos

antes dispersos (as células melódicas, as tensões harmônicas) passam a reverberar, ou seja, passam a ocupar um maior espaço no texto, não somente porque duram mais, mas também porque são mais intensamente enunciados. Desse modo, Martha Argerich (2008) torna claramente visível o que até então era apenas confusamente percebido. O fator decisivo aqui não é a intensidade ou o andamento per se, mas os intervalos de intensidade e duração dentro dos quais se enuncia o prelúdio. Em algumas passagens Martha Argerich (2008) faz o piano “sussurrar”, em outros faz o piano “exclamar”. Com essa gesticulação, ao mesmo tempo em que cria um sentido particular para o prelúdio de Chopin, Martha Argerich se constrói, a si mesma, enquanto sujeito que enuncia algo através da música.

Uma insuficiência enunciativa

Para compreender como isso ocorre, temos que penetrar no mecanismo **lógico** das próteses virtuais e compará-lo com o mecanismo *tecnológico* das próteses reais. Essa foi a única razão que nos levou a comparar duas performances diametralmente opostas como as de Martha Argerich (2008) e a de um autômato. Elas exacerbam e tornam mais claras as diferenças entre denotadores e conotadores musicais.

Um autômato utiliza o sistema binário no processamento da informação musical. Cada informação binária mínima (*bit*) possui dois estados possíveis (0 ou 1). O sistema do *software* opera com 7 *bits*⁷, conseqüentemente ele dispõe de $2^7 = 128$ estados possíveis. Desse modo, num piano virtual, a categoria da altura (grave:agudo) tem 128 alturas possíveis, o que significa que um piano virtual possui 128 “teclas virtuais”; de modo semelhante, a categoria duração (longo:breve) e a categoria da intensidade (forte:fraco) também possuem ambas 128 diferentes valores. Esses campos de cronemas, tonemas e dinamemas⁸ são bem mais amplos do que aqueles utilizados em instrumentos reais. Por exemplo, quando compôs seu prelúdio, Chopin tinha em sua paleta 88 valores de altura (Lá₁ a Dó₇), 128 de duração (semibreve a quartifusa) e 3 de intensidade (forte, fraco e meio-forte). Resumidamente, na tabela 1:

⁷ De fato o software reserva os primeiros 7 bits de um byte (composto de 8 bits) para montar o sistema.

⁸ Cronema, tonema e dinamema são, respectivamente, valores de tempo, altura e duração que, na música, têm o poder de distinguir duas cadeias melódicas. Conferir em Carmo Junior (2007).

	Prótese real	Prótese virtual
TONEMAS grave : agudo	88	128
CRONEMAS longo : breve	128	128
DINAMEMAS forte : fraco	3	128

Tabela 1 – Tonemas, cronemas e dinamemas

Portanto, as próteses virtuais são aparentemente mais “ricas” que as próteses reais. Por isso, uma prótese virtual pode executar toda uma gama de sons “impossíveis”. Por exemplo, é impossível para um contrabaixo de orquestra produzir a nota Do_1 (som extremamente grave), embora seja possível criá-la através de um *software* num contrabaixo virtual. Não podemos compor uma peça pianística que contenha mais do que determinado número de notas executadas simultaneamente porque são dez os dedos do pianista e, excetuando-se os *clusters* (notas tocadas com os braços, por exemplo), tal peça seria inexecutável. Mas um instrumento virtual pode executar uma peça com qualquer número de notas tocadas simultaneamente⁹, até o limite lógico de 128 (num sistema operando em 7 bits). Em suma, enquanto os limites e as possibilidades dos instrumentos reais são de ordem *física e tecnológica*, os limites e possibilidades dos instrumentos virtuais são de ordem *lógica*.

Mas parece que a diferença crucial entre próteses virtuais e próteses reais reside em outra parte. Disjunta do corpo, uma prótese virtual não tem como introduzir variantes de andamento, dinâmica e timbre numa performance musical. Por essa razão, nesse tipo de prótese, essas categorias têm um valor *défault*¹⁰, ou seja, um valor sincrético unitário que se mantém inalterado do começo ao fim da peça, como mostra a tabela 2.

⁹ Essa é uma possibilidade teórica raramente posta em prática.

¹⁰ Ainda está por se fazer um estudo semiótico dos valores *défault*. Ao que parece, todo o universo de próteses que marca a cultura pós-moderna, como computadores pessoais, máquinas fotográficas, equipamentos de som etc. faz uso extensivo dos valores *défault*, responsáveis pela criação do efeito de sentido de “artificialidade”.

	Prótese real	Prótese virtual
ANDAMENTO lento : rápido	ilimitado	1
DINÂMICA forte : fraco	ilimitado	1
TIMBRE classe aberta (?)	ilimitado	1

Tabela 2 – Andamento, dinâmica e timbre

Se uma prótese real permite ao instrumentista introduzir, com sua gesticulação, um número ilimitado de variações e nuances de timbre, força e velocidade, as próteses virtuais, disjuntas do corpo do intérprete, limitam-se a monotonamente reproduzir um único timbre, andamento e dinâmica. Esse valor *default* do *software* reflete-se numa performance *isodinâmica*, *isocrônica* e *isotímbrica* que produz o efeito de sentido de uma insuficiência enunciativa, tão característica dos instrumentos musicais baseados em computador.

Densidade do plano da expressão

Se compararmos a dimensão (em *bytes*) dos arquivos sonoros com as performances de Martha Argerich (2008) e do autômato, constataremos que a gravação da primeira resulta num arquivo 9581 Kbytes, ao passo que são necessários apenas 16 Kbytes para o *software* registrar o mesmo prelúdio. Essa diferença mede a quantidade de informação de cada uma das interpretações e revela o que poderíamos chamar de *densidade do plano da expressão*. Como as categorias discretas (tonemas, cronemas e dinamemas) são as mesmas nos dois registros, conclui-se que são as categorias contínuas do andamento e da dinâmica e a categoria do timbre as maiores responsáveis pela densidade do plano da expressão.

A interpretação de Martha Argerich (2008) é densa, a interpretação do autômato é “rarefeita” ou mais propriamente “descarnada”. Entretanto, essa expressão “rarefeita” não pode mascarar a potencialidade de uma prótese virtual. Afinal, ela foi concebida para realizar o sonho de conquista dos domínios sonoros da altura, duração e intensidade que norteou a evolução da construção dos instrumentos de música e as transformações na sua linguagem, o que observamos da *ars nova* a Stockhausen. Por não estarem mais atrelados a nenhum corpo ou a qualquer outro condicionante físico, os instrumentos MIDI ganharam uma liberdade de expansão inédita na história da música. Nesse novo capítulo da história da luteria, esses instrumentos virtuais expandiram

aquelas categorias até os limiões da audição. Podemos produzir notas nos pontos extremos da altura (grave e agudo) a ponto de escaparem à percepção, o mesmo valendo para os extremos de duração e intensidade. Vimos que o preço a pagar por essa façanha foi uma disjunção com o corpo do intérprete.

Foremas

Se há uma lição a ser extraída do que temos visto até aqui, é a de que, por trás do que acreditávamos serem os mais simples valores de um sistema, esconde-se uma miríade de subvalores. A tarefa da análise é revelar esses subvalores e a maneira pela qual eles se hierarquizam. Essa é uma condição imprescindível para a análise exaustiva do objeto.

A gramática tensiva apresentada por Zilberberg (2006) nos *Eléments de grammaire tensive* não apenas leva às últimas consequências essa busca por subvalores. Ao privilegiar os processos e a dinamização dos sistemas, os subvalores que ela descobre são necessariamente relacionais, no sentido hjelmsleviano do termo. Na semiótica tensiva importam menos os pontos e mais os intervalos que esses pontos estabelecem entre si. Como afirma Zilberberg (2006, p.92), o que a análise tensiva revela não são exatamente valores, mas *vetores*.

Veremos que ela traz um “pacote” de conceitos suficientemente abstratos que abre perspectivas para tratarmos o problema da enunciação musical. O conceito de *forema*, em especial – que é da ordem dos realizáveis semióticos – parece poder traduzir fielmente as variações de dinâmica e de andamento que acabamos de descrever.

Vale a pena reproduzir o trecho em que Zilberberg (2002, p.60, grifo do autor) introduz esse conceito.

As variações e vicissitudes de toda espécie que afetam o sentido decorrem de sua imersão no “movente” (Bergson), no instável e imprevisível, ou, em suma, de sua imersão na *foria*. A perenização dos clichês e a ritualização dos gêneros visam a conter e, por vezes, a estancar essa efervescência. Ao contemplarmos tais grandezas, que propomos designar como *foremas*, temos de explicitar, sem falseá-la – em outras palavras, sem imobilizá-la –, a *foria* cifrada, sob certo aspecto, por cada uma das quatro subdimensões mencionadas. A fim de qualificar em discurso um fazer que advenha em uma ou outra das subdimensões, é importante poder reconhecer sua *direção*, o *intervalo* assim percorrido e seu *elã*. Antes de prosseguir, assinalaremos ter encontrado, na feliz coincidência de uma leitura, a mesma tripartição em Binswanger: “A forma espacial com a qual lidávamos até o momento era, assim, caracterizada pela *direção*, pela *posição* e pelo *movimento*”. (Binswanger,

1998, p. 79, grifo nosso). Essa convergência não chega a surpreender, quando avaliamos a dívida de Merleau-Ponty para com os psicólogos e, em particular, para com Binswanger. Para nós, todavia, a questão não é operar – por indução – uma espacialização da significação, e sim efetuar uma semiotização do espaço.

O esquematismo tensivo parece diretamente aplicável ao andamento e à dinâmica. De fato, a terminologia musical já dispõe de termos para cada um dos subvalores desse sistema. Assim, na tabela 3:

ANDAMENTO		DINÂMICA	
DIRECTION	rallentando : accelerando	DIRECTION	decrecendo : crescendo
POSITION	síncopa : contratempo	POSITION	callando : sforzando
ÉLAN	grave : presto	ÉLAN	piano : forte

Tabela 3 – Fonemas musicais

No caso do andamento, o *élan*, termo pressuposto, descreve o movimento musical naquilo que ele tem de estabilizado, ou seja, como um impulso sonoro que se conserva ao longo do tempo. Dizer que o andamento de uma peça é *adágio*, *allegro* ou *presto* é afirmar uma certa constância nos valores de duração. A *position* e a *direction* (pressupostas) determinam o *élan* (pressuposto). Todo andamento pode ser orientado em direção a uma *diminuição* ou a uma *aumentação*, processos designados tradicionalmente com os termos *rallentando* e *accelerando*, respectivamente. O *élan* pode, além disso, sofrer alterações de posição em seu próprio eixo, criando o efeito de adiantamento (por exemplo, a *síncopa*) ou retardamento (por exemplo, o *contratempo*).

No caso dos dinamemas, o *élan* consiste numa constante energética que dá coerência a toda peça musical. É essa constante que designamos com a oposição de base piano : forte. Assim como ocorre com os cronemas, o *élan* dinâmico pode ser orientado segundo a *direction*, seja descendente (*decrecendo*), seja ascendente (*crescendo*). A *position* também determina a dinâmica da peça ao adicionar-lhe (*sforzando*) ou subtrair-lhe (*callando*) uma quantidade de energia.

Retomemos as interpretações do prelúdio de Chopin à luz desse esquema. Afirmamos que a interpretação do autômato é sincrética porque o andamento, sem qualquer outra determinação, não é outra coisa que um sincretismo que suspende as oposições de *élan* (*adagio:allegro*), *direction* (*rallentando:accelerando*) e *position* (*síncopa:contratempo*). Trata-se de um andamento *subespecificado*¹¹.

¹¹ “Nada disso impede que o singular seja um número (no sentido gramatical), o masculino seja um gênero e o presente seja um tempo: trata-se de um número, um gênero e um tempo *sem especificação*” (HJELMSLEV, 1985,

Vimos que, ao contrário, com Martha Argerich (2008) o andamento se resolve em múltiplas nuances. Ela tem em sua paleta algumas oposições categoriais e faz uso de todas elas. O *waveform* dos primeiros 18 compassos mostrou que a pianista cria saliências no texto com fases de desaceleração/aceleração/desaceleração, ou seja, determinando ou modulando o andamento lento de base (*élan*) com processos de aumentação e diminuição (*direction*). Essas saliências ficam ainda mais evidentes com a suspensão das notas que antecedem imediatamente os núcleos das células, ou seja, com seu deslocamento no eixo temporal (*position*).

A resolução das categorias dinâmicas é mais visível tomando-se a peça em sua totalidade. Embora o registro do prelúdio seja em *piano* (*élan*), o clímax se constrói com um *crescendo* em direção ao *fortissimo* (*direction*). De fato, esse efeito de clímax é construído como uma correlação inversa entre andamento e dinâmica.

“Pessoa”, “tempo” e “espaço”

A simples existência de enunciados musicais pressupõe uma instância enunciante, um sujeito da enunciação (FIORIN, 1999). É através da cadeia de notas musicais, que é seu enunciado, que o compositor/intérprete diz algo. Mas esse é um dizer musical. O músico não pode dizer *eu, aqui, agora* com tons, acentos e timbres. Não obstante, ele tem que poder afirmar alguma *variante* dessas instâncias através de tons, acentos e timbres. Como lembra Fiorin (1999, p.22), para Benveniste as categorias da enunciação não são categorias constitutivas das línguas, mas da linguagem. Portanto, todas as semióticas, a semiótica musical aí incluída, devem apresentar variantes da temporalidade, espacialidade e atorialidade. Teríamos, então, *variantes musicais* das instâncias da enunciação.

O conceito de forema permite uma primeira aproximação a esse problema teórico. Por meio dele “[...] nós tocamos [...] a questão do sujeito, pensando esse sujeito em termos de deformação, de acomodação, de concordância” (ZILBERBERG, 2002, p.119).

Um enunciatador musical não instaura uma temporalidade dizendo “agora” ou “então”. Ele cria um efeito de duração com o tempo musical do andamento. Como o cronema é solidário da nota musical, toda nota tem uma duração. A ubiquidade dessa categoria “temporal” faz com que o andamento seja sempre um dado explícito do enunciado (não existe um andamento implícito).

O enunciatador musical também não instaura uma espacialidade afirmando “aqui” ou “alhores”. Ele cria um efeito de espaço pela dinâmica. Daí podermos

p.41, grifo nosso).

falar num *volume* (segundo o Robert, “*partie de l’espace (qu’occupe un corps)*”) sonoro. Esse efeito de sentido já está presente na fala, quando dizemos que uma pessoa que fala alto “ocupa” muito espaço. Assim, a bossa nova e o *punk rock* são, entre outras coisas, diferentes estratégias de ocupação do “espaço” sonoro que constroem efeitos de sentido distintos.

Por fim, o enunciador musical não pode dizer “eu” ou “tu”, mas pode criar um efeito de presença enquanto timbre. Por isso falamos na “voz” do piano, do violino, do oboé. Já vimos que reconhecemos a identidade de uma pessoa ou de um instrumento pela qualidade específica de seu timbre. Existem timbres calorosos, afetuosos, ásperos etc., e todos esses efeitos sinestésicos nada mais são que qualificadores de uma *presença*.

Desse ponto de vista, andamento, dinâmica e timbre seriam os correlatos musicais das categorias dêiticas, o que nos permite compreender as diferenças que essas categorias apresentam com relação às categorias da altura, duração e intensidade, que poderiam ser denominadas de categorias da instância do enunciado. Os quadros apresentados acima poderiam então ser assim reinterpretados na tabela 4.

CATEGORIAS DO ENUNCIADO		CATEGORIAS DA ENUNCIÇÃO	
ALTURA	grave : agudo	ANDAMENTO	Adágio : allegro
DURAÇÃO	Longo : breve	DINÂMICA	piano : forte
INTENSIDADE	forte : fraco	TIMBRE	classe aberta (?)

Tabela 4 – Categorias da enunciação e do enunciado

Conclusão

Na música, talvez mais do que em qualquer outro domínio, há um abismo entre intuição e razão. Por mais elaborada que seja, a música só se manifesta através de um *corpo*. Se isso é evidente na música popular, em que não raro o músico toca “de ouvido”, não é menos presente na chamada música erudita. Se nas lições iniciais o gesto é ainda cativo de uma partitura que tem que ser seguida à risca, nenhum intérprete pode realizar-se plenamente como artista se não conseguir superá-la. Interpretar Beethoven é, antes de mais nada, reconstruir o *gesto corporal* presente na enunciação beethoveniana. Uma partitura é um sistema de representação que, por questões de ordem prática, é, assim como a escrita alfabética, necessariamente limitado. Uma partitura registra notas musicais, ou

seja, valores distintivos de cronemas, tonemas e dinamemas. Portanto, “ir além” da partitura é ir além de cronemas, dinamemas e tonemas. Pelo que vimos, um autômato não pode ir além da partitura, feito que parece ser característico apenas de um enunciador humano.

No ato de criação musical, o sujeito da enunciação une um conteúdo a uma expressão multiplamente manifestada na qual estão presentes *todos* os parâmetros musicais. As obras da última fase de Beethoven são bom exemplo disso. Como explicar as escolhas de instrumentação, de dinâmica e de andamento? Por que a trompa e não o fagote? Por que oboé e não o come-inglês? Por que o coro inesperado na *Nona sinfonia*? A resposta é que Beethoven, mesmo surdo, *ouvia* as notas musicais na trompa e não no fagote, no oboé e não no come-inglês, no coro e não nas cordas. Essas eram diferenças que faziam e fazem sentido.

Daí conclui-se que a distinção entre composição e interpretação não é tão simples quanto parece. Toda composição musical nasce como uma interpretação real ou, então, como um simulacro de interpretação no imaginário do compositor. Nenhum compositor “escuta” uma melodia sem timbre, sem dinâmica, sem andamento, numa palavra, sem um arranjo (COELHO, 2001)¹². Porém, ao codificá-la numa partitura, essa melodia é despida desses elementos. É, portanto, uma melodia codificada que constitui o *input* do autômato musical, e que torna estes artefatos, ao menos no atual panorama musical, essencialmente distintos de um enunciador humano.

CARMO JR, J. R. Musical enunciation in two performances of a Chopin's piano prelude. Alfa. São Paulo, v.53, n.2, p.479-499, 2009.

- *ABSTRACT: This paper aims to discuss the tonal melodic system of categories by investigating some of the properties that are common to both the human vocal tract and to musical instruments – either real or virtual. The analysis of these properties from the standpoint of Glossematics (HJELMSLEV, 1975) and of Tensive Semiotics (ZILBERBERG, 2006) led us to the following results: (i) because music and phonological systems comprise common categories, it is possible to establish a genetic kinship between verbal and musical expressions; (ii) the characteristic meaning effect of tonal melodies is a result of a hierarchically structured syntagmatic configuration of suprasegments (chronemes, tonemes, dynamemes); (iii) other categories of the melodic system such as tempo, dynamics, and timbre play a distinct role in the melodic hierarchy and, as our investigation shows, they are responsible, for the marks*

¹² Mancini (2005, p.104) equaciona o problema das instâncias compositor/intérprete nos seguintes termos: “Essa plenitude de presença do sujeito da enunciação ganha um desdobramento particular no caso da canção popular. Parece plausível supor que, na canção, o momento de plenitude se dê por ocasião da performance, uma vez que, neste caso, há uma manipulação de ordem sensorial do enunciatário, parte integrante do efeito de sentido final de uma dada canção. Se assim for, teríamos que considerar o intérprete como parte de uma mesma instância de enunciação, sendo compositor e intérprete apenas diferentes modos de existência da práxis enunciativa. O compositor estaria presente nesse processo como sujeito atualizado – por circunscrever um devir – e o intérprete como sujeito realizado, já que com ele enunciação e enunciado ganham um mesmo corpo.”

left in the text by the performer instance of the enunciation subject.

- **KEYWORDS:** *Musical semiotics. Tensivity. Enunciation categories. Glossematics. Expression plane.*

REFERÊNCIAS

ARGERICH, M. *Frédéric Chopin Préludes*: piano Sonata n. 2. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 2008. 1 CD. Faixa 4.

BENADE, A. H. *Sopros, cordas e harmonia: a ciência dos sons agradáveis*. Traduzido e revisto por Luiz Oliveira, Lafayette de Moraes, Carlos Chaves. São Paulo: Edart, 1967. ([Série estudos de ciências](#)).

CARMO JÚNIOR, J. R. *Melodia & prosódia: um modelo para a interface música/palavra*. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHOPIN, F. *Prelude, op. 28, n.4*. Van Nuys: Alfred Music Publishing, [19-]. (AP.14313).

COELHO, M. *O arranjo como agente de manifestação da canção popular*. 2001. Dissertação (Mestrado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ECO, U. *Kant e o omitorrinco*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: DIFEL, 1999.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999. ([Ensaio, 144](#))

FONTANILLE, J. *Soma et Sema: figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2003.

FONTANILLE, J. E.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

HJELMSLEV, L. Structure générale des corrélations linguistiques. In: _____. *Nouveaux essais*. Paris: PUF, 1985. p.25-66. (Formes sémiotiques.)

_____. *La categoria de los casos: estudio de gramática general*. Versión española de Félix Piñero Torre. Madrid: Gredos, 1978.

_____. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção estudos; 43).

MANCINI, R. C. *Dinamização no percurso gerativo de sentido: canção e literatura contemporânea*. 2005. 185 f. Tese (Doutorado em Linguística e Semiótica) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

REY, A. (Org.). *Le Robert*. micro : poche : Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998.

TATIT, L. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994. (Plethos).

ZILBERBERG, C. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2006.

_____. Précis de grammaire tensive. *Tangence*, Automne, n.70, p.111-143, 2002.

_____. Relativité du rythme. *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, Quebec, v.18, n.1, p.37-46, 1990.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

