

APONTAMENTOS SOBRE A ARTICULAÇÃO DA MÚSICA NO TEXTO SINCRÉTICO

Mário Sérgio Teodoro da Silva Junior

junior.marioteodoro@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9764429773834812>

RESUMO

O presente trabalho se propõe a refletir, a partir de estudos diversos acerca do texto sincrético e da música na perspectiva da semiótica discursiva, como Monelle (1992), Dietrich (2008), Fiorin (2009), Tarasti (2012), Silva (2014) e Pietroforte (2015), o modo de estruturação e participação da música na significação no texto sincrético do cinema de animação da Walt Disney e a maneira como ela se relaciona com as outras linguagens. Seleccionamos, para tanto, uma cena do filme *Pocahontas* (1995), que conta com o fundo musical composta pela trilha “*Farewell*” na íntegra. Notamos como é impossível pensar em uma significação estritamente musical em um ambiente sincrético, chegando à explicitação de processos próprios estabelecidos entre as linguagens que permitem a coesão do texto, sua unicidade de conteúdo e de expressão. Por outro lado, é evidente a necessidade do semioticista em lidar com as peculiaridades não apenas musicais, mas plásticas e de qualquer outra natureza formal ao trabalhar com um texto sincrético, buscando, da melhor maneira, manter-se atento à dimensão enunciativa, crucial para a significação em conjunto das linguagens.

Palavras-chave: Animação; Música; Semiótica; Sincretismo.

INTRODUÇÃO

A música sempre foi o grande trunfo das animações produzidas pelos estúdios da Walt Disney. Seus primeiros curtas-metragens animados, ainda em preto e branco, eram narrativas visuais acompanhadas de música, em que movimento e som se coordenavam, processo que foi chamado de *mickey-mousing* (DAVIS, 1999, p.179). Em 1940, foi lançado o filme *Fantasia*, uma coletânea de curtas com músicas clássicas orquestradas. Esse modelo de curtas musicais foi retomado durante a produção dos anos 1940, quando os estúdios passavam por problemas financeiros, e o mundo passava pelo período da

Segunda Guerra (GABLER, 2008, p.711). Nos anos 1990, os estúdios saíram de um período de baixa lucratividade, com a produção dos filmes musicais de maior conhecimento mundial, ganhadores de Oscars e ainda lembrados: *A pequena sereia*, *A bela e a fera*, *Aladim*, *O rei leão*, *Pocahontas*, *O corcunda de NotreDame*, *Hércules*, *Mulan* e *Tarzan*. Em 1999, *Fantasia 2000* chegou aos cinemas e marcou o fim da geração dos nove filmes precedentes, fim também marcado pela inserção da animação “3D”, com *Toy story* e a ascensão dos estúdios Pixar, e, futuramente, da DreamWorks com seu sucesso *Shrek*.

O objetivo central deste trabalho é proporcionar uma análise da cena final do filme *Pocahontas* (1995), com ênfase na trilha sonora que a subsidia, intitulada “*Farewell*”, de composição de Alan Menken, a fim de averiguar como a música contribui com a significação total do texto sincrético. Para tanto, recorreremos a diversas reflexões sobre semiótica musical, não nos atendo a uma ou outra teoria, mas utilizando o que for mais pertinente para a análise, de modo a construir um método de análise musical dedutivo e, sobretudo, específico para esse tipo de música nesse tipo de texto.

Quando se fala em semiótica musical, entre as diversas abordagens existentes, como Tatit (2007, 2011), Dietrich (2008), Monelle (1992), Tarasti (2012), entre tantos outros, a questão sempre recorrente é a do conteúdo musical. Se a semiótica estuda sistemas de signos, estuda a significação, não se poderia estudar música sob uma perspectiva semiótica sem atribuir-lhe sentido. No plano da expressão, a estrutura parece mais ou menos estável, os formantes são discrimináveis, a substância sonora é reconhecível, mas, quando se tenta determinar o conteúdo subjacente às formas da expressão, tem-se um impasse. O modo como cada teoria apreende o sentido musical é que difere, como ficará claro ao passo em que suscitarmos alguns desses estudos ao longo da análise.

Toda essa realidade, por sua vez, nos remete a Saussure:

Dessarte, qualquer que seja o lado por que se aborda a questão, em nenhuma parte se nos oferece integral o objeto da Lingüística [ou de qualquer semiótica]. Sempre encontramos o dilema: ou nos arriscamos a não perceber as dualidades assinaladas acima, ou, se estudarmos a linguagem sob vários aspectos ao mesmo tempo, o objeto da

Lingüística nos aparecerá como um aglomerado confuso de coisas heteróclitas, sem liame entre si. (SAUSSURE, 2006, p.16)

Portanto, entre o risco certo de não perceber outras concepções possíveis para o texto musical e o risco possível de criar uma colcha de retalhos de concepções confusas e heteróclitas para ele é que nos encaminhamos para a análise de uma cena com pouco mais de quatro minutos. O ponto de equilíbrio, entretanto, será sempre a imanência do texto sincrético do filme, sua integralidade, na maneira como ele se mostra conciso. Iniciaremos com a discriminação dos elementos do plano do conteúdo, programas narrativos, atorização, tematização e figurativização, em seguida, identificaremos os formantes da expressão para, por fim, tratar propriamente do conteúdo das formas da expressão musical e da relação expressão-conteúdo.

1 PLANO DO CONTEÚDO

A narrativa do filme de *Pocahontas* é bastante simples, sujeitos narrativos do grupo da expedição inglesa tentam explorar a terra a que chegam, a América, a fim de encontrar ouro, e sujeitos narrativos do grupo de nativos tentam impedir esse fazer do primeiro grupo. Um sujeito dos indígenas, Pocahontas, reveste-se com um papel temático de rebelde, negando costumes da tribo e encontra um sujeito dos ingleses, John Smith, que também nega alguns pontos de vista de seu grupo. Os dois sujeitos desenvolvem um percurso narrativo para impedir o confronto decorrente do “encontro de dois mundos” para que eles possam viver juntos. No final, John Smith é ferido e precisa retornar à Inglaterra e Pocahontas, mesmo sendo rebelde, decide não abandonar a tribo, que é o fazer da cena com que trabalharemos, Pocahontas quer, pode e sabe ir com John, mas não-deve, pois seu senso moral a impede. John Smith, aqui, reveste o grande objeto-valor de Pocahontas, isto é, a aventura, a novidade, que ora se mostra como a rebeldia em relação ao pai, a vontade de afastar-se da aldeia, o amor e, finalmente, a expedição ao lado do amado.

A grande oposição semântica do filme, que poderíamos considerar como a oposição fundamental, é a da identidade x alteridade, uma vez que existem dois grupos diferentes que apontam as diferenças um do outro, e o ator protagonista, Pocahontas,

encontra em si diferenças em relação a seu próprio povo e percorre um caminho em busca de sua identidade. O percurso temático mais latente é o da dialética, em que as diferenças são sintetizadas, intercambiadas e superadas ao longo da narrativa.

2 PLANO DA EXPRESSÃO

A cena final do filme desenvolve-se ao longo da faixa integral encontrada na trilha sonora, “*Farewell*”, com 4 minutos e 44 segundos, o que não é tão usual em cinema de animação, em que as faixas instrumentais são cortadas e, às vezes, intercaladas. Esse procedimento que mantém intacta a totalidade musical da trilha é justamente a razão de escolhermos essa cena, porque a música parece ser privilegiada nela.

Como a maioria das músicas feitas para o cinema de animação, instrumentos tradicionais de orquestra são escolhidos: toda a família de cordas, metais e madeira e o piano. A flauta, nitidamente, é escolhida pelo enunciador como um ator musical constante, ao lado do piano, do violino e da voz, assumindo o que Fontanille (2010) chamou de figura saliente:

Le son se présente dès lors comme une totalité dynamique et instable plus ou moins homogène; [...] l'interprète, tel le sculpteur, dégage progressivement une forme, à la limite une ligne, en éliminant de la matière (de la masse); il elabore en somme une perspective à l'intérieur de la bulle sonore, en affectant à certaines couches le rôle de fond et d'arrière-plan de masse, et à d'autres couches, le rôle de figure saillante et de forme émergente.¹ (FONTANILLE, 2010).

O fundo sonoro, por sua vez, é atorizado pelos sons mais graves, dos contra-baixos e violoncelos e trombones e outros metais “pesados”, com longa duração, que iniciam a música em seus primeiros segundos e não desaparecem, enquanto as

1 O som se apresenta ao longe como uma totalidade dinâmica instável mais ou menos homogênea, [...] o interprete, como um escultor, separa progressivamente uma forma, limitando-a a uma linha, eliminando-a da matéria, da massa; ele elabora, em suma, uma perspectiva no interior do campo sonoro, reservando a certas camadas o papel de fundo da massa, e a outras camadas o papel de figura sobressalente e de formas emergente. (Tradução nossa).

figuras sonoras salientes, naturalmente mais agudas e, às vezes, mais intensas, se revezam.

Percebe que, na Música, grande parte dos contrastes de expressão baseia-se em categorias simples do som: altura (agudo x grave), duração (longo x breve), intensidade (piano x forte) e timbre (a identidade sonora, o instrumento fonte), como apontados em trabalhos de semiótica musical (DIETRICH, 2008; CANDEIAS; PIETROFORTE, 2008) e, além dessas, a densidade, apontada por Dietrich (2008, p.48), diz respeito à quantidade de sons (timbres e/ou notas) soando em um mesmo intervalo de tempo.

Como dito, em “*Farewell*”, o contraste de timbre, altura e duração é notável. Sons agudos e breves circulam em torno do grupo de figuras salientes do timbre de violino e flauta, e os sons graves e longos, em torno do grupo de fundo sonoro do timbre das outras cordas e metais. A densidade dos sons graves é basicamente constante, já a densidade dos sons das figuras sonoras salientes tem um aumento preciso que ocorre da metade da peça até o final. A alternância dessas figuras e suas ocorrências devem ser sistematizadas no plano de manifestação do som, o tempo. Podemos dividir a peça musical como demonstrado em Dietrich (2008) (ver tabela 1):

| | Nível | Constituído | Componentes |
|---|--------------|--------------|--|
| 6 | Macroforma | Peça musical | Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda) |
| 5 | Forma | Seção | Partes (A, B, C, etc.) |
| 4 | Frase | Parte | Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.) |
| 3 | Célula | Frase | Células (sincopadas, lineares, sinuosas, etc.) |
| 2 | Intervalo | Célula | Intervalos (ascendente, suspensivo, descendente) |
| 1 | Nota | Intervalo | Notas (altura, duração, intensidade, timbre) |
| | Propriedades | Nota | Altura, duração, intensidade, timbre |

Tabela 1: os níveis da estrutura musical segundo Dietrich (2008, p.112)

Dos níveis mais simples aos mais complexos, grosso modo, a nota mantém os formantes de altura, duração, intensidade e timbre como seus constituintes; sua combinatória, que pressupõe a natureza dos intervalos das notas (Cf. Dietrich, 2008,

p.108) gera a célula, que já estabelece relações relativas ao andamento musical, ao ritmo. As células combinam-se em frases, em ideias musicais que estabelecem espaços tensivos entre si. As frases organizam-se em partes dentro de uma seção e, por fim, a peça musical forma-se por seções, que podem funcionar como exposições do tema musical, introduções, seções intermediárias, de conclusão, improviso, etc. Para nós, interessam as seções e suas frases na estrutura de “*Farewell*”. Dividimos as seções e partes de “*Farewell*” por intervalos de minutos (ver tabela 2)². Pretendemos descrever cada frase, pontuando os elementos significantes centrais.

| SEÇÃO | PARTE | INÍCIO (min:s) | SEÇÃO | PARTE | INÍCIO (min:s) |
|---------|---------|----------------|---------|---------|----------------|
| Seção 1 | Parte A | 00:00 | Seção 3 | Parte A | 01:48 |
| | Parte B | 00:17 | | Parte B | 01:56 |
| | Parte C | 00:23 | | Parte C | 02:22 |
| | Parte D | 00:42 | | Parte D | 02:32 |
| | Parte E | 00:47 | | Parte E | 02:46 |
| Seção 2 | Parte A | 00:58 | | Parte F | 03:32 |
| | Parte B | 01:10 | | Parte G | 03:39 |
| | Parte C | 01:23 | | Parte H | 03:46 |
| | Parte D | 01:28 | Seção 4 | Parte A | 03:51 |
| | Parte E | 01:39 | | Parte B | 03:56 |
| | | Parte C | | 04:16 | |
| | | Parte D | | 04:42 | |

Tabela 2: A segmentação preliminar de “*Farewell*”

A parte A da seção 1 (1:A) é a introdução da peça e consiste em sons graves, cordas e metais, que ocuparão o dito papel de fundo sonoro. O som metálico é posto em duas células de duas notas longas, sendo a segunda mais longa que a primeira, e ambas

²Uma divisão por compassos não seria proveitosa, porque uma partitura diz respeito às instruções de produção, e não ao enunciado musical, e depende de escolhas de notação musical que podem variar, além de que, por se tratarem de instrumentos orquestrais, várias notações deveriam ser levadas em contas, complexificando o trabalho de análise, mas nem por isso deixando-o mais apurado. Por outro lado, a divisão por minutos, possível para o texto de Cinema, tampouco é tão precisa, porque o que se vê na tela não divide-se dessa forma. O mesmo se aplicaria se falássemos em frames ou quadros para tratar da imagem em movimento. Tal fato reforça a complexidade do texto sincrético, em que minutos, compassos e frames devem se conciliar. A divisão, portanto, nasce das marcações de início e fim na música e das repetições e reexposições temáticas que nela ocorrem, como será apontado adiante. Essa segmentação é uma possibilidade de leitura, é uma escolha de análise. Na realidade, o som apresenta-se como um contínuo das variações rítmicas, intensivas, timbrísticas, etc. Nossa escolha tem como objetivo alocar as várias citações que “*Farewell*” faz a outras canções em seções separadas.

mais longas que as notas das figuras sonoras sobressalentes, formando uma frase com quatro notas, partindo da zona tensiva de relaxamento, subindo a uma área de tensão e retornando à área de repouso. Essa frase introdutória retorna em outros momentos de “*Farewell*”, marcando os limites entre as seções.

1:B contém notas ligeiramente mais altas, direcionando-se para o estatuto de figura sobressalente, de voz da música, tocada por notas breves, de células de duas notas repetidas sete vezes. Esse é outro tipo de frase que marcará o andamento da música. 1:C cita, faz paráfrase, da melodia de “Colors of the wind”, outra canção do filme, segmentada em frases com limites marcados por pequenos interlúdios que fazem parte do paradigma melódico de “*Farewell*”. Nas duas últimas partes, ouvem-se as células longas da introdução e as sete células breves, com o som do piano mais evidente, marcando o fim da seção – e o fim da citação de “Colors of the wind” e sua “moldura musical” (as introduções, interlúdios, etc.).

2:A inicia-se com a introdução de notas longas e graves, passando a 2:B que cita “Savages”, com o mesmo processo de releitura visto na citação da seção 1. 2:C traz o som da flauta, que, como veremos, tem um uso, aqui, muito específico, e 2:D traz a citação de um trilha instrumental usada anteriormente, “Percy’s bath”. 2:E encerra a seção retornando a “Savages”.

3:A, naturalmente, é uma introdução, seguida da citação de “If I never knew you”³ em 3:B. Em 3:C, há a frase de células de notas breves tocada duas vezes, de forma mais intensa e menos intensa, respectivamente, encaminhando-se a 3:D, que novamente traz a introdução, mas aumentando sua intensidade, dando a ela menos o papel de camada de fundo sonoro e mais o acabamento de figura sobressalente, que culmina em 3:E, com o retorno a “If I never knew you”. A intensidade, então, é aumentada significativamente, assim como a duração.

Em 3:F, ainda em “If I never knew you”, as notas são breves, o próprio andamento da música, sua marcação rítmica, o modo como o enunciador musical concebe a unidade

3 “If I neverknewyou” é uma canção que não aparece no filme como canção, apenas nos créditos finais, que sucedem a cena em questão. Ela ocorre, entretanto, como trilha instrumental em cenas específicas, que serão explicitadas adiante.

de tempo, parece acelerar-se exponencialmente, proporcionando mais notas em um intervalo de tempo que comportava menos notas. Isso quer dizer que, se a nota é discriminada por uma configuração de duração, intensidade, timbre e altura, uma maior quantidade de notas implica em uma maior variação dessas qualidades sonoras em um intervalo de tempo, que, no nosso caso, era ocupado por menos variações até então. 3:G deixa a citação e aumenta os atributos que vêm sendo exacerbados até agora. 3H apresenta outra frase, encaminhando-nos diretamente para a introdução em 4:A, que pouco lembra a introdução conhecida por “*Farewell*”, uma vez que a duração foi aumentada ao ponto de “deformar” o som. 4:B, C e D trazem o timbre vocal de coral e são uma citação direta de “*Colors of the wind*”.

Essas são as características que compõem a estrutura da expressão musical. Quanto à expressão plástica, além da figuratividade muito nítida que é colocada em cena (as pessoas, as árvores, o alvorecer, o mar etc.), existem as categorias que controlam a cor e as dimensões dessas figuras plásticas.

Em termos topológicos, existem contrastes em torno das figuras próximas e das figuras distantes entre si, opondo proximidade x distanciamento. Percebe-se a separação entre os corpos dos expedicionários ingleses e dos índios, marcados por certo distanciamento, no início da cena. A figura que media a distância é a de Pocahontas, que permite a mistura, pontuada pela proximidade plástica, ao passo em que ela mesma aproxima-se de John Smith. Ao final da cena, o distanciamento é tonificado, ao ponto em que o próprio enquadramento se amplia, a fim de colocar em um mesmo quadro Pocahontas, John e o espaço entre eles (ver figura 1).



Figura1: Aproximações e distanciamentos.

Em termos cromáticos, a cena é colorida por tons mais próximos da cor azul, passando a tons mais próximos do rosa, o que proporciona um aquecimento da cor, pontuando, no conteúdo, o alvorecer (ver figura 2).



Figura 2: Alteração da cor dominante, de azul a rosado.

Por fim, no tocante ao aspecto eidético, além da figurativização, existe uma oposição estabelecida entre alto e baixo e horizontal e vertical. A princípio, as figuras são altas e, ao abaixar-se para se aproximar de John Smith, Pocahontas torna-se baixa. John está horizontalizado, literalmente deitado, e Pocahontas também se horizontaliza em dado momento. Quando ela se levanta, volta a ser alta e vertical, enquanto John ainda está horizontalizado e, conseqüentemente, baixo. Entretanto, a altura de Pocahontas, como de todas as outras figuras plásticas relativas às pessoas, torna-se também baixa, ao passo em que as árvores são enquadradas completamente, proporcionando a relativização dessa altura. No final da cena, a altura como condição eidética desassocia-se da

verticalidade, quando o enquadramento⁴ sugere uma notável horizontalidade entre Pocahontas e o navio em que está John Smith (ver figura 3).



Figura 3: Relações de altura e verticalização/horizontalização entre as figuras plásticas.

3 O CONTEÚDO MUSICAL

Não é incomum que se pense no texto musical no que chamaríamos de posição de ancoragem, no sentido proposto por Barthes (1984). Pietroforte (2008, 2015) explora esse conceito na análise de textos, inclusive na análise de texto musical puro, isto é, música puramente instrumental. Na verdade, Pietroforte propõe uma divisão das músicas em quatro tipos de regimes, pensados a partir de Floch (1995): o regime referencial, o regime oblíquo, o regime mítico e o regime substancial.

Em síntese, os regimes constroem-se em torno da tonificação ou atonização de valores referenciais e construtivos. Estes últimos são valores que têm a ver com a explicitação do texto como objeto construído por meio de linguagem, valores que apontam

4 Chamamos enquadramento a categoria assim nomeada pelo campo teórico do Cinema, nele tratada como questões relativas ao plano (RODRIGUES, 2007, p.26), mas compreendemos que essa categoria não é plástica; enquadramento não é componente de uma semiótica plástica, é componente de uma semiótica cinematográfica, uma linguagem própria produtora de sentido usada especificamente em textos de Cinema, enquanto a linguagem plástica pertence a qualquer manifestação visual.

para essa construção, de maneira metalinguageira. Já aqueles têm relação com o efeito de sentido referencial indicado pela linguagem, sobrepõem o objeto a que a linguagem se refere ao caráter “artificial” da linguagem.

No espaço contínuo dos valores musicais formados pelo eixo semiótica valores referencias vs. valores construtivos, se diz:

- (1) no regime musical referencial há tonicidade nos valores referenciais e atonicidade nos valores construtivos;
- (2) no regime musical oblíquo há tonicidade tanto nos valores referenciais quanto nos valores construtivos;
- (3) no regime musical mítico há atonicidade nos valores referenciais e tonicidade nos valores construtivos;
- (4) no regime substancial há atonicidade tanto nos valores referenciais quanto nos valores construtivos. (PIETROFORTE, 2015, p.105)

Exemplificando, o regime referencial é constituído pelo processo de ancoragem ou etapa, como proposto por Barthes, ocorrendo, portanto, quando há sincretismo entre a linguagem musical e alguma outra linguagem, em que a outra linguagem funciona como referente para os significantes musicais; o regime oblíquo se dá em momentos em que o referente “extra-musical” é suscitado junto a articulações da linguagem musical que apontam, simultaneamente, para a referencialidade e para a construtividade; o regime mítico ocorre em momentos em que a linguagem musical é pura, sem apresentar um referente externo explicitado; e o regime substancial ocorre quando não há referencialidade tonificada nem construtividade, ou seja, quando a música, como discurso, aponta para a produção musical, aponta para o que se chamaria, hoje em dia, de cena enunciativa musical, salientando os instrumentistas, os instrumentos, etc.

O regime do tipo referencial parece-nos o mais apropriado para o caso da música na cena Disney, uma vez que, em contato com outras semióticas no texto sincrético, o conteúdo torna-se um nível unificado, e as formas da expressão musical passam a ancorar-se a tais conteúdos.

Por exemplo, o uso das batidas musicais acompanhando a corrida da personagem no final da cena segue o que foi chamado de *Mickey-mousing* (DAVIS, 1999, p.179). Esse procedimento *ancora* o andamento musical ao andamento animatorial, cinético, na cena de animação e de Cinema em geral, de forma que a música “imita” cada

movimento. Outro caso desse tipo de ancoragem entre linguagem musical e outras linguagens são as alterações de intensidade e densidade que ocorrem conforme a peça avança para seu final que são consonantes com a ampliação do enquadramento. Na seção 2, o uso da flauta, fato que ocorre ao longo do filme, é um timbre ancorado à figura do beija-flor, assim como o trecho citado de “Percy’s bath” refere-se ao cão e ao guaxinim.

Não apenas esse caso observar-se na cena, como também uma citação, uma referência, do texto musical de “*Farewell*” a outras peças musicais do filme *Pocahontas*, criando, além de ancoragens de graus distintos, uma metalinguagem própria. Dessa forma, a peça em questão traz o conteúdo (e expressão parcialmente citada) das cenas-canções que parafraseia, ao estilo do caso de “Percy’s bath”. Não seria viável analisarmos essas cenas citadas, mas é preciso que se entenda sua vital participação na geração do sentido de “*Farewell*”.

Se, por um lado, a ancoragem sugere que as formas da expressão musical estão vazias de conteúdo em si, por outro, simples reflexões anulam a ideia do uso da música em linguagens sincréticas seguir apenas esse caminho – anula a ideia de um único regime musical ocorrendo por vez, como o próprio Pietroforte pontua (2015, p.105-109), ao apontar uma existência do tipo tensiva.

Dietrich (2008), diz:

Do enunciador desta e de qualquer outra canção sabemos apenas o que está inscrito no discurso musical, e é neste último que teremos que procurar seu corpo, seu tom de voz e seu ethos. Não é só na letra que encontraremos essas marcas: o enunciador está presente na melodia, na escolha dos instrumentos, no modo de interpretar, na harmonia, na forma, no ritmo. (DIETRICH, 2008, p.32)

Isto é, a enunciação, certamente, é quem elege e aponta um referente no caso dos regimes referenciais, é ela quem dá o efeito de sentido de referencialidade, mas, sendo ela o processo que une expressão e conteúdo, textualizando-os em discurso, não poderia deixar uma enunciação musical de apresentar sempre articulações musicais de caráter construtivo. O trato musical do texto, mesmo do texto sincrético, tem significação musical, não apenas um conteúdo ancorado.

Dietrich apresenta uma certa relativização da dominância do regime referencial nos textos sincrético, reportando-se a um exemplo de Cinema:

Em seu “Linguistics semantics for a vehicle for a semantic of music”, Michailo Antovic comenta a construção do personagem Darth Vader no filme “Guerra nas estrelas”. Já que toda a aparição do vilão é acompanhada do tema musical característico, todas as atribuições do personagem (tirania, crueldade, etc...) seriam deslocadas também para o tema musical [...]

Se essa afirmação fosse verdadeira, seríamos forçados a acreditar que qualquer que fosse o tema associado ao vilão, as características do personagem seriam inevitavelmente transferidas ao musical. Poderíamos então imaginar Darth Vader aparecendo na tela acompanhado sempre de um trio de forró [...] e perceber que a partir de então o agitado ritmo nordestino passaria a conotar os mesmos sentido que hoje atribuímos à “Marcha imperial” de John Williams. (DIETRICH, 2008, p.37)

Entende-se que existem sentidos estritamente musicais que constroem o sentido ao lado do processo de ancoragem. Ainda assim, receamos em homologar formas da expressão musical a formas de conteúdo por motivos bem claros: essa associação expressão/contéudo é arbitrária, não pode ser tomada como dado universal invariável. É certo que Saussure apontou a arbitrariedade do signo, e essa arbitrariedade é perceptível em diferenças culturais em torno da linguagem, mas, no momento de análise, devemos escolher homologar tal significante a tal significado, caso contrário não haveria análise semiótica.

É de suma importância entender que apesar de ser regulada por fenômenos físicos, assim como qualquer outra manifestação perceptível, o fato que estrutura um sistema musical (e qualquer outro sistema também) é a apropriação desses fenômenos pela cultura. Cada cultura valoriza os fenômenos de maneira diferente, e os classifica. [...] É a inserção dos fenômenos musicais na cultura de uma comunidade que proporciona ao discurso musical a capacidade de transmitir informações das mais diversas ordens [...], um membro competente desta comunidade sabe ler os textos (musicais) produzidos dentro dela. (DIETRICH, 2008, p.150)

Portanto, se um forró não faria o mesmo sentido em *Star Wars* como a “marcha imperial” faz, não é necessariamente porque ocorrem transformações rítmicas,

timbrísticas e harmônicas, mas porque tal ou tal paradigma musical é avaliado de tal ou tal forma dentro de um dado socioleto. Da mesma sorte, “*Farewell*” não é uma música melancólica, emocional ou profunda, como se dirá comumente, porque musicalmente é construída para dar esse sentido, e sim porque é musicalmente avaliada dessa forma.

De qualquer forma, havendo sentido emanando da estrutura musical retornamos às questões básicas de musicalidade: altura, intensidade, densidade, timbre, ritmo, harmonia. Nesses formantes residem os sentidos musicais socialmente condicionados. Esses sentidos, naturalmente, são um tanto instintivos da experiência musical humana. Somos capazes de compreender, seja qual for o idioma, ainda que não o conheçamos, quando uma pessoa está dizendo algo com raiva, com comoção, apenas graças a sua entonação e a outros elementos prosódicos; entendemos alguns elementos musicais dessa mesma forma.

A harmonia entre os sons, isto é, a consonância ou dissonância entre as frequências de vibração dos sons, é percebida como tensão pelo ouvido humano (a consonância revela um estado distenso, e a dissonância revela um estado tenso). (DIETRICH, 2008, p.149-195); a intensidade, assim como a altura, pode incomodar os ouvidos se demais tonificada, ou passar imperceptível se demais atonizada, criando outro espaço tensivo; a duração e o ritmo demarcam um andamento e uma temporalidade, fundando uma disposição enunciativa mais ou menos acelerada; o timbre pode ser percebido como estridente ou de contenção, de agito, de batida, e avaliado segundo uma foria; a densidade pode evidenciar um timbre específico, ocultá-lo ou somá-lo, agregá-lo, colocando os sons em uma relação de triagem e mistura, valendo-se de princípios quantitativos. Enfim, cada formante será utilizado da forma como quiser a enunciação, e qualquer atribuição semântica que se faça à expressão, devemos nos lembrar de que se trata de um crivo socioletal necessário.

Em “*Farewell*”, a intensidade e a densidade mostram-se como elementos determinantes na construção do sentido musical e, conseqüentemente, do conteúdo musical. Ao tonificarem-se, ambas sugerem a tonificação de uma grandeza sensível, pensando nos avanços de semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2011). O timbre da voz,

adicionado na última seção, também contribui para tal fim. A disposição sensível do enunciador musical aumenta conforme intensidade e densidade aumentam.

A duração, a temporalidade musical e o ritmo também se aceleram, e podem ser tomados como grandezas inteligíveis. Já que existe a tonificação desses formantes conforme o avanço da peça, o espaço tensivo do enunciador mostra-se como uma valência conversa (ver gráfico 1).

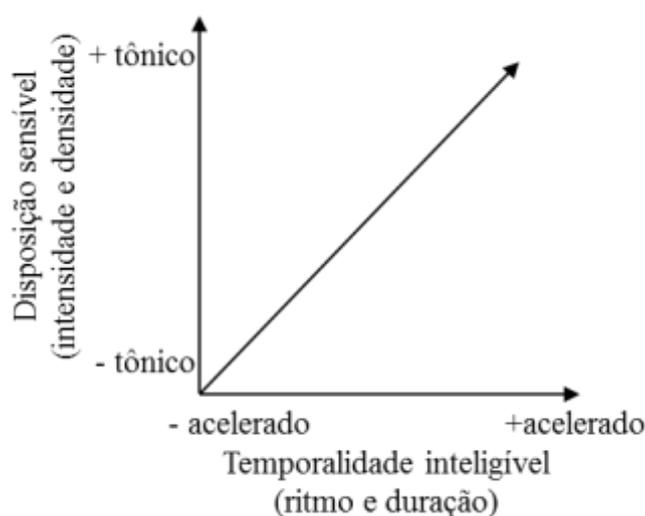


Gráfico 1: gráfico tensivo da música em “*Farewell*”.

4 A RELAÇÃO ENTRE EXPRESSÃO E CONTEÚDO

As formas de expressão apontadas relacionam-se ao conteúdo de maneiras específicas. Nota-se a oposição de formas de expressão (alto x baixo, horizontal x vertical, azul x rosa, próximo x distante, denso x solo, longo x breve...). Essas oposições costumam traçar com o conteúdo o que se concebe como semissimbolismo. O semissimbolismo é a associação não de elementos do conteúdo (semas) a elementos da expressão (formas), mas de oposições categóricas de conteúdo, S1 x S2, a oposições categóricas de expressão, F1 x F2. (SILVA, 2014, p.239)

Dessa forma, podemos entender a homologação entre expressão e conteúdo da seguinte maneira (ver tabela 3).

| Categorias da expressão | | Categorias do conteúdo | |
|-------------------------|---------------------------------|----------------------------------|-----------------------------|
| Categorias plásticas | proximidade x distanciamento | querer-fazer x dever-fazer | conjunção x disjunção |
| | azul x rosa | | |
| | alto x baixo | | |
| | horizontalidade x verticalidade | | |
| Categorias musicais | +solo x +denso | | |
| | +piano x +forte | | |
| | +longo x +breve | | |
| | +grave x +agudo | | |

Tabela 3: Semissymbolismo na cena de "Farewell".

A tonificação da disposição sensível, que, no musical, se dá pelo aumento da intensidade e da densidade, junto da aceleração, e, no plástico, pela abertura espacial que salienta a distância e a baixeza e pelo aquecimento da cor podem semissymbolizar a tonificação do dever-fazer sobre o querer-fazer do sujeito narrativo. Por outro lado, plasticamente, o azul, a horizontalidade, proximidade e altura demarcam a conjunção, pois nesses momentos o sujeito está conjunto de seu objeto-valor. Quando o rosa, a verticalidade, o distanciamento e a baixeza se impõem, o estado passa para a disjunção. As categorias musicais assumem a mesma função, conotando uma intensidade da sensibilidade e do andamento a esse momento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades significativas possíveis para a música, que apontamos nesse trabalho, a fim de que ela ganhe um sentido mais ou menos inequívoco, são as dualidades que complexificam o objeto musical, e com elas devemos ter cuidado a fim de não criar um "aglomerado confuso de coisas heteróclitas".

Concordando que a abordagem define os resultados, devemos explicitar o modo como se deu a análise musical: primeiramente, discriminamos categorias básicas, do nível da nota (altura, duração, intensidade, timbre), que nos apontou para a categoria de densidade. A densidade coloca em evidência tanto a relação entre notas quanto a relação entre os constituintes superiores (frases, partes e seções) estabelecendo a sintaxe musical. A sintaxe cria um espaço tensivo, elegendo certas categorias como contrastantes

e produtoras de sentido na expressão. Após o reconhecimento da maquinaria da expressão, esses formantes assumem nuances de sentidos ou ancoram-se a outros sentidos.

No caso do texto sincrético, parece-nos improvável que uma linguagem mobilizada ao lado de outras tantas não compartilhe sentido. Na verdade, esse é o grande pilar do conceito de texto sincrético: um todo conciso de conteúdo expresso por mais de uma linguagem de expressão.

As semióticas sincréticas constituem um todo de significação e, portanto, há um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias de expressão. Em outras condições, há uma superposição de conteúdos. [...] **A primeira condição para a existência de uma semiótica sincrética é, pois, a superposição dos conteúdos**, mas não da expressão. (FIORIN, 2009, p.35, grifo nosso)

Ancoragem é apenas um termo técnico para demonstrar que a música tende, no nosso caso, a “emprestar” conteúdo das semióticas mais figurativas, como a plástica e a verbal, mas, na realidade, quando o filme é reproduzido, o enunciatário tem o sincretismo dessas linguagens como única semiótica, como única fonte de sentido.

Optamos por chamar de figuras sonoras os timbres, porque elas são, afinal, a voz do som, atorizando a materialidade audível. Não é vão se chama o timbre de “cor do som”. Os timbres são constituintes da sintaxe musical, as qualidades sonoras outras são caracterizantes, seja do timbre em si (altura, intensidade, duração) seja das relações entre as camadas e sucessões sonoras (ritmo, tempo, densidade, frequência-harmonia). Essas qualidades configuram um espaço tensivo que rege os conteúdos ditos ancorados.

Monelle (1992), musicólogo e semioticista, aponta uma leitura tradicional sobre ancoragem. Retomando Hjelmslev, nos *Prolegômenos*, Monelle baseia-se na distinção em semiótica conotativa e semiótica denotativa:

Uma semiótica conotativa é portanto uma semiótica que não é o 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. (HJELMSLEV, 1975, p.125)

A música, na perspectiva de que falamos, seria tomada como semiótica conotativa, isto é, seu plano da expressão consistiria no conteúdo e a expressão de outra semiótica. Não há muita operacionalidade nesse pensamento, mas levando-o mais longe, diríamos que o conteúdo da música “*Farewell*” seria a conotação de um conteúdo plástico ou verbal. Então, a música conotaria os semas do conteúdo sincrético que encontramos por meio da figuratividade plástica (distanciamento x proximidade, querer x dever). A conotação ocorreria por meio do espaço tensivo formado pelos elementos musicais (intensidade, densidade, duração, ritmo). Isto é, se a disposição sensível musical aumenta, ela conota um aumento de disposição sensível dos atores relacionados aos campos semânticos apontados.

Dessa forma, existem três momentos da articulação do sentido musical a se considerar:

I – O **sincretismo**, que unifica os conteúdos, valendo-se de um sistema semissimbólico;

II – A **ancoragem**, que associa expressão de uma semiótica ao conteúdo de outra;

III – A **conotação**, que estabelece o processo contrário da ancoragem, permitindo que o conteúdo de uma expressão “modalize”, conote, o conteúdo de outra.

Tratar de semióticas-objeto musicais não é tarefa fácil nos estudos da linguagem. A diversidade de abordagens do texto musical geram a impressão de uma falta de consenso. Por um lado, partimos do método de análise rígido da semiótica greimasiana, por outro, chegamos a uma estrutura musical que foge de princípios pautados em estruturas mais ou menos linguísticas. É verdade que a música não é língua, as duas não se parecem, logo, os métodos de análise de ambas são bastante diferentes. Mas também não podemos, em uma ciência como a semiótica, abandonar avanços das últimas décadas e considerar a música como linguagem “à parte”, de estruturação “única”.

Talvez pela existência do campo antigo e forte da Teoria Musical, que se interessa pela História, pelos estilos e pelas relações físicas do som, sem comprometimento estritamente semiótico, até talvez pela mitificação que se fez da música como uma arte “altiva”, dos deuses, sugerindo certa hermenêutica... Enfim, por esses e

outros motivos na história da Música, não seja tão pacífica a tomada desse objeto por uma ciência do discurso, que não tem um compromisso artístico, poético, mas estruturalista, de entender a maquinaria por trás do sentido.

Vale citar Tarasti (2012), quando ele diz que, enquanto na linguagem verbal não precisamos nos perguntar o sentido de tal ou tal unidade semântica e, quando sim, recorremos a um dicionário, a situação da música é completamente diferente:

Musical signs of notation refer first to performance instructions and aural manifestation. [...] Only thereafter do we think further about what this sound form [...] might mean. Some scholars argue that those “tönend bewegt Formen” do not mean anything and so they stop the discussion there. To their mind music is only “Form in Spiel der Empfindungen”, as Immanuel Kant put it [...] or what is called “absolute music”, that is to say, totally abstract. On such views, there is no meaning, no semantic in music, we only add it later for various reason, arising from social habit (contextual theories), due to the fact that all music is communication (mediatic theories); because music evokes other artistic texts or events in its external world (intertextual and programmatic tendencies); or because music is one of the subject strategies by which we orient ourselves deep within our psyche (psychoanalytic theories). Some philosophers of music take a more moderate view, such that music does not convey meanings but only something “meaningful”.⁵ (TARASTI, 2012, p.439)

Nota-se que o objeto musical não necessariamente carrega um sentido específico, mas algo significável (*meaningfull*). A maneira como será realizada sua análise depende, assim, do ponto de vista do analista, podendo ser tomada de maneiras “heteróclitas”.

5 Signos de notação musical referem-se, primeiramente, a instruções performáticas e manifestações audíveis. [...] Apenas após é que pensamos além sobre o que essa forma sonora pode significar. Alguns acadêmicos alegam que aqueles “tönend bewegt Formen” nada significam e então a discussão acaba aí. Em suas mentes, música é apenas “Form in Spiel der Empfindungen”, conforme posto por Immanuel Kant [...] ou o que se chama de “música absoluta”, isto é, totalmente abstrata. Nesses pontos de vistas, não há significado, não há semântica em música, nós apenas adicionamos sentido posteriormente por razões diversas, que surgem do uso social (teorias contextuais), devido ao fato de toda música ser comunicação (teorias midiáticas); porque música evoca outros textos artísticos ou acontecimento em seu mundo externo (tendências intertextuais e programáticas); ou porque música é um dos assuntos estratégicos que usamos para nos orientar dentro de nossa psique (teorias psicanalíticas). Alguns filósofos da música têm uma visão mais moderada, de que a música não carrega sentido, mas apenas algo “significável”. (Tradução nossa)

Por outro lado, é extremamente compreensível que a música funcione dessa forma “a-gerar-sentido-a-partir-da-perspectiva-de-análise”, porque, afinal, a música não ocupou ao longo da história da humanidade um papel de linguagem utilitária. Se o uso é que torna a língua viva, é por isso que a linguagem verbal tornou-se tão significativa, suprimindo as necessidades languageiras do homem conforme o uso a atualizava dia-a-dia.

Esse uso não se verifica na música. De certo, ela figurou como trilha sonora de práticas sociais muito específicas, ritos, o que lhe garante, frente a uma memória cultural, um sentido ritualístico, mítico, religioso, etc. A outra forma como a música existe nas sociedades é como arte, com apelo estético, e se resume a “performance instructions and aural manifestation”, ou seja, uma música que existe pelo próprio conceito de beleza da música. Não há uma prática musical que seja tão comunicacional como as que são reservadas desde muito tempo às linguagens verbal e plástica (quando figurativa, pictórica). Por isso, provavelmente, dependemos tanto de um dado grau ou de ancoragem ou de avaliação socioletal para poder falar de música.

Se se diz que a música fala sempre de si mesma, que seu conteúdo é musical, não significa que exista uma metalinguagem musical a se conquistar para que se desvende o sentido do som. Isso significa que a música fala de si mesma ao apontar, recuperando via memória cultural, experiência física (estados tensivos das frequências sonoras) ou intertextualidade, o modo como ela é utilizada, suscitando uma prática social, suscitando uma tradição musical, suscitando um texto outro, sempre trazendo com eles seus conteúdos inerentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

CANDEIAS, D. L.; PIETROFORTE, A. V. Por uma proposta de análise do plano de expressão musical. In: PIETROFORTE, A. V. **Tópicos de semiótica**: modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Annablume, 2008.

DAVIS, R. **Complete guide to film scoring**: the art and business of writing music for movies and TV. Boston: Barklee press. 1999

DIETRICH, P. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. 256f. Tese (Doutorado em Semiótica), Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FIORIN, J. L. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (orgs.) **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.15-40.

FLOCH, J.M. **Sémiotique, marketing et communication**. 2^o ed. Paris: PUF, 1995.

FONTANILLE, J. **Une sémiotique du son?** Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence. Actes sémiotiques. 2010, nº13. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2823>> Acesso em: 25/05/2015.

GABLER, N. **Walt Disney**: o triunfo da imaginação americana. Trad. Ana Maria Mandim. São Paulo: Novo Século, 2009.

GREIMAS, A. J ; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. 2^a ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

SOBRE O AUTOR:

Mestre em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (câmpus de Araraquara). Estudante membro do GPS-UNESP - Grupo de Pesquisa em Semiótica da UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Bacharel e Licenciando em Letras, com formação em língua francesa, pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (câmpus de Araraquara).