

TIMBRE COMO IDENTIDADE SONORA: UMA PROPOSTA DE SEMIOTIZAÇÃO

TIMBRE AS SOUND IDENTITY: A SEMIOTICAL APPROACH

Lucas Takeo SHIMODA¹

Resumo: Comumente, define-se o timbre como uma propriedade acústica que identifica a fonte de um dado evento sonoro. Nos trabalhos incidindo sobre o tema, constata-se uma dupla estratégia de descrição timbrística: (i) descrição por nomeação; (ii) descrição por qualificação. Para operacionalizar semioticamente essa identidade sonora criada pelo timbre, foi empregado o conceito semiótico de figuratividade e de investimento sêmico. Esses conceitos foram articulados por meio do aparato analítico do esquematismo tensivo. O modelo desenvolvido logra abranger uma escala contínua de identidades timbrísticas, partindo do mais genérico ao mais específico. Essa escala pode ser segmentada em três grandes regiões de especificação: um grau mínimo, um grau intermediário e um grau máximo. No nível mínimo, o timbre é inespecífico e só permite a identificação de qualidades abstratas. No grau intermediário, encontram-se as descrições e categorizações de timbres em famílias, identificáveis por meio de seu membro mais prototípico. No último grau, encontram-se os timbres identificáveis a entidades únicas e exclusivas no mundo natural. Frequentemente, esses timbres são designados por antropônimos. Tais identidades timbrísticas são cristalizadas no âmbito do discurso e não da matéria. Os resultados estabelecem um modelo abstrato de descrição semiótica do timbre que transcende as diversas tipologias particulares de timbres.

Palavras-chave: Timbre. Figuratividade. Iconização. Esquematismo tensivo.

¹ Doutor em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP. E-mail: lucas.shimoda@alumni.usp.br

Abstract: Timbre is commonly defined as an acoustic property that identifies the source of a given sound event. Current literature on the subject presents a double description strategy, either by nominalization or by qualification. This timbre-generated identity can be semiotically described by means of the concept of figurativity, as well as semantic enrichment. These concepts were articulated through the analytical tools of the tensive schematism. The developed model is successful in covering a gradual scale of timbral identities, going from the most generic up to the most specific. This scale can be segmented into three major regions of specification: a minimum level, an intermediate level, and a maximum level. At the first one, the timbre is nonspecific and only renders the identification of abstract qualities possible. The intermediate level comprises descriptions and categorizations of timbre into the so-called instrument families, identifiable through its most prototypical member. The last degree comprises those identifiable to unique and exclusive entities in the natural world. These timbres are often referred to through anthroponyms. Such timbristic identities are built up by the discourse. The results of this study display an abstract model of semiotic description of timbre that outdo specific timbre typologies.

Keywords: Tone color. Figurativity. Iconization. Tensive scheme.

1 Introdução

Imaginemos a seguinte cena: de dentro de seu carro, um motorista escuta um som potente, estridulante e oscilando em um salto intervalar precisamente regular. Quando olha pelo retrovisor, logo confirma suas suspeitas e vira o volante para dar passagem a uma ambulância que vem em alta velocidade com sirene ligada. Passado o susto, esse mesmo motorista decide ligar o rádio de seu carro e já abre um sorriso ao ouvir a voz de sua cantora preferida ao alto-falante. Quando está prestes a chegar ao seu destino, porém, sua expressão facial se contorce com ares interrogativos ao perceber estalidos inesperados vindos de alguma parte do carro ainda não-identificada.

Nessa breve narrativa, o personagem principal se vê confrontado a cada instante com uma tarefa aparentemente banal, mas de inestimável relevância semiótica: identificar a fonte sonora de um dado evento sonoro. Essa identificação é efetuada graças à propriedade acústica do timbre. Este constituirá o objeto central de investigação do presente artigo. Como a historieta veio a mostrar, o timbre não está recluso a salas de concerto e estúdios de gravação, como dão a entender certas abordagens do tema. Bem ao contrário, ele se faz presente mesmo nas mais corriqueiras situações da vida cotidiana.

Nesse aspecto, o timbre se apresenta como um objeto semiótico por excelência, pois perpassa diferentes linguagens de manifestação e, sendo comum a todas elas, não pode ser estudado por nenhuma delas exclusivamente sem acabar mutilando suas outras facetas. Somente a semiótica está em condições de atravessar todos esses domínios, pois não se limita a examinar esse ou aquele objeto particular, mas sim os

mecanismos de significação que lhe subjazem. A semiótica discursiva assume que não há sentido musical, literário, pictural etc. Ao contrário, o sentido deve ser tratado como um fenômeno transversal e constante à revelia de suas variadas manifestações superficiais (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979], p. 434).

As definições mais usuais de timbre classificam-no como um parâmetro acústico que distingue um dado evento sonoro dos demais. Não raramente, encontra-se também a definição de “impressão digital sonora”, enfatizando a função de identificação de uma fonte específica. Tais formulações aludem de maneira apenas superficial, porém, ao vasto manancial de efeitos de sentido produzidos por essa operação de identificação nos textos e discursos. Para fazer jus ao rigor científico, é necessário se perguntar então: que significa, afinal, reconhecer uma dada pessoa ou instrumento musical através de seu timbre? Que mecanismos semióticos são mobilizados em tal operação?

O presente artigo busca responder tais questões e se apoia, para tal, no aporte teórico da semiótica discursiva (GREIMAS, 1976 [1966]; GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979]; BARROS, 2004; BERTRAND, 2003) e seus desdobramentos no ponto de vista tensivo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; FONTANILLE, 2007; ZILBERBERG, 2004, 2006, 2011a, 2011b, 2012). Em um primeiro momento, apresentaremos com mais vagar a problemática do timbre como identificador de fonte sonora, destacando uma dúlice estratégia de descrição de timbres, ora por nomeação, ora por qualificação. Discutiremos também em que medida isso se coloca como um problema teórico que pode ser abordado semioticamente. Em seguida, argumentaremos em que medida se justifica a convocação das noções de “identificação” e “identidade” conforme correntes no corpo teórico básico da semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979]).

Na seção seguinte, é desenvolvida uma proposta de semiotização dessa identidade sonora. Uma leitura crítica da figuratividade na arquitetura teórica da semiótica mostra pontos de contato proveitosos entre a função de “impressão digital sonora” comumente atribuída ao timbre e o efeito de sentido de “realismo” criado pelo processo semiótico de iconização. Resgatando a ideia de investimento semântico-figurativo, proporemos operacionalizar esse ato de identificação timbrística. Para tal, lançaremos mão das ferramentas analíticas do esquematismo tensivo.

O aparato teórico permite enxergar que o reconhecimento de uma identidade exclusiva por trás do timbre corresponde a um grau superlativo de uma escala gradual de especificidade. A progressiva rarefação figurativa do timbre produz identidades inespecíficas, observáveis nas designações por classes e/ou famílias (de instrumentos musicais, por exemplo) e, no limite, nas adjetivações genéricas sobre o caráter do objeto sonoro. Essa escala gradual pode ser segmentada em três grandes patamares, a saber, um grau mínimo, um grau intermediário e um grau máximo de especificação. Cada um demarca, em linhas gerais, grandes campos de investigação sobre o timbre. Por fim, o artigo se encerra com uma breve discussão sobre o caráter discursivo desse processo de cristalização da identidade timbrística e também sobre o potencial de aplicação desse modelo.

Consideramos importante ressaltar ainda uma diretriz epistemológica da presente investigação, nomeadamente o caráter sistêmico visado pela análise. A semiotização dos dados procura sempre explicitar a organização de um sistema subjacente, gerador das formas semióticas manifestadas em superfície. Por mais fascínio que desperte, a aura singularíssima deste ou daquele timbre não pode obliterar a busca por regularidades generalizáveis em um sistema. A esse respeito, vale lembrar as palavras de Lopes (2005, p. 206) quando, rememorando as bases do pensamento saussuriano, declara que “não são as ‘coisas’ que fazem sentido, e sim as relações entre elas.”. Assim sendo, não convém a um estudo semiótico se debruçar sobre este ou aquele registro timbrístico tomado em sua individualidade. Ao contrário, é preciso observar o funcionamento geral do timbre como identidade sonora e como esse fenômeno constitui um sistema autônomo de significação.

Dito isso, passemos, agora, a discutir por que o timbre como identificador de fonte sonora é um problema científico e em que medida a semiótica pode abordá-lo.

2 O problema do timbre como identidade sonora

A função de identidade sonora é a face mais popular do timbre junto ao grande público – e também a mais questionada nos meios especializados. As definições dicionarizadas de “timbre” não deixam dúvidas quanto a isso: “Qualidade que distingue um som, independentemente de sua altura ou intensidade” (DICIONÁRIO CALDAS AULETE). Na mesma direção, uma consulta a manuais introdutórios de iniciação musical rapidamente revela esse entendimento. O *Harvard Concise Dictionary of Music* também traz em sua definição de timbre essa propriedade distintiva: “A qualidade (‘cor’) de uma altura conforme produzida em um instrumento específico, enquanto distinta de outra qualidade diferente da mesma altura quando tocada em um outro instrumento” (RANDEL, 1998, p. 512-513). Na mesma direção, um texto de divulgação científica da área da física acústica apresenta, de maneira clara e didática, o timbre nos seguintes termos:

Cada instrumento musical possui um tipo de “impressão digital sonora” com descrições matemáticas extremamente precisas. O que irá realmente diferenciar um instrumento de outro são as amplitudes e durações de cada um dos harmônicos presentes no som resultante, ou imperfeições das ondas sonoras, conjunto de características que é chamado de timbre. É graças a ele que conseguimos diferenciar o som de um violão do som de um piano, por exemplo. (DONOSO, 2015, sem paginação).

Nos meios especializados, porém, essa concepção é frequentemente apontada como insuficiente, devendo ser superada. Sad Levi (2018, p. 6, tradução nossa²) alude a essa postura quando afirma que “o problema do reconhecimento das significações imanentes

2 No original: “[...] el problema del reconocimiento de las significaciones inmanentes de la materia sonora no deja de existir negándolo”.

da matéria sonora não deixa de existir negando-o.". Mesmo fora do campo dos estudos musicológicos, tal problemática da remissão sonora se impõe nas situações mais banais do cotidiano. Exemplo contundente disso é trazido em artigo da pesquisadora Cornelia Fales (2002, p. 63, grifo nosso, tradução nossa³) com o sugestivo título "The paradox of timbre":

Confiantes de sua acuidade auditiva, ouvintes se sentem ligados diretamente e de maneira aural a uma fonte no mundo acústico. A orientação à fonte da audição do ambiente é tão forte que ouvintes projetam a premissa fundamental de sua lógica auditiva sobre os dados que eles devem interpretar, e [projetam] a sensação auditiva subjetiva sobre o mundo de fontes *até que o som se iguale à fonte*. Nós dizemos — 'eu escuto um grilo' — e não — 'eu escuto um som que pode indicar a presença de um grilo'.

Apesar de sua aparente banalidade, a passagem da autora mostra que o papel do timbre como "identificador sonoro" é tão forte em nossas vivências cotidianas que, não raramente, sequer notamos a complexa operação semiótica por trás dele. Para retomar o exemplo da citação acima, afirmar que "escutamos um grilo" é conceitualmente oposto a dizer que "escutamos um evento sonoro que identifica a presença de um grilo". Nessa passagem, sincopamos um importante processo semiótico que, de tão automático, passa a ser tomado como natural. Ademais, é preciso considerar também que esse processo de identificação pode eventualmente não ser bem-sucedido. Na paisagem sonora de nosso dia a dia, estamos expostos a uma infinidade de objetos sonoros cujos timbres indistintos não são suficientemente prototípicos para identificar entidades únicas.

Em artigo etnomusicológico sobre o instrumentário da música tradicional de Madagascar, Razafindrakoto (1999) lamenta a dificuldade de apreender a dimensão estética e o poder expressivo das variações timbrísticas nesse universo sociocultural e discursivo. Embora seja mais facilmente reconhecível no trabalho encampado pela etnomusicologia, esse problema emerge, na verdade, por toda parte onde o timbre marca presença, e um indício disso é a ausência de um sistema de notação único para esse parâmetro sonoro. A esse respeito, Reed (2005, p. 21, tradução nossa⁴) faz observar que "nenhuma complexidade notacional pode dar conta da complexidade extrema e relativamente imprevisível, nem tampouco do fluxo no timbre musical [...]". Ainda sobre essa questão, o autor atribui tal dificuldade à propriedade do timbre de remeter a entidades ditas "extramusicais".

3 No original: "Confident of their auditory acuity, listeners feel themselves directly and aurally linked to a source in the acoustic world. So strong is the source orientation of environmental listening, that listeners project the fundamental premise of their auditory logic onto the data it is meant to interpret and subjective auditory sensation onto a world of sources until sound equals source. We say — I hear a cricket; not — I hear a sound that may indicate the presence of a cricket."

4 No original: "No amount of notational intricacy can account for the extreme and relatively unpredictable complexity and flux in musical timbre [...]"

Embora pareçam não-relacionadas em um primeiro momento, tanto a ausência de notação específica quanto a remissão a entidades do mundo natural se deixam articular a uma mesma problemática: o universo de timbres como conjunto infinito e não-discreto. Assumindo que existem tantos timbres quanto sejam as suas fontes sonoras possíveis, chega-se a um impasse: como elaborar um sistema de notação capaz de dar conta de um inventário aberto? Supondo que fosse viável, em que medida tal notação poderia descrever satisfatoriamente os mecanismos de produção de significação do timbre?

É nesse ponto que se justifica a intervenção da semiótica e seu aparato conceitual. De fato, declarar simplesmente que um dado timbre “representa” – a título de exemplo – um violoncelo, um clarinete ou Chico Buarque é um gesto insuficiente do ponto de vista teórico. Assim fazendo, pouco se avança no conhecimento dos mecanismos de produção de sentido subjacentes ao timbre. A semiótica, de seu lado, encontra-se em plenas condições de elucidar esse processo de identificação da fonte sonora. É nessa acepção, portanto, que trataremos doravante a noção de identidade.

A segunda acepção do verbete “identidade” do *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979]) fornece evidências suplementares para entender essa questão da identificação e seu papel-chave no comportamento semiótico do timbre:

Desse ponto de vista, a identificação é uma operação meta-linguística que exige, *anteriormente*, uma análise sêmica ou fêmica: *longe de ser uma primeira abordagem do material semiótico, a identificação é uma operação, entre outras, de construção do objeto semiótico*. (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979], p. 252; verbete “identidade”, §2, grifo nosso).

A passagem acima atesta a presença, no pensamento greimasiano de fundamentos teóricos para entender o reconhecimento de entidades por trás do timbre. A conceptualização semiótica de “identificação” apresentada aqui enfatiza a necessidade de uma análise prévia por parte do sujeito. É exatamente essa a experiência de reconhecimento timbrístico. Quando reconhecemos uma pessoa familiar por trás de um simples “alô” ao telefone, estamos construindo esse objeto semiótico vocal e, após um fazer-interpretativo, constatamos a identidade dessa voz ao telefone com a voz da pessoa a qual reconhecemos através do material sonoro. Para que tal operação se efetue, é necessário haver essa imagem vocal prévia, conceptualizada em Greimas e Courtés (2012) em termos de “análise sêmica ou fêmica” anterior.

Isso significa dizer que, em um primeiro contato com o material timbrístico, a identificação de sua fonte sonora será gravemente comprometida. Imaginemos uma situação na qual escutamos um instrumento musical exótico pela primeira vez. Diante dessa massa sonora, podemos certamente apreender algumas características acústicas, mas dificilmente seremos capazes de associar esse som a uma fonte específica.

Em tal situação, seria possível então ainda falar de timbre como fonte sonora? O que dizer de um timbre cuja fonte não pode ser claramente identificada? Um objeto sonoro de fonte incógnita continua portando timbre? Em um primeiro momento, tais questões parecem levantar objeções à concepção de timbre aqui proposta. Após esse primeiro ímpeto contestatório, vê-se, porém, como o aparato conceitual da semiótica consegue elucidar também esses casos apenas aparentemente contraintuitivos. Para tal, serão convocadas as noções de figuratividade e de graus de investimento figurativo, conforme correntes em semiótica discursiva.

3 Timbre, identidade e investimento figurativo

Comumente, as descrições mais correntes de timbre se valem em princípio de duas estratégias. A primeira consiste em nomear a fonte sonora, atribuível a uma entidade do mundo natural. A segunda estratégia é qualificar o objeto sonoro, valendo-se para tal de adjetivações metafóricas. Essa duplicidade descritiva é capturada pela seguinte passagem:

Frequentemente explicamos nossas percepções simplesmente nomeando a fonte sonora como etiqueta para o timbre, ou por uma combinação de metáfora, onomatopeia, mímica vocal e gestualidade. Poderíamos usar metáforas multimodais como 'brilhante' ou 'áspero' para descrever essas impressões sensoriais, com variados graus de concordância entre os ouvintes a respeito do significado específico desses termos. (HEIDEMANN, 2016, p. 3, tradução nossa⁵).

A constatação parece ir pouco além do senso comum sobre o tema. Ao invés de desdenhar tais fatos como triviais, o semioticista de bom senso deveria buscar tirar proveito deles, mantendo certa atitude de suspeição positiva. Propomos agora perseguir as pistas fornecidas por esse material para desdobrar todas as consequências desse duplo caráter do timbre.

3.1 Categorização por nomeação

A primeira estratégia de categorização mencionada pelo excerto acima remete à já tradicional definição de timbre como identificação de uma entidade como fonte sonora. Dar-se por satisfeito com uma definição reducionista de fonte é uma atitude tão infértil quanto ignorar por completo a problemática, proclamando-a impertinente. Embora possa ser mais cômodo desviar o olhar da questão da fonte sonora, sua recorrência é indício de uma importante propriedade do timbre que ainda aguarda um tratamento semiótico suficientemente satisfatório.

5 No original: "We often explain our perceptions by simply naming the sound source as our label for timbre, or through a combination of metaphor, onomatopoeia, vocal mimicry, and gesture. We might use cross-modal metaphors like 'bright' or 'harsh' to describe these sensory impressions, with varying degrees of agreement between listeners as to the specific meaning of these terms."

Da formulação tal como apresentada, merece destaque a ideia de “nomeação”. Para identificar e designar a fonte por trás do timbre, recorre-se a substantivos concretos, sejam eles próprios (antropônimos) ou comuns. Tal observação sobre a forma gramatical da descrição não é gratuita, mas sim um indício da organização dos timbres em um sistema global. Referir-se à identidade sonora do timbre usando substantivos significa associá-lo a entidades e/ou classes de entidades do mundo e, portanto, pertinentes à ordem do inteligível. Para identificar, por trás de um evento sonoro, um timbre de clarinete, violão, violino, Chico Buarque, Frank Sinatra, etc., é preciso que essas entidades estejam já previamente discretizadas. Da mesma maneira, os substantivos concretos das línguas naturais denotam classes e indivíduos delimitáveis e reconhecíveis em uma dada coletividade.

De fato, essa característica de identificação tem inegável impacto empírico em nossa experiência cotidiana. Uma evidência cabal disso é a identificação de falantes pelo procedimento de “perícia de voz” no campo da fonética forense.⁶ A íntima relação do timbre com a identidade está também por trás de projetos comerciais especializados em síntese de voz, não só para restituição da identidade vocal de pacientes afetados por distúrbios de linguagem, mas também para a homogeneização do *branding* sonoro de clientes corporativos por meio da criação de vozes exclusivas.⁷ A despeito de sua banalidade anedótica, casos como esses são sintomas inequívocos da relevância dessa função de remissão à fonte sonora.

Se insistimos nesse ponto, é porque reconhecemos nele uma causa recorrente do desconforto frente às dificuldades de descrição do timbre. Se entendida de maneira demasiado reducionista, essa visada nominalizante forçaria a conclusão de que existiriam tantos timbres quanto fossem as entidades do mundo identificáveis como fonte sonora. Sem dificuldades, entende-se por que o não-fechamento e a variabilidade dos inventários assim construídos motivam os pesquisadores a superar a mera nomeação da fonte.

3.2 Categorização por qualificação

Além da remissão à fonte sonora, a descrição do timbre também recorre ao uso metafórico de adjetivos qualificativos que remetem a outras ordens sensoriais. A passagem citada acima menciona os termos “brilhante” e “áspero”, mas também é frequente falar de timbres opacos, macios, cortantes, doces, entre outros (PARRET, 2002, p. 41-47). A descrição por meio de adjetivos metafóricos não deveria ser vista como

6 Segundo o Instituto Brasileiro de Peritos, “[...] os termos ‘identificação de falantes’ e ‘perícia de voz’ se referem à tarefa de verificar se determinada voz/fala armazenadas em gravações de áudio e/ou vídeo são oriundas do aparelho fonador de um indivíduo.”. Disponível em: <https://ibpbrasil.com.br/fonetica/identificacao-humana-pela-voz/43/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

7 Cf. *A Capela Voice Banking*. Disponível em: <https://www.acapela-group.com/voices/voice-banking>. Acesso em: 21 ago. 2019.

uma “deficiência” por falta de metalinguagem descritiva. Ao contrário, essa questão tem um robusto respaldo fenomenológico:

Da mesma maneira, no ruído de um automóvel ouço a dureza e a desigualdade dos paralelepípedos, e com razão fala-se em um ruído ‘frouxo’, ‘embaçado’ ou ‘seco’. Se se pode duvidar de que a audição nos dê verdadeiras ‘coisas’, pelo menos é certo que ela nos oferece, para além dos sons no espaço, algo que ‘rumoreja’ e, através disso, ela se comunica com os outros sentidos. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 309).

O resgate do pensamento de Merleau-Ponty (1999) nesse momento deve também reafirmar o caráter inelutavelmente somático e corporalizante de tais descrições sinestésicas. Por sua ancoragem ao corpo próprio do sujeito, tais adjetivações remetem ao domínio do sensível e do contínuo. Designações como “timbre seco”, “timbre áspero” ou “timbre metálico” apontam para categorias amplas, apenas vagamente delimitadas e de fronteiras fluidas. Faz parte dessa estratégia descritiva assumir certo grau de indeterminação.

Nesse ponto, não é ocasional que os qualificativos sinestésicos se manifestem como adjetivos, uma vez que essa categoria gramatical denota uma qualidade ou classe de entidades. Desde longa data, a linguística já reconhece a indeterminação como uma das peculiaridades semânticas da classe dos adjetivos. A exemplo das diferentes tonalidades cromáticas denotadas pelo adjetivo “branco”, Gomes e Mendes (2018, p. 154) ilustram didaticamente esse ponto e sintetizam de forma lapidar: “Propriedades, como a brancura, não existem por si só, mas são encontradas nos indivíduos e substâncias que as apresentam.”. Essa mesma amplitude de espectro extensional se verifica também no uso de adjetivos metafóricos para descrever e categorizar o timbre.

Aqui, a escolha pela figuratividade visa explorar as potencialidades e os limites da hipótese aventada em Dietrich (2008) segundo a qual o timbre funciona como uma figura do mundo. O que isso significa, afinal de contas? Quais são as decorrências teórico-metodológicas e aplicativas de tal ponto de vista? A busca por essas respostas exige uma revisão das principais características da noção de figuratividade conforme estabelecida na semiótica discursiva.⁸

De início, pode-se recuperar as explanações do *Dicionário de Semiótica I*, que definem a figurativização como investimento semântico dos actantes instalados no nível narrativo (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979], p. 209-213). Dentro do quadro teórico geral do percurso gerativo de sentido, sujeito e objeto nada mais são do que posições sintáticas puramente relacionais. O estatuto de sujeito só pode ser avaliado em função de sua relação junctiva com o objeto. Até esse ponto, não há nada que permite identificá-los a qualquer entidade do mundo natural.

8 Para uma revisão exaustiva, cf. Farias (2002) e Prado e Santos (2017).

É com a operação de figurativização que esses actantes passam a ganhar concretude. Greimas e Courtés (2012 [1979], p. 211) apresentam como exemplo um enunciado elementar de estado, em que um sujeito está em conjunção com um objeto-valor investido da modalidade do poder. Na etapa seguinte do percurso gerativo de sentido, esse objeto pode vir a ser figurativizado como um automóvel, mas também como uma espada, uma bicicleta, um tapete voador etc.

Pode-se resumir dizendo que a figuratividade assume dois papéis principais: (i) recriar, dentro do texto, entidades identificáveis a figuras do mundo; (ii) conferir sensorialidade e concretude a elementos narrativos e discursivos do texto (cf. BARROS, 2004). Essa identificação de figuras do mundo não se dá de maneira ingênua como mero reflexo da realidade. Não se trata de simplesmente “transplantar”, dentro dos textos-enunciados, uma coleção de objetos já pré-dados no assim chamado mundo do senso comum. Ao contrário, trata-se de uma atividade de re-construção linguageira e, assim sendo, pode assumir diferentes graus de adesão ao mundo assumido como “real”. Sobre essa questão do reconhecimento, é útil recuperar as seguintes palavras de Bastide (1983, p. 16, tradução nossa⁹):

É necessário observar que essa definição do figurativo pressupõe a existência de uma segmentação do plano da expressão do mundo natural em elementos reconhecíveis para que uma correspondência possa ser estabelecida. Ora, a noção de ‘elementos reconhecíveis’ depende da cultura do leitor [...] A ideia de ‘elemento’ supõe a existência de uma grade de interpretação do mundo [...].

O excerto em questão deixa claro que a apreensão dessas figuras só pode resultar inteligível graças à mediação de estruturas de linguagem. Para jogar com os termos da própria autora, os “elementos” só se tornam “reconhecíveis” dentro de um crivo de leitura particular. Reafirmar a dependência da figura ao discurso significa, no fundo, reconhecer seu estatuto de construto linguístico, e não mais de pré-dado natural. Esse entendimento é também corroborado em Bertrand (2003, p. 248, grifo nosso), que por sua vez reitera a questão do reconhecimento: “[...] um crivo de leitura do mundo natural era necessário para transformar os objetos visíveis em *figuras iconizáveis*, assim permitindo sua *identificação* e seu *reconhecimento* numa representação figurativa”.

Se insistimos em chamar atenção para os termos “identificação” e “reconhecimento”, é porque eles nos fornecem pistas reveladoras para entender o comportamento semiótico do timbre. Além disso, tal escolha de palavras evidencia também a necessária participação do sujeito nesses processos. Para ser reconhecida como tal, a figura

9 No original: “Il faut cependant remarquer que cette définition du figuratif présuppose l’existence d’une segmentation du plan de l’expression du monde naturel en éléments reconnaissables pour qu’une correspondance puisse être établie. Or la notion d’‘éléments reconnaissables’ pour dépend de la culture du lecteur : [...] .L’idée d’‘élément’ suppose l’existence d’une grille d’interprétation du monde, [...]”.

depende da validação do enunciatário. O reconhecimento comum de um “mundo natural” por trás da figuratividade é possibilitado pelo /crer-verdadeiro/ que enleia enunciador e enunciatário em um pacto fiduciário (BERTRAND, 2003, p. 235 ss.). Discorrendo sobre a abordagem semiótica da imagem, Floch (1985, p. 77¹⁰) resgata em primeira mão as definições de Greimas (2014 [1983]) sobre contrato de veridicção para mostrar como o efeito de simulacro do real criado pela figuratividade depende desse acordo prévio entre sujeitos:

Dir-se-á que a ‘parecença’ pressupõe a instalação (logicamente anterior) duma espécie de convivência entre o enunciador, o produtor, e o enunciatário, o receptor. [...] Uma tal comunicação supõe um saber do enunciador sobre o saber do enunciatário, um saber sobre o que este último considera ser a ‘realidade’ e sobre o que ele julga ser fiel a esta realidade.

Tecidas inicialmente para os textos visuais, as reflexões se aplicam igualmente a todo tipo de texto, à revelia de sua linguagem de manifestação. Ao contemplar uma fotografia, organizamos intuitivamente seus formantes visuais (linhas, formas, volumes, cores etc.) para reconhecer aí objetos do mundo. Da mesma maneira, quando a leitura de um romance nos convence de sua verossimilhança e seu efeito de “realismo”, é graças a certa conformidade às grades de leitura culturalmente impostas e partilhadas pelos sujeitos. A situação não é diferente com textos sonoros, sejam eles musicais, cancionais ou verbais. Se identificamos um instrumento musical ou uma pessoa específica por trás de um timbre, é porque essa figura do mundo já foi semioticamente construída por nós em algum momento anterior e, assim sendo, integra nosso entendimento do que deve ser assumido como “real” ou “realista”. O mesmo se aplica também ao cenário oposto, isto é, quando o objeto sonoro não nos remete a nenhuma figura claramente identificável, como acontece com sons sintetizados. Se não somos capazes de reconstituir nenhuma entidade do mundo, é porque esse objeto sonoro escapa a essa grade figurativa de leitura.

4 Gradações da identidade timbrística: do irreconhecível ao inconfundível

Usualmente, os casos de reconhecimento de timbres mais debatidos são aqueles em que é identificado um sujeito único, particular e exclusivo, como parece insinuar a definição corriqueira de “impressão digital sonora”. No entanto, os dispositivos teóricos acima levantados permitem enxergar que, embora seja o mais proeminente, esse é apenas um dos cenários possíveis.

De fato, a identificação de uma figura do mundo por meio do timbre é um fenômeno gradual, assim como o é também a figuratividade em semiótica. Para além da ideia

10 Em momento anterior, o autor aborda essa questão em termos de “contrato de iconidade” (cf. FLOCH, 1978).

exploraremos com mais vagar os mecanismos conceituais do esquematismo tensivo (cf. FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; FONTANILLE, 2007; ZILBERBERG, 2004, 2006, 2011a, b, 2012).

4.1 Investimento figurativo e inteligibilidade

A organização aqui proposta assume que o grau de investimento figurativo investido no timbre pode ser concebido como uma medida intensiva, contínua e suscetível a operações de aumentos e diminuições. Por sua vez, essas últimas traduzem semioticamente a progressiva construção perceptiva do repositório timbrístico construído pelo sujeito. Em conformidade com a grade teórica da abordagem tensiva, essa dimensão da intensidade é mapeável por meio de uma matriz articulada pela oposição de sobrecontrários e subcontrários, em que os primeiros representam limites e os segundos, graus, conforme sistematizado em Zilberberg (2012, p. 51 ss.; 2011b, p. 78 ss.) (cf. Quadro 1).¹²

Quadro 1 – Matriz da dimensão da intensidade

S1	S2	S3	S4
supremo	forte	fraco	nulo
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário

Fonte: Adaptado de Zilberberg (2012, p. 72, tradução nossa) e Zilberberg (2011b, p. 79-84)

Renomeando os termos dessa matriz em função da escala gradual de investimento figurativo, obteríamos então a seguinte disposição (cf. Quadro 2):

Quadro 2 – Matriz da dimensão da intensidade aplicada ao investimento figurativo do timbre

S1	S2	S3	S4
icônico	forte	fraco	abstrato
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário

Fonte: Elaboração própria adaptada a partir de Zilberberg (2012, p. 72 ss.) e Zilberberg (2011b, p. 79-84)

12 No que diz respeito à orientação dessa escala, Zilberberg (2012, 2011a) e Zilberberg (2011b) se contradizem frontalmente. Em Zilberberg (2012, p. 70 ss.) e Zilberberg (2011a, p. 55 ss.), o termo S1 é designado como “sobrecontrário átono” e o termo S4 como “sobrecontrário tônico”. Por sua vez, em Zilberberg (2011b, p. 81 ss.), essa atribuição é invertida: S1 é qualificado como valência paroxística e S4 como valência nula. Diante dessa flagrante discrepância, adotamos deliberadamente a formulação apresentada em Zilberberg (2011b). Essa escolha se baseia em nada além de mera conveniência, uma vez que a opção alternativa deixaria intacta a validade dos argumentos, bastando apenas permutar a disposição dos termos no gradiente tensivo.

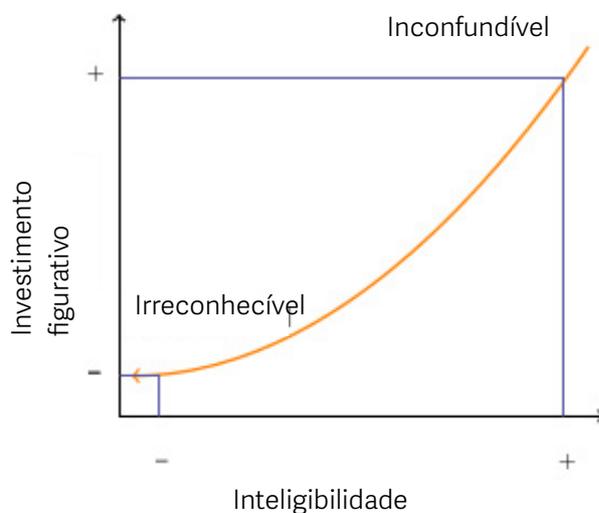
Tirando um decalque da terminologia extraída de Greimas (1984) e Floch (1985), nomeamos provisoriamente como “icônico” o limite superlativo de investimento figurativo do timbre. Sem ignorar o caráter apenas provisório de tais etiquetas, propomos denominar “abstrato” o estágio de mínima densificação figurativa, entre os quais interpolam-se os respectivos termos subcontrários.

O investimento figurativo contrai relação direta com nossa capacidade de identificar as entidades por ele iconizadas. Timbres com baixo investimento figurativo se mostram menos compreensíveis. Defrontamo-nos com um evento sonoro ao qual não conseguimos associar nenhum objeto do mundo conhecido. Não somos capazes de atribuir ao timbre em questão uma fonte sonora claramente identificável. Reçamos, então, na descrição por meio de metáforas sinestésicas, as quais nada nos dizem sobre a natureza exata dessa fonte. Um exemplo concreto disso é toda sorte de ruídos indistintos cuja identidade não conseguimos precisar: um guincho agudo à noite na mata pode ser um pássaro inofensivo ou um animal ameaçador e essa indefinição enche de apreensão um caminhante solitário. A despeito de sua discrepância aparente, esse é o mesmo caso de um ouvinte que se aventura na apreciação musical de composições completamente distantes de seu próprio universo cultural. Para além do exercício hedonista de fruição estética, a inespecificação timbrística também cumpre inegável papel pragmático quando vem proteger o anonimato de testemunhas em casos policiais ou quando ameaça vítimas de chantagens telefônicas (cf. SCHILLING; MARSTERS, 2015).

Em contrapartida, timbres com alto investimento figurativo permitem identificar uma entidade do mundo inequivocamente reconhecível. É tipicamente o caso do reconhecimento de nosso intérprete favorito ao rádio, mas também de um interlocutor em um mero “alô” ao telefone. É o que acontece também em anúncios publicitários radiofônicos, dublagens e na instalação de narradores em textos audiovisuais por meio da técnica conhecida como *voice over*.

Nos termos da semiótica greimasiana, tal competência de identificação e reconhecimento é um fazer-interpretativo, um /crer-verdadeiro/ que se processa no universo cognitivo do sujeito (cf. GREIMAS, 2014 [1983]) e, como tal, inegavelmente atinente ao âmbito do inteligível. Assumindo como plausível essa equiparação, pode-se sintetizar essa correlação da seguinte maneira: quanto maior o investimento figurativo do timbre, mais inteligível ele se apresenta. Raciocinando na direção inversa, essa equivalência pode ser formulada ao avesso: quanto menor o investimento figurativo do timbre, menos compreensível ele será ao sujeito. Essa correlação pode ser visualizada mais claramente com auxílio de uma curva conversada (cf. Gráfico 2).

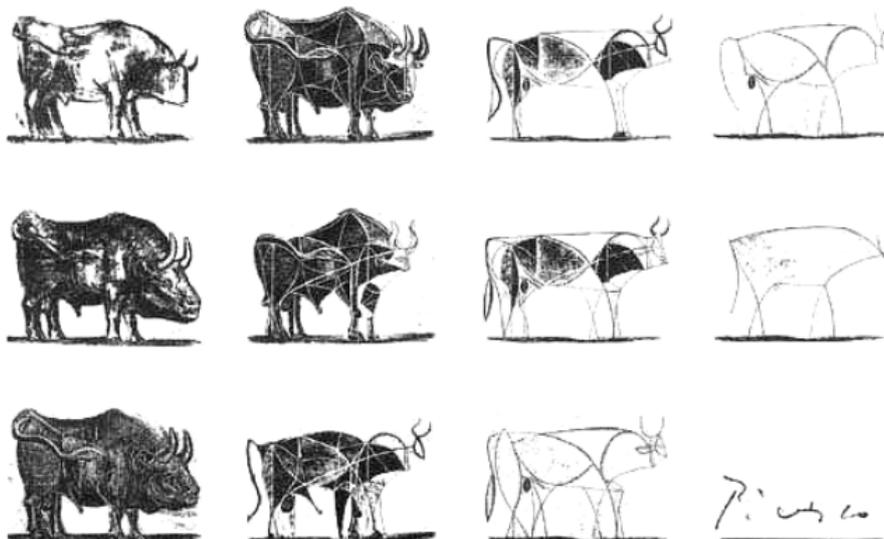
Gráfico 2 – Relação inversa entre investimento figurativo e grau de inteligibilidade do timbre



Fonte: Elaboração própria

Arriscando uma lexicalização provisória, propomos denominar “inconfundível” o ápice desse percurso ascendente inverso. Esse extremo especulativo corresponderia a um hipotético timbre que iconizasse uma entidade específica a tal ponto de não poder ser confundida com nenhuma outra. Na extremidade oposta dessa curva, a atenuação nessas duas dimensões corresponderia a um evento sonoro que não pudesse ser associado a absolutamente nenhuma figura inequivocamente nomeável, ou mesmo “irreconhecível”. Entre esses dois pontos extremos, desdobra-se toda a miríade de graus intermediários de especificidade e inteligibilidade que nos rodeia na vida cotidiana. Nesse aspecto, tal percurso de “elasticidade figurativa” se assemelha à “caminhada do ‘touro’ à ‘tauridade’” apontada por Ignácio Assis Silva (1995, p. 42) na série de litogravuras de Picasso intitulada *As metamorfoses de um touro* (cf. Ilustração 1).

Ilustração 1 – *Metamorfoses de um touro*, de Pablo Picasso



Fonte: Silva (1995, p. 42)

4.2 Investimento figurativo e graus de especificidade

Tal como disposta acima, essa sistematização convoca inevitavelmente a questão do escopo quantitativo das figuras do mundo identificadas pelos timbres. A seleção do termo “inconfundível” para designar o grau máximo de investimento figurativo toca uma questão numérica. Uma entidade inconfundível é, forçosamente, exclusiva. Em termos quantitativos, isso vale dizer que há uma e apenas uma entidade identificável como fonte sonora desse hipotético timbre. Projetando essa mesma linha de raciocínio na direção oposta, o cenário inverso se delineia. Timbres de baixo investimento figurativo são irreconhecíveis por remeter a um universo aberto de figuras do mundo. Nesse caso, a impossibilidade de identificação deriva exatamente do não-fechamento desse escopo.

Recuperando agora a homologia entre investimento figurativo e grau de especificação já apresentada acima, pode-se então organizar essa variável quantitativa projetando-a em uma matriz semelhante, inspirada dessa vez na dimensão tensiva da extensidade. O modelo para tal é fornecido pela sistematização apresentada em Zilberberg (2012) (cf. Quadro 3).

Quadro 3 – Matriz da dimensão da extensidade

S1	S2	S3	S4
exclusivo	raro	comum	universal
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário

Fonte: Adaptado de Zilberberg (2012, p. 73) e Zilberberg (2011b, p. 79-84)

Uma transposição dessa matriz para o universo dos timbres não permite renomeações senão com muito custo. Sendo assim, convém então justapor a essa escala exemplos concretos que podem ser imediatamente identificados em nossa experiência cotidiana e apresentados aqui para fins de mera clareza expositiva (cf. Quadro 4).

Quadro 4 – Matriz da dimensão da extensidade

S1	S2	S3	S4
exclusivo	raro	comum	universal
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário
(?)	Violino	Instrumento de corda friccionada	Evento sonoro contínuo, agudo e penetrante
Chico Buarque	Voz masculina	Voz humana	Evento sonoro contínuo, médio-grave, de intensidade média, suave etc.

Fonte: Adaptado de Zilberberg (2012, p. 73) e Zilberberg (2011, p. 79-84)

O mérito da disposição em um gradiente tensivo é fazer enxergar que, contrariando o senso comum sobre o tema, o efeito de “impressão digital sonora” tão caro ao timbre é, na verdade, apenas um cenário extremo dentre outros possíveis. A assim chamada impressão digital sonora resulta do máximo grau de investimento figurativo. O exemplo mais emblemático disso é o uso de antropônimos (i.e. Chico Buarque, Frank Sinatra etc.) para etiquetar a fonte sonora do timbre. Encontra-se aqui em pleno âmbito da triagem (ZILBERBERG, 2004).

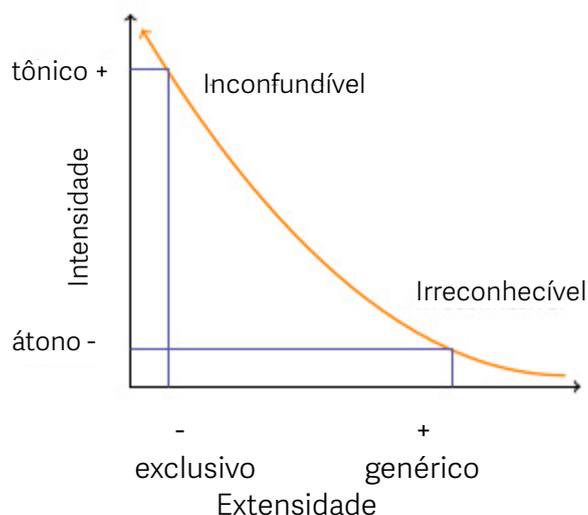
Conforme essa carga figurativa vai diminuindo, o timbre passa a instaurar figuras nomeáveis por substantivos comuns. É o que ocorre tipicamente com os instrumentos musicais e suas respectivas “famílias”. Reconhecer, por trás de um evento sonoro, um timbre de oboé ou de saxofone significa fazer referência a uma classe fechada de figuras, em número limitado e maior do que um. A tensão dialética entre esses domínios é sintetizada de maneira lapidar por Parret (2002, p. 101, tradução nossa¹³) quando assim observa:

[...] aprendemos a discriminar o som de uma flauta de um som de um oboé, a sonoridade de uma soprano e a de uma contralto. Mas trata-se aí, evidentemente, de ‘classes’ convencionais de sons, e não de sons específicos, individuais, idiossincráticos. Não se trata de identificar a voz de uma soprano quando o ouvido é roçado pela voz de [Maria] Callas, mas sim de identificar a voz de Callas.

13 No original: “[...] on a appris à discriminer le ton d’une flûte du ton d’un hautbois, la tonalité d’une soprano et d’un contralto. Mais il s’agit là évidemment de ‘classes’ conventionnelles de

Se, por recursividade, esse investimento figurativo continuar a diminuir, então o timbre passará a instaurar entidades apenas genéricas e não claramente associáveis a uma entidade particular do mundo. É o que ocorre, por exemplo, com o emprego de descritores sinestésicos (“áspero”, “seco”, “brilhante” etc.) que nada mais fazem do que caracterizar de maneira inespecífica o objeto sonoro. Nesse caso, a extensão das figuras compreendidas pela classe se amplia e as misturas são inevitáveis. Essa articulação entre investimento figurativo e grau de especificidade pode ser sintetizada como uma correlação inversa: quanto maior o investimento figurativo do timbre, menos entidades são atribuíveis a ele (cf. Gráfico 3).

Gráfico 3 – Correlação inversa entre investimento figurativo e grau de especificidade



Fonte: Elaboração própria

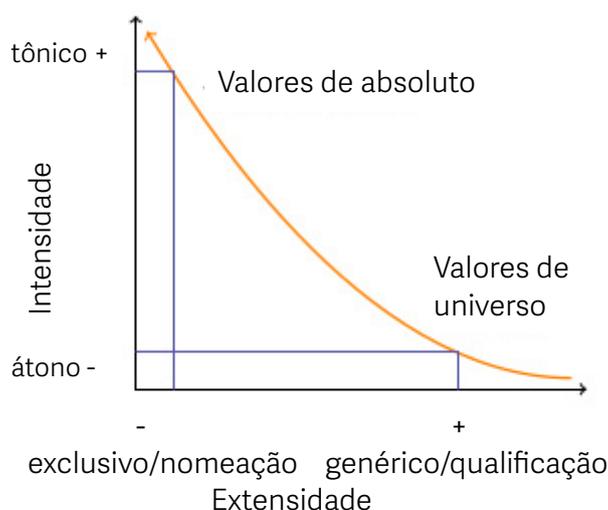
No estágio mínimo de investimento figurativo, os termos utilizados para designar o timbre são adjetivos. A impossibilidade de nomear os timbres é sintoma do alargamento do escopo de figuras atribuíveis ao timbre. Essa imprecisão é justamente uma das mais citadas causas de incômodo frente a essa estratégia de adjetivações (PARRET, 2002.). Proibindo-nos tal julgamento de valor, estranho ao fazer verdadeiramente científico, reconhecemos aí uma evidência forte que nos permite reinterpretar e ressignificar as duas atitudes predominantes de descrição do timbre: nomear e qualificar.

Aparentemente ingênuas em um primeiro momento, essas abordagens parecem escamotear as duas regiões mais salientes do esquematismo tensivo, a saber, os valores de absoluto e os valores de universo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Transpondo

tons, et non pas de tons spécifiques, individuels, idiosyncratiques. Il ne s'agit pas d'identifier la voix d'une soprano quand l'oreille est chatouillée par la voix de [Maria] Callas, mais d'identifier la voix de Callas."

esse dispositivo conceitual ao universo de timbres, os valores de universo abarcam as classes de timbres de baixo investimento figurativo e designados por adjetivações. Aqui, as categorias são poucas e amplas. Por sua vez, os valores de absoluto abrangem os timbres exclusivos, de alto investimento figurativo e designados por substantivações (e, no limite, por antropônimos). Aqui, as categorias se multiplicam e as entidades nelas contidas se dividem até atingir o mínimo unitário. Para fins de síntese, pode-se incrementar o esquematismo tensivo apresentado acima acrescentando esses novos achados (cf. Gráfico 4).

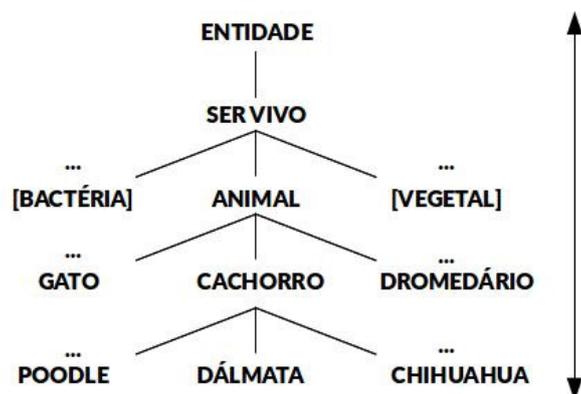
Gráfico 4 – Versão enriquecida da correlação entre investimento figurativo e grau de especificação



Fonte: Elaboração própria

É proveitoso lembrar que tal distinção entre diferentes graus de investimento semântico encontra respaldo nos estudos de léxico nas línguas naturais. Desde longa data, a linguística reconhece que certos itens lexicais são mais carregados semanticamente (substantivos, adjetivos, verbos), quando comparados aos itens puramente gramaticais. É, aliás, a vagueza semântica que permite fenômenos como a polissemia e a metáfora (CANÇADO, 2008). O modelo mais bem acabado dessa elasticidade semântica e seu respectivo grau de especificidade nos é oferecido pela categorização dos lexemas em hierarquias de hiperônimos e hipônimos. A título de exemplo, vejamos uma apresentação sintética dessa estrutura lexical (cf. Figura 1).

Figura 1 – Extrato da hierarquia semântica das lexias (centrado em torno de animal)



Fonte: Polguère (2018, p. 161)

A visualização pela arborescência hierárquica explicita com nitidez a relação de inclusão contraída entre hiperônimos e hipônimos. Um lexema é considerado hipônimo de outro quando o conjunto de entidades denotadas pelo primeiro está integralmente contido no conjunto do segundo. Para recobrar o exemplo apresentado, é o que ocorre com a relação entre “*poodle*” e “*cachorro*”, assim como entre “*poodle*” e “*animal*”. Parafraseando em termos simples, pode-se sintetizar essa relação de inclusão extensional afirmando que “*todo poodle é necessariamente um cachorro*”, ou então “*todo poodle é necessariamente um animal*”. Conforme a disposição do diagrama, os termos inferiores da hierarquia contraem hiponímia com os termos superiores, seja direta ou indiretamente. Invertendo essa orientação de leitura, deduz-se a relação de hiperonímia. Um lexema é considerado hiperônimo de outro quando o escopo extensional do primeiro contém integralmente o do segundo. Ainda atendo-se ao domínio semântico capturado pelo diagrama, pode-se dizer que ser vivo é hiperônimo de animal; igualmente, é válido dizer que “*animal*” é hiperônimo de “*cachorro*” e também de “*poodle*”, “*dálmata*” etc.

Essa hierarquização semântica fornece uma evidência linguística forte que valida nossa categorização do timbre em termos de investimento sêmico/figurativo. De maneira semelhante, a oposição entre hiperônimos e hipônimos é também codificável em termos de enriquecimento semântico: “Diremos que o sentido de um hipônimo é *mais* rico do que o de seu hiperônimo e, inversamente, que o sentido de um hiperônimo é *menos* rico do que o de seu(s) hipônimo(s).” (POLGUÈRE, 2018, p. 160, grifo nosso). Não poderia ser mais explícita a relação entre hiperonímia-hiponímia e densificação semântica, apresentada, aliás, por conveniente coincidência, por meio de operadores tensivos de aumentos (mais) e diminuições (menos) (cf. ZILBERBERG, 2011b).

No que diz respeito à variação quantitativa das grandezas selecionadas por hiperônimos e hipônimos, Pietroforte e Lopes (2004, p. 128, grifo nosso) resumem essa correlação inversa de maneira lapidar: “Esse modo de classificar o mundo envolve um adensamento de semas, de modo que *a quantidade de semas é inversamente proporcional à extensão do sentido da palavra*: quanto mais semas, mais específica é a sua aplicação e vice-

versa.". Essa proporcionalidade inversa já tinha sido pontuada, aliás, por Greimas e Courtés (2012 [1979]) com base em Bernard Pottier em termos de compreensão sêmica e extensão de emprego. O mesmo princípio pode ser aplicado ao universo dos timbres. Quanto maior o investimento figurativo do timbre, mais específico ele será e, portanto, menor é o número de "fontes sonoras" a ele atribuíveis. Inversamente, quanto menor o investimento figurativo, mais amplo é o escopo de entidades abarcadas.

Para além dessa relação de proporcionalidade inversa, há ainda uma outra propriedade dessas redes hierárquicas lexicais que se aplica à análise do timbre. Trata-se do caráter dinâmico das relações entre hiperonímia e hiponímia. Em outras palavras, um dado lexema pode fazer parte de múltiplas redes hiperonímicas ao mesmo tempo, a depender da visada categorizante da análise. Exemplifiquemos: o lexema "cachorro" pode ter como hiperônimo tanto "animal doméstico" quanto "canídeo". No primeiro caso, ele será co-hipônimo de "gato", "papagaio", "hamster" etc. No segundo caso, ele será co-hipônimo de "lobo", "chacal", "hiena" entre outros. Assim sendo, diferentes redes categorizantes se constroem em torno dos lexemas e o mesmo se dá com os timbres. Um notório exemplo da música instrumental são os timbres de saxofone ou de trompa, que podem se relacionar ambigualmente tanto com as madeiras quanto com os metais (ALMADA, 2014 [2000]). Vê-se, assim, como a categorização de timbres comporta-se nos mesmos moldes da organização do léxico na língua. Mais do que apenas uma semelhança fortuita, esse é o desdobramento mais concreto do entendimento de timbre como "figura do mundo", conforme aventado nas reflexões semióticas de Dietrich (2008).

5 Identidade timbrística como fenômeno discursivo

A organização do repositório de timbres no espaço tensivo goza de grande flexibilidade analítica. Um dos motivos para tal é a conversão dos timbres em valores semióticos, resultantes do cruzamento de valências graduais. Seu caráter continuísta permite conceber, com maior coerência e adequação, a porosidade entre categorias e o livre trânsito de timbres entre elas.

Se o modelo aqui proposto consegue atingir tal maleabilidade, é porque ele não pretende impor uma categorização única e universal. Ao contrário, ele é apenas um "molde vazado" a ser preenchido caso-a-caso com os timbres pertinentes a cada domínio particular de aplicação. Essa maleabilidade é propiciada pelo caráter geral das grandezas articuladas no esquematismo tensivo, a saber, grau de especificidade e investimento figurativo.

Isso significa dizer que é impossível determinar *a priori* quais são os timbres inconfundíveis ou irreconhecíveis. Os candidatos (variáveis) a ocupar essas posições (invariáveis) são atribuídos em parte pelo sujeito, em parte pela norma estética coletiva. É na dialética entre essas duas instâncias que se desenvolve o processo de cristalização figurativa do timbre.

De um lado, os indivíduos gozam de certa margem de liberdade na construção e na organização de seu inventário timbrístico particular. Pelo exercício da intencionalidade (GREIMAS; COURTÉS, 2012 [1979]), o sujeito se apropria de seu universo sonoro circundante e dele extrai a matéria-prima para tipificar os timbres.¹⁴ Conforme lembram Fontanille e Zilberberg (2001), a organização da categoria e a seleção de seus protótipos exige sempre a inscrição de um sujeito observador. É assim que, por exemplo, aprendemos desde muito cedo a reagir ao timbre vocal de nossos pais e familiares, mas também ao de nossos intérpretes favoritos. Tal variabilidade atesta o caráter de construto discursivo da cristalização timbrística.

De outro lado, essa liberdade individual encontra seus limites na validação intersubjetiva. O reconhecimento de timbres e sua colocação em discurso precisa necessariamente passar pelo crivo daquilo que é chancelado coletivamente em um dado contexto sociocultural e histórico. Caso contrário, cairíamos no risco solipsista de categorizar aleatoriamente o material sonoro do mundo sem qualquer critério intersubjetivo de controle. Refletindo sobre o timbre enquanto qualidade vocal, Parret (2002, p. 49, tradução nossa¹⁵) relembra que essa forçosamente exige, ao lado das condicionantes psicológicas, “uma certa avaliação estética largamente influenciada pela norma cultural”. Para dizer em termos especificamente semióticos, tais coerções de ordem coletiva se enquadram no domínio da práxis enunciativa (BERTRAND, 1993; FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001).

Isso explica por que determinados timbres tendem a ser apreendidos como específicos em alguns contextos socioculturais, mas passam despercebidos em outros. É o que acontece tipicamente com locutores de rádio, celebridades, apresentadores de televisão e cantores, mas também com a fisionomia timbrística construída pelos profissionais da voz para personagens de animações e jogos eletrônicos. Esses exemplos são os mais evidentes, pois extremamente sensíveis a variáveis sociais e culturais. Constata-se sem dificuldade que o timbre de um apresentador de televisão ou de uma determinada figura pública é imediatamente reconhecível em determinada região ou camada social e absolutamente ignorado em outra – e vice-versa.

Tal variabilidade apresentada aqui de um ângulo sincrônico se aplica também em perspectiva diacrônica. Com o passar do tempo, uma dada paleta timbrística pode, por hiperespecificação, se compartimentar em novas subdivisões. De maneira semelhante e na direção inversa, ela também pode se subespecificar, passando por um processo de paulatina rarefação figurativa que a condena à indiferença das misturas.

14 Em uma abordagem de forte cunho fenomenológico, Parret (2002) descreve esse processo em termos de contato tátil entre um “corpo-feito-voz” e o corpo próprio do sujeito da percepção, reconceptualizado pelo autor como um “Ouvido-maiúsculo”.

15 No original em francês: “[il faut pour qu’il y ait qualité, également des déterminants psychologiques concernant la personnalité, l’émotivité, le tempérament, le goût,] et même une certaine évaluation esthétique largement influencée par la norme culturelle.”

6 Debate e desiderata

Sintetizemos agora os pontos principais da proposta em elaboração. Em primeiro lugar, observou-se que as descrições de timbre costumam se valer de duas estratégias principais: nomeação e qualificação. Verificou-se também que essa duplicidade descritiva manifesta, em superfície, uma oposição profunda entre específico e genérico.

Em seguida, essa oposição foi operacionalizada semioticamente em termos de graus de investimento figurativo. Entre essas duas grandezas, instaura-se uma correlação conversa. Disso decorre que, quanto maior o investimento figurativo de um timbre, mais específico ele será – e vice-versa. Esse achado vai ao encontro das reflexões semióticas sobre a iconicidade. Distinguem-se, assim, timbres icônicos e timbres abstratos.

Timbres icônicos são altamente figurativizados e instauram fontes sonoras específicas de fácil identificação. Esses timbres são designados por substantivos próprios e substantivos comuns concretos. Timbres abstratos têm baixo investimento figurativo e põem em cena fontes sonoras genéricas de difícil identificação. Trata-se aqui de timbres descritíveis apenas por adjetivações.

Por fim, a homologação entre essas duas categorias foi articulada a uma terceira, a saber, a quantidade. Timbres de alto investimento figurativo são raros e pouco numerosos; timbres de baixo investimento figurativo são comuns e muito numerosos. Essa correlação conversa culmina na designação de timbres exclusivos por meio de antropônimos. Em via de regra, um nome próprio deve denotar uma e apenas uma entidade do mundo. Prova cabal disso é a consequente ampliação numérica ocasionada pela figura retórica da antonomásia (cf. REBOUL, 1998; TRINGALI, 1988; FONTANIER, 1968).

No domínio do timbre, algo semelhante se dá com comediantes “imitadores de voz”. Não é por acaso que os timbres mais frequentemente imitados são também aqueles mais idiossincráticos. Só são passíveis de imitação timbres exclusivos e/ou com altíssimo investimento figurativo. Caso contrário, não haveria aí nada a ser imitado, uma vez que o mérito da imitação é justamente buscar a maior semelhança possível.

Assim, o comediante acaba por forçar, ainda que involuntariamente, uma transformação em classe daquilo que era até então apenas elemento. Vê-se, assim, como o modelo teórico é corroborado, e não refutado, pela miríade de cópias vocais (ainda que imperfeitas) de “Sílvios Santos” e “Galvãos Buenos”, entre outros timbres tornados célebres no contexto sociocultural brasileiro.

Conclusões dessa natureza levantam mais evidências do caráter inelutavelmente culturalizado e discursivo do timbre, em detrimento de suas condicionantes físicas e materiais. O fenômeno da imitação é particularmente revelador, uma vez que seu sucesso depende em larga medida de um gesto interpretativo do sujeito-ouvinte

alocado na posição de enunciatário. É no domínio do fazer-veridictório que se processa o reconhecimento dos timbres. Sem a participação ativa do enunciatário, torna-se impossível a categorização de timbres em genéricos e específicos, bem como todos os efeitos de sentido dela decorrentes.

Assim, emerge como fio condutor da presente investigação a categorização em termos de grau de especificidade e de investimento figurativo. Essa é a espinha dorsal que poderá dar apoio para investigações futuras. Tomando por base o modelo aqui proposto, esses trabalhos futuros poderão ser organizados em três eixos principais.

O primeiro deles incide sobre o domínio de timbres de baixo investimento figurativo. Aqui, o timbre é inespecífico e só permite o reconhecimento de qualidades abstratas, manifestas na forma de adjetivos sinestésicos. Uma das possíveis vias de trabalho nesse âmbito consiste em descrever de maneira empírica os correlatos acústicos desses descritores sinestésicos. Além disso, seria interessante também verificar de que maneira tais descritores traduzem semioticamente as fases temporais do objeto sonoro de ataque, sustentação e decaimento (cf. MENEZES, 2003).

O segundo eixo de investigações incide sobre o estágio intermediário de investimento figurativo do timbre. Nesse patamar, pode-se identificar grandes famílias timbrísticas, designadas por substantivos comuns que nomeiam seu membro mais prototípico: flauta, violão, saxofone, voz, marimba, vibrafone etc. Uma possibilidade de expansão dessa frente de trabalho seria empreender análises específicas de famílias timbrísticas, investigando seu grau de extensão em termos da oposição amplo vs. restrito. Essa propriedade das famílias timbrísticas também pode ser testada observando sua (in) compatibilidade intertimbrística mútua, semioticamente traduzível em termos de triagens e misturas (cf. SHIMODA, 2022).

O terceiro eixo de investigações abrange os timbres de altíssimo investimento figurativo. Aqui, encontramos os timbres atribuídos a entidades únicas e exclusivas no mundo natural. Frequentemente, esses timbres são designados por nomes próprios. Nesse âmbito, futuros trabalhos deverão observar com mais profundidade os efeitos de sentido de timbres de alto investimento figurativo para além da identificação de sujeitos particulares. Tais trabalhos deverão se incumbir portanto das seguintes questões de pesquisa: em que medida esse recobrimento timbrístico interage com as estruturas subjacentes (linguística, musical e/ou cancional) que ele vem manifestar?

Um dos avanços proporcionados pela presente proposta é resolver a tensão criada pela natureza dúplice do timbre, apontando ora para a identificação de uma entidade no mundo natural, ora para uma identidade apenas genérica, descrita em termos de qualidades sensíveis. Até então, as tipologias de timbres se limitavam a apresentar recortes mais ou menos arbitrários, seguindo critérios de ordem acústica ou articulatória. A despeito dos diferentes níveis de complexidade e refinamento, tais categorizações sempre resultavam estáticas e insuficientes para lidar com timbres que escapam às divisões culturalmente vigentes.

Com o esquematismo tensivo, essa limitação é superada, pois ele mobiliza propriedades suficientemente gerais que garantem o caráter dinâmico da categorização. Esse avanço só pode ser conquistado quando se entende que não compete à ferramenta analítica decretar quais e quantos são os timbres. Ao contrário, ela deve apenas fornecer um modelo de previsibilidade que satisfaça as mais diversas condições de aplicação. Tal perspectiva recupera um dos princípios de Hjelmslev (2006 [1943], p. 20) quando advoga que uma linguística geral não deve descrever essa ou aquela língua particular, mas sim os mecanismos subjacentes a todas as línguas naturais. Na mesma direção, cabe dizer então que não cabe à semiótica descrever esse ou aquele universo discursivo em particular, mas sim os mecanismos gerais subjacentes ao funcionamento do discurso como um todo. É seguindo esse princípio que deve avançar a empreitada semiótica no terreno do timbre.

Referências

- ALMADA, C. *Arranjo*. 4. reimpr. Campinas: Editora da Unicamp, 2014 [2000].
- AULETE, C. *Dicionário Caldas Aulete digital*. Disponível em: <https://aulete.com.br/>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BARROS, D. L. P. Publicidade e figurativização. *Alfa*, v. 2, n. 48, p. 11-31, 2004.
- BASTIDE, F. Figurativité et representation. *Actes Sémiotiques – Bulletin*, v. 26, n. 6, 1983.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- CANÇADO, M. *Manual de Semântica*. Noções básicas e exercícios. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- COURTÉS, J. Alguma coisa que se assemelha a uma ordem. In: GREIMAS, A. J.; LANDOWSKI, E. (org.). *Análise do discurso em Ciências Sociais*. São Paulo: Global, 1986 [1979]. p. 72-82.
- DIETRICH, P. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. 2008. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- DONOSO, J. P. A física nos instrumentos musicais. *Portal de Notícias do Instituto de Física de São Carlos da Universidade de São Paulo*. 2015. Disponível em: <https://www2.ifsc.usp.br/portal-ifsc/a-fisica-nos-instrumentos-musicais/>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- FALES, C. The paradox of timbre. *Ethnomusicology*, v. 46, n. 1, 2002.

- FARIAS, I. R. *Das figuras do mundo às figuras do discurso: uma visão semiótica da percepção*. 2002. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FLOCH, J.-M. Quelques positions sur une sémiotique visuelle. *Actes Sémiotiques – Bulletin*, v. 4-5, p. 1-16, 1978.
- FLOCH, J.-M. Imagens, signos, figuras: abordagem semiótica da imagem. *Cruzeiro Semiótico*, v. 15, p. 75-81, 1985. Disponível em: <http://felsemiotica.com/descargas/cruzeirosemiotico3.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2019.
- FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/ Humanitas, 2001.
- GOMES, A. Q.; MENDES, L. S. *Para conhecer semântica*. São Paulo: Contexto, 2018.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix, 1976 [1966].
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2014 [1983].
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012 [1979].
- HEIDEMANN, K. A system for describing vocal timbre in popular song. *MTO – A Journal of the Society for Music Theory*, v. 22, n. 1, p. 467-472, 2016. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.php>. Acesso em: 19 set. 2022.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1943].
- LOPES, I. C. Extensidade, intensidade e valorações em alguns poemas de Antônio Cícero. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (org.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 201-210.
- MENEZES, F. *A acústica musical em palavras e sons*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PARRET, H. *La voix et son temps*. Bruxelles: De Boeck Supérieur, 2002.

PIETROFORTE, A. V.; LOPES, I. C. Semântica lexical. In: FIORIN, J. L. (org.). *Introdução à linguística II: princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2004.

POLGUÈRE, A. *Lexicologia e semântica lexical*. Noções fundamentais. São Paulo: Contexto, 2018.

RANDEL, D. M. *Harvard concise dictionary of music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

RAZAFINDRAKOTO, J. Le timbre dans le répertoire de la valiha, cithare tubulaire de Madagascar. *Cahiers d'ethnomusicologie*, v. 12, p. 123-142, 1999. Disponível em: <http://ethnomusicologie.revues.org/847>. Acesso em: 19 jan. 2018.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PRADO, M. G. S.; SANTOS, F. K. R. Epistemologia e história dos conceitos de enunciação e figuratividade na semiótica francesa. *Entretextos*, v. 17, n. 2, p. 275-302, 2017.

REED, S. A. *The musical semiotics of timbre in the human voice and Static takes love's body*. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2005.

SAD LEVI, J. Timbre y significación: Por una semiología de las formas sonoro-simbólicas. 2018. Disponível em: <http://www.sulponticello.com/timbre-y-significacion-por-una-semiologia-de-las-formas-sonoro-simbolicas/#.W0cCCsJ9iHs>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SCHILLING, N.; MARSTERS, A. Unmasking identity: Speaker profiling for forensic linguistic purposes. *Annual Review of Applied Linguistics*, v. 35, p. 195-214, 2015.

SHIMODA, L. T. La selección y la mezcla de timbres en el discurso orquestal: bocetos de una aproximación (ex)tensiva. *Tópicos del Seminario*, v. 47, p. 119-135, 2022.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

TRINGALI, D. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

ZILBERBERG, C. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (org.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ZILBERBERG, C. *Des formes de vie aux valeurs*. Paris: PUF, 2011a.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011b.

ZILBERBERG, C. *La structure tensiva: suivi de Note sur la structure des paradigmes et de la dualité de la poétique*. Presses Universitaires de Liège, 2012.

Como citar este trabalho:

SHIMODA, Lucas Takeo. Timbre como identidade sonora: uma proposta de semiotização. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 81-108, jul. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i1.17814>.