



I Encontro
Nacional de
Cognição
e Artes Musicais

anais

organização:
Maurício Dottori
Beatriz Ilari

Curitiba, 20-21 de maio de 2006

O estatuto do timbre no modelo semiótico

Peter DIETRICH (Doutorando USP)

Resumo

Mais de uma década após a formulação da teoria semiótica da canção pelo pesquisador Luiz Tatit, podemos observar o surgimento de uma grande quantidade de trabalhos que propõem o desenvolvimento do modelo original. Há uma forte tendência em ampliar as ferramentas descritivas para que a semiótica possa cada vez mais dar conta dos fenômenos musicais presentes na canção. No presente trabalho, procuraremos determinar o lugar teórico reservado ao o conceito de timbre não só na canção mas também em peças instrumentais, abrindo um possível caminho para uma semiótica do discurso puramente musical.

Palavras-chave: semiótica, música, canção.

Fundamentação Teórica

Desde a sua primeira publicação, em 1994, a semiótica da canção não sofreu alterações significativas em sua estrutura de base. O ponto que nos interessa em especial é a fronteira que separa plano de expressão e conteúdo: quais são e como se organizam os elementos em cada plano, e as relações entre ambos. A afirmação que segue, extraída de um trabalho publicado recentemente, resume bem a solução de Tatit para a problemática a que estamos nos referindo:

É suficiente, para nossa finalidade, atribuímos à organização melódica a função de elemento estruturador do plano da expressão e à organização lingüística a incumbência de conformar o plano de conteúdo¹.

Esta é a premissa elementar da teoria: o verbal constitui o plano de conteúdo, o melódico o de expressão, e a interação entre eles se dá por relações semi-simbólicas, ou seja, relações entre categorias. Na aparente simplicidade desta descrição não cabe nenhuma crítica: a economia do modelo é perfeita para descrever satisfatoriamente a maioria das canções, fato comprovado em dezenas de análises realizadas por inúmeros pesquisadores nestes últimos dez anos.

O principal instrumento de análise melódica do modelo original é o perfil da curva melódica: a predominância de saltos intervalares e o aumento das durações sugerem um regime desacelerado, regido pela égide do /ser/, propício para sustentar as manifestações de tensões passionais descritas pela letra. Por outro lado, uma melodia com notas curtas e poucos saltos representa um regime acelerado, regido pela égide do /fazer/. Esses regimes são denominados passionalização e tematização, respectivamente. Contraindo-se a esses recursos de estruturação melódica, o modelo prevê também a possibilidade de remissões ao estado desorganizado da fala: a figurativização. A manifestação da figurativização concentra-se no final de cada frase melódica: o tonema. Tonemas descendentes indicam asseveração, tonemas ascendentes e suspensivos indicam uma interrogação. Dentro do modelo, essas informações são atribuídas exclusivamente ao plano de expressão.

¹ LOPES, I. C.; TATIT, L. (2003)

A imensa maioria das análises que ultrapassa este procedimento básico “enriquece” o plano da expressão da canção com elementos de expressão verbal: rimas, aliteraões, etc... A análise da letra da canção segue o rumo de uma análise de poesia, e a análise musical continua estritamente focada na melodia, ou para ser mais preciso, no perfil melódico.

Objetivos

O objetivo principal deste trabalho é questionar a separação entre verbal (conteúdo) e musical (expressão) no modelo clássico, a partir de uma discussão do estatuto semiótico do timbre.

Contribuições

Na famosa peça instrumental “Duelo de Banjos” de Eric Weisberg, trilha sonora do filme “Amargo Pesadelo”, de 1972, temos - como sugere o título - dois instrumentos “duelando” entre si. Nossa análise tentará anular por completo a informação verbal transmitida pelo título, e verificar se o conceito de “duelo” pode ser extraído exclusivamente da informação musical.

Um primeiro fator capaz de sustentar o sentido de duelo é a apresentação das frases melódicas. Alternadamente, são apresentadas frases ritmicamente bem resolvidas e mal resolvidas. As frases ímpares são apresentadas com pulso regular e acentuação constante. As durações são homogêneas. As expectativas das resoluções rítmicas são confirmadas. Nas frases pares, acontece o oposto. Embora sejam tocadas as mesmas notas (alturas), as

durações não são homogêneas e as resoluções rítmicas não são confirmadas. Entre essas frases, podemos perceber a permanência de determinada informação (alturas) e a deterioração de outra (durações). A impressão auditiva é muito clara: estamos diante de um processo de comunicação, ou seja, a peça constrói uma cena sobre a transmissão de um /saber/.

Se esta tese se sustenta, temos também que admitir que estamos diante de dois actantes. De fato, se a primeira frase melódica é ritmicamente perfeita, temos um sujeito competente, em conjunção com o /saber-fazer/. A segunda frase melódica, ritmicamente imperfeita, mostra um sujeito em disjunção (ao menos parcial) com o /saber-fazer/. É interessante notar que o material sonoro é aqui antropomorfizado, construindo um plano narrativo – no caso, uma manipulação. Para a semiótica greimasiana, a aquisição do /saber/ faz parte de uma etapa do esquema narrativo denominado “aquisição de competência”. Para poder tocar a melodia, o sujeito precisa estar em conjunção com o /saber-fazer/. No decorrer da música, esta performance recebe uma sanção positiva: as duas melodias se encontram, desembaraçadas, sem entraves rítmicos.

Um outro fator capaz de sustentar a tese do duelo é o timbre. Como vimos, a peça começa com a apresentação e repetição de frases simples. No entanto, o timbre das frases pares é diferente do das frases ímpares. O primeiro instrumento é um violão de aço, e o segundo um banjo. Todo instrumento de corda tem um leque de variações timbrísticas possíveis, reguladas pela maneira como as cordas são tocadas (com palheta ou com dedo, com ou sem unha) e pelo ponto de ataque (mais perto do cavalete, mais perto do braço). Essas variações podem ser usadas por um mesmo intérprete em uma mesma peça, mas geralmente acabam por constituir uma “assinatura pessoal”: é possível reconhecer um instrumentista apenas pelas características do timbre do seu toque. Ou seja, o timbre pode

ser um elemento que produz o efeito de sentido de identidade (ou parcialidade). Por outro lado, em determinadas situações musicais, o timbre pode ser usado para criar o efeito de sentido de homogeneidade, ou de totalidade. De qualquer forma, é importante perceber que o timbre é um dos recursos que o enunciador do discurso musical possui para criar efeitos de sentido. No início de “Duelo de banjos”, é possível perceber que existem dois instrumentos distintos. Mais que isso: foi produzido o *efeito de sentido de dois instrumentos distintos*.

Essa música pode ser o ponto de partida para uma reflexão mais profunda sobre o conceito de timbre. O timbre, independentemente de suas características acústicas, é sempre o som de algum instrumento. E um instrumento – uma vez reconhecido pelo seu timbre – passa a ser não só um som, mas uma figura do mundo. O som de um violino pressupõe um violino tocando. E um violino é um instrumento que tem tamanho, cor e forma. Mais que isso: tem história, e por isso mesmo, tem contexto. Sabemos que o violino é um instrumento de orquestra, assim como sabemos também que é um instrumento antigo. Um violino em uma escola de samba (como ocorreu no samba enredo da Beija-flor em homenagem a Bidu Sayão, em 1998) é algo absolutamente inusitado e original (foi na época e ainda seria hoje) – o mesmo aconteceria com um pandeiro numa orquestra. Neste ponto, o processo de construção do sentido musical aproxima-se muito do verbal. Aprendemos a associar o som da palavra “violino” com o conteúdo violino (instrumento de orquestra, tocado com arco, feito de madeira, pequeno, etc...). A única diferença é que aqui não estamos mais tratando do som da palavra violino, construída com vogais e consoantes, mas do som do instrumento violino, construído a partir da fricção entre arco e cordas.

Resumindo: o timbre é uma figura do mundo, é um marcador de presença, e – como vimos na Duelo de banjos – pode atuar na função de *ator do discurso*. Por todas essas

funções, fica claro que o nível discursivo é o lugar (ou pelo menos um dos lugares possíveis) para o timbre.

Devemos ressaltar que estamos definitivamente falando de plano de conteúdo. A presença do timbre no plano de expressão tem características essencialmente diferentes. Na expressão, o timbre poderia opor a categoria de *brilhante vs opaco*, por exemplo, e contrair relações semi-simbólicas com a letra – se for uma canção – ou com outros elementos do plano de conteúdo musical. No plano de conteúdo, os timbres são identificados a partir de figuras do mundo (vozes, instrumentos, sons eletrônicos, etc...). Além disso, eles podem ser sérios ou descontraídos, frívolos ou austeros. Um timbre pode também ser dramático – ou simplesmente engraçado. Na canção Julia/Moreno, de Caetano Veloso, há uma flauta doce (timbre suave) acompanhando o trecho “Julia” e uma guitarra elétrica distorcida (timbre áspero) acompanhando o trecho “Moreno”. Daí se extrai uma relação semi-simbólica áspero vs suave e masculino vs feminino². Neste caso, ressaltamos uma característica do timbre presente no plano de expressão. Poderíamos nos limitar ao discurso musical, e verificar a relação entre áspero vs suave e guitarra vs flauta, estes últimos tomados aqui como atores do discurso musical, e figuras do mundo. A guitarra é o instrumento símbolo do Rock, que por sua vez carrega valores de rebeldia e agressividade. A flauta é associada ao conceito de pureza e leveza. Estaríamos então relacionando uma manifestação de expressão do timbre com uma manifestação do conteúdo do timbre.

Outro elemento que parece contribuir para a caracterização deste “ator musical” é a intensidade. A intensidade é antes de tudo um marcador da presença do sujeito. A oposição *forte vs fraco*, no plano da expressão, pode marcar a intensidade da presença desse ator no plano do conteúdo. Sons mais fortes (qualquer operador de mixagem sabe disso) parecem

² DIETRICH (2003)

estar mais próximos. Em uma primeira análise, a intensidade opera uma categoria própria do nível discursivo: *aproximação* vs *distanciamento*. Ela pode também marcar a presença de determinadas passagens (ou determinados sujeitos) como *átonos* ou *tônicos*. O ouvido tende a atribuir maior importância a sons mais altos. Em um arranjo polifônico (com muitos atores, portanto) é muito comum variar ao longo da peça o instrumento que toca mais alto. É como se o discurso “focalizasse” um ator diferente a cada momento – o correspondente desse efeito no teatro, por exemplo, é o foco de luz que pode passar de um ator a outro

A intensidade pode também “deformar” o timbre do instrumento, podendo com ele compor uma imagem de agressividade – ou de mansidão. São efeitos de sentido que estão atuando também no nível discursivo.

Conclusões

A semiótica greimasiana está hoje em franco desenvolvimento. Pesquisadores de vários países se empenham para proporcionar ao modelo novas ferramentas, capazes de descrever um número cada vez maior de fenômenos. No Brasil, graças principalmente ao desenvolvimento das pesquisas de Luiz Tatit, podemos ver o surgimento de um importante pólo de pesquisa em semiótica da canção. Isso faz com que o modelo original se mantenha em constante revisão e ampliação. Para que o desenvolvimento da semiótica da canção aconteça sem o surgimento de incoerências e contradições internas, acreditamos ser necessário enriquecer o plano do conteúdo, atualmente formado apenas pelo verbal, com elementos extraídos do discurso musical. Além de ampliar as ferramentas descritivas do modelo, este procedimento abre o caminho para a consolidação de uma semiótica do discurso puramente musical.

Bibliografia

BARROS, D. L. P. (2003) Teoria semiótica do texto. São Paulo: 4ª ed., Editora Ática.

DIETRICH, P. (2003) Araçá Azul: uma análise semiótica. Tese de mestrado (FFLCH-USP)

FIORIN, J. L. (2000) Elementos de análise do discurso. São Paulo: Editora Contexto.

LOPES, I. C.; TATIT, L. (2003) Ordem e desordem em fora da ordem. In: Teresa – revista de literatura brasileira, vol. 4/5. São Paulo: Editora 34.

TATIT, L.A.M.(1996). O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp.

_____ (1998). Musicando a semiótica. São Paulo: Anablume.

_____ (1994). Semiótica da canção – melodia e letra. São Paulo: Escuta.

Como citar este artigo:

DIETRICH, Peter. O estatuto do timbre no modelo semiótico. **Anais do Primeiro Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais**. Curitiba: Deartes-UFPR, p.130-135, mai. 2006.