UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
ÁREA DE SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

MELODIA & PROSÓDIA

UM MODELO PARA A INTERFACE MÚSICA-FALA COM BASE NO ESTUDO COMPARADO DO APARELHO FONADOR E DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS REAIS E VIRTUAIS

JOSÉ ROBERTO DO CARMO JR.

TESE APRESENTADA À ÁREA DE SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM LINGÜÍSTICA.

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ AUGUSTO DE MORAES TATIT

SÃO PAULO
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Para Renata Mancini

agradecimentos

Ao mestre Luiz Tatit, pela confiança depositada em meu trabalho.

Aos professores Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, pela dedicação ao ensino e à pesquisa em semiótica no Brasil.

Às professoras da banca do Exame de Qualificação, Diana Luz e Norma Discini, pelas valiosas observações e correções.

Ao Marcos Lopes e também à Norma Discini, pelo incentivo e empenho essenciais para tornar possível meu estágio de doutorado na França, sob orientação do Prof. Jacques Fontanille.

Aos professores Jacques Fontanille e Claude Zilberberg pela disposição em interagir e ajudar.

À Raquel Santana Santos, pela receptividade e por me apresentar à fonologia prosódica.

Aos professores do Departamento de Lingüística da USP, em especial Ana Müller, Ana Scher, Esmeralda Negrão, Evani Viotti, Ivã Lopes e Waldir Beividas.

Aos leitores Beatriz Medeiros, Claude Zilberberg, Sérgio Campanella e Silvano Baia, pelas críticas e sugestões.

Aos colegas do Grupo de Estudos Semióticos da USP, pela oportunidade do debate.

Aos sempre prestativos Érica, Ben-Hur e Robson.

À minha família.

À Renata Mancini, pela paciência e dedicação.

À CAPES ao CNPq, pelas bolsas concedidas para a realização dessa pesquisa.

RESUMO

O PRESENTE ESTUDO PROCURA RECONSTITUIR O SISTEMA DE CATEGORIAS DA 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 (HJELMSLEV, 1975) E DA FONOLOGIA PROSÓDICA (NESPOR & VOGEL, 1986), A 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) OS SISTEMAS APRESENTAM ORIENTAÇÕES OPOSTAS: NO SISTEMA FONOLÓGICO DAS LÍNGUAS NATURAIS, A CATEGORIA DOS SEGMENTOS (OU CONSTITUINTES) É RELATIVAMENTE EXPANDIDA, ENQUANTO A CATEGORIA DOS SUPRASEGMENTOS (OU CARACTERIZANTES) É CONCENTRADA. INVERSAMENTE, NO SISTEMA DA MELODIA TONAL É A CATEGORIA DOS SUPRASEGMENTOS QUE É RELATIVAMENTE EXPANDIDA, ENQUANTO A CATEGORIA DOS SEGMENTOS É CONCENTRADA; (III) O EFEITO DE SENTIDO CARACTERÍSTICO DA MELODIA TONAL É FRUTO DE UMA CONFIGURAÇÃO SINTAGMÁTICA DE SUPRASEGMENTOS (CRONEMAS, TONEMAS E DINAMEMAS) HIERARQUICAMENTE ORGANIZADOS; (IV) OUTRAS CATEGORIAS DO SISTEMA MELÓDICO (ANDAMENTO, DINÂMICA E TIMBRE) 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: MELODIA, PROSÓDIA, SEMIÓTICA, FONOLOGIA PROSÓDICA, GLOSSEMÁTICA, INSTRUMENTOS MUSICAIS

ABSTRACT

THIS WORK 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 – REAL OR VIRTUAL. THE ANALYSIS OF THESE PROPERTIES FROM THE STANDPOINT OF THE GLOSSEMATICS THEORY (HJELMSLEV, 1975) AND OF THE PROSODIC PHONOLOGY (NESPOR & VOGEL, 1986) LED US TO THE FOLLOWING RESULTS: (I) BECAUSE THE MUSIC SYSTEM AND THE PHONOLOGICAL SYSTEM COMPRISE COMMON CATEGORIES IT IS POSSIBLE TO ESTABLISH A GENETIC KINSHIP BETWEEN VERBAL AND MUSICAL EXPRESSION; (II) BOTH SYSTEMS PRESENT OPPOSITE PROPERTIES: IN THE PHONOLOGICAL SYSTEM OF NATURAL LANGUAGES THE SEGMENTAL CATEGORIES (OR CONSTITUTIVES) ARE RELATIVELY EXPANDED WHEREAS THE SUPRASEGMENTAL CATEGORIES (OR CHARACTERIZERS) ARE CONCENTRATED. CONVERSELY, IN THE TONAL MELODIC SYSTEM THE SUPRASEGMENTAL CATEGORIES ARE THE ONES THAT ARE RELATIVELY EXPANDED WHEREAS THE SEGMENTAL CATEGORIES ARE CONCENTRATED; (III) THE CHARACTERISTIC MEANING EFFECT OF TONAL MELODIES COMES AS A RESULT OF A HIERARCHLY STRUCTURED SYNTAGMATIC CONFIGURATION OF SUPRASEGMENTS (CHRONEMES, TONEMES, DYNAMEMES); (IV) OTHER CATEGORIES OF THE MELODIC SYSTEM (TEMPO, DYNAMICS, TIMBRE) PLAY A DISTINCT ROLE IN THE MELODIC HIERARCHY AND ARE THE MAIN RESPONSIBLE FOR THE MARKS LEFT ON THE TEXT BY THE PERFORMER INSTANCE OF THE ENUNCIATION SUBJECT.

KEY WORDS: MELODY, PROSODY, SEMIOTICS, PROSODIC PHONOLOGY, GLOSSEMATICS, MUSICAL INSTRUMENTS.

sumário

resumo 4

abstract 5

sobre o cd de audio 8

introdução 9

MELODIA E PALAVRA 12
MELODIA E SENTIDO 15
GLOSSEMATICA 20
FONOLOGIA PROSODICA 23

mélos & lógos 26

O PROBLEMA 27
O APARELHO FONADOR 29
UM APARELHO QUASE-FONADOR 30
QUASE-SILABAS 34
CARACTERIZANTES E CONSTITUINTES 37
A EXCELÊNCIA DOS INSTRUMENTOS DE MÚSICA 41
MELODIA: A PROSODIA TRANSFIGURADA 44

hierarquia melódica 49

CELULAS 54
PHRASE STRUCTURE ANALYSIS 67
CAMPO FUNCIONAL 72
VARIANTES NO ESQUEMA RITMICO 75
COERENCIA MELODICA 81
FUNÇÕES HARMONICAS 87
CADENCIAS 93
OS TONEMAS 97

prosódia *versus* melodia 102

GABRIELA, CANÇÃO DE TOM JOBIM 103
HIERARQUIA PROSODICA 112
PROCESSOS FONOLOGICOS 113
NATURALIDADE 115
PROSODIA VS. MELODIA 119
FORMAS PROTOTIPICAS DA MELODIA 124

denotação e conotação 127

DENOTAÇÃO/CONOTAÇÃO 128
DENOTAÇÃO MUSICAL 138
CONOTAÇÃO MUSICAL 142
MUSICA E CORPO 143
SOMA 145

enunciação 148

A MUSICALIZAÇÃO DA SEMIOTICA 149
PROTESES MUSICAIS 150
INERENCIA 153
COERENCIA 154
ADERENCIA 155
INCOERENCIA 156
PROTESES REAIS E VIRTUAIS 159
SOMA MELODICA 163
UMA INSUFICIENCIA ENUNCIATIVA 165
DENSIDADE DO PLANO DA EXPRESSÃO 167
QUADRADO SEMIOTICO DAS PROTESES MUSICAIS 168
FOREMAS 171
"PESSOA", "ESPAÇO" E "TEMPO" 174

conclusão 176

O PROJETO SEMIOTICO 177
O PLANO DA EXPRESSÃO 179

bibliografia citada 181

obras musicas citadas 189

SOBRE O CD DE AÚDIO

Acompanha este volume um CD com 46 arquivos de áudio contendo as faixas sonoras que servem de exemplos ao texto. Além desses arquivos há também um único arquivo em formato pdf (melodia_prosodia.pdf) com a íntegra do texto da tese e seus anexos.

Desse modo, a leitura da tese poderá ser feita diretamente no monitor do computador, se assim for desejável. Nesse caso, os exemplos de áudio poderão ser acessados pressionando o botão esquerdo do mouse sobre o número da faixa que se deseja ouvir. Acreditamos que esta seja a maneira mais ágil e confortável para a leitura da tese e reprodução das faixas sonoras.

Caso se prefira a leitura normal do texto impresso, os arquivos de áudio poderão ser reproduzidos em qualquer leitor de CD standart.

introdução

Se pretendemos conhecer a verdadeira natureza da língua, devemos descobrir o que ela tem em comum com outros sistemas semiológicos.

SAUSSURE

UMA QUESTÃO INTRIGANTE

Num artigo sobre os mais recentes avanços da multimídia publicado no jornal *O Globo*, o autor da matéria traça um panorama até há pouco tempo inimaginável para o mercado de música. Um dos mais novos frutos do consórcio música-internet-tecnologia, o iPod, é capaz de registrar em seus 80 gigabytes de memória cerca de 20 mil canções. Isto significa que essa máquina menor que a palma da mão tem capacidade para reproduzir música ininterruptamente durante três meses sem repetir uma única canção. Se preferíssemos ouvir uma música nova diariamente, então seriam necessários 54 anos para esgotar toda sua discoteca[1].

Mais do que os feitos da tecnologia digital – que sempre serão superados em prazos cada vez mais curtos – o que nos parece fascinante é a insuspeitável capacidade de expansão da memória humana como repositório de *textos*. Afinal, se para o iPod 20 mil melodias são um gigantesco amontoado de bits, para o enunciatário humano cada uma delas é um texto. São duas coisas bem diferentes.

A primeira pergunta que ocorre é como alguém pode memorizar, reconhecer e identificar 20 mil textos diferentes?[2] Evidentemente, o aspecto psicológico ou cognitivo da questão em si mesmo não nos interessa. É sua dimensão semiótica que parece intrigante. Tudo indica que nossa capacidade para memorizar melodias não tem limites estabelecidos. Independentemente da maior ou menor aptidão musical de cada um, somos todos proprietários de um repertório de milhares de melodias que guardamos intactas, que sabemos "de cor". Como somos enunciatários humanos e não iPods[3], não temos como escapar à conclusão de que deve haver alguma propriedade inerente a esses pequenos textos musicais que permite uma assimilação e memorização assim quase que imediata.

Se não é possível afirmar que essa propriedade seja exclusiva da melodia, ela certamente não é compartilhada pelo verbo. Sabemos que a extensão de uma melodia é

---

[1] "Uma canção nova ao dia em 54 anos: é nisso que dá ter 20 mil faixas num PC". In: *O Globo*, 6 de novembro de 2006, caderno INFOetc, p.3.

[2] Um dos usuários entrevistado afirmava "Eu já ouvi todas as 13 mil músicas que tenho, e acredito que essa tendência de colecionar música só tende a prosseguir. Isto porque hoje ouvimos muito mais música que antes". Idem.

[3] Para um iPod a informação não constitui um texto mas uma massa amorfa de bits. O mesmo equipamento registra indistintamente milhares de melodias, páginas de texto, imagens fotográficas etc.

quase sempre equivalente à de um pequeno poema, como um soneto, por exemplo. Pois bem, quem memoriza 20 mil sonetos diferentes? Se para o iPod é indiferente armazenar 20 mil melodias ou 20 mil sonetos, para a memória humana não.

Talvez encontremos uma explicação para esse fato no conceito greimasiano de *elasticidade do discurso*. Embora por definição toda semiótica tenha dois planos, o plano do conteúdo e o plano da expressão, o papel de cada um deles pode ser muito diferente. A semiótica verbal é reconhecidamente ancorada no plano do conteúdo. O plano da expressão quase sempre desempenha aí papel de mero suporte[4]. Conseqüentemente, nossa memória verbal está predominantemente fundada no conteúdo, que pode ser condensado e reduzido a um tema para logo a seguir ser expandido numa paráfrase. Ao descrever um diálogo que tive dias atrás posso alterar completamente as palavras originais sem que o sentido geral seja substancialmente modificado. A elasticidade do discurso, ou seja, a expansão e a condensação, são propriedades das línguas naturais[5]. Memorizar um texto verbal equivale a condensá-lo em meia dúzia de palavras. Quanto à expressão desse texto, o uso lingüístico ordinário faz dela um elemento até certo ponto descartável.

> "...nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma, ou seja, o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se conserva; não sobrevive à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função..."[6]

Nada de semelhante ocorre na música. Quando identifico cada uma das 20 mil melodias de meu iPod não tenho uma representação condensada delas. Posso reconstituí-las integral ou parcialmente, nunca de maneira condensada[7].

---

[4]"A pedra de toque é sempre o plano do conteúdo: ali onde estivermos em presença de diferentes conteúdos, estaremos em presença de diferentes morfemas, não importando a configuração que assuma o plano da expressão desses morfemas" LOPES, E. (1995) *Fundamentos da lingüística contemporânea*, p. 156.

[5] Cf. GREIMAS, A.J. e COURTES, J. (1979) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 116. Cf. também LOPES, I. C. (2003) " Entre expressão e conteúdo : movimentos de condensação e expansão", In: *Itinerários*, p. 65-75.

[6] VALERY, P. (1991) "Poesia e pensamento abstrato", In: *Variedades*, p. 209 (Apud TATIT, L. 1994, p. 253).

[7] Embora o desenvolvimento de um tema melódico possa ser considerado uma espécie de expansão, ele é muito mais uma exploração de variedades de textura, ritmo e harmonia do que propriamente uma expansão como ocorre com a paráfrase, por exemplo.

Uma melodia simples como "Parabéns pra você", por exemplo, é um texto formado por uma cadeia de 27 sons musicais; isto quer dizer que, sem despender grande esforço, memorizamos um conjunto de 27 *relações* entre sons musicais e não 10 ou 5. Não memorizamos os sons concretos – o dó ou o ré com esta ou aquela determinação – mas estruturas sintagmáticas cujos pontos de apoio são sons concretos, o que mostra que nossa memória musical é fundamentalmente abstrata. Além disso, essa capacidade de memória parece ser, até certo ponto, independente da extensão da melodia. A cadeia de "Parabéns" tem 27 notas, a do "Hino Nacional" 101 e a de "Carinhoso" 136, mas, em todas elas, não nos deparamos com uma maior ou menor dificuldade. Precisamos ouvir uma melodia algumas poucas vezes para fixar essas relações ordenadas e bastam algumas poucas notas para que, metonimicamente, reconstituamos todo um fio melódico.

Uma melodia pode então ser entendida como uma cadeia finita de sons entre os quais existem certas relações. Para um iPod – que pode apenas registrar seqüências binárias de 0s e 1s – esta cadeia não tem sentido algum. Para um enunciatário humano, ao contrário, ela tem um sentido. Por alguma razão essas cadeias destituídas de referencialidade produzem o efeito de sentido de um *enunciado*. Ouvir uma melodia é ouvir alguém dizer algo, embora este algo seja intangível.

Por enquanto, esse *modo de presença* da melodia enquanto texto é a única pista que temos para explicar porque somos capazes de memorizar e reconhecer dezenas de milhares dessas cadeias. A pergunta que formulamos nessa tese é: o que faz com que uma melodia tenha esse modo de presença? Como ela produz esse efeito de sentido?

MELODIA E PALAVRA

Não obstante a diferença no modus operandi da música e da palavra, podemos avançar teoricamente com uma aproximação entre essas duas semióticas, embora essa aproximação esteja na origem de muitos mal-entendidos. De fato, a simples formulação dessas questões, ou o uso que temos feito de noções como *semiótica*, *linguagem*, *plano*, *expressão*, *conteúdo* etc, já pressupõe uma afinidade estrutural mínima entre palavra e melodia. Toda a questão é *por onde* fazer essa aproximação. Vale a pena tentar tornar claro o problema.

Observe-se que não há muito sentido em se escrever uma tese de semiótica musical se não pudermos, em algum momento, estabelecer paralelos entre a música e outras semióticas, a semiótica verbal em particular. E por que isso é tão importante? Porque estamos interessados no *método*, em seus procedimentos e suas categorias. Na lingüística, esse método já foi testado e tem uma comprovada eficiência descritiva. Se pudermos nos servir desse método, eliminamos boa parte do trabalho "pesado" da pesquisa, que consiste exatamente no desenvolvimento do próprio método, restando apenas a tarefa de adaptação da metalinguagem. Mas, para que esse empréstimo epistemológico seja legítimo, temos que demonstrar as semelhanças estruturais entre as duas linguagens-objeto. Se não pudermos fazer isso, para que falar em semiótica musical? Melhor seria retornar à musicologia, que pretende ser uma investigação da música independente de qualquer outra linguagem e com métodos de análise próprios. Em suma, uma tese de semiótica musical toma como dado que:

a) toda melodia é uma espécie de texto;
b) logo, deve existir uma afinidade estrutural elementar entre (pelo menos) dois domínios semióticos: o verbal (*lógos*) e o musical (*mélos*)[8];
c) podemos e devemos nos servir da metalinguagem da lingüística para apreender essa afinidade estrutural;

Por definição, todo texto é o produto de uma relação entre expressão e conteúdo estabelecida por um sujeito da enunciação. Portanto, afirmar que *lógos* e *mélos* apresentam afinidades estruturais pode querer dizer coisas bem diferentes, pois podemos entrever essas afinidades seja no plano do conteúdo, seja no plano da expressão.

Comecemos pelo plano do conteúdo. Greimas mostrou que no percurso gerativo de sentido ocorre um enriquecimento semântico no trânsito entre estruturas profundas e superficiais. As estruturas profundas seriam o *locus* de conteúdos sincréticos (por exemplo, a *foria*) que se resolveriam nas estruturas mais superficiais (no caso, as modalidades *querer*, *dever*, *poder* e *saber*).[9] A esse processo de transformação vertical em que conteúdos abstratos

---

[8] Nossos resultados levam à conclusão que, considerando-se apenas o plano da expressão, pode-se falar num parentesco genético entre *lógos* e *mélos*.Cf. mais adiante o capítulo I.
[9] Cf. GREIMAS, A. J. (1983) "De la modalisation de l'être", p. 93-94

de natureza lógica se resolvem em conteúdos antropomorfizados Greimas denominou *conversão*[10].

Quando pensamos no plano do conteúdo de uma peça musical, esse processo de conversão não se verifica com a clareza que desejaríamos. O efeito de sentido "tensão", por exemplo, que a princípio pertenceria ao nível profundo, parece igualmente distribuído em todas as unidades estruturais da melodia: há "tensão" na célula rítmica, na frase melódica, na cadência harmônica, embora essas unidades ocupem diferentes níveis dentro da hierarquia melódica. Tudo ocorre como se algumas poucas e primitivas formas do conteúdo se disseminassem ao longo da estrutura melódica, sem que se pudesse observar nenhum enriquecimento semântico numa eventual passagem das estruturas mais profundas às mais superficiais. Em outras palavras, as formas do conteúdo de uma semiótica musical parecem condenadas a permanecer abstratas. São essas formas sincréticas, vagas e indefinidas que produzem o efeito de intangibilidade tão característico de uma peça musical. Isso não quer dizer que esses conteúdos sejam especificamente musicais. Ao contrário, na qualidade de conteúdos primitivos eles são compartilhados por todas as linguagens. O ritmo, por exemplo, é um conteúdo que pode ser expresso, musical, verbal ou plasticamente[11].

Nesta tese pretendemos explorar um outro ponto de tangência possível entre *lógos* e *mélos*: o plano da expressão. Como veremos no capítulo I, é possível propor a hipótese de um parentesco genético entre música e verbo. Esse parentesco poderia ser recuperado pela análise comparada das formas da expressão dessas duas semióticas, independentemente das formas do conteúdo. Uma tal aproximação entre expressão verbal e musical, tanto quanto saibamos, não foi tentada até agora.

É graças às formas da expressão que a melodia funciona como uma espécie de enunciado musical prototípico. Como suas formas da expressão se estruturam hierarquicamente de maneira análoga à expressão verbal, ela produz o efeito de sentido de que *algo é dito*.

---

[10] GREIMAS, A. J. e COURTES, J., op. cit. p. 401.

[11] Aliás, já desde a *Semântica Estrutural* Greimas afirmava: "Nenhuma classificação de significados é possível a partir dos significantes, qualquer que seja o estatuto destes últimos. A significação, conseqüentemente, independe da natureza do significante pelo qual se manifesta. Afirmar, por exemplo, como ocorre freqüentemente, que a pintura comporta uma significação pictórica ou que a música possui uma significação musical não tem sentido algum. A definição de pintura ou música é da ordem do significante e não do significado. As significações que estão eventualmente aí contidas são simplesmente humanas." GREIMAS, A. J. (1966) *Sémantique structurale*, p. 11.

A terminologia tradicional da música parece sensível a essa aproximação. Quando um músico se refere a uma *frase*, um *período*, uma *cadência*, ele certamente não pensa em verbos, substantivos, actantes ou modalidades[12]. O que está em jogo aqui são os contornos e as tensões que caracterizam igualmente o plano da expressão da música e do verbo. Portanto, se podemos afirmar – ainda que metaforicamente – que uma melodia diz algo, então esse dizer tem que participar, de alguma maneira, da natureza do dizer verbal. É isso que justifica uma tentativa de análise da expressão musical com as ferramentas fornecidas pela lingüística.

As primeiras tentativas de tratar essa questão de uma maneira menos intuitiva e mais bem fundamentada cientificamente datam dos anos 60, quando, no auge da semiologia, alguns estudiosos se propuseram a utilizar métodos lingüísticos na análise musical. Apesar das evidentes semelhanças entre a frase verbal e aquilo que um musicólogo chama de frase musical, pouco se avançou nessa direção e o problema foi deixado de lado por insuficiência teórica. Quando Nicolas Ruwet[13], Jean-Jacques Nattiez[14], Jean Molino[15] e outros lingüistas e musicólogos debatiam tais questões, a semiótica greimasiana dava ainda seus primeiros passos e a ciência da expressão lingüística não ia muito além de uma fonologia segmental, reconhecidamente estéril na descrição das modulações, continuidades e tensões que caracterizam a música. As ferramentas teóricas de que dispomos atualmente são muito mais poderosas, como veremos em breve.

MELODIA E SENTIDO

Uma melodia não se confunde com uma *cadeia qualquer de notas musicais*. Uma criança de dois anos que martela notas ao piano produz uma cadeia qualquer de notas musicais, e certamente ninguém sustentará que temos aí uma melodia. Falamos em melodia apenas quando reconhecemos essa cadeia como o produto de um ato semiótico

[12] Cf. MONTEIRO, R. (1997) *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica.*
[13] RUWET, N. (1975) "Théorie et méthodes dans les études musicales", p. 11-33.
[14] NATTIEZ, J.J. (1975) *Fondements d'une sémiologie de la musique.*
[15] MOLINO, J. (1975) "Fait musical et sémiologie de la musique", p.37-62.

que *faz ser* o sentido, instaurando uma relação entre uma expressão e um conteúdo[16]. É essa cadeia significante que identificamos, memorizamos e reproduzimos.

Se existe uma área em que a pesquisa avança a passos lentos, essa área é a semiótica musical. Conhecemos muito pouco sobre a semiose que vincula conteúdos humanos a cadeias finitas de sons musicais. Em compensação, dispomos de um modelo teórico muito elaborado focado na melodia da canção popular.

A semiótica da canção talvez seja o mais bem sucedido projeto de descrição da melodia a tirar todas as conseqüências do princípio do isomorfismo entre os dois planos a linguagem[17]. Em última instância, a semiótica da canção é uma teoria das *conotações*[18] (plano do conteúdo) criadas pelo cancionista ao manipular os elementos do plano da expressão oral-melódica.

É preciso fazer uma breve recensão dessa teoria, não apenas para mostrar o quanto ela avança nesse território ainda virgem do sentido musical, como também para apontar que, como não poderia deixar de ser, algumas questões foram deliberadamente postas de lado – mesmo porque não seria possível abordar todos os problemas de uma só vez –, e são principalmente essas questões que retomaremos ao longo desse trabalho.

Em linhas muito gerais, a teoria da melodia de Tatit é construída em torno de duas categorias do plano da expressão musical solidárias entre si: a *tessitura* (o campo de alturas de uma melodia, que pode ser concentrado **ou** expandido) **e** o *andamento* (o campo de durações de uma melodia, que pode ser acelerado **ou** desacelerado). Essas duas categorias constituem o "macro-sistema" da melodia da canção popular.

←ou...ou→

TESSITURA	expansão *vs*. concentração	↑
ANDAMENTO	aceleração *vs*. desaceleração	***e...e*** ↓

[16] GREIMAS, A. J. e COURTES, J., op.cit. p. 6.
[17] O texto fundamental é TATIT, L. (1994) *Semiótica da canção: melodia e letra.*
[18] Cf. capítulo IV.

Uma canção pode apresentar um perfil melódico expandido, quer dizer, pode explorar grandes intervalos entre as notas graves e agudas ou, ao contrário, pode ter um perfil mais concentrado restringindo o campo da tessitura de sua melodia. Do lado do andamento, temos canções nas quais as notas musicais são muito próximas umas das outras, de modo que essa proximidade resulta num efeito de aceleração ou, ao contrário, de desaceleração, como no caso das canções em que os motivos são construídos com notas de longa duração. Como observa Tatit, é preciso ter em mente que expansão, concentração, aceleração e desaceleração correspondem a situações-tipo que o teórico é levado a conceber para a construção de seu modelo descritivo. Raramente essas situações-tipo se encontram em forma pura, predominando, ao contrário, vários graus de hibridismo ou até de alternância dentro de uma mesma canção.

Após investigar um grande número de canções do repertório da música popular brasileira, Tatit descobriu que existem certas configurações que parecem mais estáveis do que outras. Uma dessas configurações, que ele denominou *tematização*, se apresenta em canções nas quais predomina a concentração da tessitura, associada a uma aceleração no andamento. Essa configuração resulta em melodias "horizontalizadas", com reduzida inflexão da altura. "O que é que a baiana tem" (Dorival Caymmi) e "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso) estão entre os clássicos da MPB que ilustram esse modelo de composição. Canções temáticas como essas tendem a conotar o sentido de continuidade associado à conjunção entre sujeito e objeto. Nas palavras de Tatit,

> "Essa mesma predisposição a *concentrar-se* traduz-se, no âmbito da letra, em estados de conjunção dos personagens com os objetos e valores que desejam. Não há também, no plano do conteúdo, trajetórias a percorrer, pois o sujeito tem tudo o que quer e celebra esse fato. Por isso, em princípio, as canções temáticas estão sempre associadas a conteúdos de satisfação com a vida"[19].

Tatit denomina *passionalização* a configuração específica do plano da expressão na qual coexistem, ao contrário, uma tessitura expandida e um andamento desacelerado. Se nas canções *temáticas* temos melodias "horizontalizadas" (concentradas), nas canções

---

[19] TATIT, L. (2004) "Gabrielizar a vida", In: NESTROVSKI, A. (Org.) *Três canções de Tom Jobim*, p. 59-60.

passionais temos, predominantemente, melodias "verticalizadas" (expandidas). No plano do conteúdo, a passionalização melódica produz um efeito de sentido inverso ao da tematização.

> "A passionalização melódica é esse tempo de espera ou de lembrança[...]essa duração que permite ao sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com o objeto e em conjunção à distância com o valor do objeto. Por isso, a extensão passional é também a exploração de outros espaços de tessitura".[20]

Por fim, Tatit indica ainda a existência de um terceiro tipo de canção popular caracterizado pela emergência da fala no tecido melódico. São as chamadas canções *figurativizadas*. Aqui, o plano da expressão é contaminado pelas marcas da oralidade coloquial que negam, por assim dizer, a estabilidade que está pressuposta na expansão, na concentração, na aceleração e na desaceleração. Enquanto esses elementos têm efeito agregador sobre o plano da expressão, a instabilidade da fala tem efeito desagregador, e o sentido que emerge de uma canção *figurativa* é, basicamente, o de chamar a atenção para a instância da enunciação pressuposta pelo enunciado. Voltaremos a esse ponto no capítulo II.

A hipótese que está na base da semiótica da canção é a de que o cancionista tem uma competência especial para descobrir compatibilidades entre melodia e letra. Essa competência para sincretizar um texto verbal a uma cadeia melódica não se confunde com a do poeta ou com a do músico. Coerentemente, a semiótica da canção se abstém de tratar das questões estritamente poéticas ou musicais. Desse modo, uma investigação pormenorizada das diversas configurações que podem assumir os valores de altura, duração, intensidade e timbre e de sua hierarquização é intencionalmente deixada para uma etapa ulterior da pesquisa.

De fato, nossas observações indicam que existem alguns efeitos de sentido que são comuns a qualquer cadeia melódica, pertença ela a uma canção popular (temática, passional ou figurativa), ao tema de uma sinfonia ou à ária de uma ópera. Esses efeitos de

---

[20] TATIT, L. (1994) *Semiótica da canção: melodia e letra*, p. 99.

sentido, inerentes à infra-estrutura de qualquer melodia, são independentes das múltiplas conotações que seu perfil possa assumir. Em última análise, eles são os responsáveis pelo fato de a melodia ser uma cadeia da expressão autônoma, auto-sustentável, numa palavra, pelo fato de uma melodia se manter "em pé". Ao menos essa parece ser a intuição dos músicos:

Na opinião de Bennet

> "Quando um compositor está escrevendo uma peça musical, deve planejar seu trabalho com um detalhamento tão cuidadoso quanto um arquiteto ao projetar uma construção. Em cada caso, o produto final deve possuir **continuidade**, **equilíbrio** e **forma**. Em música, usamos a palavra "forma" para descrever a maneira pela qual o compositor atinge esse equilíbrio, ao dispor e colocar em **ordem** suas idéias musicais. Podemos conceber a forma de uma peça musical como sendo a **estrutura** total da peça"[21]

Já Arnold Schoenberg diz:

> "Em sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é "organizada", isto é, que ela é constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem **organização**, a música seria uma massa amorfa, tão **ininteligível** quanto um ensaio sem pontuação, ou tão **desconexa** quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a ***lógica*** e a ***coerência***"[22]

O que Bennet e Schoenberg estão afirmando é que "continuidade", "equilíbrio", "forma", "ordem", "organização", "inteligibilidade", "conexão" e "coerência"[23] são alguns dos *conteúdos* que associamos às cadeias de sons que chamamos de melodia. Esses conteúdos concorrem para a criação desse simulacro de "organismo vivo" de que fala Schoenberg, e que, tomados em conjunto, podem ser chamados de *efeito de melodia*. Não por acaso, uma seqüência musical estocástica (como a da criança ao piano) não produz

---

[21] BENNETT, R. (1986) *Forma e estrutura na música*, p. 8.
[22] SCHOENBERG, A. (1996) *Fundamentos da composição musical*, p. 27.
[23] Poderíamos acrescentar a essa lista a coesão, a transformação, a direção e a estrutura.

esse efeito de melodia: ela é arrítmica, desordenada, desconexa, incoerente, não-direcional e, conseqüentemente, não pode apresentar transformações.

Nesta tese pretendemos investigar porque conceitos como "coesão", "direção", "transformação" etc, podem ser associados a certas seqüências musicais e não a outras. Pretendemos mostrar que uma cadeia melódica – e apenas ela – é estruturada como uma hierarquia composta de níveis (classes funcionais). Esta hierarquia de classes parece ser o mecanismo gerador do fio melódico, sendo responsável pelo simulacro de uma totalidade orgânica criada por um enunciador dotado de uma "inteligência" musical[24].

GLOSSEMÁTICA

Cabe agora uma discussão, ainda que breve, sobre algumas das bases teóricas e metodológicas que balizam este trabalho. Elas provêm de diferentes fontes, como a glossemática hjelmsleviana, a semiótica greimasiana, a semiótica da canção de Tatit, o esquematismo tensivo de Zilberberg e, de maneira talvez surpreendente, a fonologia prosódica de extração chomskiana. Se Greimas, Tatit e Zilberberg são presenças obrigatórias num trabalho de semiótica musical, Hjelmslev e Chomsky, por diferentes motivos, precisam de uma justificativa especial. É preciso frisar que em nenhum momento desta investigação colocamos em dúvida a propriedade de uma postura eclética diante dos problemas apresentados pela semiótica musical. Num campo onde muito ainda está para ser estabelecido, a abertura de diversas frentes de pesquisa é o procedimento mais recomendável, mesmo porque muitas dessas frentes são mais produtivas que outras na solução dos diferentes problemas que se apresentam.

Já faz algum tempo que vimos trabalhando sobre a glossemática de Louis Hjelmslev[25], acreditando que aí poderíamos encontrar uma metalinguagem

---

[24] "Embora a teoria musical tenha revelado os princípios básicos da melodia e da harmonia, ainda não foi capaz de encontrar explicação satisfatória para as funções mais profundas da construção do compasso e do ritmo, que compõem o que conhecemos, geralmente, por **"Forma Musical"**. Sabemos, empiricamente, como construir essas formas e, pela análise de composições já existentes, podemos chegar a certas regras gerais para construí-las. Mas, as leis fundamentais nas quais se baseia tal construção são, ainda, um segredo para os músicos, pelo menos, no que se refere à sua exposição formal e compreensão consciente." HINDEMITH, P. (1975) *Treinamento elementar para músicos*, p.159.

[25]CARMO Jr, J.R. (2002) *Plano da expressão verbal e musical: uma aproximação glossemática* ; CARMO Jr, J.R. (2005) *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. Para as principais fontes bibliográficas da

suficientemente abstrata para dar conta da descrição das estruturas musicais. Embora tenha como ponto de partida o exame das línguas naturais, a glossemática pretende descrever todas as linguagens, isto é, todos os objetos que apresentem certas propriedades estruturais bem determinadas. A teoria glossemática se consolidou em dois textos redigidos na mesma época, mas publicados com um intervalo de mais de trinta anos: os *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*[26], publicados em 1943, e o *Résumé of a theory of language*[27], publicado em 1975.

Nos anos sessenta, a glossemática ultrapassa as fronteiras da Dinamarca e ganha certo espaço, sobretudo na França e na Itália, onde Martinet[28], Barthes[29], Eco[30] e principalmente Greimas[31] difundem ou se apropriam de algumas das idéias de Hjelmslev. Como lembra Claude Zilberberg[32], não fosse a figura de Greimas, muito provavelmente a glossemática estaria hoje completamente esquecida. Foi a apropriação e adaptação da epistemologia hjelmsleviana ao projeto de Greimas[33] que garantiu a sobrevida de Hjelmslev. Naturalmente, Greimas submeteu a terminologia glossemática a uma triagem e a uma adaptação a seus objetivos e interesses específicos. É essa triagem que explica, por exemplo, a ausência na teoria greimasiana de conceitos como extensão, intensão, extensivo, intensivo, constituinte, caracterizante, mesmo levando-se em conta o papel central atribuído a eles em *Le langage*, obra prefaciada por Greimas.

Quanto a Roland Barthes, coube a ele estabelecer em *Elementos de semiologia*[34] a interpretação "oficial" para a questão da *conotação*. Se essa interpretação tem o mérito de trazer o problema da conotação e da denotação para a ordem do dia, ela passa um tanto ao largo das colocações originais de Hjelmslev que lhe serviram de ponto de partida. Veremos que, a rigor, Barthes dá um passo atrás ao desconsiderar a distinção entre forma e substância, tratando a conotação como uma relação entre significante e significado.

---

glossemática, consultar as obras de Louis Hjelmslev na Bibliografia ao final deste volume. Além das fontes impressas, conferir também o portal Internet http://www.glossematica.net.

[26] HJELMSLEV, L. (1975) *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (doravante *Prolegômenos*)

[27] HJELMSLEV, L. (1975) *Résumé of a Theory of Language* (doravante *Résumé*)

[28] MARTINET, A. (1946) "Au sujet des 'Fondements de la théorie du langage'".

[29] BARTHES, R. (2004) *Elementos de semiologia*.

[30] ECO, U. (1980) *Tratado geral de semiótica*.

[31] GREIMAS, A.J. e Courtés, J., op.cit.

[32] Cf. texto de abertura do portal "Glossemática" (www.glossemática.net/index.htm)

[33] No *Dicionnaire* de Greimas, Hjelmslev é, de longe, o autor mais citado.

[34] BARTHES, R., op.cit.

Conotação, denotação, constituinte e caracterizante estão entre os muitos conceitos hjelmslevianos que precisariam ser retomados em seus próprios termos. Boa parte desta tese é dedicada a uma releitura desses e de outros conceitos com o objetivo de descrever a melodia tonal em termos formais. Nessa apropriação procuraremos nos manter o mais próximo possível das definições apresentadas no *Résumé of a Theory of Language*, obra na qual Hjelmslev leva às últimas conseqüências seu projeto de formalização da teoria semiótica.

Se esse propósito for bem sucedido, mostraremos como e porque a música é uma linguagem, ou seja, uma semiótica que apresenta cinco características fundamentais[35]:

1º) é uma estrutura articulável em dois planos[36], denominados arbitrariamente *expressão e conteúdo*;

2º) tal estrutura é dotada de dois eixos: o eixo do *sistema*, construído sobre a função ou...ou (correlação), e o eixo do *processo*, construído sobre a função e...e (relação);

3º) a pertinência dos componentes a tal estrutura é determinada pelo *princípio da comutação*, segundo o qual toda correlação no interior de um plano sempre será relacionada a uma correlação no interior do plano oposto;

4º) o quarto traço característico de uma linguagem é a existência de relações definidas entre as unidades do processo (ou seja, entre as unidades do *texto*): relação entre variantes (*combinação* ou *compatibilidade*); relação entre variantes e invariantes (*seleção* ou *condicionamento*); e relação entre invariantes (*solidariedade*);

5º) não há *conformidade* entre os dois planos que articulam a estrutura.

---

[35] Cf. HJELMSLEV, L. (1971) *La structure fondamentale du langage*, p. 185 e ss. e HJELMSLEV, L. (1991) *Análise estrutural da linguagem*, p. 46.

[36] O que não quer dizer que existam apenas dois planos. Cf. *Résumé*, Dfs. 25, 165, 166, 167, 168, 172 e 173.

FONOLOGIA PROSÓDICA

Desde o lançamento de *The sound patterns of English*[37], de Noam Chomsky, a teoria fonológica tem sofrido um rápido aprimoramento conceitual. A fonologia prosódica, desenvolvida a partir dos trabalhos de Nespor e Vogel[38], é uma das vertentes da fonologia chomskiana que melhor representa esse aprimoramento. Ela procura reconstruir a hierarquia prosódica, estabelecendo seus constituintes e regras de construção a partir dos processos fonológicos constatados nas línguas naturais. A fonologia prosódica nos oferece, assim, uma visão integrada e formalizada do plano da expressão verbal contemplando tanto os elementos segmentais quanto os supra-segmentais do plano de expressão das línguas naturais.

Segundo a proposta de Nespor & Vogel, a hierarquia prosódica é governada por quatro princípios[39]:

(i) Uma unidade não terminal da hierarquia é composta por uma ou mais unidades da categoria imediatamente mais baixa;

(ii) Uma unidade de um nível dado está exaustivamente contida na unidade imediatamente superior da qual ela é uma parte;

(iii) A estrutura hierárquica da fonologia prosódica é n-ária;

(iv) A relação de proeminência relativa que define a relação entre nós-irmãos é tal que a um só nó se atribui o valor forte (s) e a todos os demais o valor fraco (w).

Um exame atento desses princípios mostra que (i) e (ii) são apenas diferentes formulações do princípio da redução e do princípio da descrição exaustiva de Hjelmslev. Embora (iii) não encontre uma tradução na axiomática hjelmsleviana (porque diz respeito à manifestação), (iv) bem poderia ser chamado de princípio da dependência sintagmática,

---

[37] CHOMSKY, N. & HALLE, M. (1968) *The sound patterns of English.*

[38] NESPOR, I. e VOGEL, M. (1986) *Prosodic Phonology.*

[39] NESPOR, I. e VOGEL, M., op.cit., p.7.

por reduzir todo dado prosódico a uma dependência unilateral entre um termo pressuposto (valor + forte) e um termo pressuponente (valor – forte), o que está de acordo com a definição hjelmsleviana de *categoria funcional* (ver capítulo II). Isso mostra que não é apenas possível mas também vantajoso estabelecer um diálogo entre fonologia prosódica e glossemática. Muitos dos resultados que encontramos no *Résumé* são totalmente compatíveis com as descobertas e, principalmente, com a formalização proposta pela fonologia prosódica.

Dado que as formulações da glossemática são mais abstratas (porque elas devem servir para a descrição de qualquer linguagem), elas pecam por certa falta de operacionalidade[40], tarefa para a qual o formalismo da fonologia prosódica foi explicitamente desenvolvido.

Além do inegável interesse teórico, esse tipo de investigação tem para nós um interesse prático, pois parece claro que a melhor maneira de conhecer as estruturas semióticas é compará-las entre si. Podemos conhecer melhor a melodia se tivermos uma representação estrutural hierarquizada da cadeia da fala e vice-versa. É essa possibilidade de comparar os planos da expressão verbal/oral e melódico – com ajustes mínimos na metalinguagem – que a fonologia prosódica nos oferece.

Estabelecidos os problemas que esta tese procura solucionar e os métodos que ela empregará nessa solução, cabe agora um resumo do roteiro que seguiremos. No capítulo I traçaremos um paralelo entre linguagem musical e linguagem verbal. Mais precisamente, entre os planos da expressão dessas duas linguagens. Essa comparação mostrará que *lógos* e *mélos* têm um parentesco genético, o que pode ser comprovado pela semelhança no quadro de categorias do plano da expressão dessas duas linguagens. Nesse primeiro capítulo fixaremos os conceitos de *taxema melódico*, *glossema melódico*, *caracterizante*, *constituinte* e *quase-sílaba*.

Esses conceitos nos levarão, no capítulo II, a uma análise paradigmática da *nota musical*. Fixaremos os conceitos de *cronema*, *dinamema* e *tonema*, que são os glossemas melódicos. Com esses conceitos poderemos traduzir em termos funcionais três unidades da melodia conhecidas da análise musical clássica: a célula melódica, a frase e o período.

---

[40] O formalismo do *Résumé* previa uma adaptação da metalinguagem ao objeto de análise.

Pensamos que os conceitos propostos nos capítulos I e II possam fornecer uma base razoável para uma primeira aproximação à melodia tonal em termos funcionais. O conceito central desses capítulos – e aí é que reside sua possível contribuição para a análise – é o conceito de *dependência*. Ao fim do capítulo II estaremos em condições de descrever um enunciado melódico exclusivamente por meio de dependências. O capítulo III propõe um ensaio de análise completa de uma melodia de Tom Jobim.

Descrever funcionalmente um enunciado melódico é apenas um dos desafios da semiótica musical. Quando da manifestação, cronemas, dinamemas e tonemas "revestem-se" de substâncias. A hipótese apresentada no capítulo IV é a de que os conceitos de denotação e conotação podem nos ajudar a descrever essa passagem do esquema musical abstrato ao uso concreto. É a passagem da composição à interpretação.

Para uma semiótica musical interessam os fenômenos de conotação decorrentes das ilimitadas variantes da substância da expressão sonora. Esse tipo de conotação constitui um amplo campo de estudos que, com exceção dos trabalhos de Luiz Tatit sobre a canção popular, quase não recebeu o tratamento sistemático e a atenção que merece, permanecendo praticamente inexplorado. É esse campo que abordaremos nos capítulos IV e V. Cada pronúncia, cada gesto vocal, cada interpretação musical, cada dinâmica ou andamento são variantes de uma única forma. Todas essas variantes conotam significados. Pelo fato de as conotações musicais estarem ligadas à substância da expressão, elas são responsáveis por manifestar no enunciado a instância intérprete do sujeito da enunciação. Veremos como isso se dá comparando duas interpretações musicais de um mesmo enunciado, o prelúdio op. 20 de Chopin em mi menor, interpretado pela pianista Marta Argerich e por uma "máquina", o seqüenciador Logic.Audio 4.0.

mélos & lógos

grandezas primitivas do sistema musical

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical.

MÁRIO DE ANDRADE

O PROBLEMA

O grande desafio que se apresenta à consolidação do projeto hjelmsleviano de uma teoria geral dos signos é a reconstituição dos elementos primitivos dos diversos sistemas semióticos. Encontrar os primitivos de um sistema equivale a tornar inteligíveis as formas derivadas às quais temos acesso através dos textos. Quer a natureza das semióticas que apenas as formas derivadas sejam apreensíveis, mas não os primitivos dos quais estas derivam. Hjelmslev chega a ponto de afirmar que "a linguagem *quer* ser ignorada: é seu destino natural o de ser um meio e não um fim"[41]. Talvez tenhamos aí as razões pelas quais os elementos primitivos são, em geral, os menos perceptíveis, os mais abstratos, os que mais desafiam nossa capacidade de reflexão, quando não são abertamente contrários à intuição. Esse desafio toma proporções consideráveis em linguagens como a música pura, na qual temos que limitar o escopo da análise às estruturas do plano da expressão, e na qual as formas do plano do conteúdo são interpoladas apenas por catálise.

Qualquer peça musical, da canção infantil à obra sinfônica, se oferece como uma miríade de sons significantes dentro da qual pressentimos certas relações e acreditamos entrever hierarquias e dependências. Mas entre pressentir e demonstrar há grande distância. O problema se apresenta já nos primeiros passos da análise, pois antes mesmo de iniciá-la precisamos decidir onde "acomodar" as categorias já conhecidas: *andamento*, *dinâmica*, *timbre* e assim por diante. Dessa decisão depende o prosseguimento da análise e uma escolha equivocada pode comprometer completamente o resultado final.

A categoria do andamento é um bom exemplo desse tipo de problema. Uma análise dos diversos sistemas de notação musical leva a pensar que o andamento é pertinente apenas para a etapa da interpretação e, portanto, que ele faz parte dos níveis mais superficiais da estrutura musical. No entanto, como mostram os trabalhos de Zilberberg e Tatit, para que o sistema musical seja coerente, o andamento teria que ser tomado como termo pressuposto de todo devir melódico, o que significa que o andamento seria selecionado pelo sujeito da enunciação já nas etapas mais profundas da geração do sentido. O problema todo passa a ser, então, o de encontrar a descrição mais coerente, ainda que fira nossa intuição.

---

[41] HJELMSLEV, L., op.cit., p. 3.

Esse não é um problema simples, e admitindo a impossibilidade de abordá-lo diretamente – ao menos no estágio atual de nossos conhecimentos – não nos resta alternativa a não ser elaborar estratégias indiretas para fazê-lo. Assumimos, diante disso, uma dupla hipótese de trabalho.

A primeira delas, inspirada no procedimento comparatista caro à lingüística do século XIX, afirma que existe um parentesco genético entre a expressão de dois sistemas semióticos particulares: o sistema verbal ou *lógos*, e o sistema musical ou *mélos*. Nossa expectativa é a de que, da justaposição desses dois sistemas de expressão particulares, emerja um sistema fundamental virtual a partir do qual poderíamos nos aproximar das grandezas primitivas comuns à expressão verbal e musical[42].

A segunda hipótese parte do pressuposto de que a música é uma semiótica ancorada no plano da expressão. Portanto, parece razoável admitir que os valores de seu sistema têm de estar necessariamente espelhados nos instrumentos musicais, uma vez que esses instrumentos são *aparelhos materiais* da enunciação musical[43]. Segundo essa hipótese, o sistema musical (abstrato) seria completamente visível num objeto (concreto). Como os instrumentos musicais constituem o *locus* privilegiado da práxis enunciativa musical, oferecem condições para uma investigação sobre o número de categorias musicais, seus termos e suas múltiplas inter-relações.

Essa hipótese equivale a reconstruir o sistema musical a partir de uma base acústico-articulatória, seguindo, de certo modo, a trilha de foneticistas e fonólogos que chegaram às grandezas primitivas da expressão verbal graças a um estudo do aparelho fonador.

---

[42] "Todos os sistemas particulares deverão ser estudados separadamente, e teremos de confrontá-los com o registro de um *sistema fundamental* encontrado mediante a comparação dos sistemas particulares. Estabelecer tal sistema fundamental é o primeiro objetivo da gramática. Este sistema carece de valor imediato para um semantema particular, nem se aplica exclusivamente à maioria dos semantemas. Talvez este sistema não esteja realizado em nenhum sistema particular, e nem sequer incluído no sistema normal. Porém, este sistema fundamental subjaz a todas as manifestações particulares e constitui sua razão de ser. O problema de um sistema fundamental desta índole, e de seus vínculos com os sistemas particulares, ainda não foi nem sequer colocado pela lingüística" HJELMSLEV, L. (1978) *La categoria de los casos*, p. 118. Tradução livre do autor. (T.l.a.)

[43] Adaptamos a expressão de Benveniste. Cf. BENVENISTE, E. (1974) "L'appareil formel de l'énonciation", p. 79-88.

O APARELHO FONADOR

Há duas boas razões para iniciar o exame desse problema pelo aparelho fonador. Em primeiro lugar, ele é tanto instrumento de música, quanto instrumento da fala. Além disso, o aparelho fonador é um instrumento suficientemente estudado pela lingüística, de modo que conhecemos bastante bem o mecanismo da fala e seu sistema de categorias.

A produção da fala envolve diversas partes do corpo humano: pulmões, traquéia, laringe, cordas vocais, glote, epiglote, língua, faringe, véu palatino, úvula, cavidade nasal, palato duro, cavidade oral, arcada alveolar, dentes, lábios, mandíbula e língua. Essas partes podem ser agrupadas em três conjuntos[44], que desempenham diferentes papéis no processo de fonação[45]: o conjunto respiratório, o conjunto energético e o conjunto ressoador.

(i) O conjunto respiratório, constituído pelos pulmões, responde pela corrente de ar necessária ao processo de fonação.

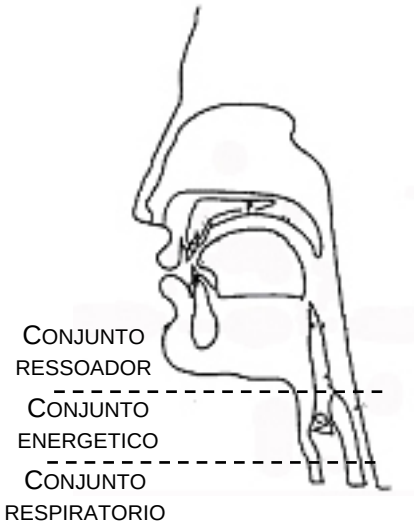
(ii) O conjunto energético compreende as pregas vocais, e é o responsável pela geração da *voz*, ou seja, de vibrações regulares que sofrem apenas três determinações fonologicamente pertinentes: intensidade (forte *vs* fraco), duração (longo *vs* breve) e altura (grave *vs* agudo). Essas determinações da voz são denominadas *prosodemas*.

(iii) O conjunto ressoador – cavidade oral e nasal, língua, lábios, dentes, palato duro etc – é o responsável pela segunda etapa do processo, quando a corrente fonatória é submetida a uma série de interferências através de oclusões, constrições, nasalizações etc. Os sons que resultam dessas interferências são os *fonemas*: as consoantes, determinadas pelo ponto de articulação, modo de articulação e sonoridade; as vogais, determinadas pela abertura da boca, altura da língua, e arredondamento dos lábios.

---

[44] MALMBERG, B. (1970) *La phonétique*, p. 24.

[45] Fonação é "o uso do sistema laríngeo para gerar, com a ajuda da corrente de ar produzida pelo sistema respiratório, uma fonte audível de energia acústica que pode ser modificada pelas ações articulatórias do resto do aparelho vocal". LAVER, J. (1994) *Principles of Phonetics*, p. 184. Apud SANTOS, R.S. e SOUZA, P.C. (2003) "Fonética", p.17.



UM APARELHO QUASE-FONADOR

Um instrumento musical melódico tem algumas semelhanças com o aparelho fonador. É também dotado de um conjunto energético, onde são produzidos sons com altura, duração e intensidade. Ele dispõe igualmente de um conjunto ressoador que amplifica e modifica os sons provenientes do conjunto energético. O que no aparelho fonador são as cordas vocais, nos instrumentos musicais são cordas esticadas, placas de madeira, palhetas de cana, metal etc. Já a cavidade oral-nasal do aparelho fonador corresponde, nos instrumentos melódicos, a câmaras, caixas e tubos nas mais diversas dimensões e formatos, construídas com os mais diversos materiais.

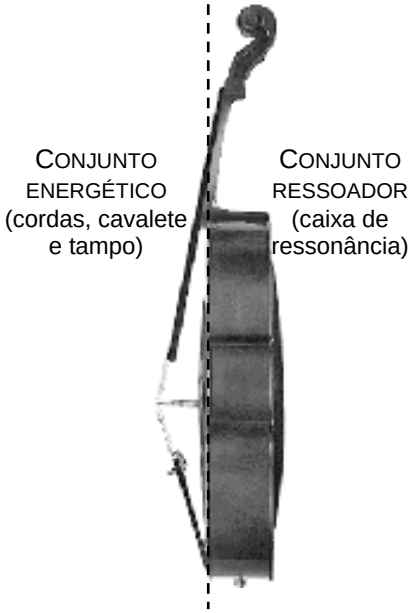
Há, porém, uma diferença crucial entre o aparelho fonador e qualquer instrumento musical: enquanto aquele possui um conjunto ressoador móvel, responsável pelas articulações que originarão os fonemas, o conjunto ressoador dos instrumentos de música é imóvel, *inarticulável*. Essa característica pode ser mais bem visualizada na ilustração a seguir, em que temos representado um trompete natural, utilizado na orquestra barroca.

Nesse instrumento, o conjunto energético responsável pela geração da sonoridade é constituído pela língua do instrumentista e pelo bocal do instrumento[46], enquanto o conjunto ressoador é constituído pelo tubo de metal e pela campânula. A única parte móvel é a língua do instrumentista, cabendo ao conjunto ressoador (tubo/campânula) a tarefa de amplificar as vibrações produzidas no conjunto energético (língua/bocal). Assim como no aparelho fonador, as vibrações produzidas no conjunto energético do trompete podem ser determinadas pela altura, duração e intensidade, mas, diferentemente daquele, não existem partes móveis no conjunto ressoador que possam causar algum tipo de interferência nessas vibrações. O conjunto ressoador de um trompete comporta-se como um aparelho fonador que tem seus articuladores ativos imobilizados e dispostos de maneira a não obstruir a passagem da corrente sonora. Podemos visualizar esse ressoador se pensarmos num cantor emitindo um som musical sem obstrução da passagem do ar (uma vogal baixa como o [a], por exemplo).

Essa analogia não é válida apenas para instrumentos de sopro, como trompetes, trompas e tubas (afinal, esses são instrumentos feitos à imagem e semelhança da boca),

[46] No capítulo V, dedicado à enunciação, abordaremos mais detalhadamente as diversas interações possíveis entre instrumentista e instrumento.

mas também para instrumentos que aparentemente nada têm em comum com o aparelho fonador. É o caso de um violoncelo, por exemplo.



Aqui o conjunto energético é constituído por cordas tensionadas, pelo cavalete e pela membrana de madeira (o tampo do instrumento), enquanto o conjunto ressoador é constituído pela caixa de ressonância. As únicas partes móveis do instrumento são as cordas e a membrana de madeira que vibram sob a ação do instrumentista. Ao variar a força, a posição e o tempo da ação, o instrumentista determina as vibrações em intensidade, altura e duração. Assim como no trompete, o conjunto ressoador do violoncelo não dispõe de partes móveis que possam de alguma maneira interferir sobre o som produzido pela membrana de madeira, limitando-se a amplificá-lo. Embora não se possa dizer que a caixa de ressonância de um violoncelo se assemelha ao conjunto ressoador de um aparelho fonador – como é o caso do trompete – ainda assim ela se comporta funcionalmente como tal: trata-se de uma cavidade onde ressoam, sem nenhuma obstrução, as vibrações produzidas pelas cordas de metal. O trompete e o violoncelo são apenas dois exemplos, tomados entre muitos outros possíveis, que servem para ilustrar o mecanismo fundamental de qualquer instrumento musical melódico, sem exceção.

Se voltarmos agora a nossa hipótese de que sistema musical e instrumento musical se espelham mutuamente, de modo que qualquer valor do sistema tem uma representação

concreta no instrumento e vice-versa, podemos tentar uma primeira aproximação, ainda que imperfeita, ao sistema de categorias musicais:

(i) Dado que todo instrumento musical é dotado de um conjunto energético onde são gerados sons determinados por traços de altura, duração e intensidade, somos levados a crer que o sistema musical possui grandezas análogas aos prosodemas. Essas grandezas hipotéticas seriam como que *variantes musicais dos prosodemas*. O sistema de prosodemas das línguas naturais é comparativamente *concentrado*[47], normalmente com categorias de dois membros (alto *vs* baixo; átono *vs* tônico; longo *vs* breve)[48]. Na música, ao contrário, o sistema de prosodemas é comparativamente *expandido*, com categorias de até 128 membros.

PROSODEMAS	
SISTEMA VERBAL (concentrado)	SISTEMA MUSICAL (expandido)
TOM [1 a 6] MORA [1 a 3] ACENTO [1 a 2]	ALTURA [até 88] DURAÇÃO [até 128] INTENSIDADE [até 3]

(ii) Dado que todo instrumento musical é dotado de um conjunto ressoador, somos levados a crer que o sistema musical possui grandezas análogas aos fonemas. Essas grandezas hipotéticas seriam como que *variantes musicais dos fonemas*. Nesse caso, como o conjunto ressoador de um instrumento é inarticulável, o sistema musical seria constituído de um único fonema vozeado sincrético[49]. Tal fonema hipotético poderia ser caracterizado como um *feixe de traços comuns a todos os fonemas sonoros*.

---

[47] Cf. HELMSLEV, L. (1978) *La categoria de los casos*, p. 140.

[48] Em dialetos como o cantonês, por exemplo, o tom adquire função distintiva, e a categoria abriga até seis diferenças de altura. Cf. JONES, D. (1950) *The phoneme: its nature and use*, p.113.

[49] Trata-se de um sincretismo por *fusão*, que se pode entender como "...a manifestação de um sincretismo que, do ponto de vista da hierarquia da substância, é idêntico à manifestação de todos ou

Em breve traremos outros elementos em apoio a essa hipótese. Enquanto nas línguas naturais o sistema de fonemas é *expandido*[50], na música ele é *concentrado*.

FONEMAS	
SISTEMA VERBAL (expandido)	SISTEMA MUSICAL (concentrado)
FONEMA CONSONANTAL [6 a 95] FONEMA VOCÁLICO [3 a 46]	FONEMA VOZEADO SINCRÉTICO [1]

QUASE-SÍLABAS

Dessa primeira aproximação entre os dois sistemas extraímos uma conseqüência surpreendente. Se um instrumento musical é de fato um mecanismo gerador de "fonemas" e "prosodemas", ainda que de um tipo muito especial, então uma cadeia melódica deve ser constituída de grandezas funcionalmente idênticas às *sílabas*.

Essa conclusão, que contraria nossa intuição do que seja uma sílaba, perde muito de seu caráter paradoxal quando refletimos sobre uma dicotomia aparentemente inofensiva como letra/melodia. Empregamos essa expressão tão espontaneamente que chegamos a nos convencer de que "letra" e "melodia" são duas instâncias independentes, a ponto de podermos cantar uma melodia "sem letra", ou então recitar uma letra "sem melodia". Mas essa é apenas uma meia verdade.

De fato, podemos extrair os versos, as frases e até as palavras da melodia de uma canção, *mas não suas sílabas*. Isso porque a sílaba, ao contrário do verso, da frase e da palavra é uma unidade do plano da expressão e, nesse sentido, toda melodia tem que ter uma "letra". Por essa razão, as sílabas que acompanham a melodia de uma canção não

---

de nenhum dos funtivos que entram num sincretismo." *Prolegômenos*, p. 95. Cf. também CARMO Jr, J.R. (2002) *Plano da expressão verbal e músical: uma aproximação glossemática*, p. 45-57.

[50]As línguas naturais apresentam sistemas que variam entre 6 a 95 fonemas consonantais e entre 3 a 46 fonemas vocálicos. Cf. CRYSTAL, D. (1996) *The Cambridge encyclopedia of language*, p. 164.

podem simplesmente *desaparecer*, ainda que essa melodia seja transposta para um instrumento musical.

Como não podemos abrir mão das sílabas, quando cantarolamos uma melodia sem "letra" – ou seja, quando empregamos o aparelho fonador como um instrumento exclusivamente musical –, o que de fato fazemos é produzir uma seqüência de sílabas indistintas (lá, rá, iá...etc) às quais não está associado nenhum elemento do plano do conteúdo. Em vão tentaremos cantar uma melodia sem produzir sílabas.

O mesmo ocorre quando a voz é substituída por um violoncelo, um trompete, ou qualquer outro instrumento musical. As sílabas da letra da canção têm que ser substituídas por uma grandeza que partilhe de algumas de suas propriedades (caso contrário não poderíamos falar em substituição). Essa grandeza, porém, não pode ser uma sílaba ordinária, pois vimos que, por possuírem um conjunto ressoador imóvel, os instrumentos são incapazes de produzir fonemas ordinários e, em conseqüência, sílabas ordinárias.

A sílaba "extraordinária" produzida pelos instrumentos musicais é uma grandeza sincrética que contém traços não específicos a todas as sílabas, e por essa razão, pode substituir qualquer uma delas, neutralizando os traços específicos que as opõem entre si[51].

Esse raciocínio ajuda-nos a compreender porque *lógos* e *mélos* são universos semióticos tão próximos e, ao mesmo tempo, tão distantes. No universo do *lógos*, as sílabas são grandezas mínimas com as quais construímos os radicais e os morfemas de flexão e de derivação que servirão como expressão de conteúdos. Precisamos de certo número de sílabas diferentes entre si – de fato alguns milhares delas[52] –, para podermos construir as palavras e, com estas, as frases que compõem os textos. Pode-se dizer, então, que o sentido verbal se inicia já no jogo combinatório das sílabas e de seus componentes (os fonemas).

Mas no universo do *mélos*, ao contrário, as sílabas são como casas vazias cuja finalidade principal é veicular as grandezas de altura, duração e intensidade. O sentido aqui brota das relações entre essas grandezas e, assim sendo, quanto menos perceptíveis as diferenças entre as sílabas, melhor. Daí que, embora possamos cantarolar uma melodia

---

[51] O número de membros de uma classe é inversamente proporcional ao número de traços que a definem. Como a classe dessas sílabas hipotéticas tem os traços de *todos* os fonemas sonoros, ela somente pode ter *um único* membro.

[52] O número de sílabas de uma língua natural é bastante variado, indo de poucas 162 no havaiano e alcançando 23.638 no tailandês. Cf. CRYSTAL, D., op.cit., p. 164.

com uma seqüência silábica qualquer, a tendência é a de introduzir um padrão reiterativo (lá, lá, lá...por exemplo) que, exatamente pelo efeito de redundância, é não significativo.

Num instrumento musical as sílabas extraordinárias são tão caprichosamente iguais entre si que acabam por "desaparecer" da superfície do texto. É quando as linhas e os contornos melódicos de altura, duração e intensidade parecem então flutuar sobre o "nada". Mas é exatamente por enunciar uma sílaba assim evanescente que um instrumento musical pode criar o efeito de sentido de que está dizendo algo.

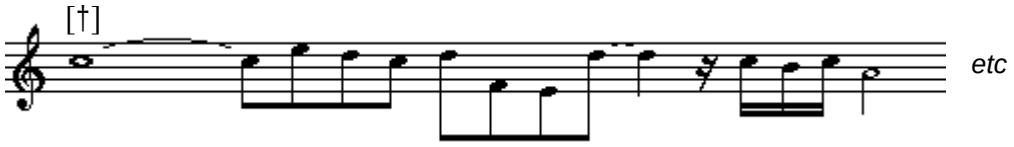
Tal explicação, fundada em critérios distribucionais, nos faz compreender as analogias existentes entre o aparelho fonador e os instrumentos melódicos, e o rearranjo que necessariamente ocorre quando uma melodia cantada – com ou sem texto – é executada por um instrumento musical. Essa nos parece uma hipótese promissora para explicar porque o aparelho fonador pode ser um instrumento a serviço de dois sistemas semióticos distintos, mas aparentados, como o *lógos* e o *mélos*.

Chamaremos essa sílaba indistinta de *quase-sílaba* e a grafaremos **σ**. Ela encontra uma materialização quase perfeita no *vocalise*:

> "Entende-se por *vocalizo* (sic) uma longa melodia cantada sobre uma vogal (portanto, sobre uma única sílaba). Muitas vezes este termo designa exercícios vocais, pelo que hoje em dia tem uma conotação pejorativa; no entanto, desde tempos remotos até o início do século XIX foi grande o interesse pelo vocalizo e freqüente a sua utilização para fins artísticos". [53]

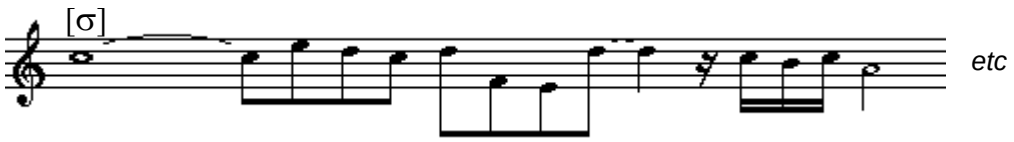
A cantilena da quinta "bachiana" de Villa-Lobos, para voz de soprano e orquestra de violoncelos, é uma boa ilustração dessa técnica vocal [faixa 1]:

Cantilena, "Bachianas brasileiras n°5, Heitor Villa-Lobos



[53]HENRIQUE, L. (1987) *Instrumentos musicais*, p. 376.

Este exemplo é particularmente instrutivo porque a melodia cantada em vocalise é repetida integralmente a seguir pelo violoncelo. Assim, temos duas seqüências que diferem num único parâmetro: como a sílaba [†] não pode ser realizada por um violoncelo, ela é substituída pela quase-sílaba [σ], dando conta desse substrato comum que observamos nas duas melodias [faixa 2]:



Mas uma demonstração cabal da existência de quase-sílabas pode ser encontrada na técnica da *bocca chiusa* (boca fechada). Esse tipo de técnica vocal consiste na emissão das notas com os lábios cerrados, sem a participação de qualquer um dos articuladores ativos do conjunto ressoador do aparelho fonador, de modo que, assim como num instrumento musical, nenhuma articulação acompanhe as variações prosódicas. Na [faixa 3], é possível ouvir a mesma cantilena de Villa-Lobos, agora executada com essa técnica vocal.

CARACTERIZANTES E CONSTITUINTES

Construímos a hipótese da *quase-sílaba* sobre critérios acústico-articulatórios (prosodemas e fonemas musicais apresentam certas propriedades físico-articulatórias) e distribucionais (em certas condições, uma sílaba indiferenciada ocupa determinados pontos da cadeia da fala). Mas é possível acrescentar um argumento fundado exclusivamente sobre a forma da expressão.

Retomemos a distinção fonema/prosodema. Jakobson explica que entre fonemas há *oposição*; entre prosodemas há *oposição* e *contraste*:

> "Todo traço prosódico encerra duas coordenadas: de um lado, termos polares, como registro alto e registro baixo, tom ascendente e tom descendente, ou quantidade longa e breve, podem aparecer, *coeteris paribus*, na mesma posição na seqüência, de sorte que o falante usa seletivamente e o ouvinte seletivamente apreende uma das duas alternativas. Essas duas alternativas, uma presente e a outra ausente, numa mesma unidade da mensagem, constitui uma verdadeira **oposição** lógica. Por outro lado, os dois termos polares só são plenamente reconhecíveis quando se acham ambos presentes numa dada seqüência. Assim, as duas alternativas de um traço prosódico coexistem no código como dois termos de uma oposição e, além disso, co-ocorrem e produzem um **contraste** dentro da mensagem[...]Reconhecer e definir um traço inerente depende apenas da escolha de duas alternativas[...]Não depende da comparação dos dois termos polares e da sua co-ocorrência"[grifos nossos].[54]

A *oposição* é uma função paradigmática (uma função *in absentia*), da ordem do sistema. Dois sons opõem-se no sistema da língua quando num deles temos a presença de determinado(s) traço(s), enquanto no outro temos a ausência desse(s) mesmo(s) traço(s). Por exemplo, é a presença do traço [+sonoro] em /b/ que o opõe a /p/, marcado pela ausência desse mesmo traço. Todos os sons fonologicamente pertinentes de uma língua natural estão organizados em categorias com base em critérios opositivos como esse. Portanto, a oposição é a função que está na base do sistema de fonemas consonantais e vocálicos de todas as línguas naturais[55].

Já o *contraste* é uma função sintagmática (uma função *in praesentia*), da ordem do processo. Os funtivos que participam de um contraste têm que coexistir na cadeia. Como se deduz da passagem de Jakobson acima, o contraste pressupõe a oposição, mas o contrário não ocorre[56]. Com base nisso, pode-se concluir que:

---

[54] JAKOBSON, R. (1975) *Fonema e fonologia : ensaios*, p. 120-121 (grifos nossos).

[55] Evidentemente, estamos focalizando aqui apenas o que ocorre no plano da expressão. Para que o som ascenda à condição de fonema, ele tem que entrar numa correlação com uma oposição semelhante no plano do conteúdo.

[56] O mesmo ocorre com certas categorias do plano do conteúdo: "Uma categoria flexiva é sempre ao mesmo tempo *paradigmática e sintagmática*. É assim que gostaríamos de definir a flexão, que precisamente por este traço se distingue da derivação, unicamente paradigmática, com a qual tem sido tão freqüentemente confundida na lingüística clássica [...] os fatos sintagmáticos pressupõem os fatos paradigmáticos e são sua conseqüência." HJELMSLEV, L. (1978) *La Categoria de los casos*, p. 146. (T.l.a.).

(i) prosodemas *opõem-se* entre si no sistema através da presença *vs.* ausência de um traço prosódico. Por exemplo, a sílaba tônica opõe-se à sílaba átona, pois apresenta o traço [+forte], ausente na sílaba átona.

(ii) prosodemas *contrastam* entre si no processo através da co-presença do termo oposto. A oposição pelo traço [+forte] que distingue /cáqui/ de /caqui/ é eficiente apenas quando ambos os termos da relação estão justapostos contrastivamente no processo. Por essa razão, a sílaba com o traço [+forte] sempre é antecedida e/ou sucedida por sílabas sem esse traço. Daí que, das quatro combinações logicamente possíveis para /ca/ e /qui/, apenas se realizem aquelas nas quais as sílabas adjacentes contrastam entre si:

/ca'qui°/[57]
/ca°qui'/

ao passo que as cadeias sem contraste são prosodicamente "agramaticais":

*/ca'qui'/[58]
*/ca°qui°/

Os exemplos revelam que a cadeia de acentos (construída com prosodemas) e a cadeia de sílabas (construída com fonemas) estão sujeitas a um condicionamento modal: os acentos *devem* justapor-se na cadeia obedecendo a certas regras, ao passo que as bases das sílabas *podem* justapor-se na cadeia livremente. Na terminologia de Hjelmslev os acentos selecionam-se entre si, ao passo que as sílabas combinam-se entre si[59]. Hjelmslev generaliza esse fato e afirma que o mecanismo de *qualquer* linguagem é tributário desse

[57] Utilizamos o símbolo (') para representar o traço [+forte] e (°) para [-forte].
[58] Convencionalmente o asterisco antes de palavra indica uma forma reconstruída. Aqui ele representa uma "agramaticalidade" prosódica.
[59]HJELMSLEV, L. (1991) "Ensaio de uma teoria dos morfemas", p. 173.

condicionamento modal do /*dever*/ e do /*poder*/[60]. Essas funções estão presentes em qualquer semiótica, em ambos os planos, da expressão e do conteúdo[61]. São elas que definem as categorias mais gerais de um texto, os *caracterizantes* e os *constituintes*.

Grosso modo, caracterizante é o elemento que pode entrar numa relação de seleção enquanto o constituinte não pode fazê-lo[62]. A cadeia de acentos é uma cadeia de caracterizantes, a cadeia das bases silábicas é uma cadeia de constituintes. Caracterizantes e constituintes se pressupõem reciprocamente: toda sílaba é determinada por um valor prosódico e todo valor prosódico determina uma sílaba. Assim como não existe sílaba sem acento, não pode haver acento sem sílaba. A intensidade, a altura e a duração são determinações da sílaba que não podem existir em si mesmas e por si mesmas.

Portanto, ou admitimos que altura, intensidade e duração *caracterizam* uma quase-sílaba, ou teremos então que admitir um acento que acentua o "nada", numa estranhíssima relação de determinação em que existiria apenas a grandeza determinante, mas não a determinada, o que constitui uma contradição em termos. Conseqüentemente, embora uma quase-sílaba não possa ser apreendida empiricamente (se o sentido está na diferença, como apreender uma grandeza indiferenciada?), ela é uma grandeza "algébrica" cuja existência é exigida pela coerência interna do sistema.

---

[60] A *solidariedade* é uma função na qual ambos os funtivos devem estar presentes, a *seleção* é uma função na qual um funtivo deve estar presente e o outro pode estar presente, por fim a *combinação* é uma função na qual ambos os funtivos podem estar presentes.

[61]Nossos exemplos poderiam sugerir que seleção e combinação afetam apenas o texto cujo plano da expressão se manifesta linearmente (verbal, musical, cinematográfico etc). Mas numa fotografia, por exemplo, estes "condicionamentos modais" afetam o campo (dever estar à frente de), a distribuição de massas (dever estar à direita de) e assim por diante. É evidente que a pintura surrealista, assim como a música atonal e a literatura das vanguardas do século XX ocupam uma posição especial nesse contexto, mas, nesses casos, é ainda hoje difícil reconhecer os mecanismos de construção do sentido, embora eles com certeza existam. O máximo que se pode fazer é chamar a atenção para a difícil palavra "sentido" que, evidentemente, não pode ser empregada sem nuances quando comparamos a poesia de Camões e a de Augusto de Campos, a melodia de Tom Jobim e a de Alban Berg, a prosa de Machado de Assis e a de Natalie Sarraute. Para mais detalhes ver CARMO Jr, J. R. (2005) *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*.

[62]Mais precisamente, caracterizante é o elemento que participa de uma seleção heterossintagmática ou *direção*. Cf. HJELMSLEV, L., op. cit., p 174.

A EXCELÊNCIA DOS INSTRUMENTOS DE MÚSICA

As considerações feitas até aqui nos levam a ver com outros olhos a história do desenvolvimento técnico dos instrumentos musicais empregados na música ocidental. Como capítulo da história geral da música, essa é também a história de uma "progressiva racionalização", como sugere Adorno[63]. De um lado, temos uma macro-categoria em expansão, que busca de maneira precisa e constante a conquista, a ampliação e a exploração do *continuum* sonoro nas suas três grandes dimensões, o domínio das alturas, das durações e das intensidades. Os instrumentos melódico-harmônicos são concebidos para produzir uma extensa gama de diferenças qualificadas nesses três domínios.

De outro lado, porém, há uma categoria que se "encolhe" sobre si mesma, que se atrofia: os instrumentos são cuidadosamente construídos de modo que uma grandeza invariante mantenha-se absolutamente idêntica a si mesma ao longo de toda a tessitura. Essa grandeza indiferenciada é o que se entende normalmente por *timbre* de um instrumento musical. É a concentração timbrística que dá identidade a um instrumento. Reconhecemos a *identidade* "saxofone" em cada uma das diferentes notas que esse instrumento produz ao longo de sua extensa tessitura. Se, de fato, como mostrou Saussure, na língua "somente existem diferenças", na música, ao menos na categoria do timbre, não pode haver diferenças[64]. Como aponta Bitondi

> "Outra característica recorrente nas linhas melódicas que raramente é abordada pela bibliografia é a homogeneidade de timbre. Assim como um salto discrepantemente amplo no registro, uma mudança de timbre pode vir a prejudicar a integridade de uma linha melódica, fazendo com que ela seja ouvida de maneira fragmentada. No repertório tradicional, contudo, são abundantes os exemplos de linhas melódicas que se transmitem de um instrumento para outro. Mas nestes casos, a mudança de timbre é, na grande parte das vezes, reservada para pontos estratégicos como articulações entre frases, que em si já implicam uma quebra na continuidade melódica. Em casos mais raros, nos quais esta mudança de

[63] ADORNO, Th. (1980) *Idéias para uma sociologia da música*, p. 262.
[64] Esta afirmação vai ser nuançada no capítulo V, dedicado à enunciação.

> timbre se dá em meio a uma frase que se pretenderia uma, ela é geralmente "maquiada" pela orquestração."[65]

A orquestra clássica é fruto direto desse duplo processo de expansão/concentração das categorias musicais que envolveu cantores, instrumentistas, luthiers e compositores. Quando em 1607 é feita a primeira montagem da ópera *Orfeo*, de Claudio Monteverdi, a orquestra então empregada contava trinta músicos. Quase trezentos anos depois, Mahler provocará *frisson* ao apresentar sua oitava sinfonia para um conjunto de cento e cinqüenta músicos e Berlioz, pouco antes, apresentará o seu Réquiem que, entre as duas orquestras e os quatro coros necessários à execução, superará a casa dos quatrocentos músicos. Nenhum dos instrumentos empregados por Monteverdi subsiste nas orquestras de Mahler e Berlioz. O violino barroco cede lugar ao violino moderno, o trompete natural ao trompete com chaves, o cravo ao piano, e até mesmo a voz já é um outro instrumento.

A voz, em particular, expressa modelarmente as vicissitudes dessa transformação. Além de ser o instrumento do uso lingüístico por excelência, a voz é também o mais primitivo dos instrumentos musicais. A organologia mostra que os chamados instrumentos melódicos surgem na história como "clones" da voz humana. Durante muito tempo a voz foi, de longe, o mais perfeito e acabado instrumento musical, servindo de modelo para os outros instrumentos que quase sempre se restringiam a dobrar a melodia cantada. Temos um exemplo vivo dessa relação servil entre voz e instrumento de "acompanhamento", ainda hoje, nas modas de viola, em que muito pouco é solicitado ao instrumento acompanhante, a não ser mimetizar aquilo que é cantado. O instrumento é um eco – ou uma sombra – da voz.

A hegemonia da voz é quebrada em meados do século XVIII, quando se registra um significativo desenvolvimento na construção de instrumentos musicais. Como se diz no jargão musical, a voz tem que "furar" a orquestra. Para atender a essa demanda os cantores passaram a desenvolver complexas técnicas vocais visando a homogeneizar o timbre, equalizar os registros vocais e aumentar o controle sobre os três parâmetros melódicos. Frente a essa tendência avassaladora, a voz sofre um processo de metamorfose. De modelo de instrumento ela passa, pouco a pouco, a copiar e a imitar as propriedades de outros instrumentos.

---

[65] BITONDI, M.G. (2006) *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*, p.38.

Não por acaso, a vítima mais patente desse processo foi a dicção. As técnicas de canto criaram uma outra dicção, a dicção do canto, cada vez mais alheia à dicção da fala. Quanto mais aprimoravam o aparelho-fonador-instrumento-de-música, mais comprometiam o aparelho-fonador-instrumento-de-fala. Compreende-se então porque, no canto lírico, não consigamos distinguir facilmente duas vozes individuais.

> "...o trabalho [de técnica vocal] consiste em **homogeneizar o timbre** de maneira que a *pâte* vocal seja a mesma nas freqüências extremas. Por outro lado, as vozes líricas têm que se definir nitidamente umas em relação às outras...é notável que na ópera as vozes individuais sejam, com raras exceções (Callas,...) muito menos facilmente identificáveis no canto que na fala, ainda que seja de uma voz conhecida, e a homogeneização atual das escolas de canto acentua ainda mais esta tendência à equivalência...em relação à voz falada, a voz lírica é simultaneamente uma seleção e uma **atrofia**"[grifos nossos].[66]

Daí a conhecida dificuldade de compreensão do texto no canto lírico. A análise do espectro acústico das vozes líricas revela as raízes fisiológicas desse fenômeno:

> "...descobrimos um triângulo vocálico redesenhado para o canto, em que as pontas parecem se dobrar para o interior, num movimento de centralização das vogais, o que indica que o canto requer um tubo mais uniforme, ao passo que a fala, por excelência, requer as constrições desse tubo".[67]

Na trajetória de conquista dos domínios musicais, famílias inteiras de instrumentos "desapareceram", como as violas da gamba, os alaúdes, os instrumentos de sopro destituídos de chave, e tantos outros que não puderam fazer face à corrida pela conquista do timbre mais equilibrado, da maior extensão dinâmica e tonal e do maior controle possível sobre a duração. O instrumento que mais próximo chegou da excelência foi o piano de concerto. Desenvolvido a partir do cravo, que tinha uma menor extensão tonal e um desempenho dinâmico bastante comprometido pela estrutura de seu mecanismo, o

---

[66] CHANAY, H. de (2001) " La voix d'opéra : sémiologie et rhétorique", p. 101.
[67] MEDEIROS, B.R. de (2002) *Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro*, p. 162.

piano sofreu uma série de modificações até atingir a forma do instrumento moderno, na metade do século XIX. Numa carta endereçada a seu pai, Mozart afirmava:

> "Falarei agora dos pianoforti de Stein. Até ter visto alguns dos seus, os instrumentos de Spath haviam sido sempre os meus favoritos. Mas agora prefiro de longe os de Stein, pois extinguem o som muitíssimo melhor que os instrumentos de Regensburg. Quando carrego com força posso manter o meu dedo na nota ou levantá-lo, mas o som acaba no momento em que eu o determino. Posso carregar nas teclas de qualquer maneira que a sonoridade é sempre igual. Nunca destoa, nunca é demasiado forte nem demasiado fraca, nem fica completamente ausente; numa palavra, **conserva sempre a igualdade**[68]"[grifos nossos].

Se pensarmos nos domínios sonoros da altura, da duração, da intensidade e do timbre como categorias, é possível dizer que *mélos* e *lógos* são sistemas semióticos que, mesmo tendo possivelmente um ponto de partida comum, evoluíram em sentidos opostos. Porém, como o referencial teórico da semiótica é logocêntrico, a música parece então uma espécie de "paradoxo" semiótico, quando, de fato, é uma semiótica como outra qualquer. Se o sentido da fala depende de um complexo mecanismo articulatório de geração de diferenças silábicas, o sentido melódico pressupõe um instrumento musical "quase-silábico", um instrumento "limpo" que, embora produzindo um timbre complexo, apresente-se impecavelmente regular ao longo de toda a sua extensão. Eis o instrumento musical ideal para o músico. É certo que essa limpeza timbrística levará um Cage, já no século XX, a "sujar" o piano para poder executar suas peças para piano preparado. Mas esse já é um outro capítulo da história da música.

MELODIA: A PROSÓDIA TRANSFIGURADA

A dupla natureza do aparelho fonador e, em parte, também dos instrumentos musicais, apresenta duas importantes conseqüências. Em primeiro lugar, parece possível concluir pela anterioridade do *mélos* sobre o *lógos*, uma vez que, do ponto de vista genético,

[68] Apud HENRIQUE, L. (1987) *Instrumentos musicais*, p. 203.

podemos ter um sistema expandido de caracterizantes associado a um sistema absolutamente concentrado de constituintes, mas não o contrário[69].

Um exemplo vivo dessa anterioridade do *mélos* pode ser encontrado na comunicação entre uma mãe e seu bebê: a mãe se comunica por uma fala altamente "prosodizada", na qual o que importa são as variações entoativas e não as sílabas e as palavras propriamente ditas, incompreensíveis para o bebê[70]. O *mélos*, portanto, parece ser uma linguagem primeira, uma linguagem mais "primitiva" e mais visceral, em que a emoção se imiscui na fala através da entoação. Essa é a tese de Rousseau sobre a língua primeira:

> "Os sons simples saem naturalmente da garganta, permanecendo a boca, naturalmente, mais ou menos aberta. Mas as articulações da língua e do palato, que fazem a articulação, exigem atenção e exercícios; não as conseguimos sem desejar fazê-las. Todas as crianças têm necessidade de aprendê-las e inúmeras não o conseguem com facilidade. Em todas as línguas, as exclamações mais vivas são inarticuladas. Os gritos e os gemidos são vozes simples; os mudos, ou seja, os surdos, só lançam sons inarticulados[...]Como as vozes naturais são inarticuladas, as palavras [da primeira língua] possuiriam poucas articulações; algumas consoantes interpostas, destruindo o hiato das vogais, bastariam para torná-las correntes e fáceis de pronunciar. Em compensação os sons seriam muito variados, a diversidade dos acentos multiplicaria as vozes; a quantidade, o ritmo, constituiriam novas fontes de combinações, de modo que as vozes, os sons, o acento, o número, que são da natureza, deixando às articulações, que são da convenção, bem pouco a fazer, **cantar-se-ia em lugar da falar**"[grifos nossos]. [71]

---

[69] "O caracterizante é selecionado pelo tema [constituinte], uma vez que um caracterizante pode ocorrer sem um tema (como na interjeição °*hum'hum*, que significa 'concordo'), mas um tema não pode ocorrer sem um caracterizante", HJELMSLEV, L. (1973) "Outline of the danish expression system with special reference to the *stød*", p.253. (T.l.a.). Cf. também HJELMSLEV, L. (1966) *Le langage*, p. 145.

[70] "Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente." WISNIK, J. M. (1999) *O som e o sentido*, p. 30.

[71] ROUSSEAU, J.J. (1978) *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 165.

Mas há um segundo aspecto a ressaltar. A produção sonora pelo aparelho fonador é um *ato semiótico* que, ao *fazer-ser* o sentido atualiza determinadas virtualidades do sistema. Esse ato concreto pode ocultar ou revelar o musical ou o verbal, segundo uma escolha do sujeito da enunciação. Falar é o mesmo que virtualizar o *mélos* e atualizar o *lógos*; cantarolar é o mesmo que virtualizar o *lógos* e atualizar o *mélos*. Assim como existe um jogo entre figura e fundo em algumas ilusões de ótica, parece que estamos diante de uma espécie de jogo sonoro, em que se contrapõem música e verbo, em que cada um desses modos de oralidade pode ocupar, alternativamente, o primeiro plano.

Esse jogo sonoro tem seus limites, como mostram as obras dos poetas e dos prosadores que fazem da exploração das possibilidades sonoras da língua uma profissão de fé. Guimarães Rosa é um bom exemplo disso. Não deixa de ser intrigante constatar que uma criação verbal vertiginosa, quase que irrefreável, como a desse escritor nunca transponha, de fato, os limites impostos pela prosódia. Se abundam os neologismos, há princípios prosódicos que os disciplinam. *Êssezim*, *maravilhal*, *cismorro*, *gaviãoão* são apenas alguns exemplos desse "manancial imagético"[72], aparentemente isento de quaisquer restrições de ordem lingüística.

Nós, músicos, "ouvimos" esse manancial imagético, transmutando-o num manancial sonoro. A criação rosiana torna particularmente saliente um fato sobre a prosódia que passa despercebido por sua obviedade, qual seja, o de que *é possível dizer tudo, mas não de qualquer maneira*. *Gaviãoão* tem um único acento tônico, e a alternância acentual de suas sílabas é regida pelos princípios do acento secundário do português[73]. Isso nos conduz a uma face interessante da fala: parece haver pouco "espaço" para se criar no campo da prosódia. A prosódia é um *dever-dizer*, uma gramática da fala ou, se preferirmos, uma sintaxe da palavra falada. Quem diz gramática, diz coerção. Em contrapartida, a livre combinação fonemático-silábica, completamente independente da prosódia, é um *poder-dizer*. Conforme previsto por Hjelmslev, Guimarães Rosa *pode* criar combinando as unidades silábicas, mas *deve* fazê-lo obedecendo às leis prosódicas.

A escrita de Guimarães Rosa torna evidente o quanto a prosódia participa de um jogo de coerções que só conhecerá a liberdade irrestrita quando transfigurada em melodia.

---

[72] ROSENTHAL, E. Th. (1975) "Deformação lingüística como elemento da representação da 'realidade flutuante': Joyce, Walser, Rosa", p.40.
[73] COLLISCHONN, G. (1994) "Acento secundário em português", p. 43-53.

O paradoxo da melodia reside no fato de que é do embrião dessa gramática, desse jogo de coerções entre alturas, durações, e intensidades, que a melodia, o livre jogo combinatório das categorias prosódicas, poderá se desenvolver. É a expansão das categorias prosódicas que explica o nascimento da melodia. Das poucas curvas entoativas fonologicamente pertinentes da fala, a melodia extrairá milhares de motivos; a singela distinção entre sílabas longas e breves, a melodia transformará num repertório de algumas figuras de duração que, combinadas, se multiplicarão na forma de células rítmicas.

Mas esse nascimento é uma verdadeira subversão da prosódia. Na melodia, durações, intensidades e alturas são a essência mesma do *poder-dizer*, embora seja um poder dizer melódico e não mais verbal. Para haver criação, a prosódia tem que ser travestida em melodia, ou seja, tem que perder suas coerções.

O universo sonoro do *mélos* cifra-se, portanto, por uma expansão prosódica (expansão da categoria dos caracterizantes) e por uma concentração fonemática (concentração da categoria dos constituintes), concentração esta que, no limite, resultará numa *quase-sílaba*. A sonoridade do *lógos*, ao contrário, expande as categorias dos constituintes e concentra as categorias dos caracterizantes, que ficam então acantonadas em oposições binárias, como forte *vs* fraco, tom ascendente *vs* tom descendente e longo *vs* breve. Essa é uma oposição teórica, a todo momento flexibilizada pelo ato concreto da fala ao longo do qual a oralidade oscila entre o *lógos* e o *mélos*.

A prosódia é uma *quase*-música do sistema verbal, assim como a nota musical é uma *quase*-sílaba do sistema musical. Lembremos, no entanto, que esse aspecto da insuficiência (quase) que marca os dois universos semióticos representa menos uma limitação e mais uma especialização da expressão sonora do ser humano decorrente de fatores histórico-culturais[74]. É por isso que, se compararmos a economia do sistema de caracterizantes das línguas naturais com a exuberância desse sistema na música, podemos

[74] Convém lembrar que o elemento de composição *quase* é tomado aqui em seu sentido etimológico estrito, "com ligeira diferença para menos" (HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*). Os físicos empregam o termo *quase*-partícula para designar certas grandezas que se comportam como partícula, embora não existam como partícula livre, e os juristas empregam o termo *quase*-contrato quando se referem a um ato voluntário que resulta em relações de obrigação, sem que tenha havido qualquer contrato explícito entre as partes. De modo análogo, se uma sílaba define-se pela solidariedade existente entre um constituinte e um caracterizante, uma nota musical pode ser denominada *quase*-sílaba porque seus constituintes, embora presentes, são sincretizados, o que significa dizer que são constituintes indiferenciados. Mas essa diferença "para menos" nos constituintes é compensada por uma diferença "para mais" nos caracterizantes. Daí a riqueza musical das *quase*-sílabas, riqueza que as sílabas ordinárias não têm.

inverter o raciocínio e dizer que a modulação que acompanha toda frase é uma *quase*-melodia. É essa característica que explica, nos parece, a descoberta de Tatit da motivação oral das melodias populares. Uma das artes do cancionista está, justamente, em seu talento de extrair de uma expressão verbal coloquial – portanto, de uma *quase*-melodia – um motivo melódico que, desenvolvido, se transformará em melodia.

Um cantor popular é um enunciador sincrético por excelência. Ele flexibiliza a oposição entre música e verbo, entre *mélos* e *lógos*. Como vimos, as palavras por vezes se escondem atrás de melodias; outras vezes são as melodias que se escondem atrás das palavras. Mas na canção popular ocorre algo diferente. O cancionista consegue driblar esse jogo de figura-fundo, trazendo para o centro da cena o cantar da palavra e o dizer da linha melódica. O segredo da relação que guardam entre si, música e verbo, *lógos* e *mélos*, parece ser decifrado pelo cantor popular, um artífice que busca uma espécie de síntese entre esses universos opostos.

Se voltarmos agora ao problema que está na origem deste capítulo, veremos que as grandezas primitivas do sistema musical não são, portanto, as "notas musicais". Embora as notas sejam unidades da hierarquia musical, nossa análise mostra que por trás delas há todo um sistema organizado de grandezas que apenas começamos a explorar. O próximo passo é entender como essas grandezas são discursivizadas no enunciado e qual o papel que cada uma delas desempenha na economia geral do sentido musical.

hierarquia melódica

as grandezas primitivas discursivizadas

Ensina-se tudo nos Conservatórios, salvo, com a seriedade e a profundidade necessárias, o que me parece ser o mais importante, a arte de formar uma melodia[...]trata-se na realidade de um dos problemas mais difíceis que existem.

RICHARD STRAUSS

CRONEMAS, DINAMEMAS E TONEMAS

Se a hipótese sobre o sistema musical que acabamos de apresentar de fato se sustenta, o *efeito de melodia* tem que resultar de algum tipo de arranjo ou configuração das grandezas primitivas desse sistema. Vimos que essas grandezas primitivas são atualizadas nos instrumentos musicais por meio de duas macro categorias: a categoria expandida dos caracterizantes (os "prosodemas" de altura, duração, intensidade) e a categoria concentrada dos constituintes (um único "fonema" sincrético). Portanto, numa quase-sílaba temos a consubstanciação dessas duas macro-categorias.

GRANDEZAS MUSICAIS PRIMITIVAS	
CONSTITUINTES (concentrado)	CARACTERIZANTES (expandido)
FONEMA SINCRÉTICO [1]	ALTURA [88] DURAÇÃO [128] INTENSIDADE [3]

Podemos retornar agora à expressão corrente "nota musical", desde que lembremos que o significado que atribuímos a ela é o de uma quase-sílaba com suas determinações. Tecnicamente, as determinações de uma nota musical (altura, duração e intensidade) são os *glossemas* do sistema musical, ou seja, "as formas mínimas que a teoria isola como bases de explicação, isto é, invariantes irredutíveis"[75]. Isso merece um comentário.

Segundo Hjelmslev, a descrição de um texto envolve duas etapas. Na primeira delas procedemos a uma análise *sintagmática*. O texto é segmentado em partes de extensão progressivamente menor, até o momento em que as unidades não podem mais ser segmentadas funcionalmente. O ponto terminal na segmentação de uma melodia é a nota musical, pois a partir daí já não é mais possível estabelecer qualquer função sintagmática

[75] *Prolegômenos*, p.82.

entre suas partes. Em outras palavras, a nota musical é uma unidade funcional mínima[76]. À unidade mínima resultante da análise sintagmática Hjelmslev denomina *taxema*, que é um "elemento virtual isolado na fase da análise em que se emprega a seleção pela última vez como base de análise"[77]. Nesse caso, a nota musical seria um *taxema melódico*.

A segunda etapa do procedimento é uma análise *paradigmática*. Aqui as unidades mínimas são articuladas[78] em *dimensões*. Esses pontos terminais da análise são genericamente denominados *glossemas*[79]. Os glossemas musicais, definidos até o momento em termos de propriedades acústico-articulatórias são os elementos terminais não-segmentáveis, de cuja combinatória resultam as diferentes notas dos sistemas musicais. Esses glossemas musicais correspondem aos caracterizantes de duração, intensidade e altura. Como no desenvolvimento da nossa argumentação eles serão convocados a todo instante, adotaremos a terminologia criada por Daniel Jones[80] para o estudo das línguas tonais e os chamaremos de *cronema* (χ), *dinamema* (δ) e *tonema* (τ) respectivamente[81]:

---

[76] A realização concreta de uma nota musical apresenta três fases (ataque/núcleo/decaimento). Estas fases são distinguíveis apenas do ponto de vista acústico, mas não do ponto de vista funcional. Portanto, do ponto de vista sintagmático, a nota musical é uma grandeza que pode ser *fragmentada* mas não pode ser *analisada*. Cf. *Résumé*, Df. 4.

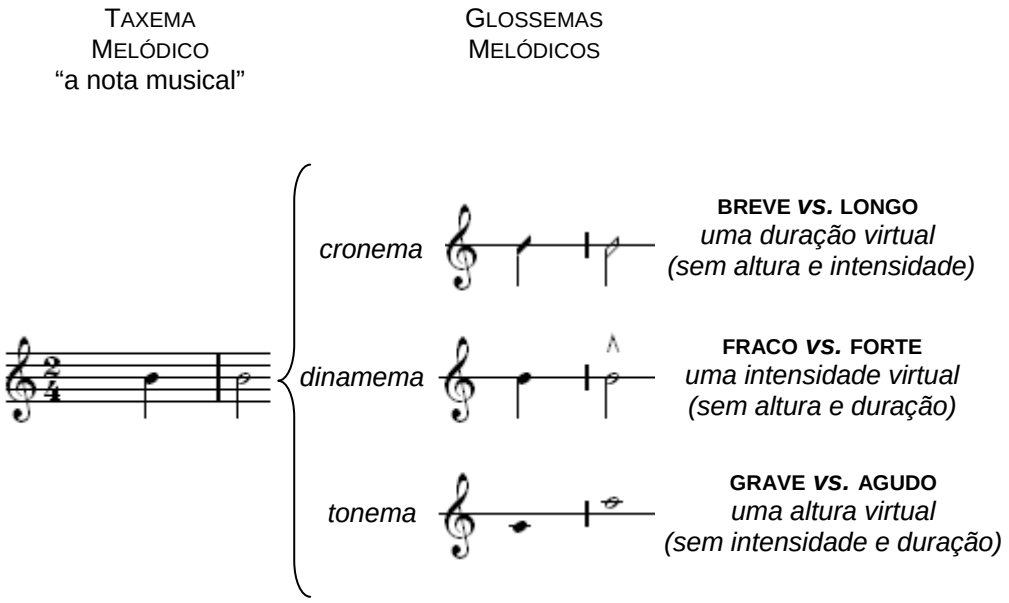
[77] *Prolegômenos*, p.140.

[78] No sentido que dá a este termo Hjelmslev nos *Prolegômenos* (p.34), e não no sentido fisiológico empregado no argumento desenvolvido no primeiro capítulo.

[79] *Prolegômenos*, p.106.

[80]JONES, D. (1950) *The phoneme: its nature and use*, p. 67. Cf. também JAKOBSON, R. (1969) "Lingüística e Poética", p. 118-162.

[81] Nesta tese, o conceito de tonema funda-se no trabalho já citado de Daniel Jones, e tem o sentido de uma *altura melódica dotada de poder distintivo*. Na semiótica da canção, o termo é empregado em outra acepção. A partir dos trabalhos de Navarro Tomás, Tatit define os tonemas como "inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico da significação". Cf. TATIT, L. (1996) *O cancionista*, p.21; TATIT, L. (1998) "Elementos para a análise da canção popular", p.102, n.1.



Como previsto pela teoria, um glossema é um elemento virtual, fruto de uma abstração. Um cronema, por exemplo, em si e por si mesmo, não tem "realidade". Ele realiza-se numa nota musical (um taxema melódico). Portanto, um tonema é uma *altura virtual* sem intensidade e sem duração, assim como um dinamema é uma *intensidade virtual* sem altura e duração, e um cronema é uma *duração virtual* sem altura e sem intensidade.

Os glossemas musicais têm características estruturais análogas às dos glossemas encontrados no plano da expressão verbal. Vozeamento, ponto de articulação e modo de articulação são também grandezas virtuais que, embora não existam em si e por si mesmas, precisam ser isoladas pela análise porque têm poder distintivo[82]. Pelas mesmas razões, cronemas, dinamemas e tonemas precisam ser isolados.

Ao longo deste trabalho, representaremos graficamente as relações entre essas grandezas pelo seguinte esquema:

[82] "...se admitirmos que um taxema da expressão se manifesta em geral por um fonema, um glossema da expressão se manifestará, ordinariamente, através de uma parte de um fonema." HJELMSLEV, L. op.cit., p. 106.

σ	*NOTA*
|	
χ	*CRONEMA*
δ	*DINAMEMA*
τ	*TONEMA*

Essa *redução glossemática* é um procedimento formal que permite não apenas descrever com precisão e clareza o funcionamento de um sistema musical, como também fazer certas generalizações sobre esse sistema. Por exemplo, podemos precisar a diferença entre as noções ingênuas de "ritmo" e "melodia" afirmando que a categoria dos tonemas não é pertinente num sistema rítmico (todos os valores são sincretizados em Ø) e é pertinente num sistema melódico. Essa diferença seria representada esquematicamente como:

RITMO		***MELODIA***	
σ	*NOTA*	**σ**	*NOTA*
|		|	
χ ±	*CRONEMA*	**χ ±**	*CRONEMA*
δ ±	*DINAMEMA*	**δ ±**	*DINAMEMA*
τ Ø	*TONEMA*	**τ ±**	*TONEMA*

É por isso que podemos afirmar que o sistema rítmico é primitivo com relação ao sistema melódico, ou seja, que o primeiro é pressuposto pelo segundo mas não o contrário. Veremos outras empregos desse sistema de representação mais adiante quando investigarmos o papel da célula rítmica na hierarquia melódica.

Mais do que como grandezas em si mesmas – e por essa razão elas são chamadas "primitivas" –, cronemas, dinamemas e tonemas importam por sua capacidade de constituir certas configurações espaciais e temporais complexas, seja formando categorias derivadas, seja projetando-se no devir melódico. Por exemplo, uma cadeia de tonemas (grandeza primitiva) configura um perfil melódico (grandeza derivada); a iteração de

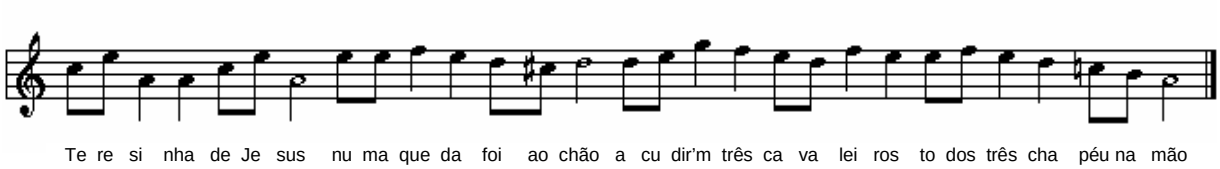
cronemas (grandeza primitiva) produz um efeito rítmico (grandeza derivada); o intervalo entre tonemas (grandeza primitiva) constitui uma tessitura (grandeza derivada), a aspectualização de dinamemas (grandeza primitiva), configura uma dinâmica (grandeza derivada), e assim por diante.

No limite, todo texto musical é um desdobramento e uma configuração de grandezas primitivas e derivadas que estabelecem relações de dependência entre si e constituem hierarquias. Por isso, precisamos reconhecer e identificar essas grandezas ou estruturas derivadas e recuperar sua "linha de derivação", refazendo o caminho que liga as primeiras às segundas. Pretendemos mostrar que essa linha de derivação pode ser interpretada como um percurso gerativo do plano da expressão musical.

CÉLULAS

Façamos uma primeira abordagem desse problema pelo exame de uma melodia infantil, "Três cavaleiros" [faixa 4]:

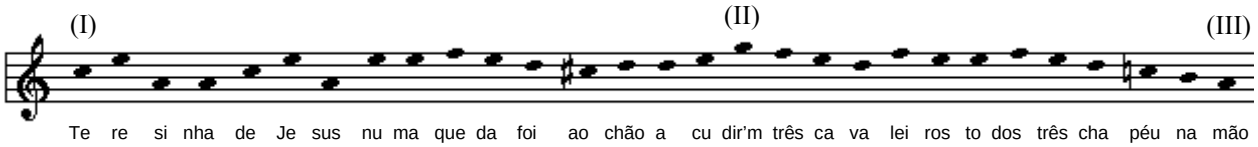
"Três cavaleiros", anônimo



É fácil perceber que esse sistema de notação representa seqüências de cronemas, dinamemas e tonemas, e nada mais[83]. Para tornar nosso argumento o mais claro possível

[83] O sistema de notação por partitura mostra que os músicos, há muito tempo, intuíram que cronemas, tonemas e dinamemas constituem a forma da expressão de uma melodia, pois uma partitura nada mais é que uma espécie de "escrita alfabética" dotada de signos específicos apenas para essas grandezas. Nenhuma das outras grandezas que participam de uma melodia (andamento, dinâmica, timbre etc) possui signos específicos. Como aponta Hjelmslev, "A criação do alfabeto é fruto de uma análise propriamente estrutural, ainda que grosseira, dos elementos da expressão da língua necessários para distinguir significados, sem se ocupar dos fatos específicos da substância fônica. Esta seria uma tentativa de análise da forma da expressão lingüística desconsiderando o aspecto particular revestido pela pronúncia." HJELMSLEV, L. (1973)

precisamos isolar artificialmente cada um desses glossemas, reduzindo a partitura a uma cadeia virtual de tonemas, de cronemas ou de dinamemas[84]. Por intermédio dessa redução poderemos ter informações precisas sobre o papel de cada um desses glossemas na construção do efeito de melodia. Começamos pela cadeia de tonemas:



Não reconhecemos nesse perfil de tonemas nenhum elemento que indique ritmo, transformação, coesão, coerência ou direção. Ao contrário, a linha de tonemas parece "serpentear" sem nenhum padrão reconhecível. A linha de tonemas parte de uma região relativamente grave (I), ascende sinuosamente até atingir a nota sol (II) e depois declina, ainda sinuosamente, até atingir o lá final (III). Como estamos diante de uma única ocorrência, não é possível saber se esse sinuoso perfil ascendente/descendente desenhado pelos tonemas é intencional.

Essa "rarefação semântica" da cadeia de tonemas é até certo ponto surpreendente. De fato, ela vai de encontro ao sentido fortemente estruturado que se depreende da audição da melodia. Dado que "Três cavaleiros" é uma canção infantil bastante simples, a questão que se coloca imediatamente é óbvia: como uma criança, ou mesmo um adulto, sem nenhum treinamento musical, poderia memorizar essa seqüência de 29 sons musicais, se entre eles não existisse nenhuma conexão aparente, como nos faz crer sua linha de tonemas? Essas considerações nos mostram que a linha de tonemas de uma melodia está longe de deter a exclusividade do sentido musical. Como veremos em breve, ela divide esse papel com outras grandezas do sistema musical.

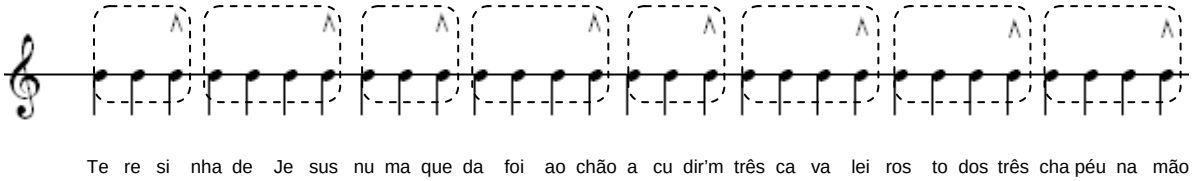
Tomemos agora apenas a cadeia de dinamemas da melodia, ou seja, a seqüência de glossemas que se distinguem pelo contraste entre o forte (marcado) e o fraco. Nesse caso,

---

"Introduction à la discussion générale des problèmes relatifs à la phonologie des langues mortes, em l'espèce du grec et du latin", p. 271.(T.l.a.)

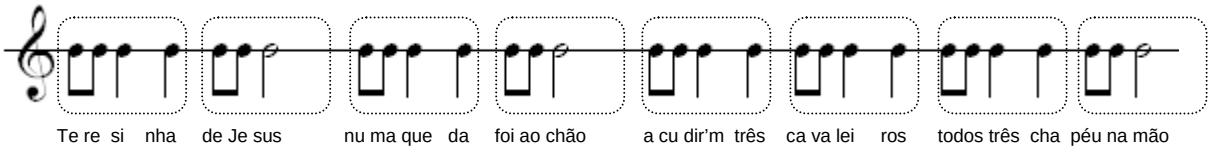
[84] Como tonemas, dinamemas e cronemas são grandezas virtuais, teríamos aqui, a rigor, pseudo-cadeias de tonemas, dinamemas e cronemas. Na semiótica da canção a análise fundamenta-se exclusivamente na pseudo-cadeia de tonemas de uma melodia.

nenhuma informação sobre altura e duração é representada. Teríamos então a seqüência abaixo:



Observamos apenas que, a cada intervalo de duas ou três notas, uma delas é acentuada. Destacamos esses intervalos com retângulos tracejados de modo a tornar visível um padrão entre sons fortes e fracos, embora tenhamos que admitir que esse incerto padrão não nos oferece ainda uma base sólida para tirarmos qualquer conclusão.

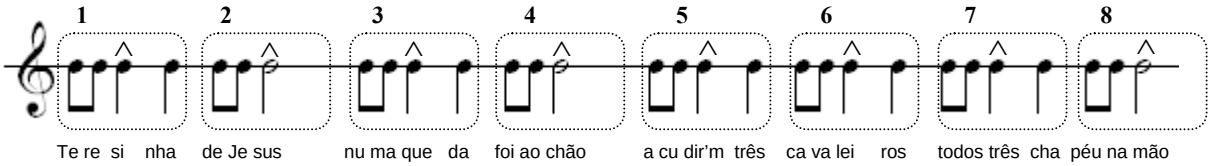
Por fim, é possível reduzir a linha melódica apenas a seus valores de duração. A cadeia de cronemas que resulta da abstração dos glossemas de altura e intensidade teria o seguinte aspecto:



Encontramos nessa pseudo-cadeia um dado que parece ser estrutural. Os cronemas agrupam-se em pequenas unidades recorrentes ao longo de toda a melodia e não apenas em parte dela como ocorre com os dinamemas. Esse fato por si só já implica efeitos de "organização", "ordem", "ritmo", "demarcação", "limite". Aqui identificamos a presença de um enunciador que distribui intencionalmente regularidades na massa sonora ao longo do tempo criando um padrão no plano da expressão. Esse agrupamento regular de cronemas dá origem ao que em análise musical chamamos *motivo*, *inciso* ou *célula*.

Identificamos duas células ligeiramente distintas em "Três cavaleiros". Essas duas variantes aparentemente refletem uma certa "ascendência" da letra sobre a melodia, que é então adaptada à distribuição de acentos tônicos dos vocábulos.

A primeira variante ocorre apenas sobre grupos de vocábulos oxítonos (*Jesus*, *chão*, *mão*), o segundo quase sempre sobre vocábulos paroxítonos (*Teresinha*, *queda*, *cavaleiros*). Essas duas variantes refletem musicalmente a regra de versificação segundo a qual "somente se contam as sílabas poéticas até a última sílaba forte, não sendo consideradas as que vêm depois"[85], o que fica mais claro quando sobrepomos cronemas e dinamemas numa única cadeia.



Se a cadeia de tonemas não nos permite qualquer tipo de segmentação na melodia de "Três cavaleiros", a cadeia de cronemas/dinamemas, ao contrário, não apenas divide a totalidade em partes, como instaura um princípio de previsibilidade nessa divisão. Essa é uma propriedade que talvez possa explicar a compreensibilidade dessa melodia infantil. Como lembra Schoenberg:

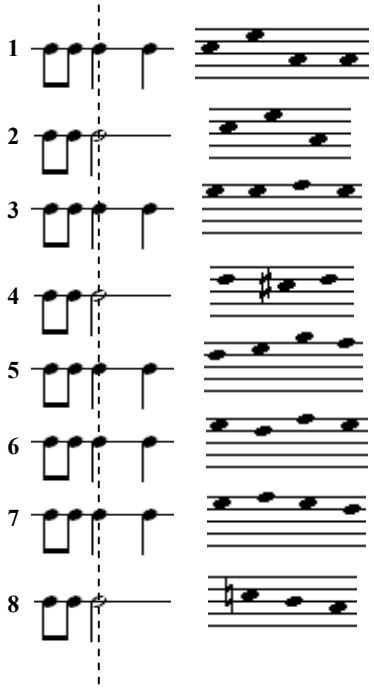
> "...só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a *forma*".[86]

A recorrência das células ao longo da linha melódica nos permite falar de um paradigma rítmico de "Três cavaleiros" (abaixo à esquerda). Se compararmos o perfil dos tonemas correspondentes a cada uma das células (abaixo à direita), não encontraremos nada que permita identificar algum tipo de recorrência significante, o que mostra que os tonemas não são pertinentes para a geração de uma célula. Esses fatos indicam que

---

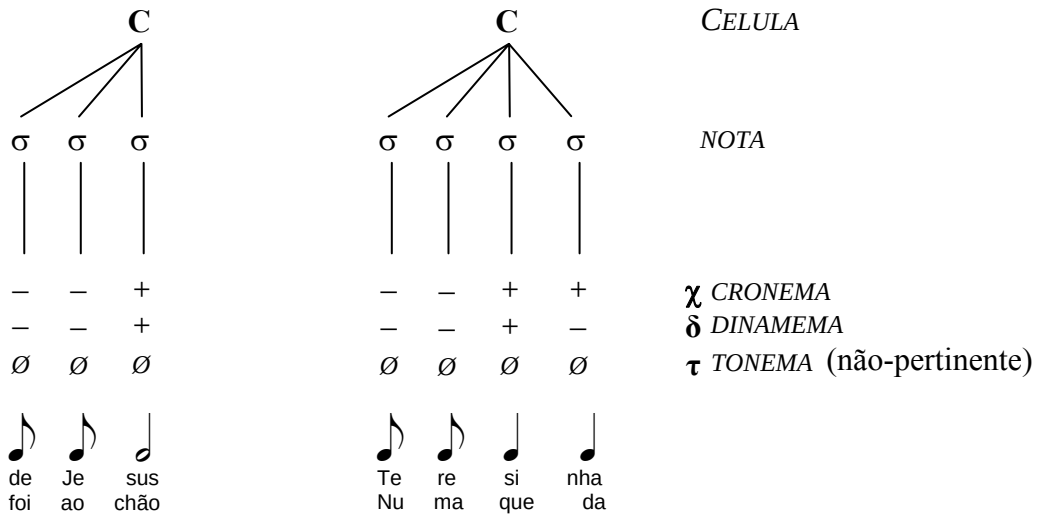
[85] GOLDSTEIN, N.(1988) *Análise do poema*, p.10.
[86] SCHOENBERG, A., op. cit, p.27-28.

cronemas e dinamemas, de um lado, e tonemas de outro, desempenham funções distintas e até mesmo independentes na construção de uma melodia.



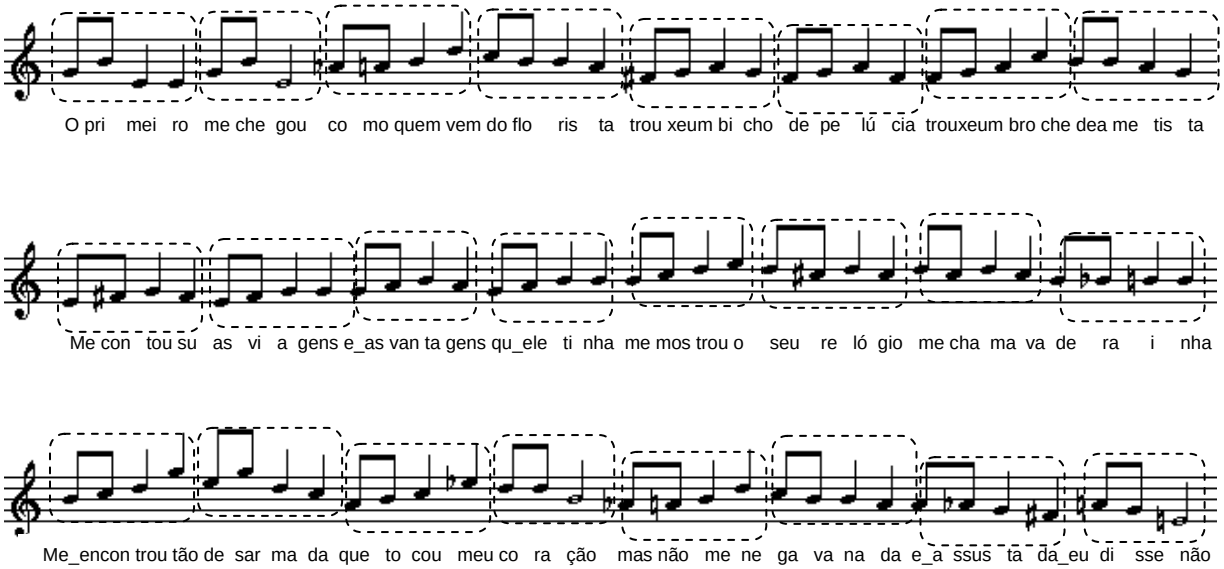
A comparação da distribuição dos acentos da letra da canção com o padrão de recorrência das células revela qual é a característica fundamental de uma célula rítmica. Uma célula é uma estrutura hierárquica de notas musicais fundada na distribuição de cronemas, dinamemas e tonemas. Uma célula apresenta uma única nota – que no exemplo coincide com o acento de palavra – que tem invariavelmente a maior duração e a maior intensidade relativas. Essa nota é denominada o *núcleo* da célula. A descrição mais simples da estrutura da célula não apenas pressupõe que os tonemas sejam considerados como uma categoria redundante (não-pertinente), como também que cronemas e dinamemas sejam reduzidos a traços diferenciais mínimos, [± longo] e [± forte], respectivamente. Veremos em breve porque essas reduções são necessárias.

Estamos agora em condições de esboçar uma representação esquemática para essas estruturas hierárquicas recorrentes. No nível mais baixo dessa hierarquia estão cronemas (χ) , dinamemas (δ) e tonemas (τ) ; num segundo nível temos a nota (σ), e num terceiro a célula (C). O esquema a seguir reproduz a estrutura das duas células de "Três cavaleiros".

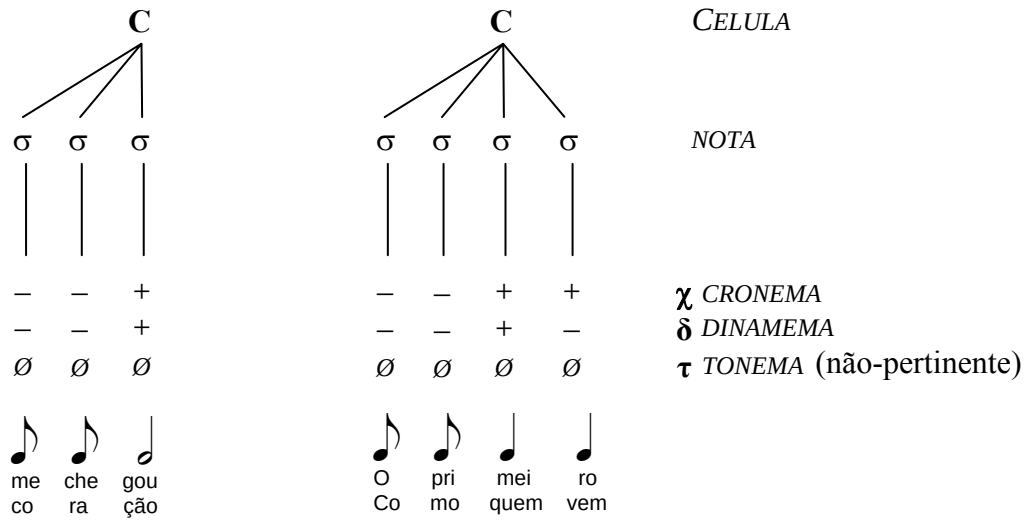


Quando compôs "Terezinha" para a peça "Ópera do malandro", Chico Buarque tomou como motivo para essa composição os dois primeiros compassos de "Três cavaleiros". A partir desses compassos iniciais, Chico desenvolveu uma linha melódica original mais extensa e mais rica do ponto de vista harmônico e melódico. A célula rítmica, no entanto, foi preservada. Assim como em "Três cavaleiros", a melodia de Chico apresenta duas variantes, e também aí a distribuição das sílabas tônicas é um fator decisivo na estrutura interna da célula [faixa 5].

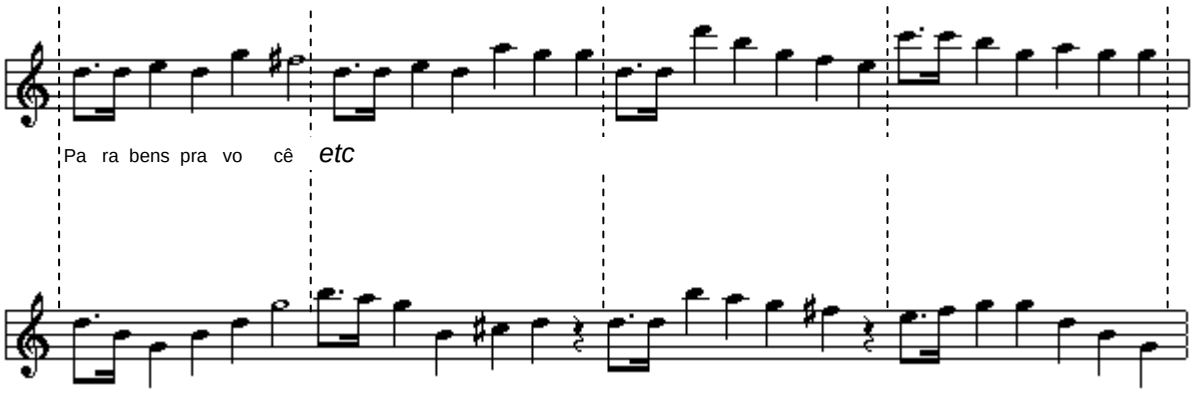
"Terezinha", Chico Buarque



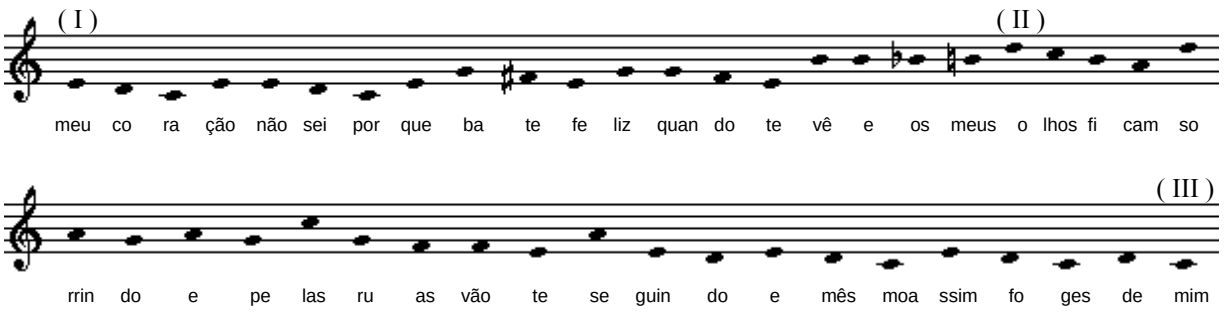
As 24 células dessa melodia estão representadas no esquema abaixo, que deve ser comparado com o anterior.



Esses dois esquemas revelam que a célula é uma estrutura mais "abstrata" que o perfil melódico. Ela tem menos elementos diferenciais, abriga uma categoria sincrética e, por isso, pode ser compartilhada por diferentes melodias. Essa característica da célula rítmica fica evidente quando comparamos as melodias de "Parabéns pra você" [faixa 6] e do "Hino nacional americano" [faixa 7]. Embora inconfundíveis (porque têm diferentes cadeias de tonemas), essas duas melodias apresentam a mesma célula rítmica (que demarcamos com as linhas tracejadas verticais).

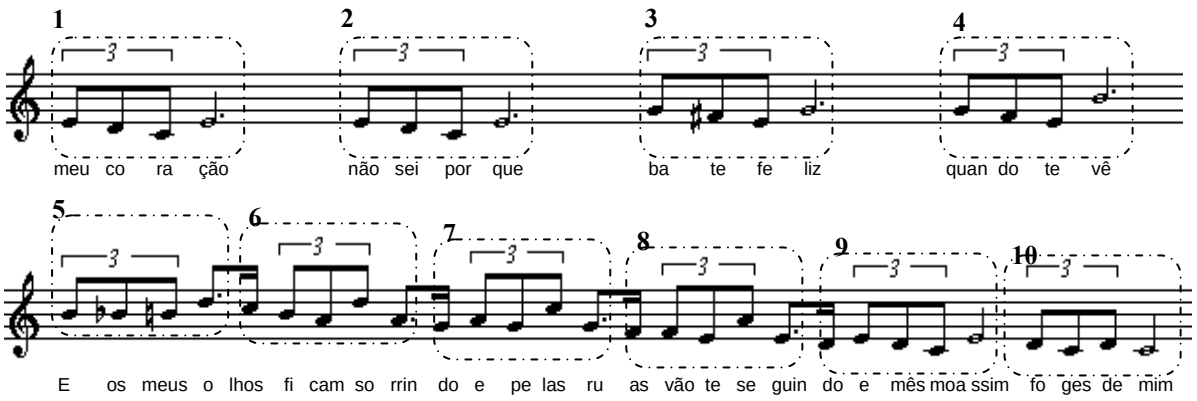


Vejamos agora um outro exemplo, um pouco mais elaborado, na melodia da primeira parte de "Carinhoso", de Pixinguinha. A cadeia de tonemas tem o seguinte aspecto:

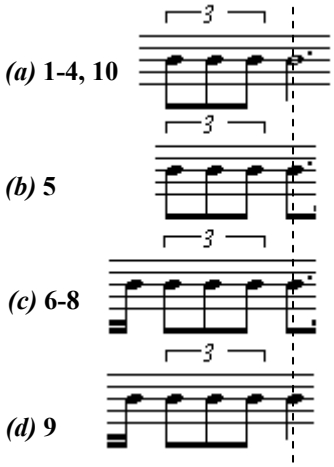


O perfil dessa melodia tem características muito semelhantes às que encontramos anteriormente em "Três cavaleiros": um desenho ondulante de tonemas parte de uma região mais grave (I), atinge um ponto de inflexão (II) e, a seguir, descende sinuosamente finalizando sobre a nota dó (III). Aqui também não encontramos pontos de referência que nos permitam uma segmentação da cadeia e todo o trecho constitui uma unidade indivisível. Porém, quando sobrepomos à cadeia de tonemas os valores respectivos dos cronemas e dinamemas, passamos a identificar grupos recorrentes de notas, que sublinhamos na figura abaixo [faixa 8]:

"Carinhoso", Pixinguinha



A melodia da primeira parte de "Carinhoso" apresenta um complicador com referência à estrutura das células. Aparentemente, temos agora quatro diferentes estruturas e essas diferenças não se explicam pela letra da canção:



Esses quatro grupos apresentam uma nota mais longa e mais forte que invariavelmente recai sobre as sílabas tônicas do texto (destacada com a linha tracejada). Pelo que vimos até agora, essa nota é o núcleo da célula. Porém, além de ser antecedido por três (*a* e *b*) ou quatro (*c* e *d*) outras notas de diferentes valores, ele mesmo apresenta dois diferentes valores duração (mínima pontuada (*a* e *d*) e colcheia pontuada (*b* e *c*).

Esse exemplo é particularmente oportuno por duas razões. Em primeiro lugar porque mostra que as células, elementos de agregação do tecido melódico, não são e não precisam ser absolutamente idênticas entre si. Mas elas precisam ser reconhecidas como se fossem. Como diz Greimas,

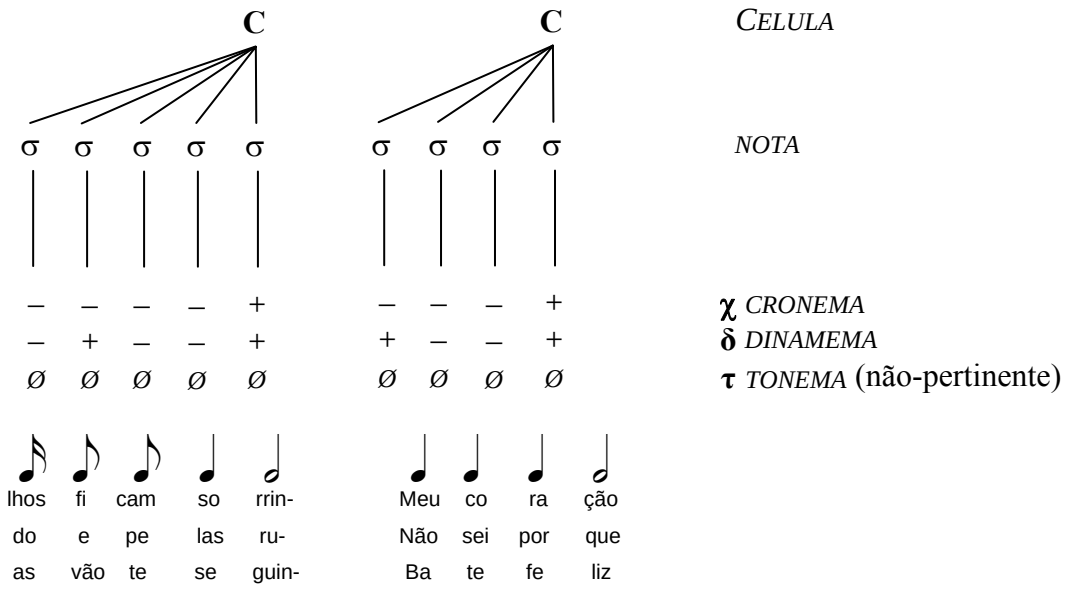
> "o *reconhecimento* é uma operação cognitiva pela qual um sujeito estabelece uma relação de identidade entre dois elementos, um dos quais é presente enquanto o outro é ausente, operação esta que implica procedimentos que permitam distinguir as identidades e as alteridades"[87].

[87] GREIMAS, A.J. e COURTES, J., op.cit., p. 308.

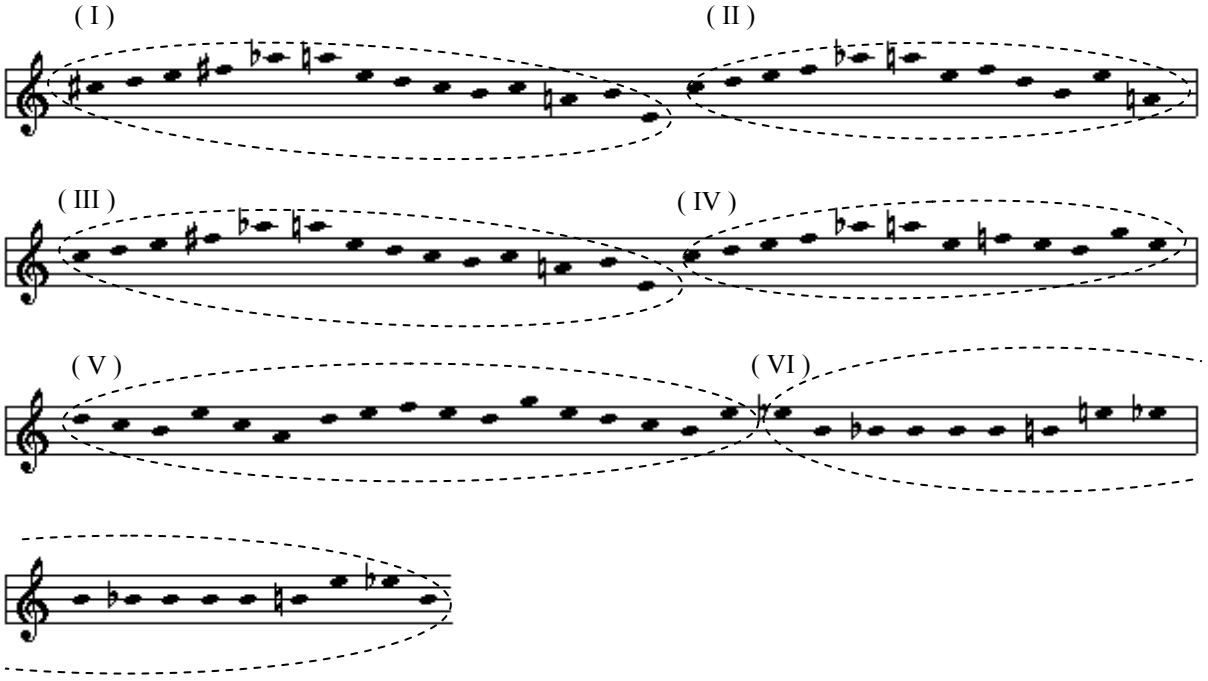
No caso das células rítmicas, o conceito de recorrência tem que ser tomado em sentido lato. Mais adiante compreenderemos certos princípios que parecem governar a variabilidade dos grupos rítmicos.

Em segundo lugar, ele mostra as vantagens e desvantagens das duas formas de visualização do grupo, pela partitura e pela representação estrutural. A primeira é concreta e reproduz as nuances da manifestação; a segunda é abstrata e retém apenas os elementos diferenciais na forma de traços mínimos. Na primeira temos vários valores de duração, intensidade e altura; na segunda esses valores são reduzidos a simples oposições de traços. Por essa razão, embora as células de "Carinhoso" apresentem diferentes valores de duração (mínima pontuada, colcheia pontuada e semínima), o seu núcleo ainda pode ser caracterizado como tal porque se opõe privativamente a todos os outros valores com base naqueles traços diferenciais.

Desse modo, na representação estrutural, as quatro células que inicialmente identificamos são reduzidas a apenas duas:

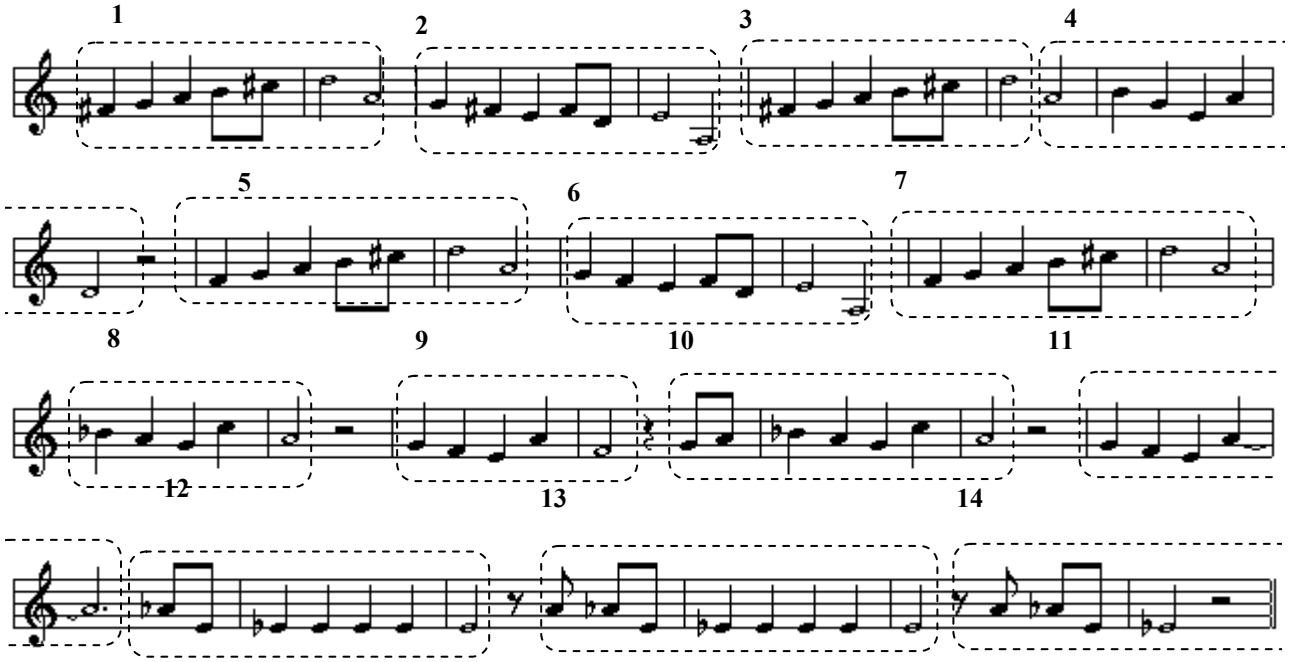


Como terceiro e último exemplo desta seção temos uma peça instrumental, a melodia (o 2° tema) do *allegro ma non troppo* do concerto para violino op. 61, de Beethoven. Embora apresentem ainda mais variações que no exemplo anterior, os grupos rítmicos e os perfis de tonemas são facilmente reconhecíveis. A cadeia de tonemas segue abaixo:

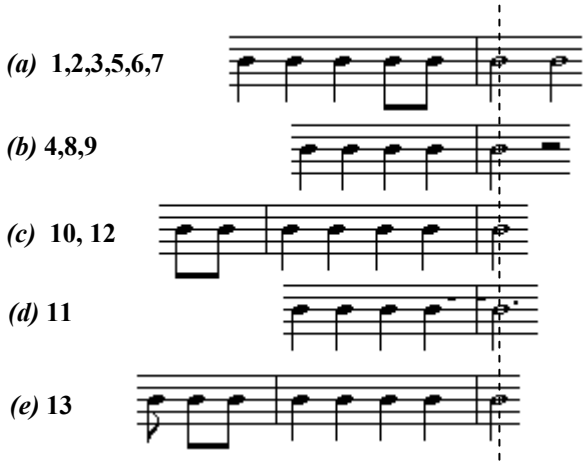


O dado mais interessante dessa cadeia de tonemas é que não podemos mais estabelecer um único movimento simples do tipo ascendência/descendência para toda a melodia, como temos feito até o momento. É certo que esse tipo de perfil é bem característico das partes (I) a (IV), ao passo que a parte intermediária (V) não apresenta nenhuma orientação definida, enquanto o trecho (VI), ao contrário, é mesmo marcado por uma certa insistência sobre a nota si bemol. A sobreposição de cronemas e dinamemas a esse perfil apresenta o seguinte resultado [faixa 9].

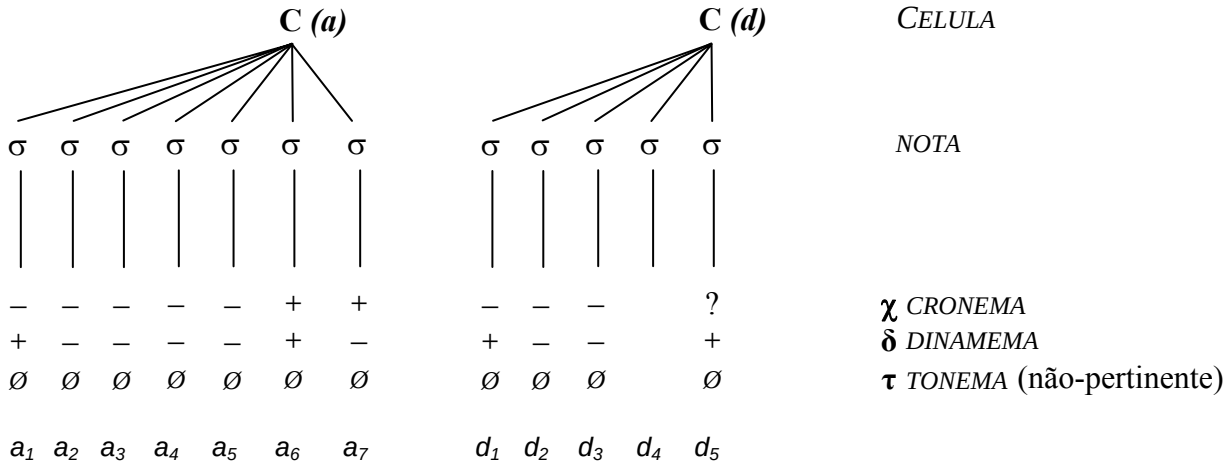
allegro ma non tropo, concerto para violino op. 61, Beethoven



Mais uma vez, é possível reconhecer uma certa "ordem" na cadeia de tonemas através das demarcações resultantes das recorrências de grupos de cronemas e dinamemas. Aqui, como nas outras melodias, temos diferentes células. Entretanto, pelas razões já mencionadas pensamos que essas diferenças não são mais que variantes de uma única forma invariante abstrata que não se manifesta na superfície do texto. Podem ser arroladas cinco variantes (a-e):



Desses cinco grupos nos deteremos apenas sobre (a) e (d), representados abaixo no nosso esquema de notação:



Em (a) observamos as quatro combinações de traços possíveis entre cronemas e dinamemas: a_1 e a_6 ocupam ambos os tempos fortes e recebem o traço [+ forte]; a_6 e a_7 são as notas de maior duração relativa no grupo e portanto recebem o traço [+longo]; a_6 é a única nota a acumular os traços [+ forte] e [+ longo] e, portanto, é o núcleo da célula.

Em (d), em que aparentemente ocorre uma violação do princípio de construção da célula, temos uma *síncope*, ou seja, a articulação de um som num tempo fraco que se prolonga sobre o tempo forte. A síncope musical é marcada pela transição contínua do traço [–forte_+forte] sobre uma única nota que se inicia em posição "átona", sem ferir a estrutura interna da célula[88].

Estamos agora em condições de ensaiar uma síntese do que vimos até o momento. Observamos em três melodias uma distribuição regular de cronemas e de dinamemas, mas não de tonemas. Essa distribuição regular cristaliza-se em certos grupos rítmicos chamados *células* (C), nos quais uma única nota, chamada *núcleo* (que sublinhamos com uma linha tracejada) tem sempre maior duração e intensidade relativas. Essa grandeza constante dos grupos recebe os traços [+longo] e [+forte] e contrasta com todas as demais, que nunca recebem a mesma combinação de traços: elas são ou [-longo] e [+forte], ou [-longo] e [-forte]. Portanto, a célula obedece ao que poderíamos chamar de princípio da dupla acentuação do núcleo. Apenas cronemas e dinamemas são grandezas pertinentes na geração de C, uma vez que, nesse nível de análise, a categoria da altura é redundante. Em termos hjelmslevianos, no nível de análise da célula, a altura é uma categoria sincrética.

No capítulo anterior vimos que as categorias dos "prosodemas musicais" são relativamente expandidas. A categoria dos cronemas admite até 128 valores (longa, breve, semibreve etc, com seus respectivos diacríticos), a categoria dos tonemas admite até 88 valores (dó, dó#, ré, ...) e a categoria dos dinamemas engloba três valores (forte, meio-forte e fraco). Porém, o que a análise tem nos mostrado é que para o nível de descrição da célula, não apenas os tonemas constituem uma categoria vazia, como também devemos reduzir cronemas e dinamemas a traços diferenciais mínimos, de maneira que um cronema é reduzido ao traço [± longo] e um dinamema ao traço [± forte].

---

[88]Em instrumentos de sopro e de cordas friccionadas é possível, numa única articulação, realizar a transição [- forte_+forte]. Mas em instrumentos como o piano ou o violão, a síncope é inexecutável e a estrutura interna da célula é depreendida do contexto rítmico da melodia. Segundo Quirós, "Em instrumentos como o piano a síncope não pode ser realizada com a perfeição que se obtém com instrumentos capazes de prolongar o som. Daí que vários autores clássicos, em suas composições para piano, tenham optado muitas vezes por acentuar *diretamente* o tempo fraco inicial da síncope. Beethoven deu a este procedimento um caráter personalíssimo". QUIRÓS, J.B.de (1955) *Elementos de rítmica musical*, p.116.

Essa redução justifica-se pelo fato de estarmos lidando com estruturas muito rudimentares do ponto de vista musical. Antes de mais nada, o domínio de uma célula é rítmico, ou seja, é um domínio *pré-melódico*. Pelo que vimos até o momento, os tonemas parecem pertencer a um outro nível de organização, nível esse que pressupõe a cadeia de grupos rítmicos[89].

PHRASE STRUCTURE ANALYSIS

Agora que temos uma representação estrutural da célula, ainda que provisória, precisamos cotejá-la com o entendimento que a tradição musicológica tem dessa noção. O tema faz parte da chamada *phrase structure analysis*[90] e remonta aos estudos de Koch, ainda no século XVIII. Embora nestes mais de duzentos e cinqüenta anos de pesquisa não se tenha chegado a um consenso, nem ao menos terminológico, podemos dizer que uma célula (ou ainda inciso, motivo, grupo rítmico etc) apresenta algumas características constantes: ela é uma *unidade*, seja do ponto de vista analítico, seja do ponto de vista sintético, que resulta de uma relação de *dependência*. Vejamos isto mais detalhadamente.

Do ponto de vista analítico, a célula é uma unidade, uma incisão no contínuo sonoro, o lugar de uma divisão no devir melódico:

---

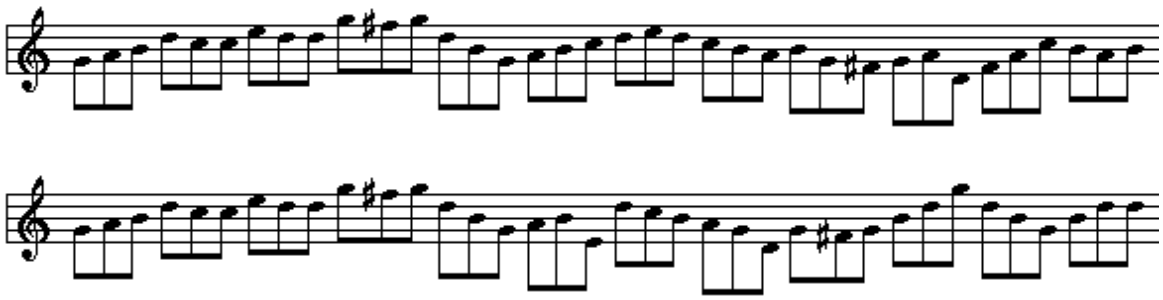
[89] Se a célula rítmica é uma unidade do plano da expressão que se reitera ao longo do texto, podemos pensar numa *isotopia* do plano da expressão; mais precisamente, podemos pensar numa uma isotopia rítmica. Se, como explica Fiorin, "o que dá coerência semântica a um texto, o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso" (FIORIN, J. L. (2000) *Elementos de análise do discurso*, p. 81), então, analogamente, a reiteração de grupos rítmicos seria pelo menos um dos elementos responsáveis pela unidade e pela coerência de uma melodia. A isotopia rítmica parece ser um princípio ativo em toda melodia. Mesmo em melodias figurativizadas, aparentemente livres das pressões especificamente melódicas, sempre há um componente estabilizador de base rítmica, ou seja, fundado na reiteração de formas cronêmicas. Voltaremos a este ponto ao final deste capítulo.

[90] BENT, I.D. (1980) "Analysis", p. 340-388; NATTIEZ, J.J. (1984) "Melodia", p.272-297; GABEAUD, A. (1940) *Guide practique d'analyse musicale*; D'INDY, Vincent (1912) *Cours de composition musicale*; BENNETT, R. (1986) *Forma e estrutura na música*; SCHOENBERG, A. (1996) *Fundamentos da composição musical*; DUNSBY, J. e WHITTALL, A. (1988) *Music Analysis in Theory and Practice*; WILLEMS, E. (1954) *Le rhytme musical*; BRELET, G. (1949) *Le Temps Musical*; RIEMANN, H. (1914) *Elementos de Estética musical*; BAS, J. (1913) *Tratado de la forma musical*; QUIRÓS, J. B. (1955) *Elementos de rítmica musical*.

> "Entende-se por *inciso* (do latim *incisus*) [leia-se célula] toda incisão, todo corte praticado na continuidade sonora. De modo que, a rigor, é o silêncio que determina o inciso. Sem dúvida, pode-se admitir por extensão de sentido que o inciso não se refere tanto ao silêncio quanto ao fragmento musical *isolado* na análise rítmica, esteja ou não este fragmento separado por silêncios do que o rodeia. Tal é o conceito mais difundido desde o século passado, e o que se seguirá nessa obra. Portanto, o inciso pode ter uma, duas ou mais notas; sua única determinação é o fato de estar *isolado* do entorno."[91]

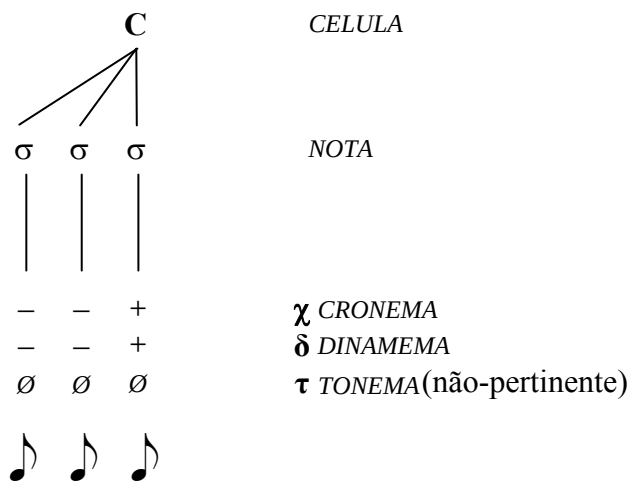
Desse modo, uma célula constrói-se como unidade ao demarcar um entorno. Essa demarcação é mais evidente quando contrasta som e silêncio. Esse é o caso da melodia do concerto de Beethoven que vimos há pouco (faixa 9). Mas, no fragmento a seguir, da cantata 147 de Bach, a melodia tem suas células "soldadas" umas às outras, sem solução de continuidade [faixa 10].

"Jesus alegria dos homens", cantata 147, Bach



[91] QUIRÓS, J. B., op. cit., p.77.

Temos aqui uma única célula, com a seguinte configuração:



Se o contraste som/silêncio fosse necessário para a geração de uma célula, essa linha melódica de Bach não teria células. Se ela de fato as tem é porque a célula é também uma unidade do ponto de vista *sintético*: a célula é o lugar do encontro de contrastes, como prótase/apódose, impulso/repouso, tensão/distensão etc.

> "O inciso [leia-se a célula] traz, pois, em si, a causa intrínseca, vital de sua unidade. Entre a Arsis inicial do inciso e a sua Thesis final, desenvolve-se uma corrente intensiva, com sua PRÓTASE, seu pólo e a sua APÓDOSE. É do pólo, como dum foco central, que partem e se repartem por todo inciso as nuanças expressivas de conjunto e de detalhe."[92]

Desse modo, se partirmos da totalidade da melodia (ponto de vista analítico), a célula é uma unidade de segmentação, fundada numa configuração de cronemas e dinamemas que se reiteram ao longo do texto. Se, ao contrário, partimos das grandezas musicais primitivas (ponto de vista sintético), a célula é o lugar onde se realizam os *contrastes* entre os pólos dessas categorias.

É preciso lembrar que "tensão" ou "repouso" são efeitos de sentido criados por uma configuração sintagmática das grandezas musicais primitivas no interior da célula. A célula rítmica, de fato, sintetiza tendências contrastantes e cria o efeito de uma

[92] PORTO, M.-R., o.p. (1960) *Canto Gregoriano: Método de Solesmes*, p. 44.

transformação tensão → distensão, impulso → repouso. Esse "ciclo" faz da célula uma unidade do organismo musical.

> "...assim como a menor 'unidade' anatômica e funcional de todo organismo é a célula, a menor 'unidade' sonora e qualitativa de toda música é o ritmo elementar. Coloquei *unidade* entre aspas para ressaltar que ela se refere ao menor organismo *complexo* possível, e não a uma unidade real, numérica. Não é de estranhar, portanto, que se tenha denominado o ritmo elementar de *célula rítmica*".[93]

Em terceiro lugar, a função que estabelece a célula é uma *dependência* entre um único termo pressuposto e um ou mais termos pressuponentes.

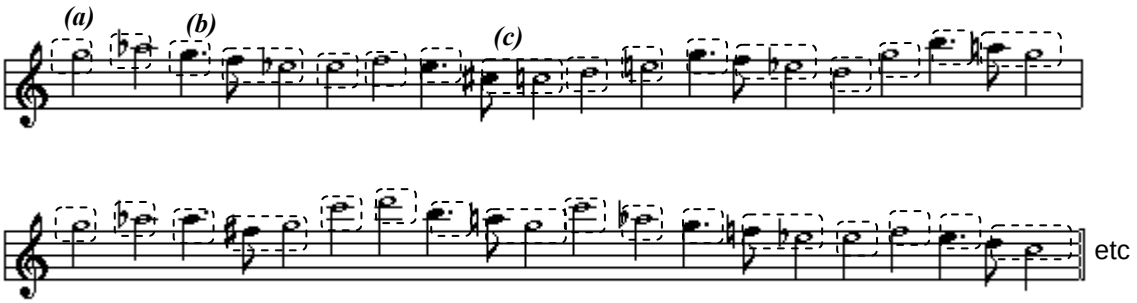
> "Nada impede que um pequeno elemento, comparável a uma palavra (inciso de Lussy, grupo de Biton, unidade rítmica de Gevaert, motivo de Lavignac) constitua por si um ritmo; basta que haja neste ritmo um princípio (anacrusa), um centro de forças (crusa) e um fim (metacrusa); dois elementos podem bastar, e a anacrusa ou a metacrusa podem estar subentendidas; excepcionalmente, as duas podem estar subentendidas; não há então mais que um único elemento perceptível ao ouvido".[94]

Esse "único elemento perceptível" a que se refere Willems é o termo pressuposto da célula, a grandeza que recebe os traços [+longo] e [+forte]. Este é o "centro de forças", o "pólo" ou ainda o "foco central" da célula. Assim, uma célula é quase sempre composta de várias notas que estabelecem o contraste entre o núcleo "tônico" e seu entorno "átono". Mais raramente, o agrupamento é composto apenas de um núcleo. A melodia do prelúdio op. 20, n° 2º de Chopin é construída em grande medida com células compostas apenas de seu núcleo[faixa 11].

---

[93] QUIRÓS, J. B., op.cit., p.75.
[94] WILLEMS, E.(1954) *Le rhytme musical*, p.174.

prelúdio op. 20, n° 20, em dó menor, Chopin



Essas células apresentam o seguinte esquema:

C ***(a)***	**C** ***(b)***	**C** ***(c)***		*CELULA*
σ	σ	σ	σ	*NOTA*
+	+	–	+	**χ** *CRONEMA*
+	+	–	+	**δ** *DINAMEMA*
Ø	Ø	Ø	Ø	**τ** *TONEMA* (não-pertinente)
𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅘𝅥𝅮	𝅗𝅥	

É a dependência que define a célula, o que permite pensar numa forma invariante que pode se manifestar em diferentes variantes.

> "A forma, pois, pode variar, mas a unidade do movimento rítmico dependerá sempre da ligação orgânica existente entre as duas funções básicas – de *impulso inicial* e de *repouso terminal* – que regulamentam, ordenam o movimento. Os elementos que se intercalam nestas duas fases – inicial e final – não passam, na síntese, ou da *ampliação* do impulso inicial, ou da *preparação* para o repouso final [...] essa unidade do Ritmo, como se vê, concorda perfeitamente com diferentes formas rítmicas. E ainda mais. Justamente porque, para existir Ritmo, seja necessária essencialmente a invariabilidade de movimento básico de impulso indo para repouso é que a unidade rítmica também permite que se distingam

> estas formas umas das outras. O princípio de síntese não sofre, entretanto, alteração intrínseca, pelo fato de haver variações nestas mesmas formas".[95]

Podemos resumir todas essas propriedades afirmando que uma célula é uma *unidade de análise e de síntese que apresenta uma dependência unilateral entre um termo pressuposto e um termo pressuponente*. Essa formulação aproxima a célula do conceito hjelmsleviano de *campo funcional*[96].

CAMPO FUNCIONAL

Nos *Prolegômenos*, Hjelmslev define *campo funcional* como uma "função com todos os seus possíveis funtivos". Mas é no *Résumé,* nos intervalos entre as definições 97 e 100,[97] que essa definição "descarnada" revela seu potencial para descrever estruturas hierárquicas como as que encontramos numa melodia.

Podemos ter uma concepção mais concreta de um campo funcional imaginando uma certa extensão sintagmática estabelecida por uma função. Chamaremos essa extensão que circunscreve o limite de aplicabilidade da função de *domínio* da função. O campo é estabelecido por uma coesão que, na maioria dos casos, é uma seleção entre um funtivo o pressuposto e um funtivo pressuponente[98].

Em *Outline of the Danish expression system with special reference to the stød* [99], Hjelmslev faz uso do conceito de campo funcional para descrever a sílaba enquanto unidade funcional. Se do ponto de vista da substância, a sílaba é uma seqüência do tipo CV, CVC, CCV etc,

---

[95] PORTO, M.-R., o.p. , op.cit., p. 16-17.
[96] Cf. *Résumé*, p. 41 e ss. e HJELMSLEV, L. (1973) "Outline of the danish expression system with special reference to the *stød*", p. 253 e ss.
[97] *Résumé*, p. 40-42.
[98] "No procedimento de análise pode-se mesmo fixar um estágio em que as seleções entre as categorias se encontram pela primeira vez, e a experiência mostra que esse estágio coincide tão freqüentemente com aquilo que é considerado como começo da análise propriamente semiótica, que o aparecimento da seleção entre categorias pode ser utilizado como critério". HJELMSLEV, L. (1978) *A estratificação da linguagem*, p. 168-169.
[99] HJELMSLEV, L. (1973) "Outline of the Danish expression system with special reference to the *stød*", p.250-261.

do ponto de vista da forma, a sílaba é abstratamente definida pelos *relatos* que a compõem e pela *relação* que os consolida.

A sílaba é uma "cadeia da expressão que compreende apenas um único acento"[100]. Toda sílaba tem uma extensão sintagmática ou *domínio*. Essa extensão é determinada pela função silábica, entre um funtivo pressuposto (um fonema central, quase sempre a vogal) e um ou vários funtivos pressuponentes (um fonema periférico, quase sempre a consoante). Portanto, a extensão da sílaba é limitada pela "força de coesão"[101] da vogal, que atua como um "centro de forças" que controla suas adjacências[102].

Uma célula rítmica pode ser descrita nos mesmos moldes. A célula constitui-se de um *campo* de valores ligados entre si por uma relação de pressuposição. O valor pressuposto (o núcleo da célula) e os valores pressuponentes (as adjacências do núcleo). O campo funcional da célula é composto por relatos (que constituem sua extensão) e pela relação que os consolida (a regra de construção do núcleo) e que hierarquiza esses relatos.

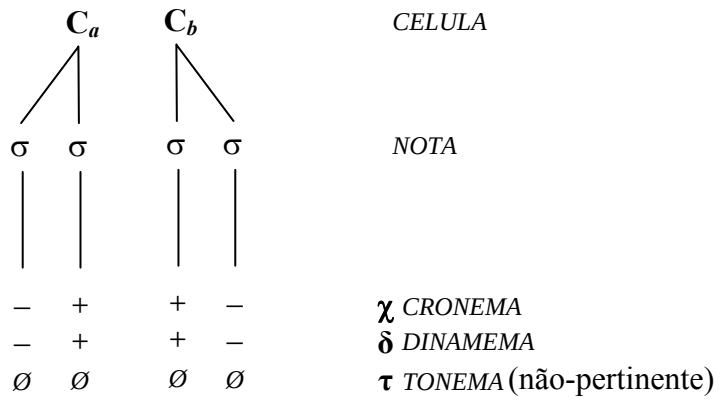
Essa célula rítmica manifesta-se como uma extensão sintagmática mínima onde ocorrem contrastes entre cronemas e dinamemas. Para que possa desempenhar a função de célula – para que tenha o *sentido* musical de uma célula –, um sintagma melódico deve introduzir em algum ponto da cadeia de cronemas uma transição de sonoridade (– → +), (+ → –) ou (– → + → –), mas nunca (+ → – → +). Essas transições podem se apresentar como C_a, C_b ou C_c, mas não como C_d:

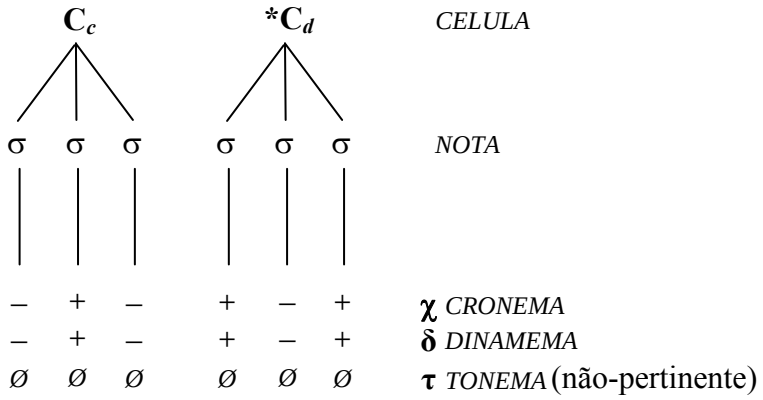
---

[100] HJELMSLEV, L. (1985) "La syllabe em tant qu'unité structurale", p. 165.

[101] "...o segredo do mecanismo gramatical reside no jogo combinado entre categorias morfológicas contraindo relações 'sintáxicas' (por exemplo preposições e casos), e unidades sintagmáticas contraindo correlações e formando categorias; conseqüentemente, os morfemas devem ser concebidos como os elementos fundamentais que por sua **força de relação** estabelecem a proposição"(grifos nossos). HJELMSLEV, L. (1991) "Por uma semântica estrutural", p.112.

[102] Esta definição de sílaba vai ao encontro das concepções da fonologia prosódica, de extração chomskiana: "em qualquer sílaba, o elemento mais sonoro constitui o núcleo e é precedido/seguido por elementos de grau de sonoridade crescente/decrescente". Cf. BISOL, L. [Org.] (2001) *Introdução aos estudos de fonologia do português brasileiro*, p. 102.





Essa transição que circunscreve a célula cria o efeito de sentido de uma transformação impulso → repouso. Em outras palavras, uma célula tem uma extensão determinada na qual se insere uma descontinuidade característica, que os musicólogos têm designado com diferentes termos (élan/repos, arsis/tesis, alzar/dar, tensão/distensão). Qualquer que seja o termo que escolhamos para designar esse recorte, trata-se de uma *transformação de estado* que a célula circunscreve no devir melódico.

Podemos retomar agora a questão da cadeia estocástica de notas: por que não reconhecemos uma melodia na seqüência de notas marteladas ao piano pela criança de dois anos? Uma das razões é a de que a criança não constrói células rítmicas, mas uma seqüência aleatória em que cada nota musical é um evento igual a qualquer outro antecedente ou subseqüente. Em suma, as notas não são hierarquizadas e, portanto, todas elas *valem* a mesma coisa.

Numa seqüência estocástica cada nota é independente do próprio entorno e, por essa razão, é *imprevisível*. Cada nova nota da seqüência "apaga" a anterior (pois não depende dela) e não prevê a subseqüente (idem). A única qualidade que resiste é o devir temporal: uma nota está *entre* a nota anterior e a posterior, nada mais. Em suma, uma seqüência qualquer de notas não constitui uma célula porque é destituída de uma extensão identificável e de uma função que hierarquize seus componentes.

Numa melodia, ao contrário, temos uma seqüência de grupos de notas enfeixadas pela *força* de uma relação de dependência entre as grandezas que constituem o próprio agrupamento. No caso da célula rítmica, a força da relação vem do contraste inerente à categoria dos cronemas e dos dinamemas.

Numa célula, os traços [+longo]/[+forte] do núcleo (pressuposto) contrastam com os traços [-longo]/[-forte] das bordas (pressuponente) e, pela mesma razão, cria um padrão de previsibilidade. Numa célula, o valor de cada nota *depende* do "antes" e do "depois", donde o efeito de uma *demarcação* no devir melódico que fixa as balizas que instauram um começo, meio e fim. Ao instaurar um centro de referência no tempo, o grupo presentifica o "antes" e o "depois". Essa é a essência do *ritmo*.

> "No ritmo, o sucessivo tem algumas propriedades do simultâneo.[...] Entre antecedentes e conseqüentes existem liames *como se todos os termos fossem simultâneos e atuais*, embora aparecendo apenas sucessivamente. Todos os termos do sucessivo corresponderão a uma simultaneidade. A própria simultaneidade será redutível a um *signo*".[103]

VARIANTES NO ESQUEMA RÍTMICO

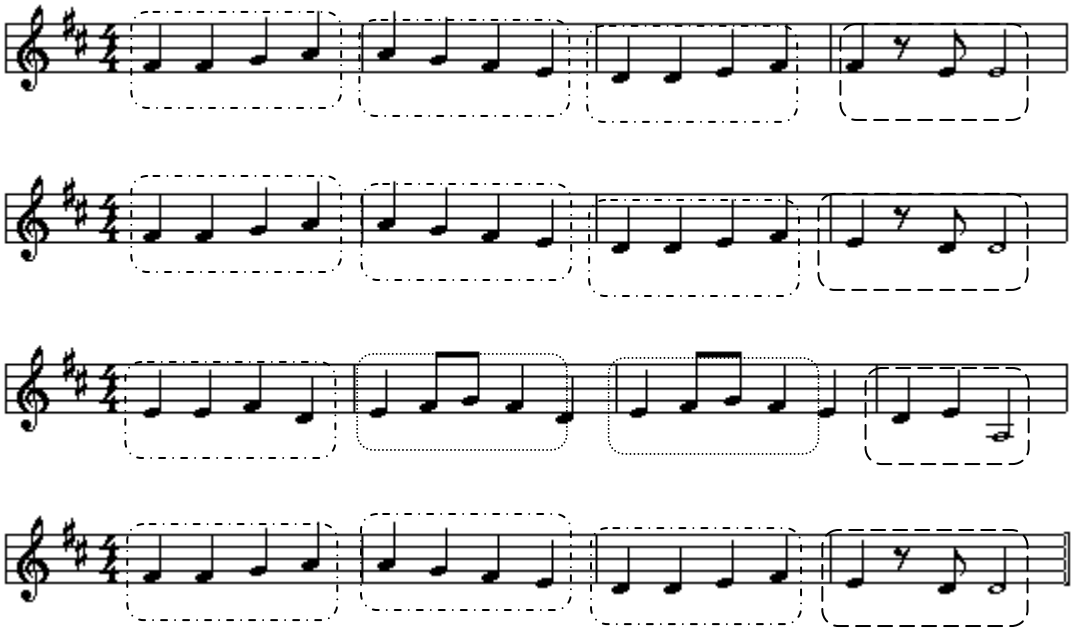
O conceito de campo funcional é útil não apenas porque nos permite descrever a estrutura hierárquica das células, mas também porque dá conta de suas variáveis. É da maior importância insistir sobre esse fato. Na verdade, o argumento que temos desenvolvido até aqui pode sugerir que uma melodia seja sempre construída em torno de um único grupo rítmico invariante. Nada está mais longe dos fatos.

---

[103] VALÉRY, P. (1973) *Cahiers*, t.1, p. 1278-1279.(T.l.a.)

É certo que existem inúmeros exemplos de melodias "involutivas"[104] que se servem de uma única célula rítmica ao longo de toda sua extensão. A esse grupo pertencem não apenas melodias infantis simples como "Três Cavaleiros", mas também obras de alta complexidade como o tema da sinfonia "Coral", de Beethoven [faixa 12].

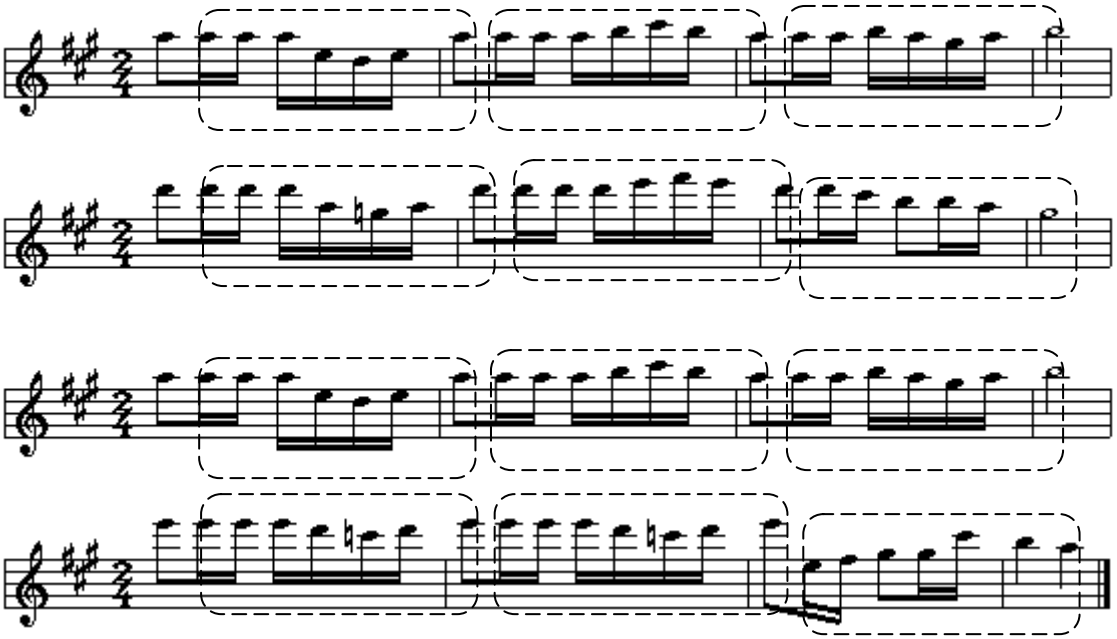
sinfonia op.125, "Coral", Beethoven



ou o tema da abertura de *Carmen*, de Bizet [faixa 13], apenas para citar dois exemplos muito conhecidos.

[104] Emprestamos a expressão de TATIT, L. (1994) *Semiótica da canção: melodia e letra*, p. 75.

prelúdio de “Carmen”, Bizet



Assim como existem melodias “involutivas”, nas quais predomina uma certa homogeneidade rítmica, existem aquelas, talvez até mais numerosas, nas quais os grupos se comportam de maneira aparentemente errática e desconexa.

Essas melodias mostram, de um lado, que ao mobilizar grandezas elementares (os traços ± longo e ± forte), a célula é extremamente maleável e moldável. De outra parte, é preciso lembrar que o ritmo não é o único elemento responsável pela construção do sentido numa melodia. Outros elementos existem e o sentido geral resulta do jogo combinado não apenas de cronemas, dinamemas e tonemas, mas também do timbre, da harmonia, da textura etc.

Os fatores responsáveis pela variedade rítmica podem ser intrínsecos ou extrínsecos à melodia. O primeiro caso reflete a necessidade inerente ao discurso de introduzir informação nova. Como lembra Schoenberg, se a “...inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição[...]a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia.”[105]. A variação pode também ser fruto de um fator extrínseco à melodia, como a interferência da fala na melodia de uma canção.

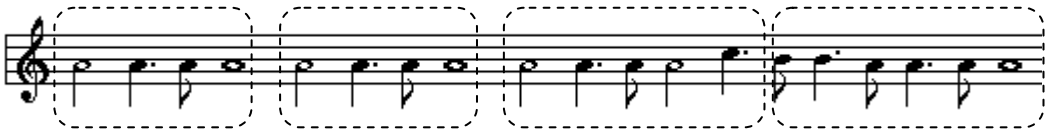
[105] SCHOENBERG, A., op.cit., p.47.

Um exame detalhado dessas possibilidades, exame este que precisa ser feito, exigiria no entanto uma outra tese. Interessa-nos aqui apenas apontar o fato e salientar sua importância através de uns poucos exemplos.

Comecemos pelos fatores intrínsecos. O caso mais simples ocorre em melodias nas quais observamos a simples variação de uma mesma estrutura de cronemas e dinamemas. A melodia de "Três cavaleiros" é um bom exemplo de uma estrutura rítmica recorrente muito pouco variável, limitada, como vimos, a duas "desinências" que adaptam a linha melódica às terminações oxítonas ou paroxítonas do texto.

Na melodia da "Marcha Fúnebre" da sonata em si bemol menor, Chopin introduz uma variação no tecido melódico pela inserção de novos valores na terceira repetição da célula, quebrando dessa maneira a monotonia do trecho (dominado pelo lá insistente) [faixa 14].

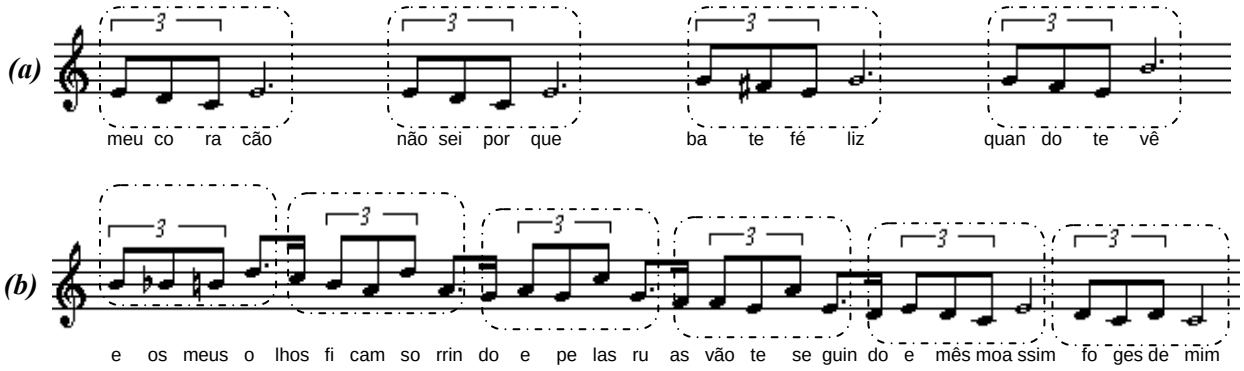
marcha fúnebre, sonata em si bemol menor, Chopin



Na melodia de "Carinhoso" ocorre algo diferente. As células apresentam duas variantes, entre as quais a segunda é uma *diminuição*[106] da primeira. A variação decorre não tanto da diferença entre os dois grupos, mas do encurtamento das notas, criando o efeito de desaceleração em (a) e aceleração em (b) [faixa 15].

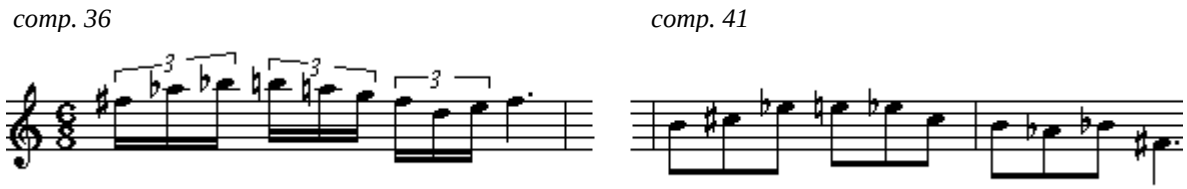
[106] SCHOENBERG, A., idem, p. 37.

"Carinhoso", Pixinguinha



Efeito inverso nós encontramos no segundo tema do *andante moderato* da sinfonia n° 4 de Brahms [faixa 16]. Embora seja impraticável reproduzir aqui a partitura de todo o trecho, é fácil perceber na figura abaixo que, pela *aumentação*[107] dos valores, Brahms cria um efeito de desaceleração. Se há nesse trecho toda uma mudança de textura, tonalidade e mesmo de andamento, a continuidade e a inteligibilidade entre as partes é assegurada pela célula que, como se vê, é fundamentalmente a mesma.

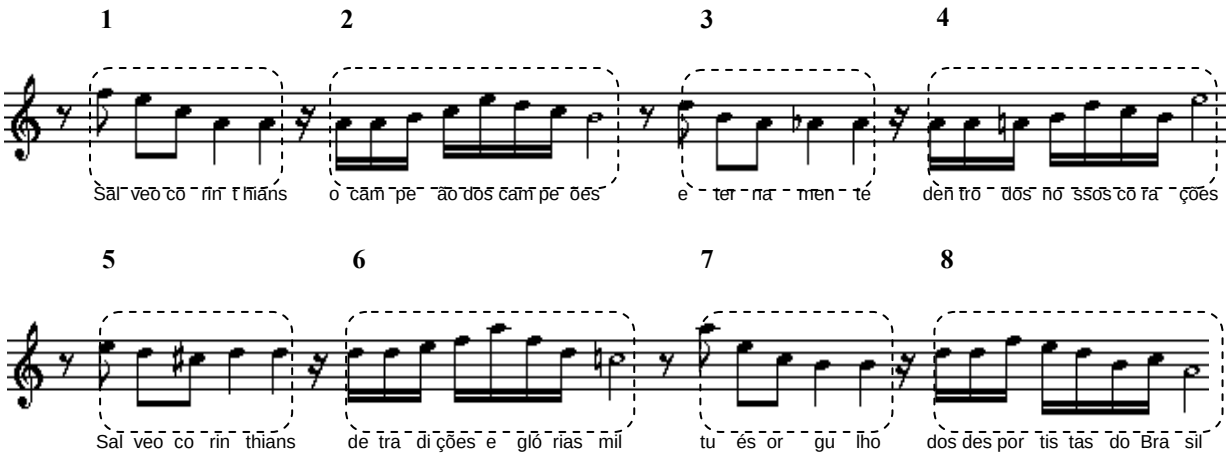
andante moderato da sinfonia n°4 (compassos 36-41) (Brahms)



Outra maneira de introduzir variedades num esquema de células rítmicas é a simples justaposição de uma nova célula distinta. A melodia de "Campeão dos campeões" [faixa 17] tem dois grupos rítmicos distintos, (1,3,5 e 7) e (2,4,6 e 8) como se vê na figura a seguir.

[107] Idem, Ibidem.

"Campeão dos campeões", Lauro D'Avila



Esses poucos exemplos das muitas maneiras de introduzir variações no esquema rítmico de uma melodia servem apenas para ilustrar o que chamamos de fatores intrínsecos de variação. A diminuição, a aumentação, a elisão, a justaposição são, todos eles, processos intrinsecamente melódicos, nos quais não há a participação de fatores estranhos à melodia, ou seja, fatores que não dependam das relações entre cronemas, dinamemas e tonemas. Acreditamos que uma investigação estrutural sobre as muitas maneiras de combinar células poderia tomar como ponto de partida os fenômenos de modificação fonética. De fato, uma primeira observação mostra um certo paralelismo entre expressão verbal e musical.

Mas existe também um fator extrínseco que "desestabiliza" o padrão reiterativo das células: a fala. Os trabalhos de Tatit apontam exatamente para a possibilidade de que toda melodia cantada tenha sua origem na gestualidade da fala[108]. Na canção popular, em especial, há uma espontaneidade enunciativa que leva o cancionista a submeter os contornos melódicos e a estrutura das células àquilo que ele quer e precisa dizer. Essa pressão extrínseca à ordem melódica stricto sensu acarreta uma aparente desorganização da estrutura das células. Toda canção popular seria, assim, uma tentativa de encontrar um ponto de equilíbrio entre o *lógos* e *mélos*.

No próximo capítulo, dedicado integralmente à análise de uma canção de Tom Jobim, veremos exemplos detalhados dessa "disputa" entre princípios prosódicos e melódicos pela organização da melodia da canção.

---

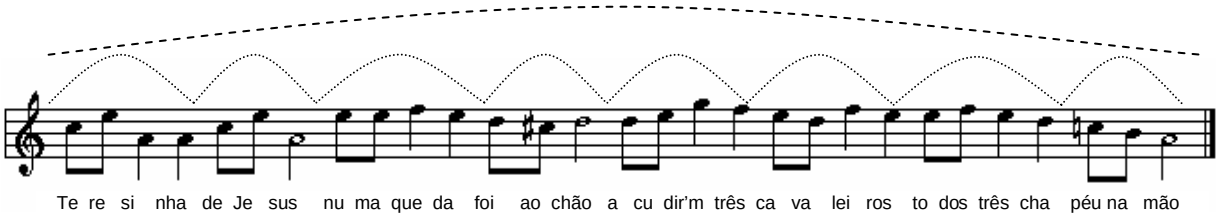
108 TATIT, L. (1996) *O cancionista*, p. 11-12.

COERÊNCIA MELÓDICA

Entendida abstratamente como um campo funcional hjelmsleviano, a noção de célula rítmica torna mais clara a natureza semiótica da melodia. Vimos que ao menos alguns dos efeitos de sentido de uma melodia explicam-se pela presença de certos agrupamentos de cronemas e dinamemas. Esses agrupamentos criam efeitos de "demarcação", "segmentação", "ordem" e "organização"; sua reiteração ao longo do fio melódico cria os efeitos de "ritmo", "recorrência" e "isotopia".

Mas, embora necessária, a noção de célula é insuficiente para dar conta do *efeito de melodia*. Pode-se argumentar aqui, da mesma maneira como já foi feito com respeito à nota musical, que uma melodia não é uma cadeia qualquer de notas porque elas se organizam em hierarquias que formam estruturas de um nível superior. Analogamente, uma melodia não é uma cadeia qualquer de células. Ela é mais que isso. O efeito de melodia se constrói apenas quando suas células se organizam em hierarquias que formam estruturas de um nível superior.

Assim, retomando a melodia de "Três cavaleiros", é fácil perceber que a cadeia de tonemas desenha um perfil ascendente/descendente (linha tracejada), e que a cadeia de cronemas/dinamemas se agrupa em torno de certas saliências (linha pontilhada), como mostra a figura abaixo:



Nessa visualização, percebe-se que a linha de cronemas/dinamemas é *intensa*, ou seja, ela tem um "ciclo curto". As células têm um núcleo cuja força de coesão não se estende além de poucas notas. A cadeia de tonemas, ao contrário, é *extensa*. Ela tem um "ciclo longo" que aparentemente se constrói sobre os grupos e não sobre as notas.

Para ter uma compreensão mais clara do efeito de melodia precisamos de um modelo abstrato que permita descrever a interação que parece existir entre esses dois tipos de ciclos. Se a célula vincula notas e a melodia vincula células, então uma melodia teria

que ser entendida não como uma cadeia de notas musicais, mas como uma cadeia de células vinculadas por alguma função ainda não especificada. Denominaremos *coerência melódica* essa vinculação entre grupos que se situa hierarquicamente acima da vinculação entre notas. Isso significa que as células seriam pontos intermediários na análise melódica. Compreende-se porque não se compõe uma melodia dispondo "uma nota após a outra", mas organizando as notas em pequenas estruturas recorrentes. Essa é uma das razões pelas quais a criança que martela notas ao piano não produz o efeito de melodia. Essa hipótese implica que uma melodia tem níveis: embora a melodia aparente ser uma organização horizontal de sons, ela esconde uma organização vertical paralela.

O conceito de célula explica porque uma melodia parece demarcar momentos de impulso e de repouso, tensão e distensão, mas não explica porque uma melodia tem um sentido de totalidade acabada, que todos percebemos intuitivamente. Aqui, mais do que em qualquer outra parte, temos que refinar o conceito de sentido. Como explica Fontanille:

> "O *sentido* é, antes de tudo, uma *direção*: com efeito, dizer que um objeto ou uma situação têm sentido é dizer que eles *tendem para algum ponto*. Esta "tendência para", esta "direção", já foram interpretadas, erroneamente, como aquelas da *referência*. De fato, a referência é apenas uma das direções do sentido; outras são possíveis: por exemplo, um texto pode tender para sua própria coerência, o que nos faz pressentir seu sentido; ou ainda, uma forma qualquer pode tender para uma forma típica já conhecida, o que nos permitirá reconhecer um sentido. O *sentido* designa, portanto, um efeito de direção e de tensão, mais ou menos reconhecível, produzido por um objeto, uma prática ou uma situação qualquer".[109]

Não criamos efeito de direção justapondo célula após célula aleatoriamente. A célula constitui uma espécie de "giro" de ciclo curto que tem um sentido em si mesmo. Mas o efeito de melodia depende de algo mais, ele somente ocorre quando as células estabelecem entre si uma relação de dependência. A esse respeito nos ocorre uma consideração que Otto Brik faz sobre a dança, mas que vem bem a propósito.

---

[109] FONTANILLE, J. (1998) *Sémiotique du discours*, p. 21.(T.l.a.)

> "É evidente que na dança tudo repousa sobre uma impulsão inicial que se realiza em movimentos cinéticos variados. Ninguém dirá que um homem que valsa combina certas figuras em repetições periódicas. É claro que neste caso realiza-se uma determinada fórmula que é anterior a cada uma de suas concretizações. Daí porque a valsa não tem uma finalidade, podendo ser **interrompida** a qualquer instante, ela não visa a uma soma definida de elementos coreográficos. A soma destes elementos é desconhecida no início da dança e por isso não podemos falar em sua distribuição regular no espaço e no tempo[...]A dança apresentada em cena procura substituir a impulsão rítmica por uma combinação de movimentos coreográficos. A diferença entre as danças populares e suas representações em cena reside inteiramente no fato de que as primeiras seguem uma impulsão rítmica enquanto as segundas são construídas sobre uma combinação de movimentos coreográficos. As primeira têm um começo, mas não um término preestabelecido. As segundas são fixadas do **começo ao fim**".[110][grifos nossos]

A melodia cria também esse efeito de "começo e fim". De fato, se tivéssemos que apontar qual o sentido específico da melodia tonal diríamos que é o de uma "totalidade acabada". A análise musical, campo onde reina uma confusão terminológica, denomina essa totalidade *período* ou *sentença*[111].

> "Período é um seguimento melódico que apresenta um todo completo, terminando por um repouso que tem o nome de cadência".[112]

> "Uma idéia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença".[113]

Embora esse sentido de perfectividade seja inerente a toda melodia tonal, a maneira mais imediata de averiguar sua presença é pela análise de pequenas melodias como os bordões, as vinhetas e os *jingles*. Essas são as mais reduzidas estruturas que

---

[110] BRIK, O.(1965) "Rhytme et sintaxe", p.146.(T.l.a.)

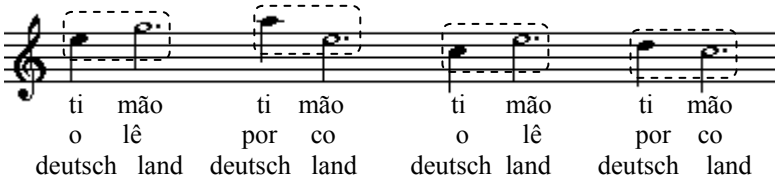
[111] SCHOENBERG, A., op.cit.

[112] ARCHANJO, S. (1977) *Lições elementares de teoria musical*, p. 80.

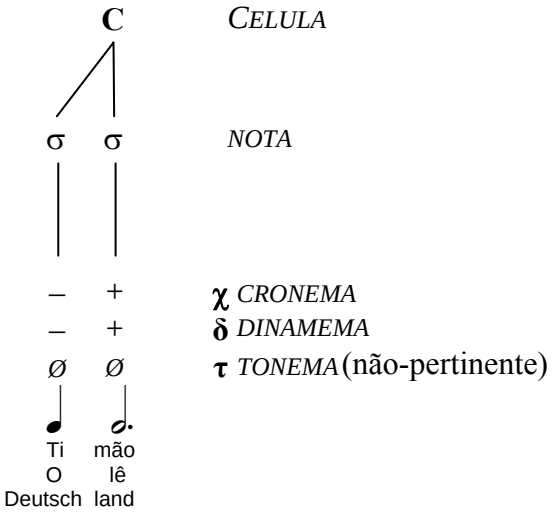
[113] SCHOENBERG, A., ibidem, p. 48.

parecem ter um sentido musical completo. O exemplo abaixo mostra um conhecido bordão de torcidas de futebol [faixa 18].

bordão, anônimo



As células desse bordão apresentam a seguinte estrutura:

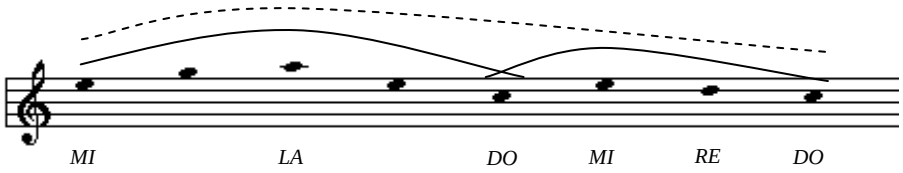


Sabemos que o bordão tem o sentido de uma totalidade acabada. A questão que precisamos responder é: como é criado esse efeito de sentido de perfectividade a cada quatro ocorrências da célula? Sendo todas as quatro células idênticas, por que apenas a última delas cria esse efeito e não a primeira, a segunda ou a terceira?

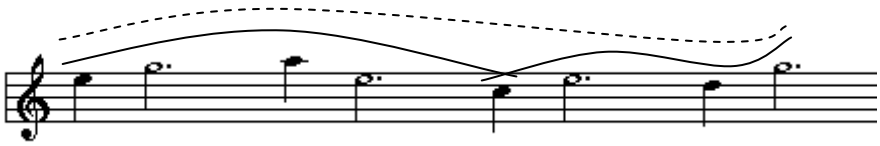
A hipótese mais plausível é a de que esse efeito não é tributário de cronemas ou dinamemas que, como vimos, estão à serviço da construção das células (e aqui estamos claramente diante de um efeito musical que transcende a célula). Assim como a fala expressa a categoria da perfectividade pela entoação, poderíamos pensar que essa categoria estivesse associada à linha de tonemas. Nesse caso, a cadeia de tonemas seria

manipulada pelo sujeito da enunciação na criação dos diversos efeitos de sentido ligados à categoria da perfectividade, como incoação, continuação, suspensão e terminação.

Porém, a observação atenta da cadeia de tonemas do bordão mostra que essa associação não se sustenta. De fato, é possível interpretar essa cadeia seja como um único perfil ascendente/descendente (a linha tracejada no percurso mi-lá-dó), seja como dois perfis ascendente/descendente entre os quais ocorre um cavalgamento (as linhas contínuas nos percursos mi-lá-dó e dó-mi-dó).

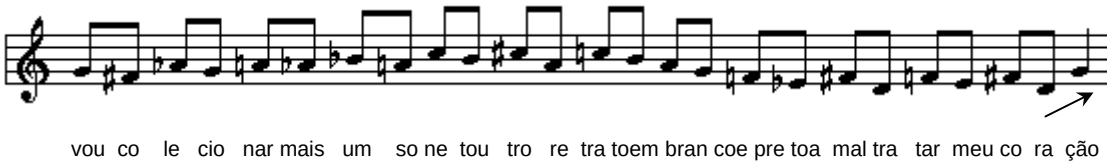


Seja como for, nenhum dos dois perfis pode estar associado à categoria perfectividade. O perfil mais extenso (mi-lá-dó) atinge o ápice na nota lá e a partir desse ponto descende até o último dó. Se a perfectividade estivesse associada a ele, o efeito teria que ser criado desde o início da descendência, o que contraria nossa percepção. Por outro lado, o perfil mais curto (dó-mi-dó) inicia a descendência sobre a nota mi, e o problema permanece o mesmo, já que o efeito de perfectividade resulta da relação entre as duas notas derradeiras da melodia. Tanto é assim que se substituirmos a seqüência das duas notas finais (ré-dó) por (ré-sol) o efeito de perfectividade desaparece. Ouçamos essa possibilidade [faixa 19]:



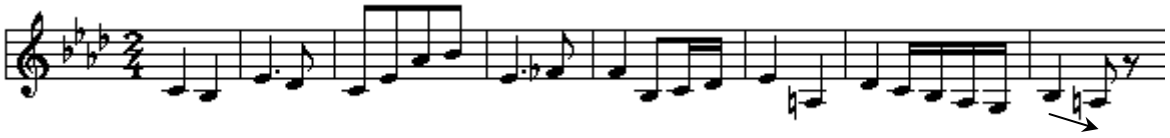
Entre os muitos exemplos que mostram a dissociação entre perfectividade e o perfil dos tonemas podem ser citados "Retrato em branco e preto", de Tom Jobim, e a melodia do *adagio cantabile* da sonata "Patética", de Beethoven. Na primeira melodia Tom Jobim cria um convincente efeito de acabamento com uma inflexão ascendente [faixa 20].

"Retrato em branco e Preto" , Tom Jobim e Chico Buarque



Na segunda melodia, Beethoven cria o mesmo efeito com uma inflexão descendente [faixa 21].

adagio cantabile da sonata op.13 "Patética", Beethoven



Em suma, não é possível associar descendência (expressão) com perfectividade (conteúdo), e como a cadeia de tonemas pode apenas ascender ou descender (ou ainda neutralizar esses movimentos) conclui-se que o efeito de sentido de "totalidade acabada" tão característico de qualquer melodia tonal não está associado *diretamente* à cadeia de tonemas.

Essa conclusão tem um sabor de aporia. No primeiro capítulo afirmamos que cronemas, dinamemas e tonemas são as grandezas musicais primitivas que estão na base do efeito de melodia. Mas acabamos de verificar que, por diferentes razões, nenhuma dessas grandezas pode explicar o efeito de sentido mais elementar de uma melodia tonal: a de ser um texto com início, meio e fim. Não é possível seguir adiante sem abordar a questão da harmonia. É o que faremos a seguir.

FUNÇÕES HARMÔNICAS

Cronemas, dinamemas e tonemas são as dimensões dos valores que serão projetados no enunciado. Estes são selecionados pelo sujeito da enunciação e, necessariamente, se apresentam na superfície do texto.

Mas uma melodia tonal apresenta também grandezas latentes. Esse é o caso das grandezas harmônicas. A rigor, as chamadas funções harmônicas são grandezas que podem ou não estar projetadas na superfície da melodia. Sob certas condições (um arranjo orquestral, por exemplo) as funções harmônicas são realizadas na forma de acordes, reais ou reconstruídos; sob outras condições (a redução do arranjo orquestral para um instrumento monofônico), elas permanecem como grandezas latentes[114]. Em outras palavras, não existe melodia tonal "sem harmonia". Se assim fosse, o processo de harmonização seria completamente arbitrário e teríamos que recorrer a uma hipótese muito mais complicada para explicar porque essa arbitrariedade é misteriosamente convergente nesse processo. Embora pareça estranho sustentar a existência de grandezas que, assim como as quase-sílabas, não podem ser constatadas empiricamente, as funções harmônicas – e o nome "função" vem bem a calhar – devem ser admitidas como grandezas "algébricas". Essa nos parece ser a hipótese mais simples.

Não temos condições atualmente de propor uma formalização satisfatória para o conceito de função harmônica. Aqui também não é o lugar para tal proposta, embora os desenvolvimentos da semiótica musical dependam em grande parte dessa formalização. Desse modo, a noção de fução harmônica permanecerá fundamentalmente intuitiva neste trabalho. Além disso, estamos interessados no presente momento apenas no papel *demarcador* da harmonia, ou seja, no estabelecimento de critérios formais de segmentação do discurso musical realizada pelo concurso das funções harmônicas. Entretanto, estamos cientes de que um estudo dos efeitos de sentido da harmonia tonal vai muito além.

---

114 "Num sincretismo, além das grandezas explícitas, também pode entrar uma grandeza zero, que é de particular importância para a análise lingüística [...] Desse modo é possível, a partir dos dados de uma certa análise, sustentar a existência de um *d/t* latente nas palavras francesas *grand* e *sourd*, porque *d* ou *t* aparece nessas expressões quando as condições são diferentes: *grande* e *sourde*.[...] Portanto, latência e facultatividade devem ser compreendidas como superposições com zero. A *latência* é uma superposição com zero cuja dominância é obrigatória (porque a dominante em relacionamento com o sincretismo é uma variedade) e do funtivo que contrai uma latência se diz que é *latente*". *Prolegômenos*, p.97.

O simples fato de as funções harmônicas serem grandezas latentes já indica que elas se revestem de um caráter contextual mais amplo e extenso do que o da linha melódica. Não é incomum falar em "textura" harmônica, "fundo" harmônico ou mesmo "base" harmônica. Essas metáforas têm sua razão de ser, como mostra Castellana:

> "Num quadro, a circunscrição espacial representada pela moldura é uma escolha do enunciador garantida por procedimentos discursivos: linhas de fuga, estabelecimento de um centro narrativo em relação ao centro geométrico etc. Estes são procedimentos preliminares à produção dos enunciados narrativos e a seus desenvolvimentos. A adesão do enunciatário a esta escolha é independente da acepção do enunciado narrativo. A utilização de um dispositivo de atração do olhar, concernente à focalização e à colocação em perspectiva, visa a "fazer admitir" uma estrutura topológica preliminar. Esta não tem nenhuma relação com os enunciados narrativos que podem aí se inscrever.
> Isto é verdadeiro também no domínio da música. O estabelecimento de um centro tonal, a localização (através da cadência) de um eventual centro secundário modulante que tende a se distanciar da tônica etc., dão um efeito de tensividade e de contraste independentemente de um hipotético enunciado narrativo antropomórfico".[115]

Reduzido a seus elementos essenciais, o efeito de sentido de uma grandeza harmônica é o de "tensão". É evidente que a harmonia tonal é capaz de criar muitos outros efeitos de sentido, mas parece que existe uma oposição profunda que subjaz a toda expressão harmônica. Posso iniciar uma melodia sobre uma acorde perfeito maior consonante, ou então, com vários outros acordes dissonantes correlatos (com a sétima maior, a nona etc). Em todos os casos o efeito profundo de "distensão" é o mesmo, embora figurativizado de maneiras diversas. Conseqüentemente, a oposição harmônica básica (que também é um contraste) é tensão *vs.* distensão.

Uma melodia tonal é uma cadeia de notas em cuja extensão se observam transformações [distensão→tensão] e [tensão→distensão]. Embora essas transformações possam ser manifestadas com maior ou menor nuance e com maior ou menor nitidez por uma gama imensa de acordes, existem dois deles nos quais essas transformações se

[115] CASTELLANA, M. (1983) " L'espace et les structures harmoniques", p. 42. (T.l.a.)

apresentam de maneira cristalina, os acordes construídos sobre as funções do I° grau e V° grau. Existem duas razões para isso.

Se tomarmos os graus de uma escala diatônica, a de dó maior, por exemplo, teremos:

I	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**
dó	**ré**	**mi**	**fá**	**sol**	**lá**	**si**

Considerando que o acorde do V° grau contém as notas **sol, si, ré** e o acorde do I° grau as notas **dó, mi, sol**, percebe-se que esses dois acordes praticamente esgotam a escala de dó maior.

Ou seja, essas duas funções contêm boa parte das notas da escala de dó maior. Essa é certamente uma das razões pelas quais a polarização harmônica fundamental ocorre entre as funções de tônica (I° grau) e dominante (V° grau). Resta saber por que a tônica é "distensa" e a dominante "tensa", e não o contrário. Como uma nota é constituída por vibrações, num acorde temos vibrações conjuntas que se interferem mutuamente. No campo harmônico de dó maior, por exemplo, as vibrações de um acorde de tônica, construído sobre o primeiro grau (dó-mi-sol) apresentam as seguintes relações:

do/do = 1/1

do/mi = 5/4

do/sol = 3/2.

Por outro lado, o acorde de dominante, construído sobre o V° grau (sol-si-ré) apresenta as seguintes relações:

do/sol = 3/2

do/si = 15/8

do/ré = 9/8

Percebe-se que as relações entre os intervalos envolvidos no acorde de tônica (1/1, 3/2 e 5/4) são muito mais simples que os da dominante (3/2, 15/8 e 9/8). Além disso, no mais complexo desses intervalos (dó/si = 15/8), encontra-se a sensível, ou seja, a nota que está a apenas meio tom da tônica e que é atraída por esta. Na marcha harmônica da dominante para a tônica, a sensível (15/8) "desliza" para a tônica (1/1), criando assim um efeito de relaxamento.

Daí o efeito de sentido da tônica ser a "distensão" e o efeito de sentido da dominante ser o de "tensão". De fato, a idéia de distensão tem que ser tomada aqui em termos relativos. Uma distensão absoluta seria obtida apenas pelo uníssono, ou seja, por sons que vibrassem na mesma freqüência (relação 1/1). Mesmo assim, como nenhum som é totalmente "puro" e contém seus próprios harmônicos, uma única nota emitida por qualquer instrumento musical tem dentro de si uma "tensão". No entanto, esse dado (além do fato de estarmos tratando com a escala temperada e não com a pitagórica) não elimina o fato de que um acorde construído sobre o I° grau é mais distenso que aquele construído sobre o V° grau.

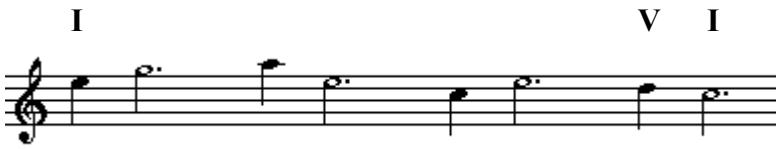
Dado que numa melodia tonal simples estamos dentro de um único campo (um paradigma de valores musicais), a linha melódica construída pela projeção sintagmática desses valores *pode* criar efeitos de transição [distensão→tensão] e [tensão→distensão], tudo dependendo de como os valores são selecionados pelo sujeito da enunciação.

Vale a pena insistir no fato de que esses efeitos podem ser criados, mas que não necessariamente o são. Se voltarmos à nossa criança de dois anos que martela notas ao piano, ela sem dúvida produz uma cadeia de notas, ou seja, um sintagma musical. Seu paradigma é o próprio piano, que , como vimos, é uma espécie de sistema concreto. Mas ela não produz uma melodia porque:

a) ela não seleciona cronemas e dinamemas de maneira a criar células;
b) ela não seleciona tonemas de modo a criar contrastes de tensão/distensão.

Toda a música tonal de Bach a Wagner, além da música popular urbana foi construída a partir da sedimentação do efeito de sentido "tensão" gerado pelo contraste entre essas duas funções harmônicas arquetípicas.

Podemos agora voltar ao bordão das torcidas de futebol. Essa melodia apresenta as seguintes funções harmônicas latentes:



Vê-se que estamos diante de uma marcha harmônica dentro da tonalidade de dó maior. A função inicial de tônica (I) indica isso. Uma melodia simples como esta realiza didaticamente a progressão sintagmática [I→V], em que observa-se um afastamento da tônica, o que equivale ao efeito de sentido de uma transformação [distensão→tensão] e, subseqüentemente, uma reaproximação com a tônica pela progressão [V→I], que produz o efeito de sentido de uma transformação [tensão→distensão]. Esse ciclo [distensão→tensão→distensão] é prototípico na melodia tonal. Toda melodia tonal gira em torno do ciclo de estabelecimento da tônica/afastamento da tônica (pela aproximação da dominante)/reaproximação da tônica.

Não há como provar a existência das funções harmônicas latentes. No entanto, sem pressupô-las não teríamos como explicar o mais banal dos fatos musicais: a absoluta previsibilidade na distribuição de acordes em pontos precisos de uma melodia. É essa previsibilidade que explica o que se conhece como "tocar de ouvido". Um instrumentista, ainda que sem a formação musical escolar que lhe permita ler uma partitura, não encontra dificuldades para acompanhar uma melodia que escuta pela primeira vez distribuindo os acordes ao longo de sua extensão.

Não se trata de adivinhação musical. Trata-se de uma capacidade de percepção da lógica inerente ao discurso musical. O violonista que acompanha um cantor não harmoniza a linha de canto a seu bel prazer. Ele obedece a um padrão implícito na própria linha de canto. Sua competência consiste em ouvir não um acorde real, mas um

"conceito" de acorde, uma função harmônica abstrata, que ele então pode manifestar concretamente de inúmeras maneiras[116]. Dada a narratividade inerente à melodia tonal[117], ou seja, dada a presença de uma transformação de estado [tensão → distensão], o movimento harmônico mais "natural" é o da cadeia [V → I]. É esse movimento harmônico que cria o efeito de sentido de perfectividade tão característico das frases e sentenças melódicas.

Se a distribuição das funções harmônicas ao longo da melodia fosse aleatória seria impossível "tocar de ouvido", assim como seria impossível a prática de conjunto na música popular, na qual a percepção individual da marcha harmônica por cada um dos músicos envolvidos é convergente. Não fosse assim, toda música teria que ser escrita, quando, de fato, esse é o caso excepcional.

Tudo isso implica que existem princípios de coerência melódica que ditam a composição de uma melodia tonal. Ela requer uma "programação" harmônica[118]. Na introdução a este trabalho afirmamos que uma melodia não é uma sucessão qualquer de notas musicais. No entanto, isso não significa que seja possível prever o curso a ser seguido por um perfil melódico. Ao contrário, ele depende inteiramente da escolha do sujeito da enunciação que, nesse campo, tem uma liberdade irrestrita. Essa liberdade tem que ser relativizada no caso das funções harmônicas. Iniciada uma melodia tonal, é possível prever com relativa segurança a ocorrência de determinados eventos em determinados pontos da cadeia porque, como vimos, para dar um sentido (direção) extenso à melodia, o enunciador é levado distribuir tensões e distensões ao longo do fio melódico, e essa tensão extensa somente pode ser obtida por meios harmônicos.

---

[116] A realização de uma função harmônica virtual sempre produz efeitos de sentido. Não apenas a função pode ser concretizada por acordes em diferentes inversões, como também com diferentes graus de dissonância. Mais que isso, sempre há a possibilidade de introduzir um efeito na marcha harmônica pela substituição de um acorde previsto por outro imprevisto. Nesse caso, o que está em jogo é o próprio efeito de surpresa criado pelo novo acorde.

[117] "Dentro do projeto semiótico, que é o nosso, a narratividade generalizada – liberta do sentido restritivo que a ligava ao conto popular – é considerada como o princípio organizador de todo discurso[...]as estruturas narrativas podem ser consideradas como constitutivas do nível profundo do processo semiótico".GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J., op.cit., p. 249.(T.l.a.).

[118] No sentido que Greimas dá a esse termo. Cf. GREIMAS, A.J. (1983) "La soup au pistou ou la construction d'u objet de valeur", p. 168.

CADÊNCIAS

Algumas marchas harmônicas parecem ter funções estruturais na construção de uma melodia tonal. Elas fazem isso de maneira tão consistente que acabaram por ganhar designações especiais. São as chamadas *cadências*.

> "Os finais das frases e sentenças são marcados por cadências (palavra proveniente do latim *cadere*, que significa "cair"). As cadências de uma peça musical são "pontos de descanso" – um tipo de pontuação musical. Uma cadência consiste na progressão de dois acordes".[119]

A cadência é, portanto, uma certa inflexão que ocorre na melodia que introduz demarcações mais amplas do que aquelas introduzidas pelos grupos rítmicos. Essas inflexões estão associadas à tensão correlata à marcha harmônica [I → V] e ao relaxamento correlato à marcha harmônica [V → I]. Livros didáticos de música associam justamente a cadência às pausas que são introduzidas no discurso. Ou seja, as cadências são demarcadores da cadeia.

O encadeamento sintagmático [V → I] cria o efeito de sentido de completude. Não por acaso, a tradição musical tem designado esse encadeamento de *cadência perfeita*. Diz a intuição dos músicos que essa cadência "denomina-se perfeita em virtude de seu caráter conclusivo. É encontrada nos finais de período; é o ponto final do discurso musical"[120]

A *cadência imperfeita*, ao contrário, "confere à música um sentido de continuidade, de algo incompleto, inacabado. Seu efeito é similar ao de uma vírgula musical. A cadência imperfeita é realizada pelo encadeamento de quase qualquer acorde – mais freqüentemente a tônica (I), a supertônica (II) ou subdominante (IV) – com o acorde de dominante (V)".[121]

A chamada *cadência de engano*, por outro lado, "é facilmente identificável, pois soa como se subitamente a música estivesse sendo interrompida. O compositor cria toda uma expectativa de cadência perfeita (V-I), mas, em lugar de o acorde da dominante ser

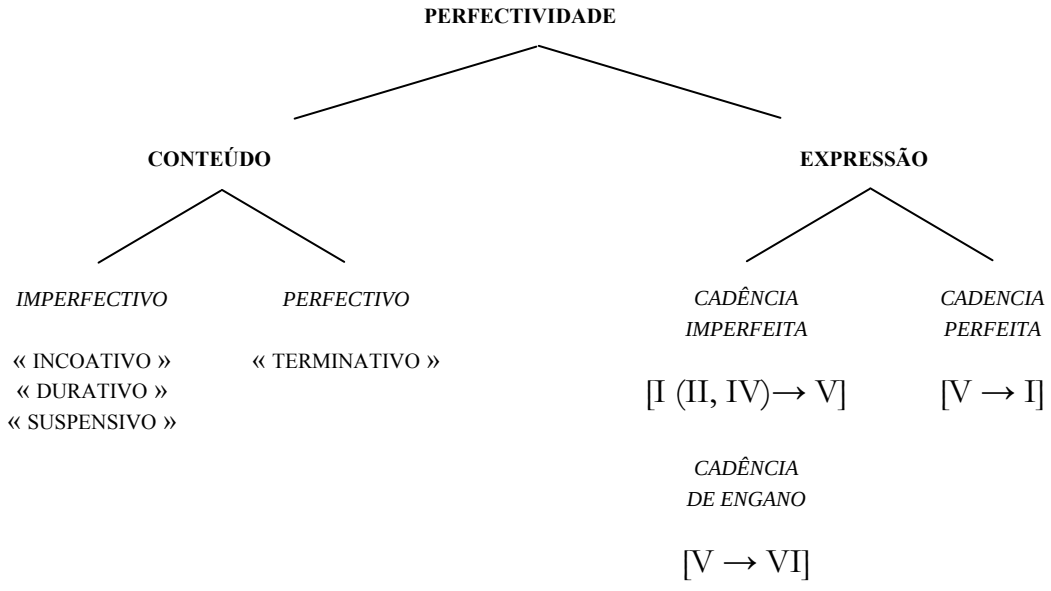
---

[119] BENNETT, R.(1986) *Forma e estrutura na música*, p. 11.
[120] ARCHANJO, S., op.cit., p.154.
[121] BENNET, R. ibidem, p. 12.

seguido pela tônica, o ouvinte é surpreendido pela aparição de outro acorde completamente diferente: em geral, a superdominante (VI)[...]".[122]

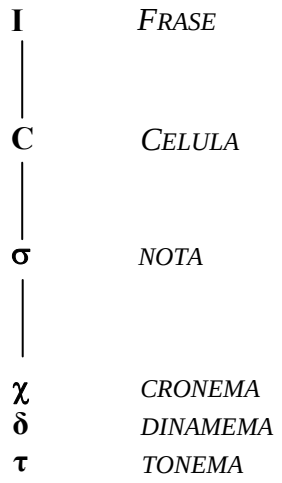
Há outro elemento importante que participa da cadência e que não foi ainda mencionado: a pausa. Como qualquer cadência é uma pontuação musical, ela é necessariamente seguida de uma pausa. É a presença da pausa que diferencia uma cadência perfeita, que fecha a frase de 8 compassos, do simples encadeamento de dominantes secundárias que pode ser livremente distribuído ao longo dessa mesma frase.

Levando em conta os termos com os quais os músicos se referem às cadências ("conclusivo", "ponto final", "continuidade", "incompleto", "inacabado", "imperfeito", "interrompido") já temos aí uma homologação entre expressão e conteúdo fundada na categoria aspectual da *perfectividade*:



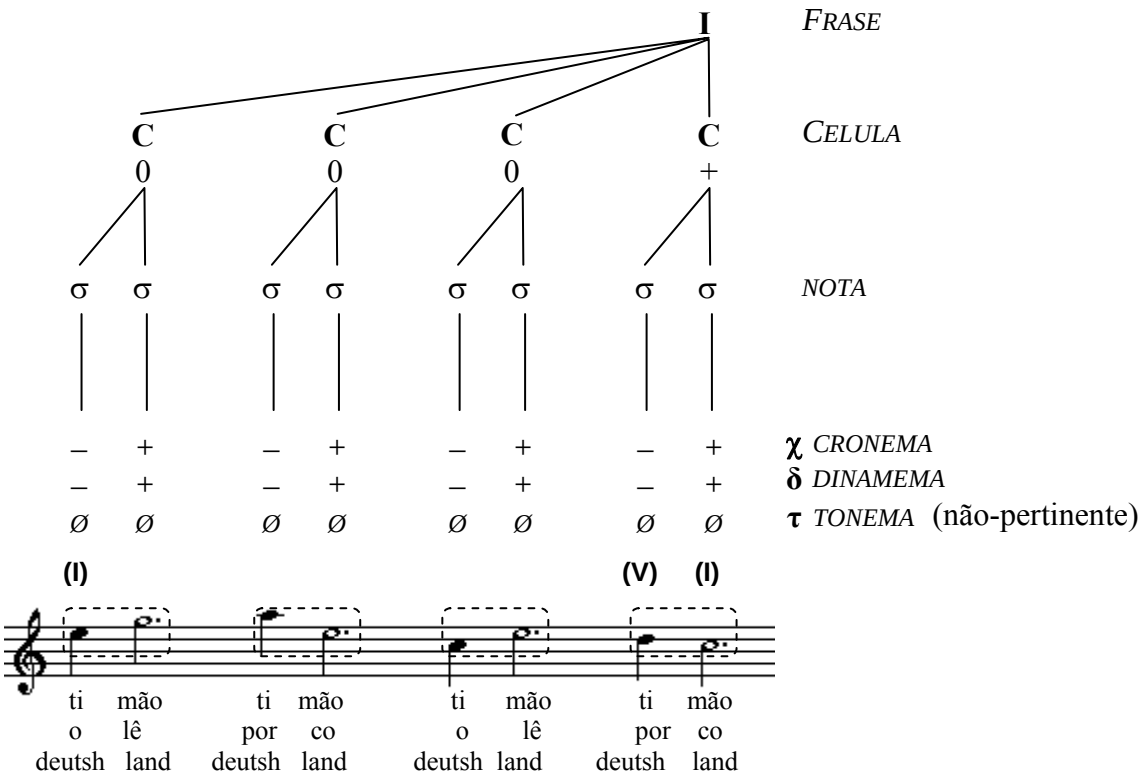
Isso nos permite pensar num outro princípio de segmentação da melodia, fundada não em cronemas e dinamemas, mas em pontos de tensão e distensão harmônica. Para fazer face ao princípio de segmentação que estamos propondo, temos que introduzir um outro nível na hierarquia melódica, o nível da *frase* (I), imediatamente acima da célula rítmica.

[122]BENNET, R. idem

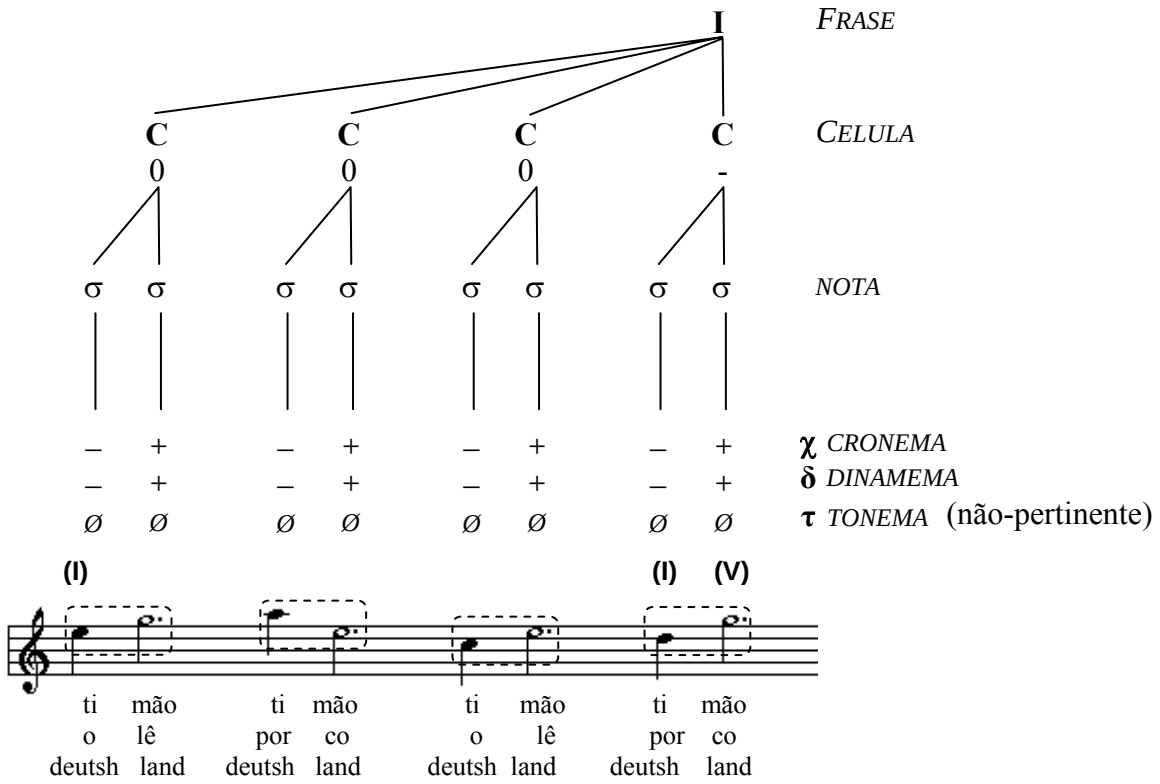


Para adaptar a categoria da expressão ao nosso esquema de representação é preciso, assim como na célula, reduzir os termos da oposição perfectivo vs. imperfectivo ao traço [± perfectivo]. Nesse caso, uma cadeia de células poderia ter o traço [+ perfectivo], [-perfectivo] ou ainda [0], isto é, não ser marcada pela categoria.

Vejamos como isso se aplica ao bordão das torcidas de futebol. Se chamarmos um agrupamento de células delimitado por uma cadência de *frase melódica*, então o bordão é uma frase melódica, uma unidade da melodia que está hierarquicamente acima da célula. No nosso esquema de representação, teríamos:



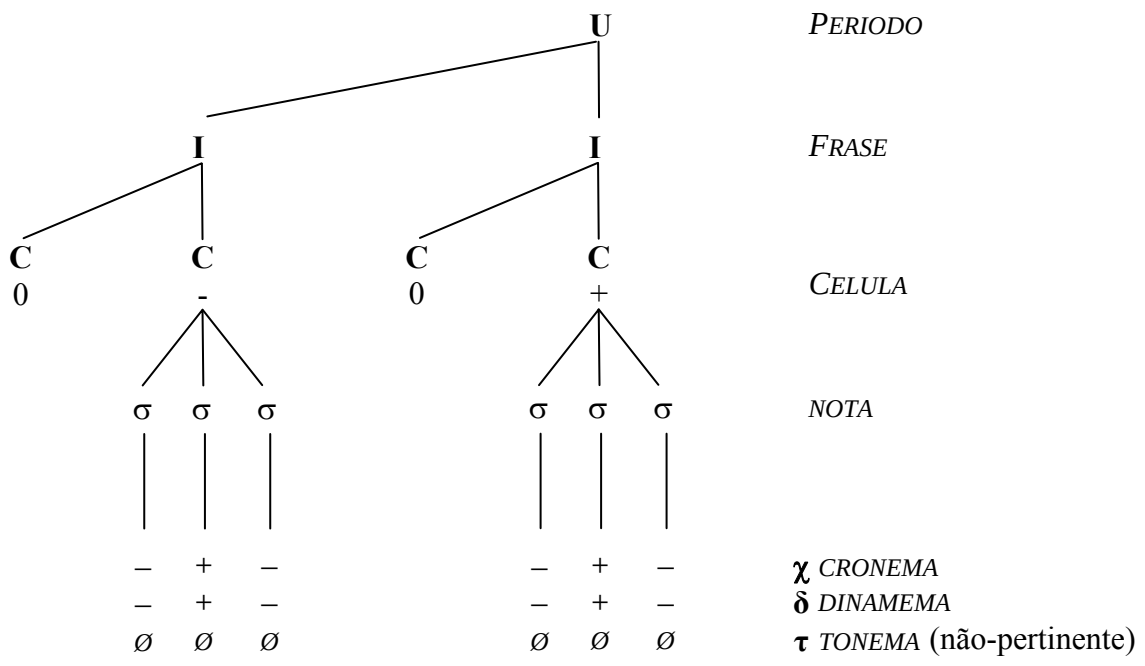
Dado que essa frase se encerra com uma cadência perfeita [+perfectivo], ela será chamada *conseqüente*. Se alterarmos a última nota dessa frase, substituindo por exemplo o dó pelo sol – como já fizemos há pouco – o efeito de acabamento é substituído pelo efeito de incompletude, porque a cadência perfeita é substituída pela imperfeita. Uma frase delimitada por uma cadência imperfeita é chamada *antecedente* [faixa 22].



Analogamente ao que ocorre nas línguas naturais, em que se observa uma relação unilateral entre a oração subordinada (pressuponente) e a oração principal (pressuposta), na fraseologia melódica o período antecedente pressupõe o período conseqüente, mas não o contrário. A junção *antecedente-conseqüente* constitui uma unidade melódica hierarquicamente superior a I, e coincide com o que habitualmente se chama de *seção* ou *parte* e que chamaremos *período* (U).

Um período é a unidade da melodia composta por uma seqüência de duas ou mais frases, das quais as primeiras são antecedentes (apresentam o traço [- perfectivo]) e a última conseqüente (apresenta o traço [+ perfectivo]). A partir do que foi tratado neste

capítulo, podemos traçar agora um esquema geral das unidades que constituem a hierarquia melódica.



OS TONEMAS

Duração, intensidade e harmonia parecem ter funções estruturais distintas da altura, a ponto de podermos agrupá-las em classes distintas. Como vimos, as primeiras podem ser descritas como campos funcionais, e são diretamente responsáveis pelos efeitos de coesão, coerência, ordem, transformação, direção etc, que, no conjunto, constroem o efeito de melodia. São esses elementos que mantêm uma melodia "em pé", que fazem com que a linha de tonemas pareça um todo organizado.

A linha de tonemas aparece, portanto, encravada entre duas estruturas: de um lado a estrutura rítmica (duração e intensidade), de outro a estrutura harmônica (perfectividade). Ou seja, do ponto de vista da hierarquia melódica, a linha de tonemas ocupa um lugar intermediário: está acima das células, o lugar natural das relações locais (intensas), organizadas ritmicamente, e abaixo das frases e dos períodos, o lugar natural das relações à distância (extensas), organizadas harmonicamente.

> "A coerência harmônica, as similaridades rítmicas e o conteúdo comum contribuem para a lógica do discurso. O conteúdo comum é gerado pela utilização de formas-motivo derivadas do mesmo motivo básico; as similaridades rítmicas atuam como elementos unificadores, e a coerência harmônica reforça as conexões internas".[123]

Compreende-se assim porque a teoria semiótica da canção pôde ser construída integralmente quase sem fazer referência a esse substrato rítmico/harmônico. Essa teoria visa a identificar um enunciador capaz de dizer algo através de entoações cristalizadas em cadeias de tonemas. Apoiado confortavelmente sobre uma "infra-estrutura" rítmica e sob uma "superestrutura" harmônica, esse enunciador pode fazer os tonemas criar contornos, progredir, saltar, enfim realizar todo um conjunto de movimentos capazes de caminhar lado a lado com os conteúdos do componente verbal. Daí o efeito de compatibilidade entre letra e melodia que vemos nos mestres da canção.

Os tonemas estão a serviço do *querer-dizer* do sujeito da enunciação. Como vimos no capítulo I, sua eloqüência ilimitada é fruto de uma transfiguração das coerções prosódicas. Como já não mais se submetem à gramática da língua, eles agora podem perenizar perfis que se perderiam no fluxo da fala. Não por acaso, a cadeia de tonemas é o dado mais saliente numa melodia. É o elemento que ocupa o primeiro plano. No entanto, a redução glossemática mostra que por trás dessa saliência esconde-se uma estrutura complexa de elementos da expressão que, no limite, cria as condições de possibilidade da própria saliência. A cadeia de tonemas somente pode se destacar se tiver atrás de si um fundo rítmico e harmônico, igualmente importante na construção do sentido musical.

Não cabe aqui nos estendermos muito mais sobre o papel dos tonemas. A semiótica da canção já estabeleceu um quadro relativamente completo de seus efeitos de sentido. Mas talvez caiba uma brevíssima ilustração para mostrar sua inter-relação com a hierarquia melódica.

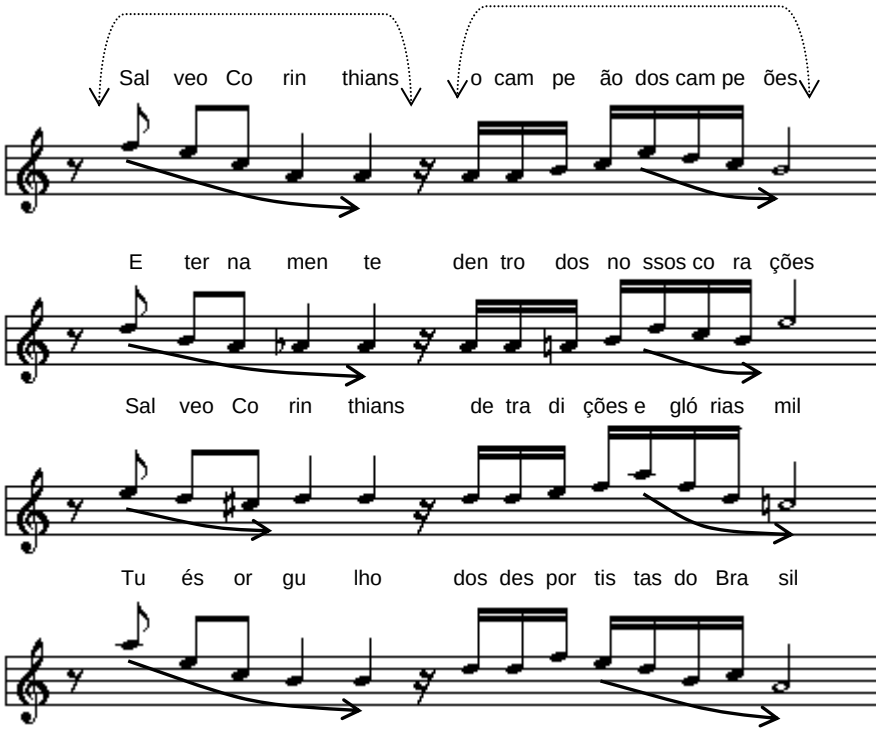
Se observarmos a linha de tonemas das duas melodias a seguir (para maior clareza gráfica apenas as células iniciais foram demarcadas), verificaremos que na primeira delas, "Campeão dos campeões" [faixa 23], há um claro predomínio de movimentos

---

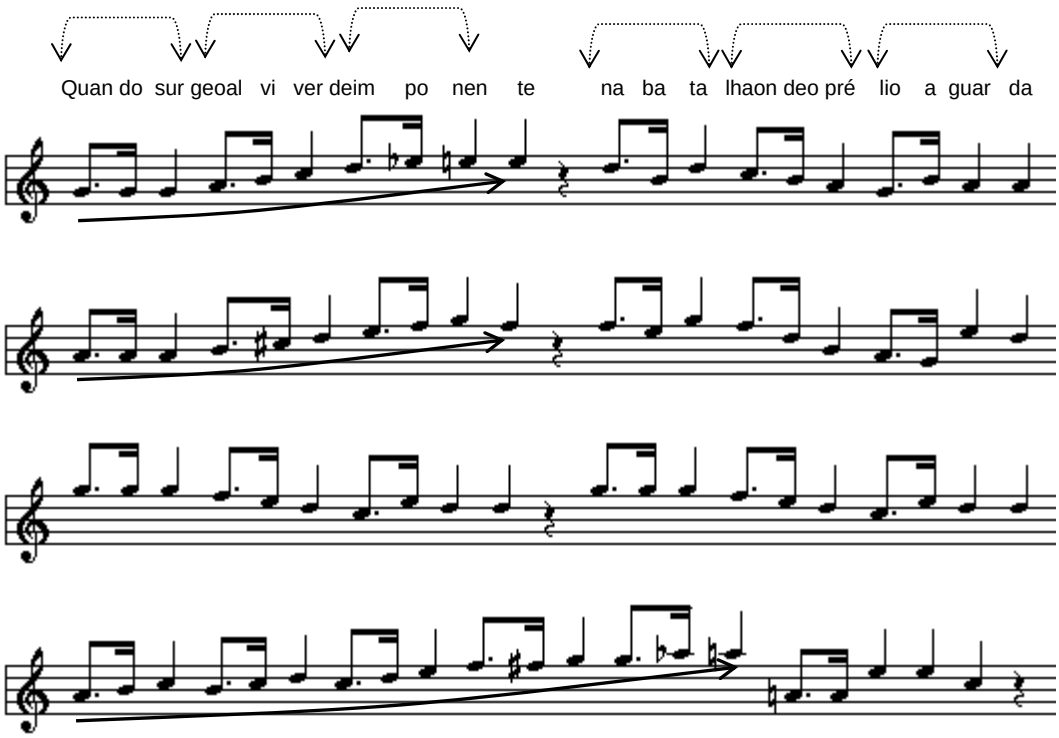
[123] SCHOENBERG, A., op.cit., p. 43

descendentes, ao passo que na segunda, o "Hino do Palmeiras" [faixa 24], ao contrário, predominam os perfis ascendentes. É evidente que perfis ascendentes e descendentes sempre têm que coexistir numa linha melódica. Afinal, o sentido de ascendência/descendência se constrói exatamente pelo trânsito entre esses pólos da categoria. Na melodia do "Hino do Palmeiras", porém, o movimento ascendente é quase sempre direto, ao passo que o movimento descendente é quase sempre indireto. Daí o predomínio do primeiro sobre o segundo e a sensação de que a melodia de "Campeão dos campeões" está sempre descendo enquanto a melodia do "Hino do Palmeiras" está sempre ascendendo. Além disso, embora perfis ascendentes e descendentes estejam por todo o texto, as demarcações e segmentações estabelecidas por cronemas, dinamemas e elementos harmônicos são fundamentais para estabelecer onde começa e onde termina um perfil.

"Campeão dos campeões", Ávila [faixa 23]



"Hino da Sociedade Esportiva Palmeiras", Sergi&Rodrigues [faixa 24]



Como já vimos, esses perfis parecem incapazes de construir efeitos de sentido de ordem, coesão, organização etc. Seu poder significante está em outro lugar. Eles associam-se a duas modalidades opostas contidas nas letras. A letra de "Campeão dos campeões" tematiza o *saber-ser* : o time *é* o campeão e o texto trata esse estado retrospectivamente (notadamente nas figuras *eternamente* e *passado*) com uma sanção positiva e afirmativa. Trata-se de um texto de *consagração*.

Diferentemente, no "Hino da Sociedade Esportiva Palmeiras" temos a tematização do *querer-ser*. Trata-se de um texto de *exortação* e a ação é prospectiva (*quando surge*, *o prélio o aguarda* etc) voltada para o futuro. Portanto, parece plausível a seguinte homologação:

perfil descendente **:** consagração **::** perfil ascendente **:** exortação

O importante a ressaltar aqui é que em ambos os casos esses sentidos são construídos musicalmente *apenas* pela linha de tonemas. Ela não seria possível se tomássemos por base a estrutura das células e as demarcações harmônicas das duas

melodias. Ou seja, cabe à hierarquia melódica (cronema, dinamemas, células, frases e período) dar um suporte estrutural à linha de tonemas, que fica então "livre" para estabelecer relações semi-simbólicas como as que acabamos de apontar.

Mas o suporte estrutural, neste caso, é "semântico" na medida em que a hierarquia de células, frases e períodos cria o efeito de sentido de organização, direção etc; numa palavra, cria o que já chamamos de efeito de melodia. Sem esse suporte estrutural, a cadeia de tonemas dificilmente poderia representar qualquer conteúdo que fosse. No capítulo IV, dedicado à análise integral da melodia de uma canção de Tom Jobim, teremos a oportunidade de explorar minuciosamente todos os níveis da hierarquia melódica e sua inter-relação com um componente da canção até aqui inexplorado: a fala.

prosódia *versus* melodia

uma análise de *gabriela*, canção de tom jobim

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente.

LUIZ TATIT

GABRIELA, CANÇÃO DE TOM JOBIM

Se toda melodia obedecesse ao modelo canônico que acabamos de descrever, ela certamente perderia muito de sua "eficácia e encanto", para usar as palavras de Luiz Tatit. Se a música nem sempre segue os ditames da hierarquia melódica – e ela o faz consistentemente –, é preciso saber como e por que isso ocorre. Nossa hipótese é a de que mesmo uma melodia instrumental pode ser contaminada por certos princípios da dicção oral. Neste capítulo, procuraremos inicialmente testar o modelo da hierarquia melódica, proposto no capítulo anterior, através da análise integral de "Gabriela", uma canção de Tom Jobim. Em se tratando de uma canção, teremos a oportunidade de verificar se essa hierarquia é modificada quando em contato com a fala e suas leis de dicção. Como recorreremos a determinados fenômenos da expressão oral, teremos que fazer um breve apanhado dos problemas que estão na origem da teoria conhecida como *fonologia prosódica*. Por fim, discutiremos como essa teoria pode iluminar algumas questões da semiótica musical e da semiótica da canção.

A melodia de "Gabriela" não obedece ao esquema canônico da canção (ABA). Talvez nem mesmo possamos afirmar que "Gabriela" seja uma canção. Ela parece ser, antes de tudo, um conjunto de variações sobre um tema original composto por Dorival Caymmi. Cada uma dessas variações pode ser considerada uma canção independente, embora construída a partir de um mesmo material melódico. Nossa análise se centrará apenas sobre uma dessas variações, a quarta delas, na tonalidade de lá menor [faixa 25].

Gabriela

Tom Jobim

(1) Todos os dias, esta saudade.
(2) Felicidade cadê você.
(3) Já não consigo viver sem ela.
(4) Eu vim à cidade pra ver Gabriela.

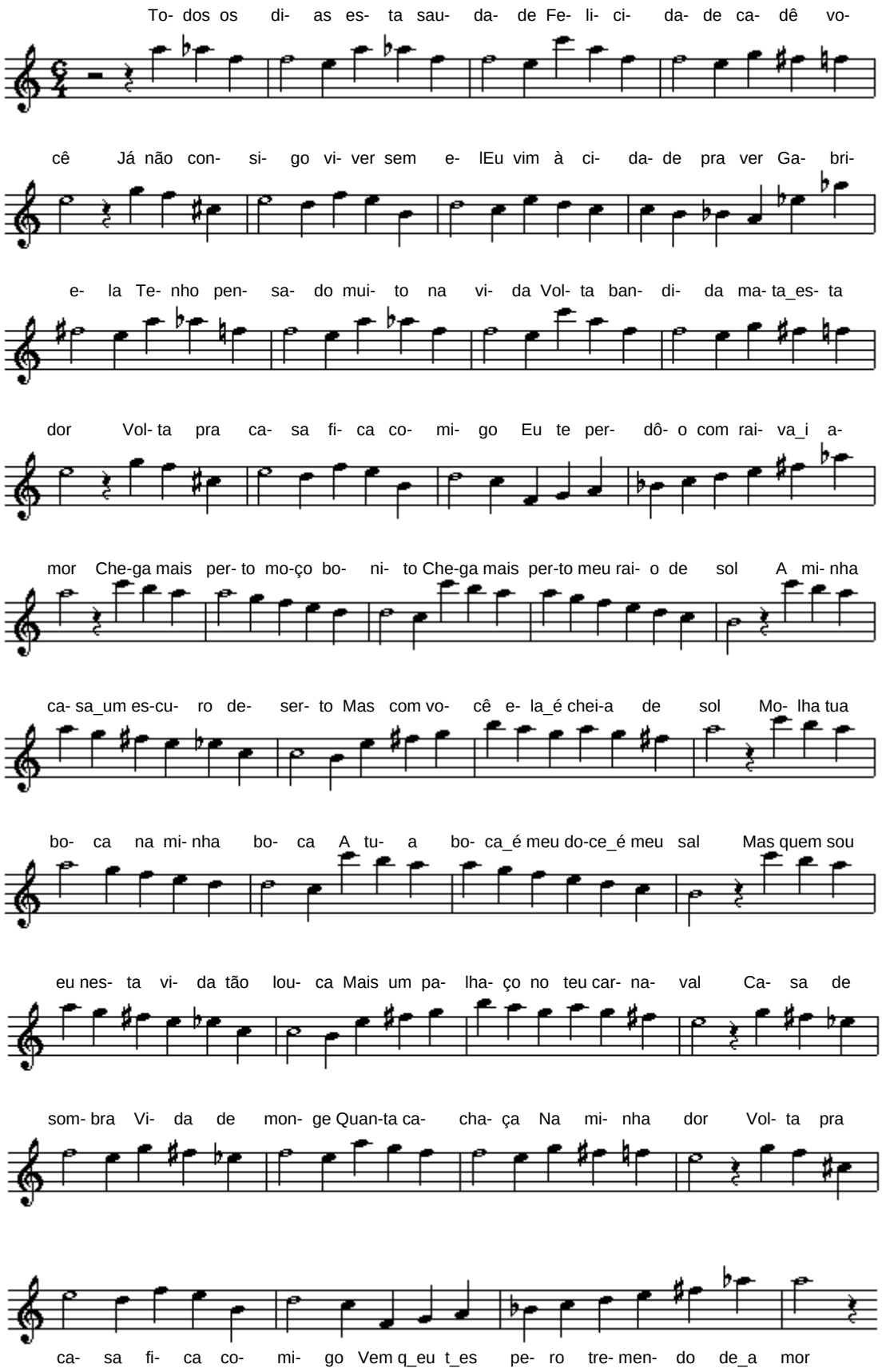
(5) Tenho pensado muito na vida
(6) Volta bandida, mata essa dor
(7) Volta pra casa, fica comigo
(8) Eu te perdôo com raiva e amor

(9) Chega mais perto moço bonito
(10) Chega mais perto meu raio de sol
(11) A minha casa é um escuro deserto
(12) Mas com você ela é cheia de sol

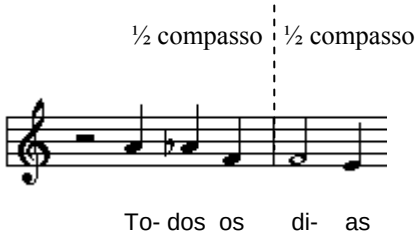
(13) Molha a tua boca na minha boca
(14) A tua boca é meu doce é meu sal
(15) Mas quem sou eu nesta vida tão louca?
(16) Mais um palhaço no teu carnaval

(17) Casa de sombra, vida de monge
(18) Quanta cachaça na minha dor
(19) Volta pra casa, fica comigo
(20) Vem que eu te espero tremendo de amor.

“Gabriela”, Tom Jobim



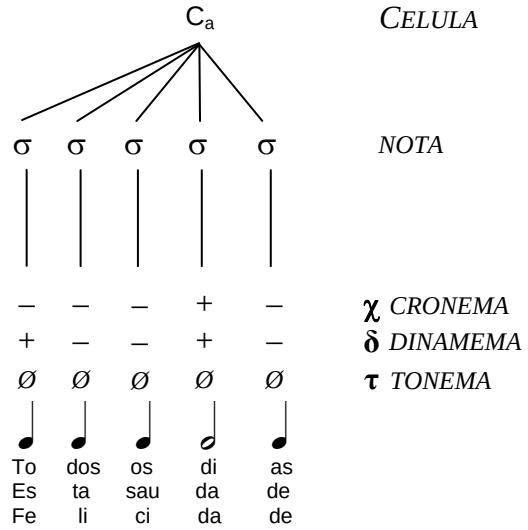
A melodia dessa variação de "Gabriela" (doravante M) compõe-se de uma seqüência de 40 células rítmicas. Não por acaso, essa melodia de 40 células tem 40 compassos. O compasso não é uma unidade musical de ordem rítmica, mas sim métrica, o que faz toda a diferença. À métrica interessa fixar a distância entre dois acentos principais adjacentes. Como o acento (traços +forte/+longo) ocupa na maioria das vezes o centro de uma célula rítmica, a divisão métrica tende a bipartir a célula, de modo que são geralmente necessárias duas metades de compasso para cada célula rítmica. Assim, a partitura original[124] de "Gabriela" é escrita:



Embora essa grafia facilite a execução musical, notadamente a execução em conjunto, ela mascara a integridade da célula rítmica, e por essa razão não foi adotada aqui. "Gabriela" apresenta três variantes de uma mesma célula rítmica, que designaremos C_a, C_b e C_c.

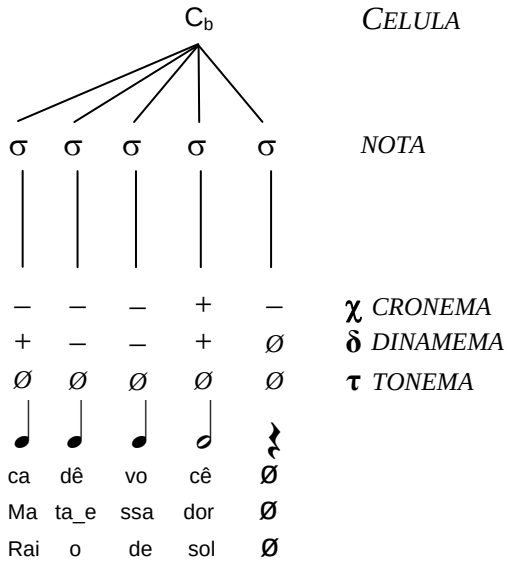
C_a não apresenta maiores dificuldades, pois obedece ao modelo canônico de célula apresentado neste trabalho: um único núcleo cuja nota tem os traços [+ forte] e [+ longo] cercado de notas com outras combinações desses traços; das 40 células de "Gabriela", 24 estruturam-se como C_a.

[124] JOBIM, P. et al. (2000) *Cancioneiro Jobim*, p. 406-415.



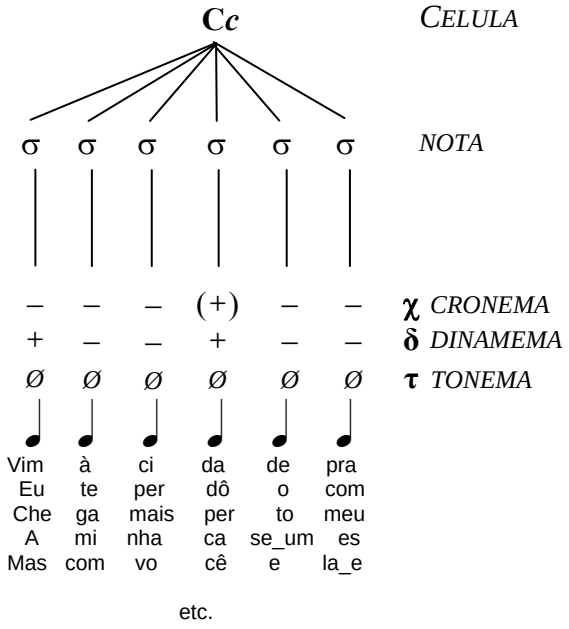
Alguns problemas interessantes surgem do exame de C_b e C_c. A configuração de cronemas e dinamemas em C_b é idêntica à de C_a com exceção do último valor da célula, em que a nota é substituída por uma pausa. Embora a pausa seja uma duração sem intensidade e sem altura, ela não se confunde com o cronema. Um cronema é uma duração virtual. Uma pausa é uma duração atualizada que se manifesta na superfície da melodia independentemente de tonemas e dinamemas. Ou seja, a pausa é um *silêncio significante*.

Já sabemos que na célula rítmica a categoria dos tonemas é redundante. Agora C_b mostra que também a categoria dos dinamemas pode ser redundante. O fato de a categoria de cronemas nunca ser redundante (não existe som sem duração), sugere que a duração ocupa um lugar mais profundo na hierarquia musical.



Em C_c temos uma aparente violação do princípio da dupla acentuação do núcleo da célula[125]. É preciso observar que quando C_c ocorre pela primeira vez, nas proximidades do fechamento cadencial da primeira frase de "Gabriela", o esquema das células já está estabilizado na melodia graças a seis recorrências. Aqui observamos o que Schoenberg denomina de *liquidação*, ou seja, um processo no qual os elementos mais característicos são substituídos pelos menos característicos.

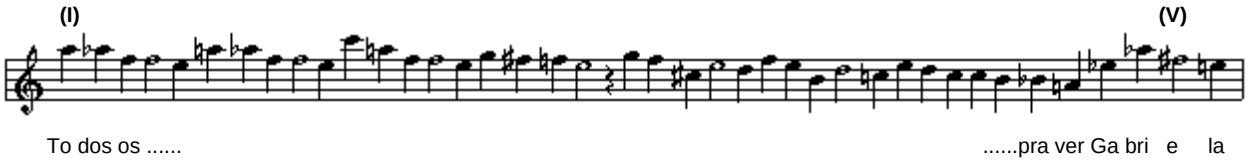
De qualquer maneira, em todas as ocorrências de C_c o que seria o núcleo da célula coincide com a sílaba mais proeminente do texto; isso, indiretamente, preserva o traço [+ forte] e [+ longo] do núcleo. Assim:



A cada oito ocorrências de C (ou seja, a cada oito compassos) a melodia apresenta uma cadência seguida de pausa. Como foi visto, a cadência é um demarcador de frase melódica (I). A primeira frase de "Gabriela" (I_1) é uma longa e suave descendência que

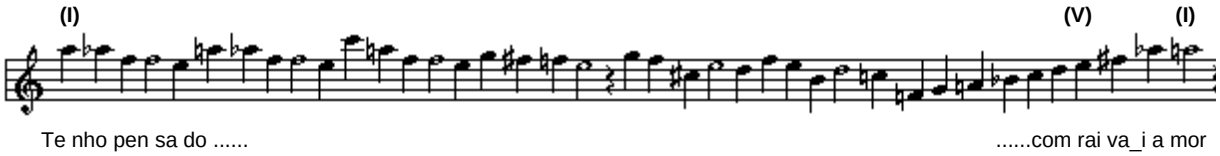
[125] Bas lembra que "*Alzar*, que traduz de certo modo uma manifestação de energia tende, como todo esforço, a perdurar o menor tempo possível: determina, pois, um caráter de *brevidade*. Por outro lado, *dar*, que significa distensão do esforço, tende a persistir e tem, portanto, caráter de *duração*." BAS, J. (1913) *Tratado de la forma musical*, p. 5-6.

termina com um pequeno trecho ascendente. I_1 é demarcada por uma cadência imperfeita [faixa 26]:



É bastante claro o sentido de imperfectividade obtido harmonicamente sobre o acento tônico do vocábulo *Gabriela*, que fecha a frase. O acorde do V° grau (afastamento do centro do tonal) incide sobre uma sílaba tônica (que ocupa o núcleo da célula derradeira da frase) e produz um efeito de *tensividade*[126].

A segunda frase de "Gabriela" (I_2), é também uma longa e suave descendência que conclui com um pequeno trecho ascendente. Mas, ao contrário de I_1, ela é demarcada por uma cadência perfeita [faixa 27]:



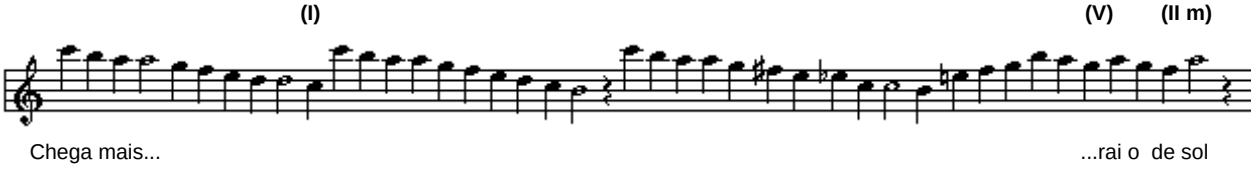
Também aqui é claro o efeito de perfectividade obtido com a harmonia. O acorde de tônica (centro tonal) incide sobre o som mais proeminente de I_2, a sílaba tônica de "amor", que ocupa o núcleo da célula derradeira da frase. Ou seja, a sílaba [mo] constitui o epicentro tônico do enunciado. É sobre essa sílaba que se resolve a tensão harmônica acumulada até ali, e a melodia pode então introduzir uma pausa que contribui para o efeito de relaxamento e distensão.

Essa combinação de I_1 e I_2 constitui o primeiro período de "Gabriela" (U_1). Pelo que foi visto no capítulo II, U_1 constitui um *campo relacional*, porque I_1 seleciona I_2. A presença de I_1 implica a presença de I_2, mas não vice-versa.

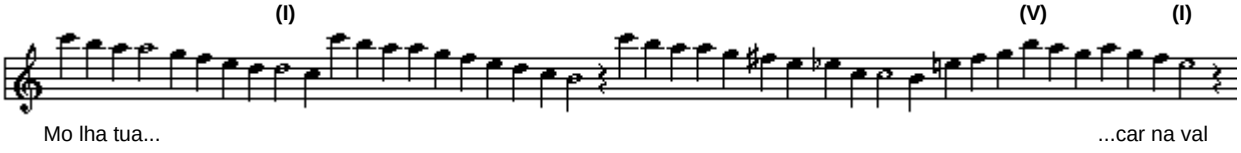
---

126 "A tensividade é a relação contraída pelo sema durativo com o sema terminativo de um processo: o que produz o efeito de "tensão", "progressão"..." GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J., op.cit., p. 388.

As duas frases subseqüentes I_3 e I_4 integram o segundo período (U_2) de *Gabriela*. Em I_3 observamos uma modulação para a região da relativa maior (dó maior). A modulação introduz uma seção contrastante com o material já apresentado. Em I_3 o movimento descendente é fragmentado em pequenos trechos e conclui com um movimento ascendente/descendente. Mas o esquema de distensão → tensão se repete porque I_3 conclui com uma cadência de engano (portanto com o traço – perfectivo) [faixa 28]:

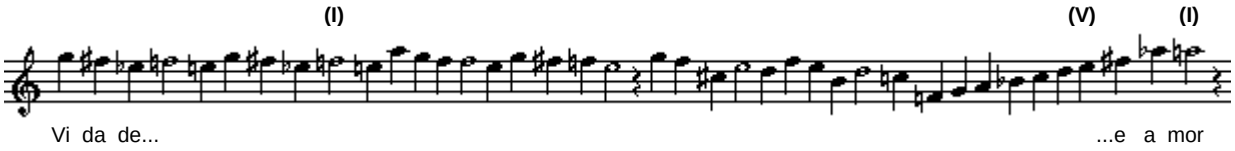


É claramente perceptível o efeito de surpresa provocado pela cadência de engano sobre a palavra *sol*. O perfil de tonemas da frase seguinte (I_4) é quase idêntico a I_3 com exceção da nota final (em I_3, é lá, em I_4 é mi). Essa nota derradeira da quarta frase de "Gabriela" pertence ao acorde de tônica (lá-do-**mi**) e determina a cadência perfeita que cria o efeito de sentido de distensão e assim encerra o segundo período [faixa 29]:

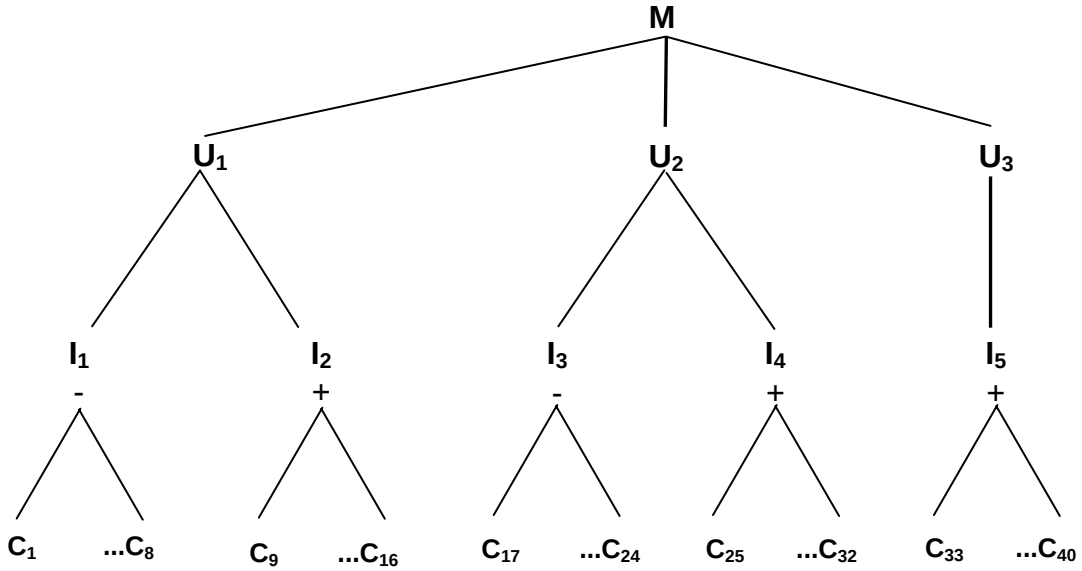


Até aqui observamos em "Gabriela" dois períodos com duas frases cada um. O primeiro período é construído na tonalidade principal da melodia (lá menor), sendo formado por uma frase antecedente (delimitada por uma cadência imperfeita) e uma frase conseqüente (delimitada por uma cadência perfeita). O segundo período é construído na tonalidade vizinha da melodia (dó maior) e é formado por uma frase antecedente (delimitada por uma cadência de engano) e uma frase conseqüente (delimitada por uma cadência perfeita). Esses dois períodos funcionam como as partes A e B da canção. Como as células de A e B são quase idênticas, o efeito de contraste é obtido graças à modulação – de lá menor para dó maior – que ocorre na transição entre A e B.

Por fim, na última frase de "Gabriela" (I_5) há um retorno à tonalidade principal (lá menor). No que diz respeito ao perfil de tonemas, ascendência e descendência quase se neutralizam no trecho inicial graças à abundância de cromatismos, mas a linha conclui com um movimento decididamente ascendente[127]. Não dispomos de critérios funcionais para decidir se esta última frase é uma parte da canção – em que teríamos então o esquema canônico ABA – ou se podemos considerá-la uma coda, na qual teríamos o esquema AB + coda. De qualquer maneira, essa frase é delimitada por uma cadência perfeita na tonalidade principal e fecha a melodia da canção [faixa 30].



Em síntese, encontramos três cadências perfeitas ao longo de M. A primeira delas na transição das células 15-16, a segunda na transição das células 31-32 e a terceira na transição das células 39-40. Essas transições constroem o efeito de terminatividade e demarcam três *períodos* em Gabriela, assim esquematizados:



[127] Temos aqui novamente um claro exemplo de que uma linha ascendente de tonemas é compatível com o efeito de perfectividade desde que esteja associada a uma cadência perfeita.

HIERARQUIA PROSÓDICA

A melodia de "Gabriela" é recoberta por um texto verbal. Estamos interessados agora em compreender de que maneira esse recobrimento afeta a hierarquia melódica que acabamos de analisar ou, ao contrário, se é possível encontrar sinais de que é a hierarquia melódica que impõe rearranjos ou transformações ao texto verbal que se desvia, assim, da fala natural.

Tudo indica que o modelo da fonologia prosódica pode nos ajudar a compreender melhor o efeito de sentido de *naturalidade* ligado à dicção oral coloquial, e que desempenha papel crucial na relação entre fala e melodia. Esta relação é o elemento central da semiótica da canção desenvolvida por Tatit e é sobre ela que nos debruçaremos neste capítulo.

A proposta teórica da fonologia prosódica resultou da tentativa de explicar alguns fenômenos fonológicos das línguas naturais para os quais não havia um claro entendimento. Era preciso explicar, por exemplo, por que o fenômeno da elisão ocorria em fronteira de palavra (merenda escolar → merendescolar), e não no interior de palavra (paraense → *parense); era preciso explicar por que a degeminação ocorria quando ambas as vogais eram átonas (toca acordeon → tocacordeon), e nunca quando eram tônicas (toca harpa → *tocarpa). Era preciso explicar por que a retração acentual era opcional em certos contextos (Eu prefiro **ca**fé **que**nte) mas não em outros (*O **ca**fé **quen**te acabou)[128]. Fenômenos como estes apontavam não apenas para a existência de uma hierarquia de diferentes domínios no plano da expressão, como também para o fato de que esses domínios eram prosodicamente determinados.

A concepção de uma hierarquia de níveis no componente prosódico ia de encontro ao modelo estritamente linear da cadeia da fala proposto por Chomsky e Halle em *The sound patterns of English*. A partir dessa necessidade de reformulação do modelo

[128] Cf. SANDALO, F. (2004) "Fonologia Prosódica e Teoria da Otimalidade: Reflexões sobre a interface sintaxe e fonologia na formação de sintagmas fonológicos".

chomskiano, uma série de pesquisas sobre o plano da expressão verbal deu origem aos chamados *modelos não-lineares* em fonologia, entre os quais a fonologia prosódica.

O resultado mais consistente nessa área talvez tenha sido o trabalho de Irene Nespor e Marina Vogel, *Prosodic phonology*, publicado em 1986. Nessa obra as autoras estabelecem sete níveis ou domínios hierárquicos para a expressão verbal: sílaba, pé, palavra fonológica, grupo clítico, frase fonológica, frase entoacional e enunciado. O estabelecimento desses constituintes prosódicos[129] e das regras que ditavam suas inter-relações possibilitou uma melhor compreensão de certos processos fonológicos sensíveis a contextos prosódicos[130].

PROCESSOS FONOLÓGICOS[131]

Sabe-se desde Saussure que um sistema lingüístico é constituído de diferenças. Portanto, um sistema fonológico é um sistema de diferenças segmentais (constituintes) e supra-segmentais (caracterizantes). Em princípio, os valores segmentais e supra-segmentais desse sistema são projetados no eixo sintagmático no ato da fala. Porém, a construção da cadeia da fala não se resume a juntar segmento após segmento, sílaba após sílaba etc. Todo ato da fala é condicionado pelos limites físico-articulatórios do aparelho fonador e se processa em determinada velocidade. Portanto, a construção da cadeia da fala é regida pelo *princípio do menor esforço*.

> "Ao pronunciar os sons da língua, procuramos obter o máximo de efeito com o mínimo de esforço. É esta a razão pela qual, ao combinar os sons, procuramos tanto quanto possível poupar os movimentos articulatórios

---

129 "Constituinte" aqui é empregado no sentido que dá a este termo a lingüística americana, e não na acepção da glossemática.

130 Existem processos fonológicos que não dependem de contextos prosódicos, por exemplo, a assimilação dos pontos de articulação labial, coronal e dorsal pela consoante nasal em samba, janta e longo respectivamente; a palatalização do [t] diante da vogal [i] em alguns falares do português do Brasil etc. Neste trabalho, estamos interessados apenas em processos que são sensíveis a contextos prosódicos.

131 Boa parte do argumento desenvolvido nas duas próximas seções é fruto da discussão que tive com Raquel Santana Santos no curso da preparação do ensaio *Hierarquia melódica e hierarquia prosódica em Gabriela*. Cf. CARMO Jr, J.R. e SANTOS, R.S. (a sair).

> que não são absolutamente indispensáveis para o efeito acústico desejado". [132]

Como a cadeia da expressão está relacionada a um conteúdo, o ato da fala consiste no comércio entre o sentido que se pretende construir e o esforço necessário para produzi-lo. A fala informal, por exemplo, que é uma semiótica sincrética da qual participa o gesto (entre outras linguagens), muitas vezes "maleabiliza" o sistema desfazendo algumas de suas diferenças em determinados contextos. Se um sistema fonológico consiste num quadro de diferenças entre segmentos e supra-segmentos, existem certos processos fonológicos que alteram esse quadro de diferenças em função de determinado contexto da fala. Esses processos podem ser segmentais (quando afetam os constituintes ou segmentos), como a degeminação, a ditongação, a elisão etc, ou então, supra-segmentais (quando afetam os caracterizantes ou supra-segmentos) como a retração acentual.

Um bom exemplo de processo fonológico envolvendo constituintes é a redução vocálica. Em português, as grandezas /e/ e /i/ são constituintes do sistema fonológico uma vez que distinguem "lê" de "li" (/le/ *vs* /li/), "vê" de "vi" (/ve/ *vs* /vi/) etc. Mas, em certas condições (por exemplo, em posição átona final), esses constituintes se superpõem no arquifonema /I/ (/dentI/ "dente", /s†ltI/ "solte"), uma vez que é necessário um menor esforço para pronunciar [dentI] que [dente]. Podemos dizer que nesses casos o sistema fônico da língua é "maleabilizado" pela pressão do uso[133].

Os processos fonológicos envolvem também os caracterizantes ou supra-segmentos. Nesse caso, o princípio do menor esforço atua no sentido de dotar a cadeia da fala de um ritmo binário[134]. Dado que em português os vocábulos podem ter seus acentos na última, penúltima e antepenúltima sílaba, a construção de sentenças nem sempre resulta numa cadeia eurrítmica.

Assim, quando duas palavras são justapostas, a primeira com acento tônico na última sílaba e a segunda com acento na primeira (como em Je**sus Cris**to, por exemplo), cria-se um choque acentual. Nesse caso, o processo de *retração acentual* consiste na

---

[132] MALMBERG, B. (1970) *La phonétique*, p. 65.

[133] Anderson fala em "gramaticalização de uma tendência natural". Cf. ANDERSON, S.R. (1981) "Why phonology isn't natural", 493-539. Cf. também o capítulo "Phonétique combinatoire" de MALMBERG, B., op. cit., pp.64-84.

[134] HAYES, B. (1995) *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies.*

tendência a transformar a palavra *Jesus*, que é oxítona, numa paroxítona[135], desfazendo-se dessa maneira o choque entre dois acentos contíguos e estabelecendo o ritmo binário:

. x x .		**x . x .**
(Je sus Cris to)	→	(Je sus Cris to)

A questão da fonologia prosódica é descobrir porque a retração acentual em "Jesus Cristo" é possível, ao passo que a retração em "beber água" não se realiza (***be**ber **á**gua).

NATURALIDADE

Qual o interesse dessas questões para uma tese de semiótica musical? Em primeiro lugar, assim como a hierarquia melódica, a hierarquia prosódica tem leis próprias de organização. A partir do que estabelecemos nos capítulos anteriores, somos então convidados a pensar, por analogia, que poderiam existir numa cadeia melódica processos semelhantes à degeminação, à elisão etc. Mais interessante que isso, no entanto, é o fato desses processos fonológicos estarem estreitamente vinculados ao uso lingüístico. Por essa razão, eles podem nos dar uma idéia mais clara do que seja a *fala natural*. Esse é o aspecto da questão que nos interessa particularmente neste capítulo. Dado que a semiótica da canção tem como um de seus pilares a noção de *naturalidade*, não é pouco o interesse de conhecermos melhor esses processos.

Vejamos a questão mais de perto. Segundo Tatit:

> "E o texto vem da vida. Mais precisamente, vem dos estados de vida: estado de enunciação, estado de paixão, estado de decantação. Num o cancionista fala, simplesmente; noutro, fala de si e, no último, fala de alguém ou de algo. Cada estado retratado no texto tem suas implicações melódicas, tem uma compatibilidade em nível de modalização. Daí as melodias irregulares, as melodias com durações prolongadas e as melodias reiterativas. Cada melodia contempla seu texto. Há, sem dúvida, uma

[135] COLLISCHONN, G. (2001) *O acento em português*, p. 151.

> técnica assimilada durante as produções. Na verdade, um equilíbrio de técnicas, como veremos adiante, que se configura numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia, ocupa posição de destaque a **naturalidade**: a impressão de que o tempo da obra é o tempo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção".[136] [grifo nosso]

O que vem a ser exatamente essa *naturalidade* a que se refere Tatit? A princípio, a naturalidade é um efeito de sentido apreensível a partir de elementos do plano da expressão. Mas não é tarefa fácil determinar precisamente quais são esses elementos. Dado que a naturalidade opõe-se à artificialidade, podemos tentar atacar o problema por esse outro ângulo.

Suponhamos então uma situação-limite na qual a fala é produzida por um autômato, ou seja, por um software de síntese de fala[137]. Para um tal autômato, produzir um enunciado consiste simplesmente em alinhar uma série de sílabas uma após a outra e nada mais. Uma máquina de fala não é dotada de um aparelho fonador. Portanto, não está submetida ao princípio do menor esforço. Ela também não é condicionada pela velocidade da fala e, dado que boa parte das leis prosódicas constituem um parâmetro até o momento "não mapeado" pelos softwares[138], os processos fonológicos são invisíveis para uma tal máquina. Um autômato nunca produzirá uma degeminação [notaguda], uma elisão [noterrada] e nem desfará um choque acentual [**Je**sus**Cri**sto].

Um autômato fala estritamente dentro dos limites do sistema, ao passo que um enunciador humano flexibiliza até certo ponto esse sistema. Em termos hjelmslevianos,

---

[136] TATIT, L. *O cancionsta*, p. 17-18.

[137]BARBOSA, P.A. (1999) "Revelar a estrutura rítmica de uma língua construindo máquinas falantes: pela integração de ciência e tecnologia de fala".

[138]"Nos últimos anos, a síntese *concatenativa* – i. e., feita a partir de unidades pré-gravadas – simplesmente bateu a síntese *por regras* – i.e., feita a partir do modelamento físico da produção. Isso se deve ao fato de não haver ainda conhecimento bastante para explorar todas as conseqüências físicas de uma análise lingüística, ao mesmo tempo em que há tecnologia bastante para varrer, em tempo real, enormes repositórios de gravações previamente transcritas e analisadas em busca de textos passíveis de análise semelhante ou idêntica à daquele que se quer converter em fala. Nada mais, então, é preciso sintetizar. Basta concatenar, com o mínimo de emendas possíveis, trechos, pré-gravados por um mesmo locutor, que estejam pareados a transcrições tão próximas quanto possível de trechos – os maiores possíveis – do texto a ser "falado"". ALBANO, E. C. (2002) "A pulsação sob a letra: pela quebra de um silêncio histórico no estudo do som de fala".

na fala de um autômato participam apenas *invariantes* da expressão (limitadas por definição), na fala natural participam *variedades* e *variações* (a princípio ilimitadas).

De fato, é possível programar o autômato para que produza variedades, ao menos dentro de certos limites. Por exemplo, no nível da sílaba, é possível alimentar a memória desse autômato com todas as variedades de [a] existentes em português ([ba], [da], [ka] etc, em várias posições no interior do vocábulo). Mas à medida que aumenta a dimensão da unidade considerada (pé, palavra fonológica, grupo clítico etc) esse procedimento torna-se inviável, e o autômato passa a produzir apenas invariantes.

Ao ignorar os processos fonológicos, a fala automatizada do computador retira do plano da expressão as marcas do sujeito da enunciação, ou melhor, ela deixa as marcas do enunciador "computador". Ora, essas marcas parecem consistir exatamente na ausência de variedades e variações decorrentes dos processos fonológicos. Por essa razão a fala de um computador é tão caracteristicamente "artificial".

Observe-se, por exemplo, o terceiro verso da letra de "Gabriela", *Já não consigo viver sem ela*. Se alimentarmos o *input* de uma máquina de síntese de fala com esse verso, o resultado obedecerá apenas à distribuição de acentos de cada palavra tomada isoladamente[139].

(x)	(x)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(x)	(x)	(.)
Já	não	con	si	go	vi	ver	sem	e	la

Essa distribuição de acentos está longe de ser eurrítmica, pois há um choque acentual em *já não* e em *sem e(la)*. Mas o autômato não "sente" nenhum desconforto com esses choques acentuais. Cada sílaba constitui uma totalidade isolada independente de seu entorno. Ou seja, o computador justapõe ou concatena sílabas a partir de um repertório dado fixo que não sofre nenhuma pressão contextual. O falante do português, ao contrário, tenderá a eliminar estes choques apagando alguns dos acentos. O resultado desse rearranjo rítmico será provavelmente:

(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)
Já	não	con	si	go	vi	ver	sem	e	la

[139] (x) indica sílaba acentuada e (.) sílaba não acentuada.

ou, então

(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)
Já	não	con	si	go	vi	ver	sem	e	la

As diferenças entre essas grades rítmicas têm um grande peso na construção do efeito de sentido de naturalidade na fala. Vejamos outro exemplo. O sexto verso da mesma canção, *Volta bandida. Mata essa dor*, o autômato pronunciaria como:

(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(x)
Vol	ta	ban	di	da	Ma	ta	e	ssa	dor

Mas o falante do português tenderá a elidir a vogal *e* de *essa*. Desse modo, o verso seria ressilabificado:

(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)
Vol	ta	ban	di	da	Ma	**tE**	ssa	dor

Parece, então, que os processos fonológicos governados pela distribuição de acentos, entoações e pelo andamento (velocidade da fala) têm uma participação decisiva na criação do efeito de sentido de uma dicção "natural". Em outras palavras, a oposição natural *versus* artificial é, em grande parte, identificável na fala pela presença ou ausência dos processos fonológicos. A informalidade não se manifesta apenas na escolha lexical e na construção sintática. Ela se manifesta no nível fonológico pela elisão, degeminação, ditongação, contração, sinérese, síncope etc. No limite, todos estes processos pressupõem os condicionamentos sofridos por um aparelho fonador (um *corpo*) numa dada velocidade de prolação (um *andamento*).

PROSÓDIA VS. MELODIA

Na análise que fizemos de "Gabriela" procuramos mostrar todas as propriedades funcionais que uma melodia tonal pode apresentar para criar o efeito de uma cadeia da expressão auto-sustentável: revelamos as células, frases, períodos, cadências imperfeitas, cadências de engano e cadências perfeitas. A questão interessante é saber como essa cadeia autônoma de notas musicais suporta uma letra que, como acabamos de ver, tem suas próprias leis de organização. Vamos tratar agora da questão da *compatibilidade* entre letra e melodia, salientando-se que a compatibilidade que investigamos aqui se restringe ao plano da expressão musical e verbal[140].

Retomemos o terceiro verso da canção, em suas três versões:

(1) autômato:

(x)	(x)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(x)	(x)	(.)
Já	não	con	si	go	vi	ver	sem	e	la

(2) fala natural 1:

(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)
Já	não	con	si	go	vi	ver	sem	e	la

(3) fala natural 2:

(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)
Já	não	con	si	go	vi	ver	sem	e	la

Na melodia criada por Tom Jobim, este verso apresenta a seguinte distribuição de acentos:

---

[140] Na semiótica da canção, compatibilidade é uma relação entre o plano da expressão musical (melodia) e o plano do conteúdo verbal (letra).

(4) fala cantada[141]:

(x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.)
Já não con si [:] go vi ver sem e [:] la

Há um claro contraste entre (1), (2) e (3) de um lado e (4), de outro. Nenhum dos três primeiros apresenta uma estruturação rítmica regular identificável ao passo que o último (4) apresenta uma divisão de pés ternários. Essa divisão rítmica é obtida pelo alongamento (**:**) de *si* e *e*, além da retração acentual em ***viver***. Do ponto de vista dos princípios da fonologia prosódica este acento não poderia ser retraído, uma vez que ocorre entre frases fonológicas, ([viver]φ e [sem ela]φ). Também não existe processo fonológico que explique os alongamentos das sílabas *si* e *e*. Portanto, estamos diante de um processo que afeta a cadeia da expressão e que parece ter sua origem na melodia, e não na fala.

A análise dos versos (13) e (14) *Molha tua boca na minha boca. A tua boca é meu doce é meu sal* revela fatos ainda mais interessantes. Teríamos então:

(5) autômato:

(x) (.) (x) (.) (x) (.) (x) (x) (.) (x) (.) (x) (x) (.) (x) (.) (x) (x) (x) (.) (x) (x) (x)
Mo lha tu a bo ca na mi nha bo ca a tu a bo ca é meu do ce é meu sal

(6) fala natural (ditongação em **twa** e elisão em **kE** e **cE**):

(x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (x) (.) (.) (.) (x) (x) (.) (x) (x) (.) (x)
Mo lha **twa** bo ca na mi nha bo ca a **twa** bo **kE** meu do **cE** meu sal

(7) fala cantada:

(x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.) (x) (.) (.)
Mo lha **twa** bo **[:]** ca na mi nha bo **[:]** ca a <u>tu a</u> bo **kE** meu do **cE** meu sal **[:]** **[:]**

[141] O símbolo **[:]** marca alongamento da sílaba.

Observa-se aqui não apenas a inserção de alongamentos nas duas ocorrências de *bo* e de *sal*, inexplicáveis do ponto de vista estritamente prosódico. Além disso, das duas ocorrências de *tua*, apenas a primeira sofre uma ditongação. Por que Tom Jobim ditonga a primeira e não a segunda? A resposta é que ele submete a divisão métrica dos versos às células rítmicas da melodia e não o inverso. Daí que, do ponto de vista métrico, o resultado consiste numa cadeia ternária absolutamente regular.

É fácil perceber que a divisão métrica do pé (x . .) e da célula (x . . x . .), reiterados ao longo de todo o trecho, é a responsável pela unidade rítmica do verso cantado. Em outras palavras, em "Gabriela" a estrutura melódica domina a estrutura prosódica. Decididamente, "Gabriela" não tem uma melodia figurativa.

Vejamos outro dado interessante, agora na junção dos versos (2) e (3) ...*felicidade cadê você /Já não consigo*... que seriam assim pronunciados:

(8) autômato:

(.)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(x)	(x)	(.)	(x)	(.)
...Fe	li	ci	da	de	ca	dê	vo	cê	Já	não	con	si	go...

(9) fala natural:

(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)	(x)	(.)
...Fe	li	ci	da	de	ca	dê	vo	cê	Já	não	con	si	go...

(10) fala cantada:

									fim de I_1			início de I_2					
(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)
...Fe	li	ci	da	[:]	de	ca	dê	vo	cê	[:]	[:]	Já	não	con	si	[:]	go...

Aqui observamos dois fenômenos inexplicáveis por critérios prosódicos: a retração acentual em ***ca**dê* e o prolongamento em *felicida***:***de* e *consi***:***go*. Mas o fenômeno mais interessante é a presença de uma pausa subseqüentemente a *você*. É essa pausa que impede que a divisão da melodia como um todo não se quebre. Caso contrário, na juntura entre I_1 e I_2 teríamos:

(11) fala cantada sem pausa

fim de I_1

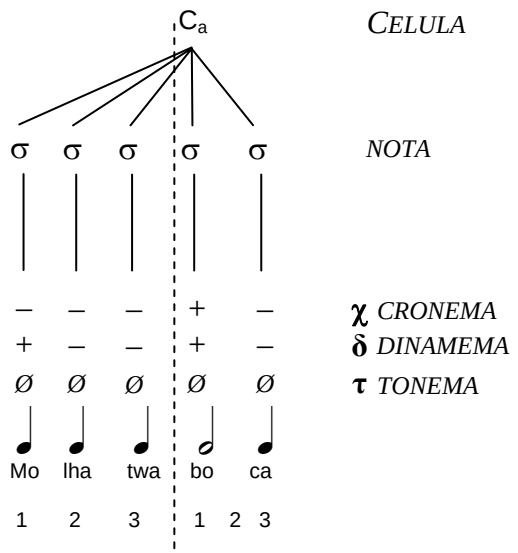
(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)	(x)	(.)	(.)
...Fe	li	ci	da	[:]	de	ca	dê	vo	cê	[:]	[:]	Já	não	con	si	[:]	go...

início de I_2

Cantada dentro desse esquema métrico, o ritmo ternário da canção se quebra. É quando dizemos que o cantor "atravessa" o ritmo da melodia.

A partir do que observamos nos segmentos (1) a (11) podemos compreender melhor o mecanismo que governa a compatibilização entre letra e melodia em "Gabriela". Vimos que o domínio da célula é construído com informações de dinamemas [± forte] e cronemas [± longo] e que essa célula se define pela presença *obrigatória* de um núcleo de sonoridade com os traços [+forte] e [+longo]. Em "Gabriela", essa célula é composta de dois pés ternários. Assim, em (12) as sílabas *mo* e *bo*, recebem ambas o traço [+forte], na medida em que são os cabeças dos dois pés ternários que compõem a célula.

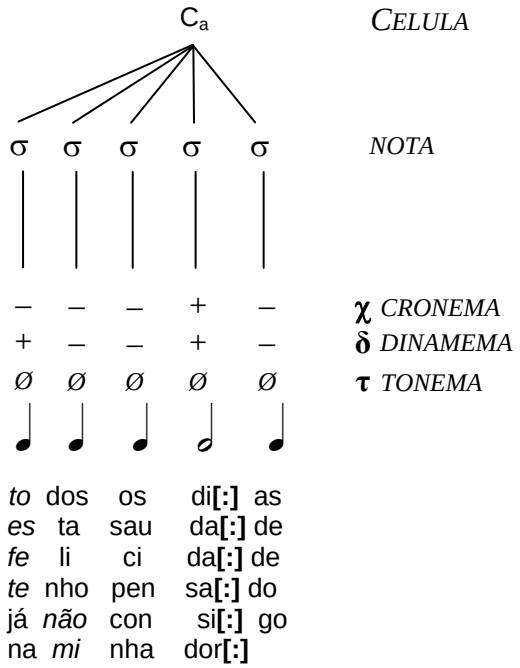
(12)



No entanto, apenas *bo* tem o traço [+longo]. Portanto, *mo* tem os traços [+forte] e [-longo] enquanto *bo* tem os traços [+forte] e [+longo], o que faz desta última sílaba o núcleo de sonoridade da célula, conforme a definição dada.

A partir disso, pode-se sustentar que é a estrutura da célula rítmica que determina porque certas sílabas tônicas são alongadas em determinados pontos e não em outros. Na fala, o alongamento ocorre nas sílabas portadoras de acento (primário ou secundário) ou nas sílabas finais (demarcando os limites dos domínios prosódicos). Mas em *Gabriela* parece ocorrer um fenômeno interessante: todo alongamento se dá sobre sílabas portadoras de acento, mas nem toda sílaba portadora de acento é alongada. Em (13) vemos que as sílabas que sofrem alongamento sempre coincidem com os núcleos das células rítmicas, e que as sílabas acentuadas que não coincidem com o núcleo (marcadas em itálico) nunca são alongadas.

(13)



É por isso que o compositor "não pode" acrescentar um tempo em *mi* e em *não*. Essa constatação parece confirmar a existência de uma hierarquia melódica que interage com a hierarquia prosódica e que determina a realização ou não de alguns processos fonológicos. O efeito de naturalidade depende diretamente da ação que essas duas hierarquias exercem entre si.

FORMAS PROTOTÍPICAS DA MELODIA

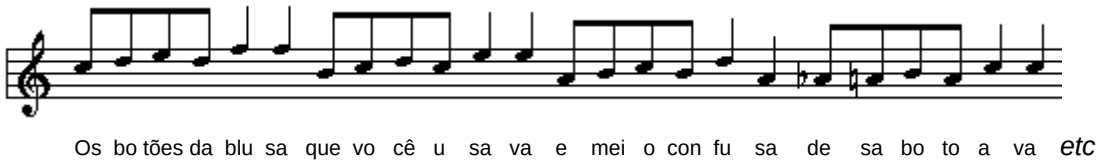
Já vimos que, segundo Luiz Tatit, a melodia de uma canção popular pode ser temática, passional ou figurativa. O resultado de nossas investigações vai ao encontro dessa classificação, embora por um caminho não explorado até aqui. Procuramos mostrar que a estabilidade melódica que caracteriza seja a tematização, seja a passionalização pode ser traduzida numa estrutura que hierarquiza cronemas, tonemas e dinamemas. Procuramos mostrar que a instabilidade entoativa que caracteriza a figurativização pode ser traduzida num conjunto de processos fonológicos sensíveis à prosódia. Em ambos os

casos nossa investigação acabou por focalizar fenômenos que dizem respeito à estrutura interna do plano da expressão seja ele melódico, seja ele verbal.

A partir dessa perspectiva, é possível concluir que numa canção atuam duas "forças" em sentidos opostos: a hierarquia melódica (coesão rítmica e coerência harmônica) e a hierarquia prosódica (otimidade rítmica e fluência segmental – elisão, degeminação, ditongação etc). Numa canção temático-passional prevalecem os princípios da hierarquia melódica, numa canção figurativa prevalecem os princípios da hierarquia prosódica. Não é preciso lembrar a advertência de Tatit de que tematização, passionalização e figurativização são casos-limite quase nunca encontrados em estado puro, sendo mais natural um equilíbrio instável ao longo da canção.

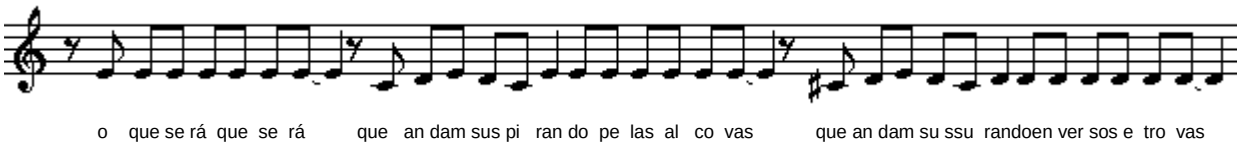
Como acabamos de ver, em "Gabriela" (como em boa parte das melodias de Tom Jobim) parece que as leis melódicas impõem-se sobre as leis da dicção. Tom Jobim, Roberto Carlos, Chico Buarque de Holanda, só para citar os mais conhecidos, são alguns dos grandes mestres na arte de compor melodias temáticas e passionais. Em "Os seus botões", de Roberto e Erasmo Carlos, encontramos um bom exemplo de uma única célula reiterada ao longo de toda a melodia, embora tudo se passe como se o enunciatário não percebesse essa monótona repetição [faixa 31].

"Os seus botões", Roberto e Erasmo Carlos



Nesta canção também encontramos mostras de que a estrutura prosódica é subjugada pela estrutura da célula rítmica. É o caso da retração acentual em **cho**via e **tra**vesseiros, por exemplo. Outra ilustração de uma reiteração obstinada de células rítmicas pode ser observada na melodia de "O que será" [faixa 32], de Chico Buarque.

"O que será", Chico Buarque de Holanda



A onipresença da célula rítmica é quebrada nas melodias figurativas. Aqui a força estabilizadora da célula rítmica é subjugada pelo que o enunciador *quer dizer*. Como este dizer é verbal, a melodia tem que se adaptar às leis e princípios do fluxo verbal. É de se esperar que não apenas os processos fonológicos se realizem plenamente nesse tipo de composição, mas que a própria expressão verbal-oral não encontre obstáculos na estrutura rítmico-melódica. É o que ocorre com "Quem me vê sorrindo" [faixa 33], de Cartola. Nesses casos as células rítmicas desaparecem da superfície melódica, quando não sobrevivem apenas como fragmentos desconexos que somente a análise cuidadosa pode recuperar.

Uma melodia caracteristicamente instrumental estaria, a princípio, livre das pressões da hierarquia prosódica. No entanto, não devemos nos esquecer que o instrumento melódico mais primitivo é a voz. Não é de estranhar que, por vezes, encontremos performances instrumentais nas quais é possível vislumbrar um eco da gestualidade oral animando o desenvolvimento melódico. Aliás, não são poucos os pianistas, contrabaixistas e guitarristas que "cantam" o improviso que simultaneamente tocam em seu instrumento. Essa gestualidade é ainda mais presente em instrumentos de sopro como o saxofone e o clarinete que, como vimos, têm uma estrutura muito semelhante à do aparelho fonador. No entanto, não dispomos no momento de nenhum instrumento teórico que nos permita extrair dessa hipótese um método de análise controlado.

denotação e conotação

forma e substância na melodia tonal

O tom é o sal da linguagem.
É duro engolir uma comida sem sal.

ARNALDO ANTUNES

A investigação da hierarquia da melodia tonal (cap. II) procurou mostrar como e porque a música pode se considerada como uma *linguagem*. Verificamos que numa melodia há uma relação entre conteúdo e expressão que pressupõe uma instância da enunciação. Constatamos também que os elementos da expressão são analisáveis em figuras (glossemas), que se combinam e se selecionam entre si. Portanto, temos fortes indícios de que a questão formulada por Hjelmslev nos *Prolegômenos* pode ser respondida positivamente.

> "Cabe aos especialistas dos diversos domínios decidir se os sistemas de símbolos matemáticos ou lógicos, ou certas artes como a música, podem ou não ser definidos desse ponto de vista como semióticas".[142]

Esse resultado foi obtido através da análise de cronemas, tonemas e dinamemas, e nada mais. Resta agora abordar outra questão não menos importante. Trata-se do papel do timbre, da dinâmica, do andamento, da textura, enfim, de uma série de elementos da expressão musical que não têm lugar no quadro esquemático que construímos no capítulo II. Acreditamos que a solução para esse problema depende de uma clara distinção entre *composição musical* e *interpretação musical*. Antes de prosseguir, é preciso fazer uma digressão e voltar a alguns conceitos fundamentais da glossemática como soma, forma, substância, invariante, variante, denotação e conotação.

DENOTAÇÃO/CONOTAÇÃO

Hjelmslev denomina *invariante* o correlato que contrai comutação mútua, e *variante* o correlato que contrai substituição mútua[143]. Por exemplo, as diferentes pronúncias da palavra /mar/ (a do carioca, do gaúcho, do caipira, do belo-horizontino etc) são três *variantes* da expressão que se relacionam a uma única invariante do conteúdo, o conceito abstrato "mar". Daí ser possível substituir as variantes da expressão entre si porque o

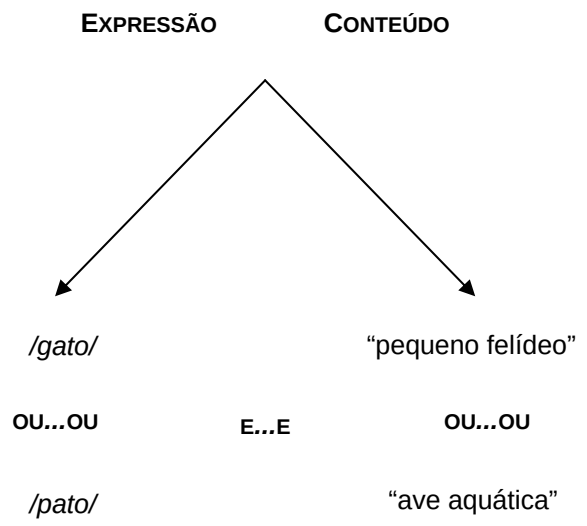
---

[142] *Prolegômenos*, p. 118.
[143] *Prolegômenos*, p. 139.

conteúdo do signo "mar" permanecerá inalterado. Diz-se então que qualquer uma das três variantes se *substituem mutuamente*. Mas, se trocarmos qualquer uma dessas variantes por um fonema lateral (mar → mal), ocorrerá uma *comutação* no plano do conteúdo ("grande extensão de água salgada" → "o que prejudica ou fere"). Nesse caso, dizemos que /r/ e /l/ são invariantes da expressão que se *comutam mutuamente*.

As duas funções necessárias e suficientes para caracterizar uma estrutura semiótica elementar são a função (e...e) ou relação, e a função (ou...ou) ou correlação. Essa estrutura elementar (também chamada semiose, função semiótica ou ainda denotação) apresenta a particularidade de consistir numa *relação (e...e) entre correlações (ou...ou) da qual participam apenas invariantes*.

Por exemplo, a cadeia lingüística /gato/ somente é expressão do conteúdo "pequeno felídeo" porque, de um lado, ambos, expressão e conteúdo, se relacionam (função e...e) no e pelo signo e, de outro, porque essa cadeia se correlaciona (função ou...ou) com outras cadeias que se lhe opõem, por exemplo, /pato/, que expressa o conteúdo "ave aquática".

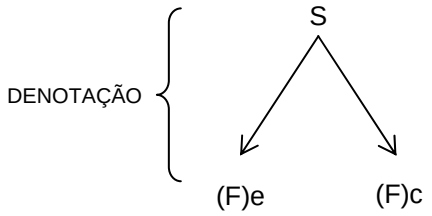


Diz-se, então, que a expressão /gato/ denota o conteúdo "pequeno felídeo", assim como a expressão /pato/ denota o conteúdo "ave aquática". A *denotação* está relacionada ao fenômeno da invariância, é uma relação entre expressão e conteúdo na qual participam apenas invariantes. Nas palavras de Hjelmslev,

> "Uma linha ligando uma unidade precisa do conteúdo a uma unidade precisa da expressão pode ser denominada *relação de signo* ou *denotação*". [144]

Dado que a "forma é a constante numa manifestação"[145], a denotação é uma relação entre duas formas, a *forma da expressão* (o denotador) e a *forma do conteúdo* (o denotado), sem nenhuma participação das substâncias da expressão e do conteúdo. O conceito de denotação é útil exatamente porque nos permite isolar as formas de um esquema semiótico. Sendo uma relação entre formas puras, a denotação implica um esvaziamento de todo componente concreto da linguagem. Assim, se pretendemos que a expressão /gato/ denote o conteúdo "pequeno felídeo", tanto um quanto outro devem ser absolutamente indeterminados, no sentido de que devem ser tomados como abstrações sem qualquer referência às substâncias da expressão e do conteúdo. A expressão /gato/ é abstrata, no sentido de que é despida de qualquer determinação de pronúncia ou de escrita e, portanto, tem apenas uma definição negativa (não é /pato/ etc); o conteúdo "pequeno felídeo" é igualmente abstrato, despido de qualquer determinação semântica; trata-se de um pequeno felídeo qualquer que também tem apenas uma definição negativa (não é uma "ave aquática" etc).

A definição hjelmsleviana de semiótica denotativa como uma "semiótica da qual nenhum dos planos é uma semiótica"[146] pode ser interpretada como uma articulação elementar do signo (S) entre forma da expressão (F)*e* e forma do conteúdo (F)*c*:



Evidentemente, uma relação dessa natureza é uma construção teórica sem par no mundo real da língua em *uso*[147]. Sempre que usamos a linguagem, os signos são revestidos

[144]HJELMSLEV, L. (1971) *La structure fondamentale du langage*, 214.
[145] *Prolegômenos*, p. 139.
[146] *Prolegômenos,* p.121.

de algum grau de determinação, por mínimo que seja. Porém, a própria idéia de determinação já pressupõe uma indeterminação anterior. É essa indeterminação (que não passa de uma forma pura) que entra numa relação de denotação, e que está diretamente associada à prova da comutação. É pela prova da comutação que identificamos os elementos que integram as formas da língua (que entram numa relação de denotação), separando-os daqueles que não podem fazê-lo (que entram numa relação de conotação). Como as formas são invariantes, compreende-se que *somente pode haver uma articulação elementar no nível da forma*.

A relação entre forma e substância é de um para muitos. Uma única forma pode ser manifestada por muitas substâncias, mas não o inverso[148]. Por esse motivo, na análise do texto é muito mais razoável arrolarmos as invariantes de uma semiótica, dado que são muito menos numerosas e mais simples do que as variantes, a princípio ilimitadas e complexas. Não existem limites para as variações de pronúncia de uma palavra, pois, de fato, cada vez que pronuncio "mar", faço-o de maneira única. Greimas mostrou que acontece algo semelhante no plano do conteúdo. Como cada signo sempre ocorre cercado por outros signos, o sentido geral "migra" para a totalidade do texto, que sempre estará contida numa outra totalidade mais abrangente e que, por fim, estará contida numa situação particular de *uso* concreto da linguagem. Por essa razão, o "mar" de *mar de lama* não é exatamente o mesmo "mar" de *o mar não está pra peixe*. No limite, qualquer ocorrência desse lexema será determinada pelo contexto no qual ele se insere e, desse modo, terá um sentido particular que se diferencia de todas as outras ocorrências. É por essa razão que o sentido é sempre contextual.

Diferentemente de uma semiótica denotativa, uma semiótica conotativa é aquela cujo plano da expressão é uma semiótica. Este ponto merece uma reflexão. Hjelmslev afirma que:

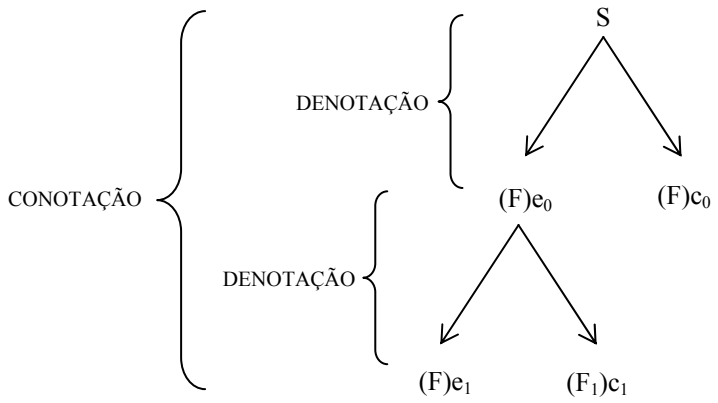
---

[147] Existem certas "linguagens" que talvez possam ser pensadas como semiótica denotativas puras. Por exemplo, uma linguagem de programação é construída de tal maneira a não prever a manifestação por uma substância. Neste caso temos um código abstrato que será interpretado univocamente por uma "máquina". Em HTML (*HyperText Markup Language - Linguagem de Formatação de Hipertexto*), por exemplo, à forma da expressão (<**B**>), corresponde a forma do conteúdo ("texto em negrito"). A conotação é um modo *humano* de apropriação dos signos.

[148] HJELMSLEV, L. (1991) *A estratificação da linguagem*, p.62.

"Uma semiótica conotativa é portanto uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa. É portanto uma semiótica da qual um dos planos, o da expressão, é uma semiótica."[149]

Comparativamente com o esquema anterior, teríamos algo como:



Aparentemente temos aqui uma contradição. Se a forma da expressão $(F)e_0$ é uma invariante, como pode ser articulada em $(F_1)e_1$ $(F_1)c_1$? Uma resposta possível para essa questão passa por admitir que forma e substância são conceitos relativos[150]. Ou seja, e_1 e c_1 são formas em relação a e_0 e substâncias em relação a S.

Isso ficará mais claro se retomarmos um exemplo anterior, o signo "mar". A cadeia /mar/ expressa o conteúdo "vasta extensão de água salgada que ocupa a maior parte da superfície terrestre". Temos, portanto, uma relação semiótica ou *denotação* entre uma expressão e um conteúdo, mais precisamente, entre *uma forma da expressão e uma forma do conteúdo*. Já sabemos que se trata de um signo pertencente a uma semiótica denotativa, o

---

149 *Prolegômenos*, p. 125.

150"...desde o momento em que se mude de ponto de vista e se proceda à análise científica da "substância", essa "substância", por sua vez, forçosamente se torna uma "forma", com um grau de diferença, é verdade, porém uma forma cujo complemento é ainda uma "substância", que compreende mais uma vez os resíduos que não foram aceitos como marcas constitutivas das definições. Isso nos autoriza a afirmar que nesse sentido geral "forma" e "substância" são termos *relativos*, e não absolutos." HJELMSLEV, L. (1991) *A estratificação da linguagem*, p.59.

português-língua. Nessa relação constitutiva do signo lingüístico não intervêm nem a substância da expressão, nem a substância do conteúdo. Essas substâncias intervêm apenas quando o signo é manifestado pelo uso. Numa situação real de fala, "mar" admite variantes. É o caso quando um carioca pronuncia [ma**X**] com uma fricativa velar, um belo-horizontino fala [ma**h**] com uma fricativa glotal e um caipira diz [maɹ] com uma retroflexa alveolar[151].

Quando afirmo que "um carioca pronuncia [ma**X**]", estabeleço uma relação entre um conteúdo ("ser carioca") e uma expressão ([ma**X**]). Em outras palavras, cada uma dessas diferenças estabelece uma nova *semiose*. À expressão [**X**] correlaciona-se o conteúdo "carioca", à expressão [ɹ] correlaciona-se o conteúdo "caipira", à expressão [**h**] correlaciona-se o conteúdo "belo-horizontino".

É evidente que essa semiose ocupa um lugar hierarquicamente diferente daquela que estabelece o signo lingüístico *mar*. Temos agora uma *semiose de segundo grau*[152] que Hjelmslev chama de *conotação*. Em suma, o português-língua é uma semiótica denotativa. O português-uso é uma semiótica conotativa.

Entre outras coisas, o conceito de conotação traduz o fato, que todos apreendemos intuitivamente, de que a voz particular de um indivíduo expressa conteúdos que vão muito além daqueles contidos no enunciado; a voz "sobra" no enunciado porque "sobram" as substâncias fônicas no plano da expressão[153]. O mesmo se pode dizer de uma caligrafia, que contém um excedente de significação que se superpõe conotativamente aos grafemas da escrita cuja função é denotativa[154]. Esse é o caso de quaisquer outros conjuntos de traços da expressão ligados conotativamente ao plano do conteúdo.

> "Assim como a voz apresenta a efetivação física do discurso (o ar nos pulmões, a contração do abdómen, a vibração das cordas vocais, os

---

151 SILVA, Th.C. (2002) *Fonética e fonologia do português*, p.38-39.
152 HJELMSLEV, L. (1966) *Le langage* , em especial o cap. "Degrées linguistiques".
153 As variações prosódicas são uma decorrência direta da multiplicidade de substâncias do plano da expressão. Sabemos que enquanto a substância do conteúdo parece ser homogênea, a substância da expressão é comprovadamente heterogênea. A substância da expressão é heterogênea não apenas porque abriga em si diversas ordens sensoriais (visual, tátil, auditiva etc), mas também porque cada uma destas ordens apresenta subdivisões com diversos graus de pertinência. Cf. HJELMSLEV, L. (1991) *A estratificação da linguagem*, p. 60.
154 A rigor, os grafemas constituem as *figuras* e não os *signos*.

> movimentos da língua), a caligrafia também está intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou delicadeza, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura[…]O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação".[155]

A semiótica conotativa diz respeito fundamentalmente à instância da enunciação. Todas as marcas do sujeito da enunciação (sexo, idade, nacionalidade etc, além dos ilimitados "estados de alma") estão impressas na substância da expressão. Daí que uma simples frase denote um único conteúdo[156] e conote múltiplos conteúdos.

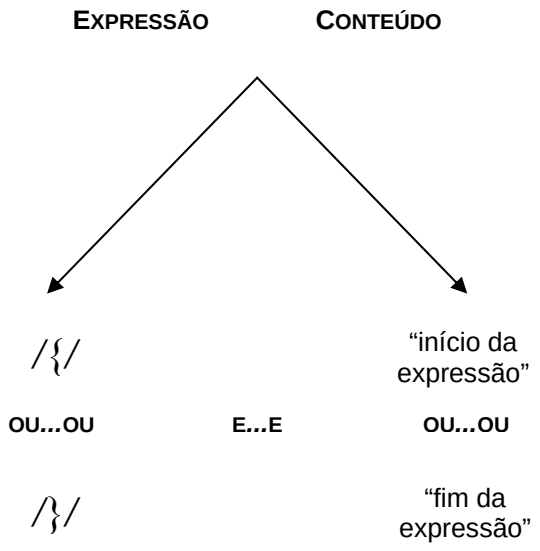
Semióticas denotativa e conotativa nunca se confundem. A primeira pressupõe a segunda. É possível conceber uma semiótica denotativa pura independentemente de uma semiótica conotativa porque a forma independe da substância. A manifestação é uma relação entre forma e substância na qual a primeira é constante e a segunda é variável[157].

O indo-europeu antigo, por exemplo, é uma língua reconstituída. Sua pronúncia é apenas conjectural. Porém, mesmo que nenhuma palavra do indo-europeu tenha sido pronunciada uma só vez, ainda assim ele constitui uma semiótica denotativa, e é em parte com base nessa semiótica que muitas das chamadas leis fonéticas foram estabelecidas pela lingüística do século XIX.

Outro bom exemplo de uma semiótica denotativa pura são as chamadas linguagens de programação, utilizadas na construção de algoritmos computacionais. Por exemplo, na linguagem JAVA, a expressão /{/ denota o conteúdo "início de expressão", enquanto a expressão /}/ denota o conteúdo "fim de expressão".

---

155 ANTUNES, A. (2006) "Escrita à mão", p. 326-327.
156 Uma frase ambígua é aquela que *denota* mais de um conteúdo.
157 Cf. *Prolegômenos*, p.139.



/{/ e /}/ são exemplos de expressões de signos de um sistema denotativo puro, construído explicitamente com o intuito de evitar todo tipo de ambigüidade. Um algoritmo escrito em qualquer linguagem de programação de alto nível deve ser isento de signos equívocos, pois, caso contrário, o programa simplesmente "não roda" ou "trava". Se a expressão /{/ denotasse "início do título" e, além disso, conotasse "ler entrada de dados", por exemplo, o computador não saberia como interpretar tal expressão, uma vez que, neste caso, interpretar quereria dizer *escolher* entre um e outro conteúdo.

A teoria semiótica seria muito mais simples se todas as estruturas semióticas se comportassem da mesma forma que as linguagens de programação, que são linguagens artificiais, criadas com fins específicos. No entanto, existem semióticas e semióticas, e na base do fazer semiótico próprio do ser humano está um *sentido plural* que abriga, lado a lado, denotações e conotações. A grande riqueza das línguas naturais e dos sistemas semióticos com os quais o homem se expressa intelectual e artisticamente – o grande defeito, diriam alguns lógicos – reside nas "falhas" que se apresentam em suas estruturas. Uma língua natural se caracteriza pela presença de certas variantes que fazem com que suas expressões passem a significar obliquamente mais de um conteúdo. É a presença dessas variantes que está na origem da conotação.

Se a semiótica denotativa não pressupõe a semiótica conotativa, o inverso não se verifica. Por essa razão, não é possível conceber um sotaque que não seja a partir de uma

língua dada. A sociolingüística (que sob certo aspecto é uma teoria sobre as conotações lingüísticas) mostra, entre outras coisas, como os conteúdos "nacionalidade", "idade", "sexo", "classe social" etc são manifestados por aquele que fala através da substância da expressão. Essa relação entre expressão e conteúdo pressupõe uma língua, ou seja, uma semiótica denotativa. Sem essa língua, os fatos sociolingüísticos seriam inexplicáveis.[158]

Dado que a função de manifestação articula um elemento pressuposto (a forma manifestada) e um elemento pressuponente (a substância manifestante), decorre que *é possível analisar a forma independentemente da substância, mas não o contrário*. Essa é a única razão pela qual a análise semiótica deve necessariamente ser iniciada pela forma. A primeira etapa da análise de um texto deve ter por objeto a semiótica denotativa; as etapas subseqüentes, as semióticas conotativas. Assim sendo, não há nada de surpreendente na atitude do semioticista que descarta, num primeiro momento, a análise da substância: trata-se de uma metodologia prática que visa apenas à divisão e à ordenação dos procedimentos que constituem a análise. Como salienta Hjelmslev:

> "...a fim de estabelecer uma situação-tipo simples trabalhamos supondo que o texto dado apresenta uma homogeneidade estrutural e que, legitimamente, só podemos nele introduzir, por catálise, um único sistema semiótico. No entanto, esta suposição não resiste a um exame; pelo contrário, todo texto, se não for reduzido demais para constituir uma base suficiente de dedução do sistema generalizável a outros textos, habitualmente contém derivados que repousam em sistemas diferentes"[159]

Desse modo, uma vez concluída a análise da forma, devemos nos voltar para a substância do texto, e a primeira questão que se apresenta é a de saber como – e mesmo se é possível – estabelecer categorias fundadas em relações e funções para dar conta não apenas do significado, mas também da significação dos textos. Em outras palavras, nosso problema resume-se a como tratar a substância, elemento não pertinente quando o que está em jogo é apenas uma semiótica denotativa, mas pertinente quando se considera uma semiótica conotativa, isto é, a significação em sua totalidade.

---

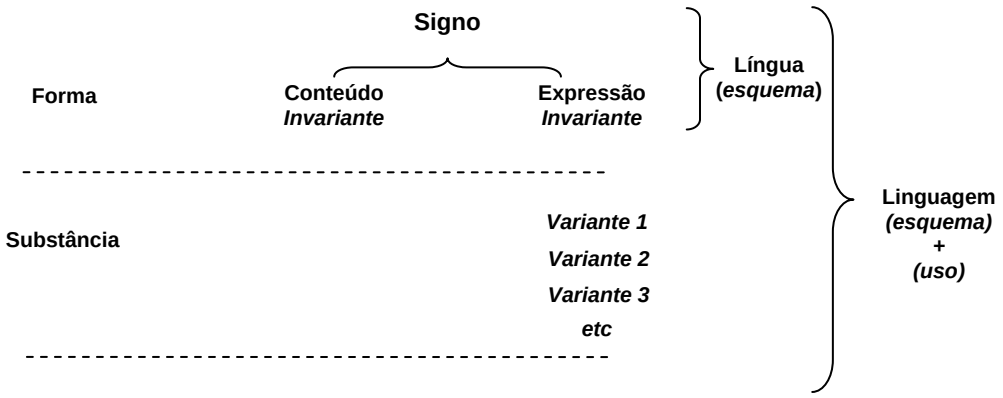
[158]A sociolingüística de Labov parece afirmar a realidade da semiótica conotativa e negar a realidade da semiótica denotativa. Ao contrário, Hjelmslev toma esta última como objeto privilegiado da lingüística.

[159] *Prolegômenos*, p. 122.

A análise de qualquer texto oral é um exemplo dessa dificuldade. Uma coisa é analisar um signo lingüístico como, por exemplo, o vocábulo "gol" enquanto forma abstrata, retirado de todo contexto concreto da fala; outra coisa é analisar este mesmo signo nesta ou naquela manifestação, por exemplo, no grito de *gol!* na voz de um locutor esportivo. Temos aí um signo mais complexo em que a substância manifestante marca a presença de um enunciador que, enquanto tal, escolhe manifestar o signo desta e não daquela maneira, criando efeitos de significação desta e não daquela natureza[160]. O caso da canção é ainda mais evidente: a expressão *eu te amo* é um signo distinto da expressão *eu te amo* modulada por uma melodia, que é um signo distinto da expressão *eu te amo* modulada por uma melodia interpretada, digamos, pela voz de Caetano Veloso. Temos então como que camadas de conotações sobrepostas ao signo abstrato que extrapolam o domínio da forma pura, mas que, nem por isso, devem deixar de ser objeto da semiótica.

Como se vê, a conotação é muito mais ampla e rica que a denotação. A conotação reflete-se nos diferentes tons do dizer, na escolha do vocabulário e nas ilimitadas variedades possíveis de entoação, escrita, gesticulação etc, que inevitavelmente acompanham um signo verbal ou não-verbal. Não é por acaso que o esquema clássico do signo, que se limita a representar a relação de solidariedade entre forma da expressão e forma do conteúdo, seja insuficiente para descrever as relações conotativas decorrentes da manifestação (a substância), uma vez que esse esquema retrata apenas a língua e não a linguagem em sua totalidade significante.

O esquema a seguir sintetiza o que vimos até aqui:

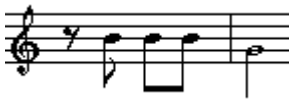


[160] Exploramos esse problema em CARMO Jr., J.R. (2005) "Semiótica e futebol".

DENOTAÇÃO MUSICAL

Nossa tese é a de que a distinção denotação/conotação pode ser transposta ipsis litteris para o domínio musical. Existe também uma *língua musical* (um sistema denotativo de formas não manifestadas) e uma *linguagem musical* (um sistema conotativo de formas manifestadas pelas substâncias). Assim como nas línguas naturais, é possível separar essas duas instâncias pela prova da comutação. As grandezas que entram numa relação de denotação constituem um enunciado melódico (uma composição); as grandezas que não participam do enunciado atuam como conotadores que manifestam as marcas da instância intérprete do sujeito da enunciação.

Quando um músico treinado tem diante de si a cadeia abaixo, ele reconhece imediatamente neste segmento o motivo melódico do *allegro con brio* da quinta sinfonia de Beethoven [faixa 34]:



O que significa um tal reconhecimento? Significa que o músico pode identificar uma estrutura musical e distingui-la de outras. Embora o segmento contenha apenas uma cadeia de quatro notas com tonemas, cronemas e dinamemas determinados, sem nenhuma informação sobre timbre, andamento, dinâmica ou qualquer outro parâmetro musical, ainda assim, o músico reconhecerá inequivocamente o tema do *allegro con brio*.

Essa cadeia de notas não é apenas o bloco básico empregado por Beethoven para construir sua sinfonia, ela é também o elemento mínimo a partir do qual nós, ouvintes, reconhecemos essa obra. Em outras palavras, o motivo tem o poder de nos *remeter* a algo que não ele mesmo. Esse motivo seria a expressão do conteúdo "allegro da quinta sinfonia", ou, então, esse motivo *denotaria* "allegro da quinta sinfonia".

À primeira vista, esse pode parecer um emprego extravagante do conceito, já que estamos acostumados a pensar a denotação em termos verbais. Porém, esse emprego do termo satisfaz plenamente à definição dada, qual seja, *uma relação entre uma invariante da expressão e uma invariante do conteúdo*. Do lado do conteúdo temos uma invariante, o conceito

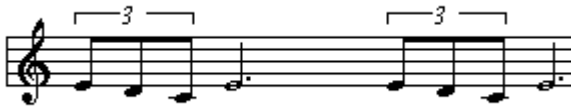
abstrato "allegro da quinta sinfonia", que nada mais é que uma idéia musical independente de qualquer manifestação concreta. Do lado da expressão temos outra invariante, pois não se trata aqui da melodia nessa ou naquela performance particular, na versão original ou na redução para piano, nas gravações históricas ou na versão digital para telefones celulares. Trata-se simplesmente de uma *imagem acústica* (Saussure) dotada de um valor opositivo ou, como preferimos, uma *forma melódica abstrata.*

Adorno afirma que "uma pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da primeira sinfonia de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas"[161]. Que seja. Mas são essas "ruínas" que constituem o que de mais resistente existe numa melodia, sua *forma*.

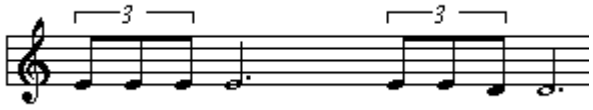
Os elementos invariantes que compõem a forma dessa cadeia melódica são os cronemas, dinamemas e tonemas das quatro notas que constituem essa célula melódica. Bastam esses elementos para que reconheçamos o tema da quinta sinfonia e o diferenciemos de uma infinidade de outros motivos melódicos do repertório clássico e popular.

Estamos sustentando que, dada uma melodia qualquer, ou seja, um certo arranjo sintagmático de cronemas, dinamemas e tonemas, se alterarmos qualquer uma dessas grandezas, isso acarreta uma mutação correlata no plano do conteúdo. Por exemplo, se a configuração de tonemas das células iniciais de *Carinhoso* são alteradas (ao mesmo tempo em que cronemas e dinamemas permanecem intactos), resulta uma *co-mutação* no plano do conteúdo:

"Carinhoso", Pixinguinha [faixa 35]



tema de "Blade Runner", Vangelis [faixa 36]

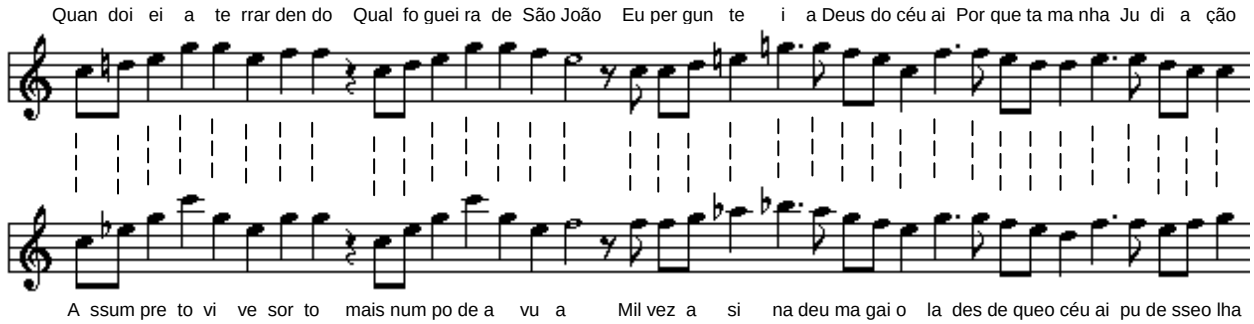


[161] ADORNO, Th.W.(1980) *O Fetichismo na música e a regressão na audição*, p. 175.

É fácil ver que ambas as melodias têm a mesma configuração de cronemas e dinamemas, ou seja, suas células são absolutamente idênticas. É apenas o perfil de tonemas que se altera. Mesmo assim, as duas melodias são inconfundíveis.

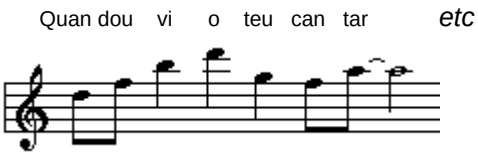
Encontramos um exemplo ainda mais claro da pertinência dos tonemas como elementos distintivos do sistema musical na comparação de duas melodias de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, "Asa branca" [faixa 37] e "Assum preto" [faixa 38].

"Asa branca" e "Assum preto", Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira



Num caso incomum de espelhamento total entre cronemas e dinamemas – fato que destacamos com linhas tracejadas unindo os valores de cada uma das duas melodias – percebe-se claramente que é o perfil de tonemas o elemento que distingue as duas peças. Quando compôs "Assum branco" [faixa 39], numa referência explícita a estes dois clássicos da MPB, parece que Zé Miguel Wisnik procurou explorar exatamente mais uma variante dessa isotopia rítmica. A síncope sobre *can**tar*** não é suficiente para descaracterizar a célula rítmica:

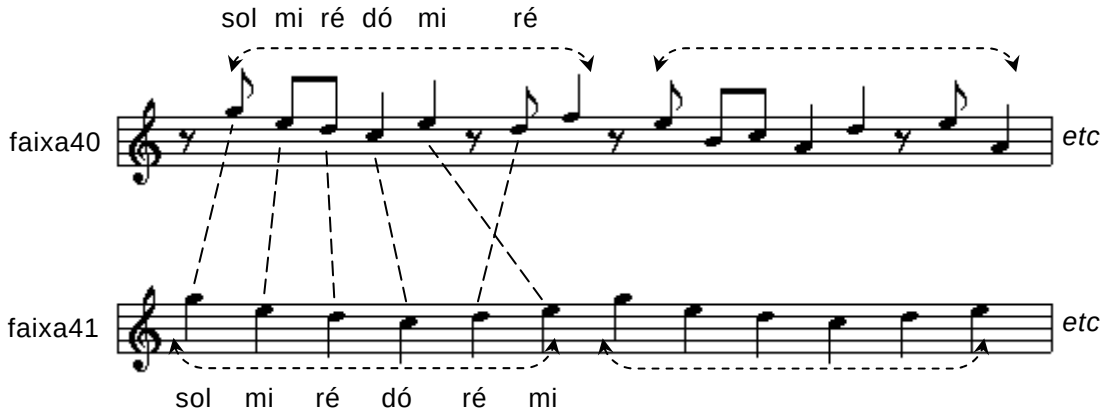
"Assum branco", Zé Miguel Wisnik



"Carinhoso" e "Blade Runner", de um lado, "Asa branca" e "Assum preto", de

outro, podem ser considerados como *pares mínimos*[162] que comprovam a capacidade distintiva da linha de tonemas, o que faz com que esses glossemas integrem o que estamos denominando de sistema denotativo musical.

Mas existem também motivos melódicos que, ao contrário, apresentam o mesmo perfil de tonemas e células rítmicas muito diversas. Por exemplo, o tema do *allegro non tropo* do concerto para piano de Tchaikovsky [faixa 40] tem uma pseudo-cadeia de tonemas quase idêntica à do tema do *prelúdio* do IV Ato da Suite Peer Gynt, de Grieg [faixa 41]. Portanto, a diferença entre os dois motivos melódicos é tributária apenas dos glossemas de duração e intensidade. É essa alteração no arranjo desses glossemas que nos permite diferenciar os dois temas.



Na melodia de Tchaikovsky temos a seqüência (sol-mi-ré-dó-mi-ré), na melodia de Grieg a seqüência (sol-mi-ré-dó-ré-mi). Entretanto, dado que a configuração de cronemas e dinamemas é completamente diferente, ocorre uma comutação no plano do conteúdo.

Essa característica distintiva de cronemas, tonemas e dinamemas é mais uma indicação de que esses glossemas têm que ocupar um lugar à parte na hierarquia musical. Se no primeiro capítulo esses glossemas foram isolados pela análise dos instrumentos musicais, para o que utilizamos critérios acústico-articulatórios e distribucionais, agora retornamos às mesmas grandezas por outras vias. A prova da comutação é um procedimento formal para a identificação dos elementos de uma semiótica. É por terem a capacidade exclusiva de alterar a identidade de uma melodia que cronemas, dinamemas e tonemas são invariantes da expressão. Aqueles elementos que não são selecionados na

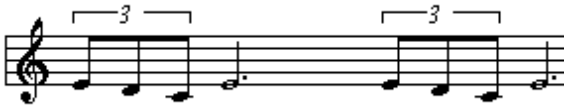
[162] SOUZA, P.C. e SANTOS, R.S. (2003) "Fonologia", p.37-39.

prova da comutação fazem parte da substância da expressão musical. Esses elementos entram numa relação de conotação e são as marcas da enunciação (uma interpretação).

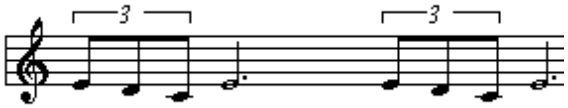
CONOTAÇÃO MUSICAL

Tomemos agora três diferentes interpretações de "Carinhoso", de Pixinguinha, a primeira com a cantora Marisa Monte [faixa 42], a segunda com Hermeto Paschoal [faixa 43] e a terceira com o próprio Pixinguinha [faixa 44]:

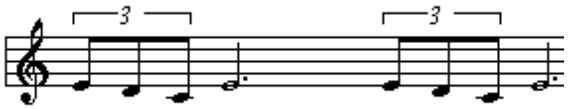
Marisa Monte



Hermeto Paschoal



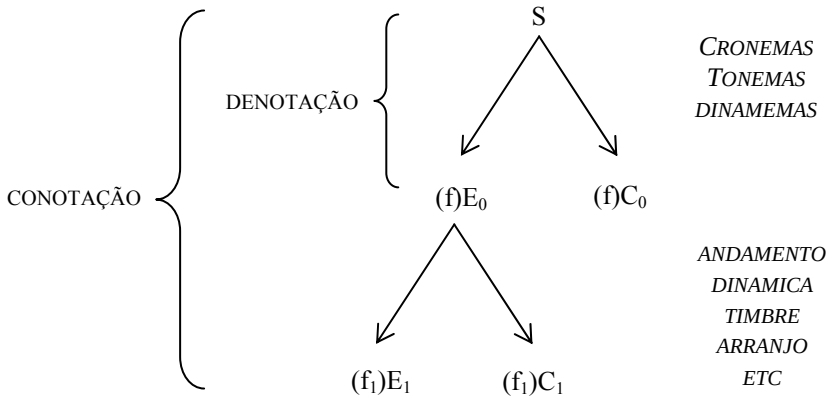
Pixinguinha



Essas três *variantes* da expressão (o primeiro na voz de Marisa Monte, o segundo na flauta de Hermeto Paschoal, o terceiro ao saxofone de Pixinguinha) se relacionam a uma única invariante do conteúdo, o conceito "Carinhoso-obra". Em cada uma dessas interpretações há alterações de timbre, andamento, dinâmica e arranjo. Porém, como a configuração de cronemas, dinamemas e tonemas permanece a mesma, o conteúdo "Carinhoso" permanece inalterado: trata-se da *mesma* melodia. Dizemos então que qualquer uma das três variantes se *substituem mutuamente*.

É evidente que as três interpretações produzem efeitos de sentido diferentes. Desde os trabalhos de Tatit, sabemos o que significa alterar o andamento de uma peça musical. Ainda não existem respostas para os efeitos da dinâmica, do timbre, do arranjo, da harmonia. Porém, com base no que foi exposto, sabemos que esses elementos têm que ser dispostos em níveis diferentes da hierarquia melódica. Sua função é conotar os

sentidos denotados numa melodia. Teríamos, nesse caso, o seguinte esquema provisório das categorias melódicas:



MÚSICA E CORPO

Dois pontos devem ser ainda mencionados antes de passarmos ao próximo capítulo. O primeiro trata da relação entre as instâncias da composição e da interpretação; o segundo, da aplicação do conceito hjelmsleviano de *soma* à descrição dessas instâncias.

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.

Já vimos que a partitura é um sistema de representação dotado de signos específicos apenas para cronemas, tonemas e dinamemas. Portanto, ir além da partitura é ir além de cronemas, dinamemas e tonemas. Assim como o sistema alfabético é uma redução grosseira do que ocorre na fala, a partitura é uma representação grosseira (mas

necessária) do ato de composição musical[163]. A partitura é um sistema de representação no qual os denotadores musicais aparecem como grandezas manifestadas e os conotadores aparecem como grandezas latentes[164].

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. Podemos tomar as obras da última fase de Beethoven como exemplo. 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 corne-inglês? Por que o coro inesperado na nona sinfonia? A resposta é que Beethoven, mesmo surdo, *ouvia* cronemas, dinamemas e tonemas na trompa e não no fagote, no oboé e não no corne 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. De fato, 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[165]. Porém, ao codificá-la numa partitura essa melodia é despida de seus conotadores. O que resta então de um ato original de semiose é uma abstração, um pálido resíduo da melodia. Não podemos chamar esse resíduo de *composição* sem reduzir drasticamente o sentido que damos a esse termo[166].

---

163 "Essa distinção [entre cadeia ideal e cadeia atualizada] é aplicável à distinção entre as notações finas e grosseiras da expressão, notações que, portanto, são possíveis na base da análise do esquema lingüístico." *Prolegômenos*, p. 96.

164 *Prolegômenos*, p. 97.

165 Cf. COELHO, M. (2001) *O arranjo como agente de manifestação da canção popular.*

166 "A canção popular, assim como a música *lato sensu*, compreende, em geral, duas fases enunciativas, logicamente determinadas e encadeadas nos processos conhecidos como composição e execução. Embora possa haver um sincretismo atorial dos sujeitos desses dois processos, as etapas enunciativas como tais não se confundem, até porque a sucessão lógica, nesse caso, se converte quase sempre em sucessão temporal. A execução pressupõe a composição e não o inverso. Cf. TATIT, L. (1998) "Manifestação das categorias temporais", p.157. Acreditamos que Mancini avança um pouco mais no equacionamento do problema: "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." MANCINI, R.C. (2005) *Dinamização no percurso gerativo de sentido : canção e literatura contemporânea*, p. 104.

Portanto, somente podemos afirmar que a composição precede lógica e temporalmente a interpretação se identificarmos a composição àquilo que está registrado na partitura, ou seja, uma configuração sintagmática de cronemas, tonemas e dinamemas. Esse argumento da unidade primordial entre composição e interpretação explicaria porque andamento e dinâmica podem ser situados num patamar mais profundo da geração de sentido musical. Voltaremos a esse ponto no próximo capítulo.

SOMA

No capítulo "Função e soma" dos *Prolegômenos*, Hjelmslev afirma que "toda grandeza é uma soma". Isto quer dizer que toda grandeza semiótica pode ser descrita como uma rede[167] de relações e correlações. Uma rede é, assim, a expressão analítica de um valor semiótico.

Por exemplo, no sistema vocálico do português, cada valor é uma soma que associa uma abertura (alta **ou** média-alta **ou** média-baixa **ou** baixa) **e** uma anterioridade (anterior **ou** central **ou** posterior) **e** um arredondamento (arredondado **ou** estendido).

←***ou...ou***→

ABERTURA	alta : baixa	↑
ANTERIORIDADE	anterior : posterior	***e...e***
ARREDONDAMENTO	arredondado : estendido	↓

A associação das funções em rede é um universal semiótico comum a todas as linguagens, em todos os seus níveis e em todos os seus planos. É nesse contexto que devemos entender a enigmática afirmação de Hjelmslev de que "não existe formação universal, mas um princípio universal de formação"[168].

Se as categorias musicais constituem sistemas, mais precisamente, um sistema denotativo e outro conotativo, esses sistemas podem ser representados também como

[167] *Résumé*, Rg.16.
[168] *Prolegômenos*, p. 79.

redes. Se as hipóteses defendidas neste trabalho se confirmarem, o sistema denotativo musical seria constituído de uma rede de cronemas, tonemas e dinamemas. Esquematicamente:

←*ou...ou*→

TONEMAS	grave : agudo
CRONEMAS	longo : breve
DINAMEMAS	forte : fraco

↑ ***e...e*** ↓

Essa rede representa graficamente o fato de que a grandeza "nota musical" é uma *soma* de tonemas, cronemas e dinamemas. No capítulo II isolamos artificialmente esses glossemas para avaliar o papel de cada um deles na geração de sentido. Mas toda nota real é necessariamente determinada em altura, duração e intensidade. Vimos também que é possível pensar num sistema rítmico ainda mais simples que o melódico, no qual as grandezas seriam determinadas apenas em duração e intensidade. Nesse caso, estaríamos *aquém* do domínio melódico.

←*ou...ou*→

CRONEMAS	longo : breve
DINAMEMAS	forte : fraco

↑ ***e...e*** ↓

Elaborar uma teoria da conotação da expressão musical equivale a reconstituir em redes como essas os parâmetros que constituem as solidariedades observadas na substância da voz humana e dos instrumentos musicais. Existem razões para crermos que o andamento, a dinâmica e o timbre são algumas das categorias que poderiam constituir esse sistema de conotadores.

Em outras palavras, as variações que se apresentam na melodia cantada ou executada por um instrumento musical representam também escolhas do sujeito da

enunciação. Nossa pesquisa objetiva reconstruir o que Hjelmslev chama *fisionomia*, isto é, o "retrato sonoro" da instância intérprete do sujeito da enunciação. Para atingir esse fim é necessário traduzir todas as variantes do plano da expressão num esquema coerente e abstrato de funções, exigência fundamental de toda descrição que se pretenda estrutural. A semiótica procura revelar as *estratégias enunciativas do sujeito que enuncia*. É por essa razão que o termo *fisionomia* é mais do que adequado: estudar os traços da expressão sonora (*physis*) é resgatar os conteúdos e as intenções do sujeito que fala (*gnose*).

Essa abordagem do problema nos parece interessante porque mostra, em primeiro lugar, que denotação e conotação musicais têm sido inadequadamente reunidas sob a rubrica única "sentido". Não deveríamos falar em sentido, mas em *sentidos* musicais. Além disso, ela propõe um método único para a análise dos sistemas denotativos e conotativos. É isso que procuraremos explorar no próximo capítulo.

enunciação

duas leituras de um prelúdio de chopin

L'énonciation est double : prédicative et incarnée, à un détail près, à savoir que les prothèses prodigieuses dont l'homme d'aujourd'hui dispose ont ajouté au corps restreint de l'homme d'autrefois un corps quasiment infini, sans toutefois retirer au corps restreint le privilège de dire en fin de compte, en bout de chaîne, ce qu'il en est "exactement".

CLAUDE ZILBERBERG

A MUSICALIZAÇÃO DA SEMIÓTICA

Em sua obra mais recente, *Eléments de grammaire tensive*[169], Claude Zilberberg 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 em *Tensão e Significação*[170], ganha agora, com os *Eléments*, 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[171].

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 dinâmica e andamento (plano da expressão). A questão, mais uma vez, é traduzir esse saber intuitivo em termos de funções explicitamente definidas de modo que seus funtivos possam ser exaustivamente analisados. É precisamente essa possibilidade que se mostra com o tratamento dado por Zilberberg à tensividade. Neste capítulo, veremos como o esquematismo tensivo é uma ferramenta poderosa para tratarmos da dinâmica e do andamento. Veremos também que a partir desses resultados é possível montar uma equação envolvendo dinâmica, timbre, andamento e enunciação musical.

Antes de atacar esse problema, retomaremos a hipótese proposta no capítulo I, que afirma que os instrumentos musicais são aparelhos materiais da enunciação musical.

---

169 ZILBERBERG, C. (2006) *Eléments de grammaire tensive.*
170 FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. (2001) *Tensão e significação.*
171 ZILBERBERG, C. (2000) "Relatividade del ritmo", p.33.

Adicionaremos a essa hipótese um novo ingrediente: o *corpo* do sujeito da enunciação. A seguir, nos voltaremos para 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, e a segunda, na leitura de um "pianista virtual", o software Áudio Logic 4.0. Por fim, veremos como a comparação dessas duas performances permite uma aproximação do conceito zilberberguiano de *forema* ao esquema de categorias que organiza a enunciação na linguagem musical.

PRÓTESES MUSICAIS

Os instrumentos musicais já foram tema de discussão no primeiro capítulo desta tese, quando nos serviram para demonstrar que cronemas, dinamemas e tonemas constituem as grandezas musicais primitivas. Até aqui foram investigadas as propriedades comuns a todos os instrumentos musicais melódicos. A partir desse momento estaremos mais interessados nas suas diferenças e nos efeitos de sentido que delas decorrem.

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, a partir de agora consideraremos os instrumentos musicais na condição de "próteses" do sujeito da enunciação.

Foi Umberto Eco 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[...]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 marcapasso 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...".[172]

Como mostrou Fontanille[173], a idéia 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 e Fontanille, não participa qualquer idéia 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 funtivos 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.

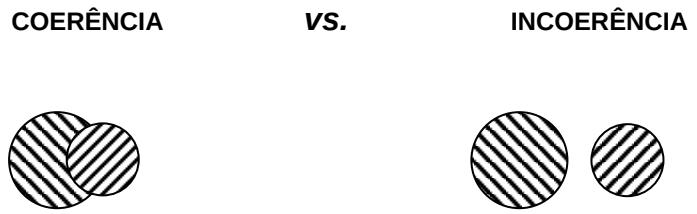
Um exame ainda que superficial do conjunto das próteses musicais revela que essas podem ter diferentes relações com o corpo do sujeito da enunciação. Por exemplo, há uma diferença considerável entre o aparelho fonador humano (um *instrumento-corpo*) e um seqüenciador musical digital (um *instrumento-não-corpo*). 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 em *La Categoria de los casos* para representar essa gradação na junção entre o corpo e as próteses musicais.

Ao investigar a categoria dos casos[174] de um grande número de línguas naturais, Hjelmslev descobriu que as relações expressas nos sistemas casuais seriam tributárias de

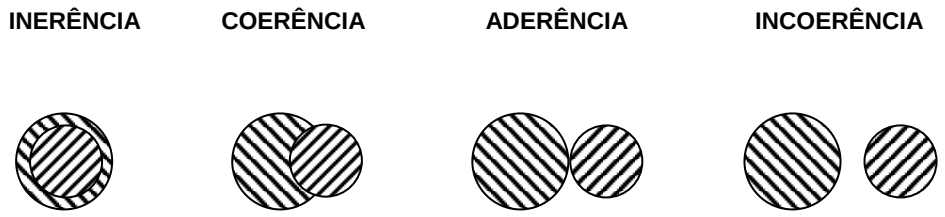
---

[172] ECO, U. (1999) *Kant et l'ornithorynque*, p. 303-304
[173] FONTANILLE, J. (2003) *Sema et soma : figures du corps*, p.159-174.
[174] HJELMSLEV, L. (1978) *La categoria de los casos*.

três grandes campos ou dimensões semânticas: a *direção*, a *intimidade* e a *objetividade*[175]. A segunda dessas dimensões representaria "o *grau de intimidade* com que os dois objetos considerados no vínculo casual estão unidos"[176]. 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, inexiste tal conexão, então há uma relação de *incoerência* entre esses objetos. Essa oposição fundamental pode ser representada espacialmente como:



Mas a idéia 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.



[175] Hoje diríamos que direção, intimidade e objetividade são as *valências* com as quais os *valores* do sistema casual são construídos.
[176] HJELMSLEV, L., op.cit., p. 135.

INERÊNCIA

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 do corpo do sujeito da enunciação. 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*[177], 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. Uma única nota musical em meio ao fio melódico cantado é portadora de uma série de parâmetros. Tem uma altura, uma duração e uma intensidade, o que faz dela um elemento da expressão capaz de entrar numa relação de denotação. Mas essa mesma nota também possui uma dinâmica, um andamento e um timbre, o que faz dela um elemento da expressão capaz de entrar numa relação de conotação. Não é por acaso que o sistema de grafia musical tenha símbolos específicos para as invariantes, ou seja, os denotadores, e símbolos inespecíficos para as variantes, os conotadores, que apenas indicam de maneira vaga o sentido geral da gesticulação musical.

---

[177] *Prolegômenos*, p.122.

COERÊNCIA

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[178]. 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.

---

[178] Já vimos um exemplo dessa zona indefinida entre corpo e instrumento quando estudamos o trompete. Cf. capítulo I.

ADERÊNCIA

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 conseqüência 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 largo 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".[179]

É claro que Benade carrega excessivamente nas tintas. 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*.

INCOERÊNCIA

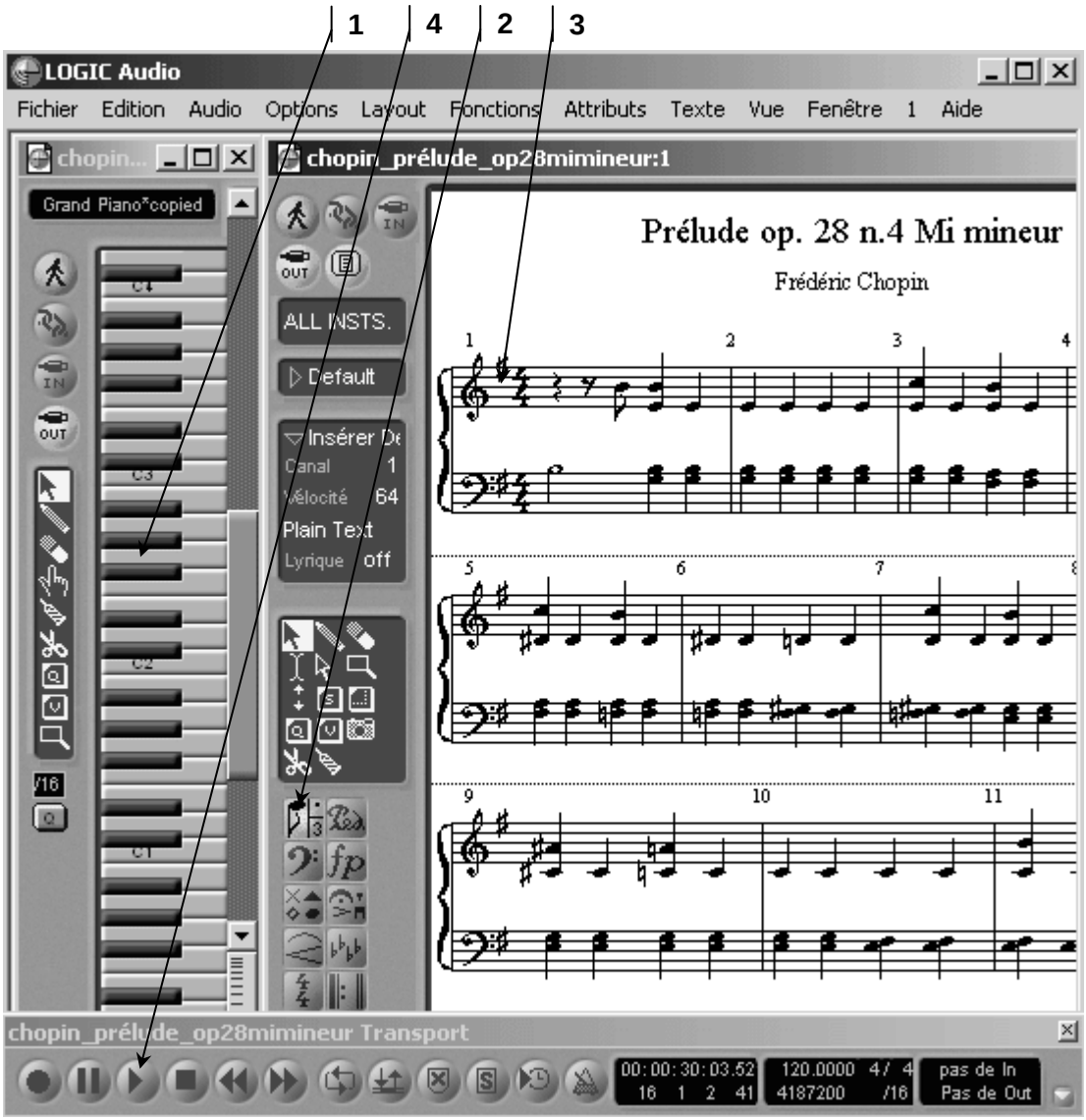
Por fim, há próteses musicais nas quais nem mesmo um contato mínimo com o corpo se realiza. Pertencem a essa classe os instrumentos musicais baseados em computador chamados *seqüenciadores*. Somos mesmo levados a pensar que, enquanto os instrumentos musicais stricto sensu são extensões corporais do músico, os seqüenciadores 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

[179] BENADE, A. H. *Sopros , cordas e harmonia*, p. 103-104.

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 a seguir apresenta um desses instrumentos virtuais, o software Logic Áudio 4.0.4, com os compassos iniciais do prelúdio op. 28 em mi menor, de Frédéric 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, seja pelo piano virtual (1), que se encontra à esquerda do monitor, seja copiando e colando diretamente cada uma das figuras de duração (semínima, colcheia, fusa etc) (2) na grade do pentagrama (3); (ii) a *realização* do enunciado, que consiste no acionamento do "play button"(4), quando então a peça é executada segundo as instruções do protocolo MIDI. 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

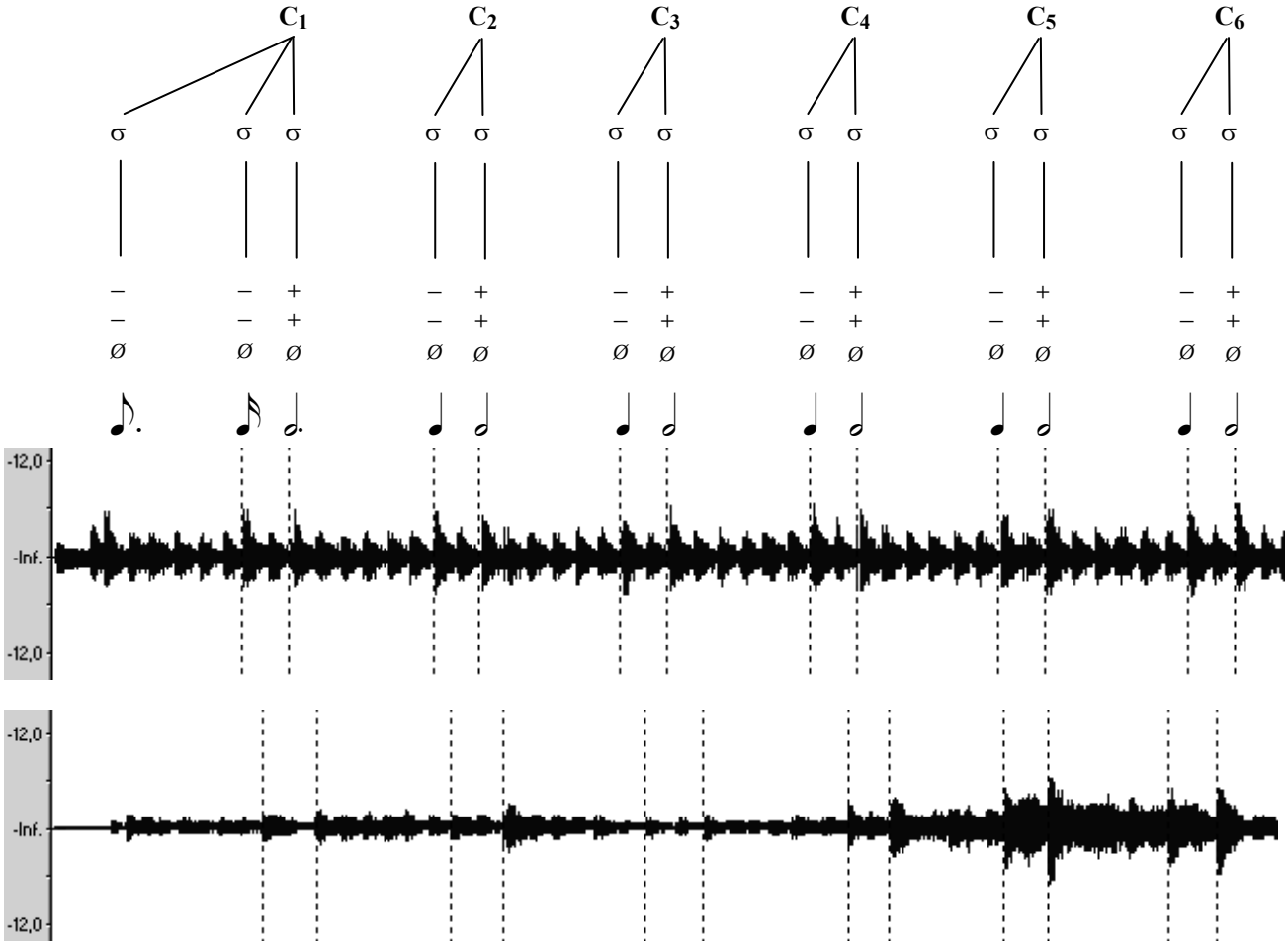
A partir desses dados, podemos agrupar as próteses musicais em duas grandes categorias. De um lado, aquelas que mantêm algum grau de junção com o corpo em si: são as *próteses reais*, como a voz, o piano, o clarinete, o violino etc. De outro lado, aquelas que estão disjuntas do corpo: são as *próteses virtuais*, como o software Logic Áudio 4.0, por exemplo. Essas duas categorias apresentam características enunciativas distintas. Uma prótese real carreia 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*.

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.

Como já salientamos, uma partitura é uma representação de cronemas, dinamemas e tonemas. 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 abaixo apresenta o *waveform* dos 18 primeiros compassos do prelúdio op. 28/4, de Chopin, nas interpretações de Logic Áudio (superior)

[faixa 45] e de Martha Argerich (inferior) [faixa 46][180]. Acima dos dois *waveforms* está a estrutura de suas células rítmicas.



Destacamos com linhas pontilhadas as distâncias entre os núcleos de cada uma das células melódicas ([+ forte] e [+ longo]) e as notas que imediatamente os antecedem ([- forte] e [- longo]). Vemos que a interpretação do Logic Áudio 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 Áudio obedece mecanicamente à batida do metrônomo e, nesse sentido, podemos dizer que é uma leitura *isocrônica*. Dessa maneira, na "língua" do Logic Áudio o andamento é uma categoria sincrética, reduzida a um único valor invariável.

[180] Estas *waveforms* foram obtidas através do software Sound Forge 4.5 da XMAN 98.

Se observarmos o *waveform* da interpretação de Martha Argerich, 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 é um andamento *heterocrônico*, é uma categoria que admite múltiplos valores de duração.

A oposição isocronia **:** heterocronia resulta do *princípio do sincretismo*[181], que consiste na sobredeterminação de uma categoria qualquer pela categoria expansão **:** concentração. Já vimos um exemplo desse princípio quando, no capítulo I, comparamos as categorias dos caracterizantes e constituintes verbais e musicais. Vimos que no sistema musical os caracterizantes são expandidos e os constituintes são concentrados.

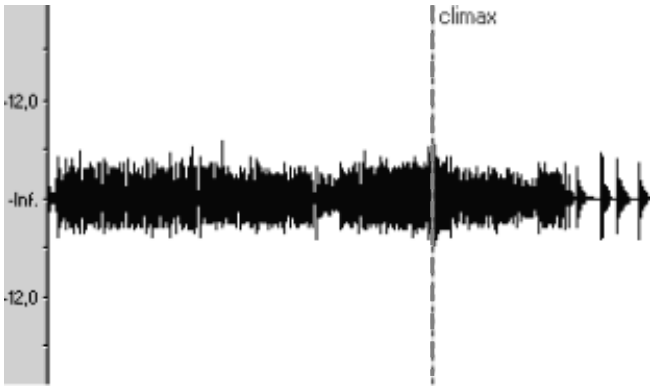
Aqui é o andamento que é sobredeterminado pela categoria expansão **:** concentração. O sincretismo suspende as oposições e *concentra* os valores de andamento. A resolução do sincretismo, ao contrário, re-instaura as oposições e *expande* aqueles valores. O tempo expandido admite múltiplos valores, 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 homogêneo[182]. Martha Argerich dispõe de uma paleta temporal expandida e dela faz uso introduzindo oscilações no andamento. O Logic Áudio 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 que acabamos de ver, mas tornam-se ainda mais evidentes se tomarmos, não mais um trecho, mas a obra em sua totalidade.

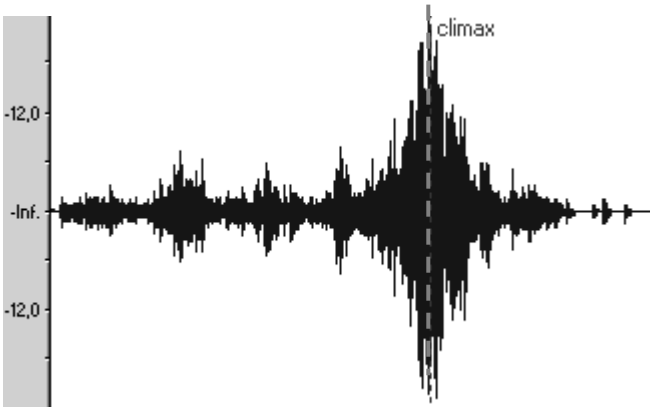
---

[181] HJELMSLEV, L. (1978) *La categoria de los casos*, p. 88.
[182]Adaptamos a expressão de TATIT, L. (1994) *Semiótica da canção : melodia e letra*, p. 74.

CHOPIN, PRÉLUDE OP. 28 (INTEGRAL) - LOGIC AUDIO 4.0.



CHOPIN, PRÉLUDE OP. 28 (INTEGRAL) - MARTHA ARGERICH



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 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 Áudio 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, 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 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 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.

SOMA MELÓDICA

A impermeabilidade das próteses virtuais ao gesto, prevista pela análise de seu funcionamento e comprovada pela comparação dos *waveforms*, reflete-se em algumas categorias – a dinâmica, o andamento e o timbre –, mas não em outras – a altura, duração e intensidade. Isso significa que as categorias da dinâmica, andamento e timbre são sensíveis aos diferentes modos de interação entre corpo e prótese, enquanto as categorias da altura, duração e intensidade não o são.

Qual o significado dessa divisão entre as categorias musicais? Já vimos que a unidade mínima de uma cadeia melódica é a nota musical. Sabemos também que a nota é uma soma, ou seja, uma grandeza complexa que resulta de um conjunto de traços co-

ocorrentes (função e...e) que se alternam entre si (função ou...ou). No capítulo IV chegamos à seguinte representação dessa soma:

	←ou...ou→	
TONEMAS	grave : agudo	↑
CRONEMAS	longo : breve	**e...e**
DINAMEMAS	forte : fraco	↓

Mas se considerarmos as variáveis que encontramos nas duas interpretações do prelúdio de Chopin, constatamos que esse sistema (um sistema de denotadores) é insuficiente para explicar todos os sentidos envolvidos numa interpretação musical.

Quando Chopin compôs seu prelúdio, ele *selecionou* cronemas, dinamemas e tonemas e os arranjou de tal maneira a construir um enunciado musical, o "prelúdio op. 28, n.4". Esse enunciado é a *atualização* de um conjunto de possibilidades *virtuais* do sistema. Ao contrário, as interpretações de Marta Argerich e do Logic Áudio são diferentes *realizações* daquele enunciado. Cada uma dessas realizações representa um acréscimo de sentido ao enunciado "prelúdio op. 28, n.4". Esse acréscimo de sentido dá-se pela *seleção* de valores de andamento, dinâmica e timbre (invisível ao *waveform*). Tais valores constituem um sistema conotativo.

Podemos dizer, portanto, que os efeitos de sentido de uma peça musical realizada são tributários de um novo conjunto de categorias.

	←ou...ou→	
ANDAMENTO	grave : presto	↑
DINÂMICA	forte : piano	**e...e**
TIMBRE	classe aberta (?)	↓

Compreende-se porque a altura, a duração, a intensidade, o timbre, a dinâmica e o andamento constituem o quadro mínimo de categorias musicais geralmente aceito. Em toda *performance* musical ocorre a seleção de determinada altura, duração, intensidade,

timbre, andamento e dinâmica. Quando um pianista pressiona uma única tecla de seu piano, ele está mobilizando todas essas variáveis simultaneamente.

Dado o princípio da imanência[183], é nessa soma melódica, e apenas nela, que devem se espelhar as diferenças entre as performances de Martha Argerich e Logic Áudio. Ou seja, as duas performances refletem os diferentes valores que cada uma das categorias desses quadros pode assumir.

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 Marta Argerich e a de um autômato. Elas exacerbam e tornam mais claras as diferenças entre denotadores e conotadores musicais.

Um software como o Logic Áudio utiliza o sistema binário no processamento da informação musical. Cada informação binária mínima (bit) possui dois estados possíveis (0 ou 1). O "sistema" do Logic Áudio opera com 7 bits[184], 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 dinamemas 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 (Lá $_{-1}$ a Dó$_7$), 128 de duração (semibreve a quartifusa) e 3 de intensidade (forte, fraco e meio-forte)[185]. Resumidamente:

---

183 *Prolegômenos*, 23.
184 De fato o software utiliza os primeiros 7 bits de um byte, composto de 8 bits.
185 Retomamos aqui argumento apresentado no capítulo I.

	PROTESE REAL	PROTESE VIRTUAL
TONEMAS grave : agudo	**88**	**128**
CRONEMAS longo : breve	**128**	**128**
DINAMEMAS forte : fraco	**3**	**128**

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 simultaneamente[186], 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*[187], ou seja, um valor sincrético unitário que se mantém inalterado do começo ao fim da peça.

---

186 Essa é uma possibilidade teórica raramente posta em prática.

187 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".

	PROTESE REAL	PROTESE VIRTUAL
ANDAMENTO grave : presto	**ilimitado**	**1**
DINÂMICA forte : piano	**ilimitado**	**1**
TIMBRE classe aberta (?)	**ilimitado**	**1**

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 *défault* 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

Ouvir Beethoven ou Pixinguinha num computador, num *karaokê* ou num telefone celular nos faz lembrar da frase de Adorno que já citamos. Estamos, sim, diante das ruínas da música. Mas esse é um efeito de sentido construído por um corpo atrofiado que já não pode gesticular, de uma enunciação que não deixa seus traços no enunciado.

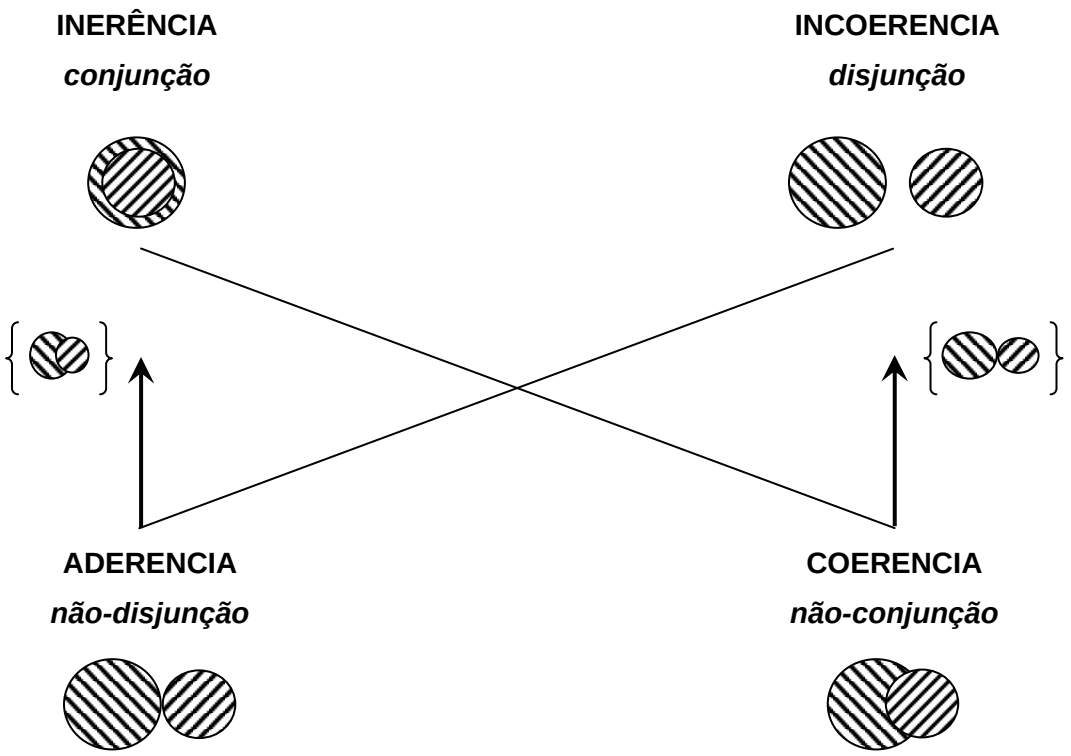
Se compararmos a dimensão (em bytes) dos arquivos sonoros com as performances de Martha Argerich e Logic Áudio, constataremos que a gravação de Marta resulta num arquivo 9581 Kbytes, ao passo que são necessários apenas 16 Kbytes para o Logic Áudio registrar o mesmo prelúdio. Essa diferença mede a quantidade 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) que

compõem o sistema denotativo são idênticas 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 Marta é densa, a interpretação do autômato é "rarefeita" ou mais propriamente "descarnada". Entretanto, essa expressão "rarefeita" não pode mascarar a grandeza de uma prótese virtual. Afinal, ela foi concebida para realizar o sonho de conquista dos domínios sonoros da altura, duração e intensidade que, como vimos no capítulo I, 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 limiares 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.

QUADRADO SEMIÓTICO DAS PRÓTESES MUSICAIS

Como as relações corpo/prótese que temos visto estão fundadas na categoria da *junção*, parece não só possível, mas também esclarecedor representá-las espacialmente na forma de um quadrado semiótico.



Sem pretender entrar em todos os aspectos da questão, retomaremos alguns argumentos apresentados no capítulo I à luz desse quadrado das próteses musicais que, de certo modo, refaz a trajetória histórica dos instrumentos melódicos. Como já lembramos anteriormente, a voz é o mais primitivo dos instrumentos melódicos e foi, durante séculos, um modelo acabado da expressão musical. Acabamos de ver o porquê dessa "completude" da voz.

Mas a história da música foi e tem sido a história da conquista de *campos sonoros*. Sob esse aspecto, a história da música ocidental tem sido absolutamente linear. O instrumento incapaz de fazer face a essa corrida pela ampliação das categorias melódicas deixa de existir ou, então, passa a existir como peça de folclore.

Os instrumentos que povoam a história da música são semelhantes às espécies vivas em competição pela vida: para subsistirem, precisam ser úteis e bem adaptados ao ambiente musical de seu tempo e, sobretudo, precisam ser aliados dos músicos na conquista de novos e cada vez mais amplos espaços sonoros. No jargão semiótico, esses espaços são nada mais que *categorias*: a categoria da altura é um domínio sonoro conquistado e ampliado paulatinamente graças aos instrumentos musicais.

O que o percurso desse quadrado nos revela é que a conquista daqueles campos sonoros teve um custo, a progressiva disjunção com o corpo. A evolução técnica dos instrumentos, no sentido de estabilizar, fixar e ampliar suas categorias comprometeu muitas vezes um liame corporal primitivo. Nesse sentido, os instrumentos digitais constituem o ponto terminal de uma trajetória.

Mas o quadrado semiótico das próteses nos permite compreender também uma situação até certo ponto paradoxal. Todo instrumentista deseja fazer seu instrumento "cantar". Em termos semióticos, o corpo quer se jungir a sua prótese, refazendo as condições ótimas de um aparelho fonador, quais sejam, o controle sobre o andamento, a dinâmica e o timbre. Mas, ao mesmo tempo, todo instrumentista deseja a amplitude de altura, duração e intensidade das próteses virtuais. Essa união dos contrários parece ser o melhor dos mundos: uma voz com a extensão de um sintetizador ou um sintetizador sensível ao gesto, como se por trás de si habitasse um corpo de "carne e osso". As diversas trajetórias dentro do quadrado semiótico das próteses musicais apenas ilustram espacialmente essa síntese entre o analógico e o digital que somente o futuro dirá ser ou não realizável.

As transformações sofridas na paisagem musical dos últimos cinquenta anos revelam, não diremos um movimento de retorno à gestualidade perdida, mas uma tentativa de síntese entre o gesto e a eletrônica. De um lado, *luthiers* virtuais trabalham no desenvolvimento de *emuladores*, dispositivos que conectam eletronicamente o corpo ao sintetizador e que codificam e transmitem informações gestuais capazes de interferir na execução musical[188]. De outro, instrumentos como a guitarra elétrica têm escrito um capítulo à parte dentro dessa história. Todos os detalhes construtivos desse instrumento são pensados de maneira a que ele se *amolde* ao corpo do instrumentista. O design de guitarras fundamenta-se no princípio ergonômico de *não criar obstáculos ao movimento corporal*. Afinal, na música pop o corpo precisa pulsar. Abrindo caminho à fluidez gestual, a guitarra torna-se sensível a ele pela via da eletrônica. Assim, os cinqüenta anos de pesquisas de *luthiers* e construtores transformaram o que a princípio parecia um violão de segunda categoria no mais expressivo dos instrumentos musicais modernos. A palavra-chave para a guitarra elétrica é *sensibilidade*, mais precisamente, *sensibilidade ao gesto*. Pensada

[188] O IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), dirigido por Pierre Boulez, é um dos centros mundiais onde se desenvolvem trabalhos e pesquisas dessa natureza.

corporalmente, a guitarra elétrica se fez, assim como a voz, sensível às variações do sujeito da enunciação. Compreende-se que esse instrumento venha dividindo com a voz o centro da cena da música *pop*.

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. Na terminologia glossemática, diríamos que, na medida em que um "conceito é um sincretismo entre objetos"[189], a tarefa da análise é resolver esse sincretismo. O conceito ingênuo "nota musical", aparentemente uma grandeza simples é, de fato, um sincretismo de cronemas, tonemas e dinamemas. Esperamos ter mostrado por que vale a pena ir além da nota e descobrir as funções que governam seus subvalores.

A gramática tensiva apresentada por Zilberberg nos *Eléments de grammaire tensive* não apenas leva às últimas conseqüências 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, o que a análise tensiva revela não são exatamente valores, mas *vetores*[190].

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 introduz esse conceito.

---

189 *Prolegômenos*, p. 97.

190 "com efeito, se fosse o caso de imaginá-las, as valências seriam menos unidades, porções de uma linha, que vetores..." ZILBERBERG, C. (2006) *Eléments de grammaire tensive*, p. 72.

> "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.[191]

Esse 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:

ANDAMENTO

DIRECTION	rallentando : accelerando
POSITION	síncopa : contratempo
ÉLAN	grave : presto

DINÂMICA

DIRECTION	decrescendo : crescendo
POSITION	callando : sforzando
ÉLAN	piano : forte

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

[191] ZILBERBERG, C. (2002) *Précis de grammaire tensive*, p. 60 (tradução de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes).

uma certa constância nos valores de duração. A *position* e a *direction* (pressuponentes) 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 (*decrescendo*), 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 leitura do Logic Áudio 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 *sem especificação*[192].

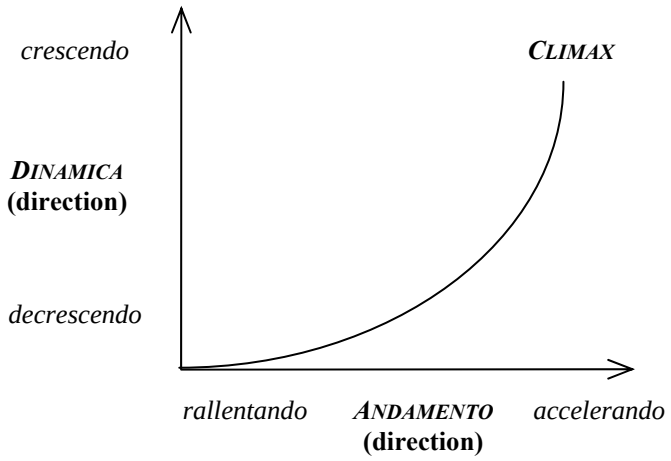
Vimos que, ao contrário, com Martha Argerich o andamento se resolve em múltiplas nuances. Ela tem em sua paleta algumas oposições categoriais e faz uso de todas elas. O *waveform* dos primeiros 18 compassos mostrou que a pianista cria saliências no texto com fases de desaceleração/aceleração/desaceleração, 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

---

[192]" 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, L. (1985) "Structure générale des corrélations linguistiques", p. 41 (T.l.a.).

como uma correlação conversa entre andamento e dinâmica. É o que designamos, desde os trabalhos de Riemann, como acento *agógico*.[193]



"PESSOA", "ESPAÇO" E "TEMPO"

A simples existência de enunciados musicais pressupõe uma instância enunciante, um sujeito da enunciação[194]. 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, para Benveniste as categorias da enunciação não são categorias constitutivas das línguas, mas da linguagem[195]. 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.

---

[193]"Ao aumento de intensidade, à progressão dinâmica positiva, se aliam uma diminuição progressiva das durações, uma aceleração do movimento". RIEMANN, H. (1914) *Elementos de Estética musical*, p.90.(T.l.a.)

[194] Para uma visão abrangente da questão da enunciação consultar FIORIN, J.L. (1999) *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.*

[195] FIORIN, J.L.(1999) *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*, p. 22.

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".[196]

Um enunciador 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 ubiqüidade dessa categoria "temporal" faz com que o andamento seja sempre um dado explícito do enunciado (não existe um andamento implícito).

O enunciador musical também não instaura uma espacialidade afirmando "aqui" ou "alhures". Ele cria um efeito de espaço pela dinâmica. Daí podermos 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.

CATEGORIAS DO ENUNCIADO	
ALTURA	grave : agudo
DURAÇÃO	longo : breve
INTENSIDADE	forte : fraco

CATEGORIAS DA ENUNCIAÇÃO	
ANDAMENTO	adagio : allegro
DINÂMICA	piano : forte
TIMBRE	classe aberta (?)

[196] ZILBERBERG, C. (2002) "Précis de grammaire tensive", p. 119 (T.l.a.).

conclusão

a música e o projeto semiótico

Portanto, parece frutífero e necessário estabelecer num novo espírito um ponto de vista comum a um grande número de ciências que vão da história e da ciência literária, artística e musical à logística e à matemática, a fim de que, a partir desse ponto de vista comum, estas se concentrem ao redor de uma problemática definida em termos lingüísticos. Cada uma à sua maneira, estas ciências poderiam contribuir para a ciência geral da semiótica ao procurar especificar até que ponto e de que modo seus diferentes objetos são suscetíveis de serem analisados em conformidade com as exigências da teoria da linguagem. Desse modo, provavelmente uma nova luz poderia ser projetada sobre essas disciplinas e provocar um exame crítico de seus princípios. A colaboração entre elas, frutífera sob todos os aspectos, poderia criar assim uma enciclopédia geral das estruturas de signos.

HJELMSLEV

O PROJETO SEMIÓTICO

Quando Saussure e Hjelmslev lançaram as bases epistemológicas da semiótica européia, na primeira metade do século XX, o projeto semiótico ambicionava o status de uma ciência unificada da cultura, assim como a física de Galileu e Newton havia sido erigida, trezentos anos antes, como a ciência unificada da natureza.

Sabemos que foi somente após um longo percurso, repleto de idas e vindas, que os conceitos fundamentais das ciências naturais, assim como algumas de suas conseqüências paradoxais[197], impuseram-se à comunidade científica. Do ponto de vista epistemológico, o passo mais importante que marcou a revolução científica foi, a um tempo, a negação do dado intuitivo imediato e a afirmação da coerência interna da descrição. Para o físico pouco importa que não tenhamos uma representação intuitivamente clara dos conceitos científicos. O que de fato conta, em última análise, é que esses conceitos lhe permitam montar uma equação coerente para a descrição racional do "sistema do mundo".

Sob esse aspecto, o projeto semiótico hjelmsleviano revive, trezentos anos depois, o desafio de construir uma descrição unificada dos fatos da cultura. Esse projeto já está latente nos trabalhos de gramática comparada do século XIX que revelaram a unidade do mais importante dos objetos culturais, a língua. A semiótica nasce com o propósito de construir uma enciclopédia universal dos signos. Ela não é apenas mais uma ciência. Ela pretende ser um olhar privilegiado sobre *todo* o campo da cultura humana.

> "Uma teoria deve ser geral, no sentido em que ela deve pôr à nossa disposição um instrumental que nos permita reconhecer não apenas um dado objeto ou objetos já submetidos à nossa experiência como também todos os objetos possíveis da mesma natureza suposta. Armamo-nos com a teoria para nos depararmos não apenas com todas as eventualidades já conhecidas, mas com qualquer eventualidade."[198]

---

[197] OMNÈS, R. (1996) *Filosofia da ciência contemporânea*, p. 54 e ss.
[198] *Prolegômenos*, p.19.

Essa generalidade se sustenta sobre o que veio a ser chamado de *princípio de analogia estrutural*[199]. Consoante à máxima saussuriana de que o ponto de vista cria o objeto, esse princípio afirma que é possível criar um ponto de vista segundo o qual todos os objetos do universo da cultura seriam considerados como textos e que, nessa condição, e apenas nela, esses objetos seriam estruturalmente análogos. Como corolário desse ponto de vista, a elaboração de um procedimento descritivo para um texto equivaleria a estabelecer um procedimento generalizável, a princípio, para qualquer texto. Se uma foto, um poema, uma melodia são textos, isso significa que eles participariam de uma natureza comum, a das *formas* semióticas.

É evidente que este viés vai de encontro a nossa intuição do que seja um texto. Uma metalinguagem que se proponha a descrever esse texto abstrato tem que ser a tal ponto isenta das determinações particulares dos objetos que acaba por perder aquela transparência enganosa das descrições mais intuitivas.

Tal questão não está restrita aos limites da semiótica. Numa edição recente, o prestigiado periódico *Studia Linguistica*[200] dedicou um número integralmente à questão da interface entre fonologia e sintaxe. Surpreendentemente, o organizador do volume situa entre os "neo-hjelmslevianos" lingüistas como John Anderson e Harry van der Hulst, que trabalham declaradamente dentro do paradigma chomskiano. Tudo se passa como se a lingüística estivesse descobrindo recentemente que a sintaxe (plano do conteúdo) e a fonologia (plano da expressão) podem se iluminar mutuamente, fato este insistentemente lembrado por Hjelmslev. Em outra palavras, parece que uma parte dos lingüistas está descobrindo, dentro de seus próprios domínios, provas do princípio da analogia estrutural.

No limite, o princípio da analogia estrutural é a condição *sine qua non* não apenas para uma teoria unificada da língua, mas de toda e qualquer semiótica. Ou esse princípio se verifica em qualquer semiótica, ou, caso contrário, teremos que construir para cada linguagem (cinema, música, fotografia, dança etc) um novo conjunto conceitual descritivo.

---

[199] HJELMSLEV, L. (1991) "O verbo e a frase nominal", p. 211-212.

[200] *Studia Linguistica* 58(3) 2004, Oxford/Malden: Blackwell Publishing Ltd. Cf. também KAGER, R., van der HULST, H.G. and ZONNEVELD, X. (Eds.) (1999). *The prosody - morphology interface*; STAUN, J. (1996) "On structural analogy", p. 193-205; ANDERSON, J. M. "Structural analogy and universal grammar" e van der HULST, H. "On the parallel organization of linguistic components" (a sair).

Foi dentro desse horizonte epistemológico e assumindo todos os riscos a ele inerentes que elaboramos este trabalho. Postular a existência de quase-sílabas, conotações e dêiticos musicais, enfim, sustentar que a música é também uma espécie de língua, tudo isso é contrário à intuição. Mas é exatamente esse dado contra-intuitivo que nos dá a liberdade para tentar forjar uma descrição coerente da linha melódica e dos instrumentos que a constroem.

Os conceitos especificamente musicais que introduzimos nesta tese (quase-sílaba, cronema, tonema e dinamema) são apenas variantes que encontram uma tradução precisa dentro do esquematismo do *Résumé*. Além disso, procuramos aproveitar noções consagradas como campo funcional, denotação, conotação, caracterizante, constituinte. Ao fazê-lo, não pretendemos reduzir a música ao verbo mas, ao contrário, mostrar que esses conceitos são muito mais gerais do que nossa formação logocêntrica nos faz crer.

Desse modo, nosso propósito não foi descobrir qualquer fato novo que já não fosse conhecido sobre a melodia tonal. Mais modestamente, procuramos apresentar algumas hipóteses que poderiam nos habilitar, no futuro, a renomear termos envelhecidos e re-conceituar noções obscuras. Afinal, todos sabemos intuitivamente o que é uma melodia, e não há pesquisa que possa modificar substancialmente esse saber intuitivo. O que está a nosso alcance é desfazer falsas diferenças e nuançar pretensas semelhanças por meio de uma revisão conseqüente da metalinguagem.

Portanto, ao dizer que a expressão verbal e musical são isomorfas (ou estruturalmente análogas) apenas salientamos o fato não negligenciável de que podemos nos servir da mesma metalinguagem para descrevê-las. Mas isso já é muito. Se a cada novo objeto tivéssemos de forjar todo um conjunto de termos metalingüísticos, uma visão de conjunto da cultura seria praticamente inatingível.

O PLANO DA EXPRESSÃO

Entre os principais desafios que se apresentam para o futuro da semiótica greimasiana, talvez o mais instigante seja o das chamadas semióticas sincréticas. Todos sabemos que essa questão tem um déficit teórico exatamente sobre o plano da expressão. Enquanto os estudos sobre o plano do conteúdo avançam a olhos vistos – há uma clara

ampliação de campo se pensarmos no percurso que começa em *Du Sens*, passa por *Semiótica das paixões* e desemboca em *Tensão e significação* –, o plano da expressão permanece como a grande quaestão em aberto para a semiótica contemporânea.

A análise de textos sincréticos ainda deixa a desejar porque o que sabemos sobre a organização, estrutura e hierarquia do plano do conteúdo é infinitamente mais rico e detalhado do que aquilo que conhecemos sobre o plano da expressão. O desconhecimento que temos das leis e princípios que governam o plano da expressão faz com que a semiótica de qualquer domínio que não o verbal pareça ainda estar numa fase embrionária.

Nesse sentido a semiótica da canção ocupa um lugar à parte. Ela representa uma experiência única de tratamento de um domínio da cultura em que expressão e conteúdo recebem tratamento igualitário. No nosso entendimento, o segredo do sucesso da semiótica da canção está no fato de Tatit tirar todas as conseqüências teóricas do princípio da analogia estrutural.

No presente trabalho pretendemos seguir essa trilha aberta por Tatit. Embora já esteja firmemente estabelecido um aparato teórico para a análise de alguns aspectos da melodia, outros elementos estruturais da música como o ritmo e a harmonia ainda não receberam nem mesmo uma sondagem preliminar. Estes são domínios de onde emergem questões interessantes e para os quais voltamos nossa atenção. Nossa convicção é a de que para melhor compreender as analogias estruturais que observamos entre *mélos* e *lógos* há que se procurar estabelecer os elementos mínimos de uma sintaxe e de uma semântica globais da música, no mesmo nível de profundidade e com o mesmo poder analítico com que o faz hoje a semiótica do texto verbal.

bibliografia citada

ADORNO, Theodor W. (1980) *O Fetichismo na música e a regressão na audição*, São Paulo: Abril Cultural, coleção Os Pensadores p. 165-191.
(1980) *Idéias para uma sociologia da música*, São Paulo: Abril Cultural, coleção Os Pensadores, p. 259-268.

ALBANO, Eleonora C. (2002) "A pulsação sob a letra: pela quebra de um silêncio histórico no estudo do som de fala". *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, IEL-Campinas, v. 1, n. 42, p. 7-20.

ANDERSON, John M. (2004) "Contrast in phonology, structural analogy, and the interfaces", In: *Studia Linguistica*, 58(3), p.269-287. Oxford: Blackwell.
(2006) "Structural analogy and universal grammar", In: *Lingua*, vol. 116, Issue 5, p.601-633.

ANDERSON, S.R. (1981) "Why phonology isn't natural", in *Linguistic Inquiry*, 12, 493-539.

ANDRADE, Mário (1965) *Aspectos da música brasileira*, São Paulo: Martins Fontes.

ANTUNES, Arnaldo (2006) "Escrita à mão", In: *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: PubliFolha.

APEL, Willi (1944) *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

ARCHANJO, Samuel (1977) *Lições elementares de teoria musical*, São Paulo: Musicália.

BADIR, Sémir (2000) *Hjelmslev*, Paris: Les belles Lettres.

BARBOSA, Plínio A. (1999) "Revelar a estrutura rítmica de uma língua construindo máquinas falantes: pela integração de ciência e tecnologia de fala", in: Scarpa, E. *Estudos de Prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, pp. 21-52.

BARTHES, Roland (2004) *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix.

BAS, Julio (1913) *Tratado de la forma musical*, Buenos Aires: Ricordi.

BENADE, Arthur H. (1967) *Sopros , cordas e harmonia*, São Paulo: EDART.

BENNETT, Roy (1986) *Forma e estrutura na música*, Rio de Janeiro: Zahar.

BENT, Ian D. (1980) "Analysis", in *The new grove dicctionary of music and musicians*, London: Macmillan, p. 340-388.

BENVENISTE, Émile (1974) "l'appareil formel de l'énonciation", In: *Problèmes de linguistique générale II*, Paris : Editions Gallimard, p. 79-88.

BISOL, Leda (org.) (2001) *Introdução aos estudos de fonologia do português brasileiro*, Porto Alegre: EDIPUCRS.

BITONDI, Matheus G. (2006) *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*, São Paulo: Instituto de Artes, UNESP. (dissertação de mestrado)

BRELET, Gisele (1949) *Le Temps Musical*, Paris: Presses Universitaires de France.

BRIK, Otho (1965) "Rhytme et sintaxe" . In: *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil.

CARMO Jr, José Roberto (2002) *Plano da expressão verbal e musical: uma aproximação glossemátca*. São Paulo: FFLCH/USP (dissertação de mestrado).
(2005) *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume.
(2005) "Semiótica e futebol", in: LOPES, I.C. e HERNANDES, N. (Orgs.) *Semiótica: objetos e práticas*, São Paulo: Contexto.

CARMO Jr, J.R. e Santos, R.S. (a sair) *Hierarquia prosódica e hierarquia melódica em Gabriela*.

CASTELLANA, Marcello (1983) " L'espace et les structures harmoniques", *Actes sémiotiques - Bulletin*, n°28, Groupe de recherches sémio-linguistiques, EHESS, Paris.

CHANAY, Hugues de (2001) " La voix d'opéra : sémiologie et rhétorique". In : Badir, S. et Parret, H. (orgs.) *Puissances de la voix : Corps sentant, corde sensible*. Limoges : Pulim, p.91-110.

CHOMSKY, N & Halle, M. (1968) *The sound patterns of English*. New York:Harper and Row.

COELHO, Márcio (2001) *O arranjo como agente de manifestação da canção popular*. São Paulo: FFLCH/USP (dissertação de mestrado)

COLLISCHONN, Gisela. (1994) "Acento secundário em português", *Letras de Hoje*, v.29, n.4, Porto Alegre: PUCRS, p. 43-53.

(2001) "O acento em português", in: BISOL, Leda *Introdução aos estudos de fonologia do português brasileiro*, Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 125-158.

CRYSTAL, David — (1996) *The Cambridge encyclopedia of language*, Cambrige: Cambridge University Press.

D'INDY, Vincent — (1912) *Cours de composition musicale*, Paris: Durand.

DUNSBY, J. e Whittall, A. — (1988) *Music Analysis in Theory and Practice*, London: Faber Music;

ECO, Umberto — (1980) *Tratado geral de semiótica*, São Paulo: Perspectiva.
(1999) *Kant et l'ornithorynque*, Paris: Grasset.

FIORIN, José Luiz — (1999) *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*, São Paulo: Editora Ática.
(2000) *Elementos de análise do discurso*, São Paulo : Contexto.

FONTANILLE, Jacques — (1998) *Sémiotique du discours*, Limoges:Pulim.
(2003) *Soma et Séma*, Paris:Maisonneuve & Larose.

FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude — (2001), *Tensão e significação*, São Paulo : Humanitas.

GABEAUD, Alice — (1940) *Guide practique d'analyse musicale*, Paris: Durand.

GOETSCHIUS, Percy — (1904) *Lessons in Music Form*. Melville: Belwin Mills Publishing

GOLDSTEIN, Norma. — (1988) *Análise do poema*, São Paulo: Editora Ática.

GREIMAS, Algirdas J. — (1966) *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.
(1983) "De la modalisation de l'être", In : *Du sens II*, Paris : Editions du Seuil, p. 93-102.
(1983) "La soup au pistou ou la construction d'u objet de valeur", In : *Du sens II*, Paris : Editions du Seuil, p.157-169.

GREIMAS, A.J. e Courtés, J. — (1979) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.

HAYES, Bruce — (1995) *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*, Chicago: University Of Chicago Press.

HENRIQUE, Luis — (1987) *Instrumentos musicais*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.

HINDEMITH, Paul (1975) *Treinamento elementar para músicos*, São Paulo: Ricordi.

HJELMSLEV, Louis (1966) *Le langage*, Paris : Les Editions de Minuit.
(1971) *La structure fondamentale du langage*, Paris : Les Editions de Minuit.
(1973) "Introduction à la discussion générale des problèmes relatifs à la phonologie des langues mortes, em l'espèce du grec et du latin", in *Essais linguistiques II*, Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, XIV, Copenhague : Nordisk Sprog-og, Kulturforlag, p. 267-278.
(1973) "Outline of the danish expression system with special reference to the *stød*", in *Essais linguistiques II,* Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, XIV, Copenhague: Norisk Sprog-og Kulturforlag, p. 247-266.
(1975) *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, São Paulo: Perspectiva.
(1975) *Résumé of a Theory of Language*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, vol. XVI, Madison: The University of Wiscosin Press.
(1978) *La categoria de los casos*, Madrid: Gredos.
(1985) "La syllabe em tant qu'unité structurale", in: *Nouveaux essais*, Paris : PUF, p.165-171.
(1985) «Structure générale des corrélations linguistiques », in *Nouveaux essais*, p. 25-66.
(1991) "A estratificação da linguagem", in: *Ensaios Lingüísticos*, São Paulo: Perspectiva, p. 47-79.
(1991) "Análise estrutural da linguagem", in: *Ensaios Lingüísticos*, São Paulo: Perspectiva, p. 37-46.
(1991) "Ensaio de uma teoria dos morfemas", In: *Ensaios lingüísticos*, São Paulo, Perspectiva, p. 171-184.
(1991) "O verbo e a frase nominal", In: *Ensaios lingüísticos*, São Paulo: Perspectiva, p. 185-212.
(1991) "Por uma semântica estrutural", in: *Ensaios Lingüísticos*, São Paulo: Perspectiva, p. 111-127.

HOUAISS, Antônio (2001) *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda. CD-ROM.

HULST, Harry van der "On the parallel organization of linguistic components", in: Patrick Honeybone & Ricardo Bermúdez-Otero (eds.), *Linguistic knowledge: perspectives from phonology and from syntax*, Special Issue of *Lingua*, vol. 116, Issue 5.

JAKOBSON, Roman (1969) "Lingüística e Poética", in: *Lingüística e comunicação*, São Paulo: Cultrix.
(1975) *Fonema e fonologia : ensaios*, Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

JOBIM, Paulo et al. (2000) *Cancioneiro Jobim*, Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da Palavra.

JONES, Daniel (1950) *The phoneme: its nature and use*, Cambridge: W.Heffer & Sons.

KAGER, R. et al (eds.) (1999). *The prosody - morphology interface*. Oxford and Cambridge, Mass.:Blackwell.

LAVER, J. (1994) *Principles of Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

LOPES, Edward (1995) *Fundamentos da lingüística contemporânea*, São Paulo: Cultrix .

LOPES, Ivã Carlos (2003) " Entre expressão e conteúdo : movimentos de condensação e expansão", in: *Itinerários*, Araraquara, número especial, p. 65-75.

MALMBERG, Bertil (1970) *La phonétique*, Paris: Presses Universitaires de France.

MANCINI, Renata C. (2006) *Dinamização no percurso gerativo de sentido : canção e literatura contemporânea*. São Paulo: FFLCH/USP (tese de doutorado)

MARTINET, André (1946) "Au sujet des 'Fondements de la théorie du langage'", in *Bulletin de la Societé de Linguistique*, XLII, Paris, p. 19-42.

MEDEIROS, Beatriz R. (2002) *Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro*, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem (Tese de Doutorado).

MOLINO, Jean (1975) "Fait musical et sémiologie de la musique", in : *Musique en jeu*, 17, p. 37-62.

MONTEIRO, Ricardo (1997) *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*. SãoPaulo: FFLCH/USP (dissertação de mestrado)

NATTIEZ, Jean-Jacques (1984) "Melodia", in: *Enciclopedia Einaudi, Lisboa: Imprensa Nacional*, p.272-297;

(1975) *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions.

NESPOR, M. & Vogel, I. (1986) *Prosodic Phonology*, Dordrecht-Holland : Foris Publications.

OMNÈS, Roland (1996) *Filosofia da ciência contemporânea*, São Paulo: Editora UNESP.

PORTO, Marie-Rose, o.p. (1960) *Canto Gregoriano:Método de Solesmes*. São Paulo s.e., Coleção Pio IX.

QUIRÓS, Julio Bernaldo de (1955) *Elementos de rítmica musical*, Buenos Aires: Barry&Cia Editor.

REICHA, Antoine (1814) *Traité de mélodie*, Paris: Scherff.

RIEMANN, Hugo. (1914) *Elementos de Estética musical*, Madrid: Jorro.

ROSENTHAL, Erwin T. (1975) "Deformação lingüística como elemento da representação da 'realidade flutuante': Joyce, Walser, Rosa". In: *O universo fragmentário*. São Paulo: Editora Nacional.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1978) *Ensaio sobre a origem das línguas*, São Paulo: Abril Cultural.

RUWET, Nicolas (1975) "Théorie et méthodes dans les études musicales", in : *Musique en jeu*, 17, 11-33.

SANDALO, Filomena (2004) "Fonologia Prosódica e Teoria da Otimalidade: Reflexões sobre a interface sintaxe e fonologia na formação de sintagmas fonológicos". In: *Revista de Estudos da Linguagem*, Faculdade de Letras da UFMG, v. 12, n. 2, p. 319-344.

SANTOS, R.S. e SOUZA, P.C. (2003) "Fonética", In: FIORIN, J.L.(Org.) *Introdução à lingüística II: Princípios de análise*. São Paulo: Contexto, p. 9-31.

SAUSSURE, Ferdinand de (1971) *Curso de lingüística geral*, São Paulo: Cultrix.

SCHOENBERG, Arnold (1996) *Fundamentos da composição musical*, São Paulo: EDUSP.

SEIXO, Maria Alzira (s.d.) *Semiologia da música*, Lisboa: Vega.

SILVA, Thaïs C. (2002) *Fonética e fonologia do português*, São Paulo: Contexto.

SOUZA, P.C. e SANTOS, R.S. (2003) "Fonologia", In: FIORIN, J.L.(Org.) *Introdução à lingüística II: Princípios de análise*. São Paulo: Contexto, p. 33-58.

STAUN, Jørgen (1996) "On structural analogy". *Word* 47 (2), p. 193-205.

TATIT, Luiz (1994) *Semiótica da canção : melodia e letra*, São Paulo: Editora Escuta.
(1997) "Manifestação das categorias temporais", in: *Musicando a semiótica*, São Paulo: AnnaBlume.
(2002) *O cancionista*. São Paulo: Edusp.
(2004) "Gabrielizar a vida", in: Nestrovski, Arthur (Org.) *Três canções de Tom Jobim*, São Paulo: Cosac Naify, p. 59-60.

VALERY, Paul (1973) *Cahiers*, Paris: Galimard/La Pléiade, t.1.

VIOLARO,F. et alii (1996) "Um conversor texto-fala para o português brasileiro com processamento lingüístico de alta qualidade", *Anais do VII Simpósio Brasileiro de Microondas e Optoeletrônica, XIV Simpósio Brasileiro de Telecomunicações*, TELEMO'96 CEFET, Curitiba, Brasil, 22 a 25 de julho, 1996, p. 361-366

WILLEMS, Edgar (1954) *Le rhytme musical*, Paris: Presses Universitaires de France.

WISNIK, José Miguel (1999) *O som e o sentido*, São Paulo: Companhia das Letras.

ZILBERBERG, Claude (1988) "Le rythme revisité", in : *Cahiers de sémiotique textuelle de l'Université de Nanterre*, n. 13, p. 49-59.

(1990) "Relativité du rythme", in: *PROTÉE*, *Théories et pratiques sémiotiques*. Département des Arts et Letres de l'Université du Quebec à Chicontimi. Vol. 18, n. 1, p. 37-46.

(2002) "Précis de grammaire tensive", In : *Tangence*, n. 70, automne 2002, p. 111 – 143.

(2006) *Eléments de grammaire tensive*, Limoges : Pulim.

obras musicais citadas

1	*cantilena* das "Bachianas brasileiras", n° 5 (voz)	VILLA-LOBOS	Royal Phillarmonic Orchestra Barbara Hendricks
2	*cantilena* das "Bachianas brasileiras", n° 5 (violoncelo)	VILLA-LOBOS	Royal Phillarmonic Orchestra
3	*cantilena* das "Bachianas brasileiras", n° 5 (voz – bocca chiusa)	VILLA-LOBOS	Royal Phillarmonic Orchestra Barbara Hendricks
4	"Três Cavaleiros"	ANÔNIMO	
5	"Terezinha"	CHICO BUARQUE	Zizi Possi
6	"Parabéns pra você"	ANÔNIMO	arquivo MIDI
7	"The Star Spangled Banner" (hino nacional americano)	FRANCIS SCOTT KEY	arquivo MIDI
8	"Carinhoso"	PIXINGUINHA	Nana Caymmi
9	*allegro* do concerto para violino op. 61	BEETHOVEN	Orquestra Sinfônica de Viena Herbert Von Karajan Isaac Perlmann
10	*Jesus alegria dos homens* da "Cantata" n.147	BACH	The English Baroque Soloists The Monteverdi Choir
11	*prelúdio* op.20, n° 20	CHOPIN	Marta Argerich
12	Sinfonia n° 9 "Coral"	BEETHOVEN	Royal Concertgebouw Orchestra Wolfgang Sawallisch
13	*prelúdio* de "Carmen"	BIZET	
14	*Marcha fúnebre* da sonata op.35	CHOPIN	Marta Argerich
15	"Carinhoso"	PIXINGUINHA	Nana Caymmi

16	*andante* da sinfonia n°4	BRAHMS	London Phillarmonic Orchestra Eugen Jochum
17	"Campeão dos campeões"	LAURO D'AVILA	Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara
18	"Bordão"	ANÔNIMO	
19	"Bordão" (cadêcia imperfeita)	ANÔNIMO	
20	"Retrato em branco e preto"	T. JOBIM E C. BUARQUE	João Gilberto
21	*adagio cantabile* da sonata op.13 "Patética"	BEETHOVEN	Orazio Frugoni
22	"Bordão" (cadência imperfeita)	ANÔNIMO	Anônimo
23	"Campeão dos campeões"	LAURO D'AVILA	Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara
24	"Hino da Sociedade Esportiva Palmeiras"	SERGI & RODRIGUES	Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara
25	"Gabriela" (integral)	TOM JOBIM	Ná Ozzeti (voz) André Mehmari (piano)
26	"Gabriela" (I_1)	TOM JOBIM	Ná Ozzeti (voz) André Mehmari (piano)
27	"Gabriela" (I_2)	TOM JOBIM	Ná Ozzeti (voz) André Mehmari (piano)
28	"Gabriela" (I_3)	TOM JOBIM	Ná Ozzeti (voz) André Mehmari (piano)
29	"Gabriela" (I_4)	TOM JOBIM	Ná Ozzeti (voz) André Mehmari (piano)
30	"Gabriela" (I_5)	TOM JOBIM	Ná Ozzeti (voz) André Mehmari (piano)
31	"Os seus botões"	R. CARLOS E E. CARLOS	Roberto Carlos
32	"O que será"	CHICO BUARQUE	Chico Buarque Milton Nascimento

33	"Quem me vê sorrindo"	CARTOLA E CARLOS CACHAÇA	Cartola
34	*allegro con brio* da sinfonia n° 5	BEETHOVEN	London Symphony Orchestra Bernard Haitink
35	"Carinhoso"	PIXINGUINHA	Pixinguinha
36	tema de "Blade Runner"	VANGELIS	Vangelis
37	"Asa branca"	LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA	Luiz Gonzaga
38	"Assum preto"	LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA	Luiz Gonzaga
39	"Assum branco"	ZÉ MIGUELWISNIK	Zé Miguel Wisnik e Caetano Veloso
40	*allegro non tropo* do concerto para piano em si bemol maior	TCHAIKOVSKY	Orquestra Sinfônica de Viena Herbert Von Karajan Sviatoslav Richter
41	*preludio* do IV Ato da suite Peer Gynt	GRIEG	Ulster Symphony Orchestra
42	"Carinhoso"	PIXINGUINHA	Marisa Monte Paulinho da Viola
43	"Carinhoso"	PIXINGUINHA	Hermeto Pascoal
44	"Carinhoso"	PIXINGUINHA	Pixinguinha
45	prelúdio op.28, n°4	CHOPIN	Martha Argerich
46	prelúdio op.28, n°4	CHOPIN	Audio Logic

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo