

CONDIÇÕES DE INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Marcos Nogueira

RESUMO: O que há no *objeto estético* de interpretável. Se este objeto se apresenta à recepção “formado” enquanto *texto*, “ler” o texto objeto de nossa percepção não pode ser outra coisa senão trazê-lo à realidade sônica e visiva: *executá-lo*. Se tal execução não é privilégio de especialistas porquanto não se tem acesso ao texto artístico e à sua realização em *obra* a não ser através de uma execução a ele dada, é, pois, condição para a *interpretação*.

LEITURA-EXECUÇÃO

Ler é sempre ler um *texto*. E um texto só existe se houver um *leitor* para lhe *significar*. Assim, ler é o vigor deste significar, enquanto leitor é o agente que vai estabelecer, na leitura, as relações com o “mundo”, com o real, pelo viés de um dado sistema de signos. Texto e leitor, pois, enquanto instâncias de manifestação do real, interrelacionam-se dialogicamente.

Texto e performance

Ler é sempre ler um texto. E *texto* tem origem no verbo “tecer”, é um “tecido de signos” resultante daquelas relações estabelecidas por seu leitor-autor com as realidades, no ato da “leitura original”, ou seja, aquela que tem lugar no ato mesmo da criação. Na acepção que empregamos neste artigo, portanto, e dependendo do sistema de signos no interior do qual o texto é “formado”, existem diversas manifestações textuais: um poema, uma fotografia, uma escultura, uma peça musical é um texto¹. Donde a

¹ Mesmo no caso da semiologia, na qual o conceito de *texto* é expandido para abranger fenômenos não-verbais, a base teórica empregada tem sido quase sempre de extração lingüística. A “lingüística do texto”, que emergiu a partir dos anos 60 com diversas variantes (teoria do texto, pragmática do texto, semântica do texto, semiótica do texto), concebe o *texto* como um processo lingüístico, uma cadeia de signos combinados num sintagma — em oposição à *lingua* enquanto sistema [Hjelmslev, Louis., *Essais linguistiques*. Copenhagen, 1959 (Trad. de Antônio de P. Danesi. *Ensaaios lingüísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991)]. Assim, de um lado temos o *signo*, concebido como elemento lexical e morfológico (unidade mínima de significação), e de outro, o *texto* como combinação de signos em cadeias mais longas ou mais breves (podendo, texto e signo, até mesmo coincidirem). A noção peirceana de signo, por sua vez, não só não advém desse privilégio dispensado à linguagem verbal, como não identifica signo verbal com palavra: por signo verbal, Charles Peirce compreende, tanto uma palavra, quanto uma sentença, um livro, a literatura, a língua, ou qualquer outra coisa composta de palavras [Peirce, C. S., *The Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935 (Trad. José Teixeira Coelho Netto. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1995)]. Nesse sentido, quando tratamos, no presente artigo, de “texto musical”, referimo-nos a um signo mais ou menos complexo, constituído de partes que são, igualmente, signos.

necessidade de distinguir duas espécies de sinais na leitura: a uma sinalização *textual*, referente ao tecido temporal-espacial, combina-se uma sinalização *modal*, que opera sobre a materialidade da comunicação daquele “tecido”. A conjunção desses dois sistemas na leitura estética, ora com pregnância de “textualização”, ora de “modalização”, gera a *obra*: o que é “poeticamente transmitido e recebido”, aqui e agora — textos e todos os demais elementos significativos. Neste estudo, por conseguinte, o termo “obra” será sempre tomado como compreensão da totalidade dos fatores do que devemos chamar *performance*. Como assinala Paul Zumthor, na *performance* delineiam-se os dois eixos de qualquer comunicação social: o que reúne leitor-fruidor e autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição. Referindo-se mais precisamente ao universo da poesia oral, Zumthor salienta que:

a transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da *performance* que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. (...) A obra performatizada é assim diálogo mesmo se no mais das vezes um único participante *tem* a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca.²

Enquanto diálogo, pois, a *obra* tem sempre na figura de seu leitor-fruidor, também um co-autor. O que, enfim, aqui tratamos como “obra” é o “realizado” nas circunstâncias de sua transmissão, pela co-presença, num dado tempo e lugar, dos participantes dessa ação³. Zumthor, no prefácio de *A Letra e a Voz*, lembra que “a obra contém e realiza o texto; ela não o suprime em nada porque, desde que tenha poesia, tem, de uma maneira qualquer, textualidade”⁴. Todo texto poético⁵, na medida em que se vise a

² Zumthor, P., *La lettre et la voix: De la “littérature” médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 1987 (Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira., *A Letra e a voz: a “literatura medieval”*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.222).

³ O semiótico Iuri Lotman, em *A Estrutura do texto artístico [Struktura kbudzestvenogo teksta*. Moscovo: VAAP, 1976 (trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo., *A Estrutura do texto artístico*, Lisboa: Estampa, 1978)], discute o que denomina as quatro características constituintes do texto: *Expressão* (o texto é fixo numa cadeia de signos, é uma materialização de sistemas); *Delimitação* (é a unidade mínima e irredutível de uma função cultural, que possui significação dada a sua totalidade delimitada); *Estruturação* (é própria daquela totalidade uma organização interna que transforma o texto num todo estrutural); *Hierarquia* (pressuposta pela delimitação está a organização hierárquica do texto, este que se manifesta como conjunto de estruturas inter-relacionadas, de ordens diferentes).

⁴ Zumthor, P., op. cit., p.10.

⁵ Não se pode produzir arte, isto é, criar ou ler-executar arte, sem uma “idéia” da arte: sem uma *poética*. A poética é inerente ao estilo do autor ou leitor, ou então está vinculada a um dado programa artístico, expresso em “códigos normativos” esboçados a

transmiti-lo a um público, tem sua *criação, transmissão, recepção, conservação e repetição* — como sintetiza Zumthor, as “cinco operações que constituem sua história” —, realizada por via sensorial. Quando *transmissão e recepção*, assim como em certos casos também a *criação*, “coincidem no tempo, temos uma situação de performance”.⁶

O ato da leitura implica *execução*. No caso de textos de arte, uma vez criados, oferecem-se àquilo que tradicionalmente se atribui às “artes da palavra escrita” mas aqui aplicada a toda e qualquer forma de arte: à leitura⁷. Esta que não se inscreve somente no universo abstrato da inteligência, como sublinha Roger Chartier, mas exige “engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros”.⁸ O texto de arte só se mostra como tal a quem dispuser de habilidade para lê-lo e, por conseguinte, executá-lo. Na música, na poesia, no teatro, esta execução é muito clara: o executante-instrumentista, por exemplo, que lê e executa a peça musical, exercendo sua expressão, traduz o texto e o faz viver na sua plena realidade sônica e visiva, sua realidade sensível. A tarefa deste leitor, nesse caso, não se restringe à decifração da *escrita* na qual o texto foi “materializado”, registrado, nem tampouco está restrita ao compromisso de orientar o seu público quanto às possibilidades de vias de acesso ao texto: seu trabalho consiste, sobretudo, em produzir, a partir do conjunto de sons reais, de gestos e movimentos resultantes de sua execução, a própria *obra*, na plenitude de sua realidade sensível.

Insistindo na acepção mais ampla de “texto”, aqui adotada, devemos chamar a atenção para a questão de que execução não é um fato mais estreitamente vinculado a certas formas de arte que a outras. A poesia, por exemplo, que hoje prescinde, com frequência, de seu recitador ou declamador, manteve-se, essencialmente e durante todo o período medieval, no universo da oralidade — ou *vocalidade*, como prefere Zumthor⁹.

partir de *textos* referenciais, ou idealizados como propósito de novos textos a produzir. Neste estudo, pois, empregamos os termos “estética” e “poética”, respectivamente, como: definidora de um “conceito” de arte, tomado em ótica filosófica e especulativa; e, proponente de “ideais” e “programas” artísticos, ou seja, possuidora de caráter operativo e programático. Nesse sentido, nas páginas que se seguem, uma peça musical, como qualquer outro texto artístico, é um texto poético, é poesia.

⁶ Zumthor, P., op. cit., p.19

⁷ No presente artigo, portanto, *ler* não é, necessariamente, decodificar um texto escrito e, muito menos, literal; é, simplesmente, *executar* um “texto”.

⁸ Chartier, R., *L'ordre des livres*, 1994 (Trad. Mary Del Priore. *A ordem dos livros*, Brasília: Udund, p.16).

⁹ Em seu *A Letra e a voz*, Paul Zumthor adverte para o caráter de abstração que cerca o termo “oralidade”: “somente a *voz* é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ibid., p.9). “Vocalidade” é a historicidade de uma voz, o seu uso; e, não obstante a palavra ser sua manifestação mais evidente, a mais vital, segundo Zumthor, é sua capacidade de “produzir a fonia” e de “organizar a substância”, o que “não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar” (ibid., p.21).

Ademais, não se pode unicamente entender leitura como execução de um texto escrito, um registro em dada escrita convencional. O tipo de registro material do texto, quando muito, pode determinar o *modo* de leitura. Também nas artes em que o texto se acha inteiramente presente em sua materialidade, a obra não se realiza no simples olhar do fruidor; nas artes figurativas deve, igualmente, haver execução. Luigi Pareyson assinala que:

(...)quem ilumina e ambienta um quadro ou uma estátua, para realçar certos aspectos de preferência a outros, quem procura dar a um edifício ou a um monumento o enquadramento apropriado e predispõe ao espectador os pontos de vista a partir dos quais fitá-los, quem esboça um plano regulador no intuito de colocar na devida evidência obras [textos] arquitetônicas, exerce uma atividade que não está na periferia da obra de arte, mas pretende fazê-la viver em sua plena e visível realidade.¹⁰

Ou seja, Pareyson chama atenção para o fato de que o caráter do ato “visibilizador” não é menos executivo que o do ato “sonorizador”.

A execução, porém, não deve ser tomada como tarefa de exclusiva competência de *mediadores* (executantes), intermediários entre texto e *espectador*. Isto é, não se tem acesso ao texto de arte e à sua realização em obra, a não ser através da execução a ele dada, o que pode ocorrer como ação conjunta dos agentes leitor-mediador e leitor-espectador, tanto quanto incidir na figura única do leitor que lê-executa o texto a que tem acesso, diretamente. Não podemos ler um poema sem recitá-lo mentalmente do modo que entendemos deva ser articulado; nem ler o texto escrito (partitura) ou sonoro (execução mediadora, tanto de um mediador, quanto de um compositor, esta coincidente com o próprio ato de criação) de uma peça musical, sem executá-la — ou reexecutá-la — interiormente, como pensamos que deva ser tocada. Neste caso, no entanto, não estamos assegurando que executar interiormente implique a competência para uma execução real compatível e bem sucedida. A execução real, pública, exige do executante certas qualidades tais como uma disposição especial no contato com a materialidade da arte, que pressupõe uma habilidade técnico-ideativa congênita, espontânea e desenvolvida. Contudo, a leitura “interior”, mesmo quando inábil para a exteriorização, não perde o caráter executivo.

Portanto, o fato da *execução* não se reduzir à obra dos mediadores, obviamente a torna insubstituível pela mediação. O leitor-espectador, na ausência de mediação, deve operar sua própria (re-)execução para acessar a obra; o que nos revela o caráter de essencialidade deste ato (ao contrário do de mediação). O leitor-espectador, nesse caso, tende a não incorrer o equívoco

¹⁰ Pareyson, L., *Estética: teoria della formatività*, Torino, 1954 (Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sozegno, 1988. Trad. de Ephraim F. Alves., *Estética: teoria da formatividade*, Petrópolis: Vozes, 1993, p.212).

co de descaracterizar o texto no que ele manifesta de mais intrínseco: sua via específica de realização. Em outras palavras, o leitor hábil, ao percorrer com os olhos uma partitura musical, não somente tenta sonorizá-la interiormente, como também almeja uma performatização, mesmo que ideal e interna, da peça.

O próprio autor, no ato da criação, executa o texto. Assim, a obra de arte se revela, originariamente, na leitura de seu próprio autor: ela nasce executada. A música, que se revela a quem executa sua partitura, real ou interiormente, ou a lê-escuta durante um concerto, existe nesse modo de leitura, como lembra Pareyson, “justamente porque o autor a sonorizou, fazendo-a, no modo que ela mesma dele exigia”¹¹. A execução do leitor é de tal forma essencial para a realização histórica da obra, que o autor ao executar o texto, no ato da criação, também se mostra atento à execução ulterior de seus leitores — e muitas vezes se deixa até mesmo determinar, ao produzir o texto, pelo seu *feito*, isto é, pelo ponto de vista do virtual leitor-executor (não necessariamente “executante”) por ele idealizado (um “leitor implícito”). Procura, então, orientar tais leituras de maneira mais ou menos reguladora e com os artificios de que dispõe, conforme o tecido sógnico no qual opera. Um dos exemplos mais efetivos de tal procedimento é o do compositor que, de acordo com a época, pensou controlar com maior ou menor rigor as leituras de suas partituras, valendo-se das mais variadas instruções.

As leituras do *texto* musical

A prenoção equivocada de que a “execução”, propriamente, equivale à “realização” (*performance*) redundou no ponto de vista corrente que estabelece serem somente a música e as artes do teatro as formas que demandam execução, e que, por esse prisma, existe clara distinção destas com as outras artes. De modo diverso, o que ocorre é que tanto na música como no teatro a realização da obra está “indivisivelmente” vinculada: (a) ao processo de decifração de seu registro escrito; e (b) à “obra de mediação” desenvolvida e interposta entre texto e espectador. Ou seja, ambas as leituras operadas pelo leitor-mediador — a do texto escrito e a apresentação pública da obra, propriamente — são componentes da “realização” da obra. Quando, ao contrário, se identifica execução exclusivamente com decifração de uma dada escrita de símbolos ou com apresentação pública de uma obra de arte surge, inevitavelmente, aquela idéia de distinguir certas formas de arte por requererem tal “execução”. Cumpre lembrar que somente me-

¹¹ Ibid., p.213.

diante a *performance*, a obra se “realiza”: em face das leituras-execuções conjuntas, de mediadores/autores e espectadores.

Nem sempre há, no entanto, uma distinção nítida e precisa entre *decifração* e *mediação*, estes aspectos da “execução” na realização da obra de arte. Existem casos em que as artes visuais também são passíveis de noções, mesmo que imprecisas — porém também o são a escrita alfabética e mais ainda a notação musical. No próprio caso das artes visuais, a mediação prescinde, geralmente, da “presença” do mediador (ambientadores e iluminadores, por exemplo). A dança e o cinema oferecem-nos situações muito específicas, quando bailarinos e atores fazem coincidir em sua “presença” a co-autoria e a mediação, além de adotarem o próprio corpo como “matéria” com a qual coreógrafos e cineastas criam seus textos. Há também o caso em que, mesmo dominando o sistema de signos no qual foi formado o texto, objeto de sua fruição, o espectador, leitor-decifrador virtual, se exime desta decifração por preferir uma determinada mediação de outrem. E ademais, não se pode esquecer que em toda e qualquer forma artística o trabalho do mediador não é indispensável; mesmo na música e no teatro, quando pode assim parecer, a obra pode nascer diante do público, no momento de sua apresentação. É o caso do ator que, de mediador, passa a autor, como na *commedia dell'arte*, ou do músico instrumentista ou cantor, que, na improvisação, é mais autor que mediador, ao desenvolver esboços e fragmentos prévios. A partir do desenvolvimento de novas *mídias* — ou seja, formas de registro e transmissão —, os textos vêm assumindo novas configurações, e, com isso, o leitor passa a ter ao seu alcance um número muito maior de possibilidades e facilidades de acesso direto aos mesmos. É o caso, a propósito, do registro fonográfico, que elimina a mediação enquanto texto “sônico”, e não, necessariamente, “sonorizado”.

Cumpra ainda atentar para duas outras questões acerca desta sintética revisão terminológica. Primeiramente, que nas artes que se valem de texto escrito como forma preferencial de conservação, a “obra de mediação” não é forçosamente radicada em prévia decifração daquele. Pode, igualmente, ser fruto da “reprodução” (aprendizagem por imitação e repetição) de outras obras de mediação, estas que assim se tornam aos novos executantes-mediadores “textos originais” de maior complexidade — o que é próprio da condição de mediação — nos quais se basearão. Surge daí o freqüente questionamento em torno de um hipotético maior grau de *co-autoralização* assumido por esses novos mediadores, em virtude da efemeridade do texto “formado” pela mediação anterior. Tal crítica prende-se à questão de que um texto como o escrito, por exemplo, pode preservar-se de um processo de contínua transformação e, portanto, “degeneração”, como a que se vê naturalmente resultar do modo de “conservação

mediada”¹² — próprio da poesia oral ou da música de tradição popular, por exemplo. Isto vem ensinar a segunda questão: é preciso executar um texto da forma como o autor o executaria? Ademais, é possível pretendê-lo?

Isto nos remete à polarização texto-obra. Diante da mediação de um texto que não conhecemos, como julgar texto e mediação? Tais juízos nos são possíveis, como salienta Pareyson, em virtude de sempre haver, sincronicamente, a identidade imutável do texto e a transcendência da leitura personalizada, entre texto e executor:

(...)a execução *é* a própria obra e, ao mesmo tempo, não é senão *uma* execução dela, e a obra *é* esta sua execução, mas, ao mesmo tempo, é juiz e norma dela. Enquanto a execução *é* a própria obra, é possível julgar a obra através dela; enquanto a obra *é* norma da execução ela oferece um critério para julgar acerca da execução.¹³

Lembramos, ainda, que as obras não se reduzem às consecutivas execuções. Reduzi-las desta maneira levaria-nos ao absurdo da afirmação da não permanência de identidade da autoria, no tempo. Igualmente é despropositado um projeto de execução que atenda, como norma, à hipotética mediação do próprio autor, pois não é seguramente esta, que deve ser retomada e renovada, e sim a “leitura original”, a que nasce com o texto. Exigindo sua execução, o texto não reclama nada além do que já lhe é próprio, e seu executor apenas o torna presente ao revelar sua realidade própria. É, entretanto, um equívoco pensar em conservação “ideal” de textos, em face da natural *movência* de valores e circunstâncias¹⁴ performanciais na “formação” da obra, sob as quais operam seus leitores. Os textos mudam, pelo simples fato de que não mudam enquanto o mundo muda, e nisso reside sua *historicidade*.

¹² À expressão “tradição oral”, freqüentemente empregada nos ensaios etnográficos sobre poesia e música, para caracterizar, entre outros aspectos, a produção que não se vale de registros escriturais na sua realização histórica, preferimos “conservação mediada”, que aqui propomos, não fosse pelas razões óbvias impostas pelos meios materiais do objeto musical, o seria igualmente por dever de coerência com o quadro terminológico aqui apresentado.

¹³ Pareyson, L., *I Problemi dell'estetica*, Milano: Marzorati, 1966 (Trad. de Maria Helena Nery Garcez., *Os Problemas da estética*, São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed. 1989, p.164).

¹⁴ Por “circunstância” entendemos, do ponto de vista semiótico ou linguístico, o que se denomina, geralmente, *contexto*. É nessa direção que Zumthor focaliza o termo, tomado pelos aspectos que “situam o texto no espaço e no tempo, conferindo assim à obra sua ‘situação’ real. As ‘circunstâncias’ determinam a obra em sua totalidade. (...)as circunstâncias modalizam, localizam, dão colorido a essa veridicidade [a do texto, quando performatizado e, portanto, identificado na presença]: até certo ponto, elas a engendram.” (Zumthor, P., op. cit., p.251).

ESCRITA E TEXTUALIDADE

O executante é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o “autor empírico” concreto de um texto cujo autor (implícito), no instante presente da performance, menos importa, visto que aquele texto não é mais apenas texto, e sim obra dos participantes da *performance* particular e incomparável. A performance musical, pois, é o resultado de uma *interpretação* das instruções (*texto*) do compositor, e almeja, de alguma forma, *transmitir* uma “idéia original desse autor” — a *composição*, propriamente dita, a idéia (poesia, a *música*) realizada acusticamente. No entanto, aquele *texto* original, agora sonorizado e revestido de todas as contingências de uma *mediação*, sofre, no ato de sua *recepção*, uma nova *leitura* por parte do *espectador-ouvinte*, que, por sua vez, opera num outro meio circunstancial.

Tipos de *leiturabilidade*

Ao nos referirmos às autorias empíricas dos executores, na performance, recorreremos a uma categorização destacada por Zumthor, e que aqui transpomos para a esfera da recepção musical. Reconhecemos três tipos de *leiturabilidade*¹⁵ musical, correspondentes a três “situações de cultura”. O primeiro tipo, *primária*, “imediate”, não possui nenhum suporte de vinculação com a “escrita”. Sendo desprovida de toda e qualquer referência a sistemas de codificação gráfica, mantém-se exclusivamente no nível de recepção do “texto sonorizado”. Convém aqui a transcrição de uma importante observação de Zumthor:

(...)quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. (...). Se o poeta ou intérprete, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal, objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático; a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à performance.¹⁶

Podemos depreender daí, que o leitor “primário”, mais suscetível do que os outros ao apelo da “presença” mediadora, tenderá mais facilmente a aceitar a autoridade e a *autoridade* dessa presença, seja a do executante, seja a do texto-objeto.

¹⁵ Preferimos *leiturabilidade* à “legibilidade” pois, a nosso ver, melhor denomina a modalização e a habilidade de quem lê, ao passo que legibilidade diz da qualidade do legível, do texto

¹⁶ Zumthor, P., op. cit., p.19

Não há dúvida, entretanto, de que, mediante um maior ou menor grau de familiaridade com os recursos notacionais em música, dois outros tipos de leitabilidade emergem no seio de um grupo social: a *secundária* e a *mista*. A leitabilidade secundária transcorre no interior de uma cultura “letrada” tal que toda expressão é, de uma forma ou de outra, marcada pela presença da “escrita”; esta que se interpõe entre o texto sônico e o leitor, determinando assim seu *modo* de leitura. Essa influência do escrito permanece “parcial” e “defasada” na leitabilidade *mista*, quando o leitor, decifrador medianamente hábil, decide somente acionar os recursos da organização mental decorrente das associações propostas pela escrita de símbolos, após um primeiro ato de fruição estética, de sua leitura, digamos, “primária”.

Eric Havelock, discutindo o problema da “oralidade primária”, em seu *A Musa aprende a escrever*, assinala que:

a ênfase está na palavra *primária*, que insiste numa condição de comunicação muito difícil de descrever ou conceitualizar pelo espírito letrado, porque todas as nossas terminologias e metáforas envolvidas são extraídas de uma experiência letrada e que temos como certa. Os hábitos, as assunções e a linguagem letrados são a urdidura e a trama da existência moderna.¹⁷

Somando-se o fato de o termo *escrita* ter alcançado uma generalização tal, a partir da qual passa a designar toda e qualquer espécie de simbolização — que, segundo Havelock, ajudou a atenuar os limites entre a oralidade primária, “uma condição de sociedade distinta e separada”, e as novas condições “letradas” que a sucedem —, podemos inferir que a leitura “primária”, produzida por um espectador diante de uma peça musical performatizada, um texto sonoro (não necessariamente um texto escrito sonorizado), hoje se mantém, ordinariamente, no terreno da hipótese. Por conseguinte, ao enfocarmos exclusivamente o componente recepcional da oralidade no interior de uma teoria geral da recepção estética, propomos ver a questão da oralidade, convertida em *leitabilidade*, e na presente investigação, a leitura “primária” é sempre tomada como estágio de uma leitabilidade mista.

A “performance” da escrita

A partitura, como ocorre amiúde com o poema¹⁸, não é um texto-objeto poético pronto para ser fruído no seu próprio modo de existência. Cha-

¹⁷ Havelock, E., *The Muse learns to write*, 1988 (Trad. de Maria Leonor S. Bárbara., *A Musa aprende a escrever*, Lisboa: Gradiva, 1996, p.83)

¹⁸ No caso das “artes da palavra”, não obstante sempre subsistirem traços de concretude, de materialidade, no jogo dos elementos gráficos no “papel”, aqui referímo-nos tão somente ao “decifrável semanticamente”.

mamos atenção para uma necessária distinção entre técnica notacional e seu uso. Como lembra Zumthor, “a escrita não se confunde nem com a intenção nem mesmo com a aptidão de fazer da mensagem um *texto*”.¹⁹ *Escrita e textualidade* possuem histórias bem distintas, sem compartilharem sequer de um sincronismo mais rigoroso. No curso dos séculos, assistimos a uma permanente desproporção entre o número limitado de fruidores aptos à leitura fluente do texto musical escrito e a imensa maioria do público potencialmente visado pela música²⁰. Constituí, a notação, um nível particular de realidade, de sorte que exige a intervenção de decifradores autorizados, sem a mediação dos quais, só é virtualidade. Na ausência dessa mediação, é simples coisa; pura técnica simulando utilidade, e que por vezes cria, dado o seu modo de existência, uma certa homologia com “objetos de arte”.

A leitura de textos literais tornou-se, paulatinamente, um “gesto do olho”. Ler sem pronunciar em voz alta, ou seja, sem fazer acompanhar a leitura, como antes, pelas sonoridades resultantes das articulações vocais, é uma experiência “moderna”. Ainda nos séculos XVI e XVII, como lembra Chartier, a leitura implícita do texto constituía-se numa oralização, e seu leitor “aparecia como ouvinte de uma palavra lida. Dirigida tanto ao ouvido quanto ao olho, a obra brinca com formas e procedimentos aptos a submeter o texto às exigências próprias da *performance* oral”.²¹ Subsiste sempre a questão decisiva de que o que conduzia a uma produção do texto escrito era a intenção de registrar um discurso previamente pronunciado ou preparar um texto destinado à leitura pública: “a escrita era só uma parada provisória da voz”²². Aos poucos a *escrita* vai libertando-se de uma coerção vocal que pesava sobre si; livrava-se do verso e desenvolvia-se na direção de uma prosa narrativa, inclusive na difusão da reescritura prosaica de antigos relatos em versos — como o *Érec*, o *Tristan*, o *Perceval*, ou numerosos “romances” compostos por compilação das “canções de gesta”.

¹⁹ Zumthor, P., op. cit., p.96

²⁰ Uma situação similar pode ser verificada na difusão da técnica da escrita e da leitura de textos literais, que, mesmo naturalmente favorecidas pela estreita relação que desde a origem mantiveram com a voz e o mundo dos falantes — na medida em que a escrita servia para fixar mensagens originalmente orais —, ainda no início do século XVI não se pode constatar o deslocamento definitivo de “autoridade”, da palavra para a escrita. Zumthor assinala que os efeitos desta mutação cultural (a muito longo prazo) “só se tornariam completamente perceptíveis no século XIX, graças ao ensino obrigatório, que fará do impresso uma escritura de massa e acentuará o enfraquecimento das últimas tradições orais.” (ibid., p.111). Ou seja, a “escritura” da linguagem verbal, paralisada pela “inércia da tradição alfabética”, só se impôs, de fato, quando pôde sufocar os “ecos da voz viva”, nas línguas modernas.

²¹ Chartier, R., op. cit., p.17

²² Zumthor, P., op. cit., p.121

Zumthor observa ainda que diante do processo contínuo de autonomização da *escrita* — esta que na conjunção com a oralidade faz surgir, por volta do século XII, novas formas, como o “romance” —, o homem cria uma abstração lingüística, empenhando cada vez menos a realidade do corpo: a realidade da *escrita* distancia-se, passo a passo, de uma performance real. O que veio a denominar-se *literatura*, uma arte da palavra escrita, tem na sua *escritura*, digamos, a própria “performance”: ela traz a performance para a realidade plena do texto. Este não impie mais o seu ritmo ao leitor e esta suspensão do emprego do corpo é a condição de sua autonomia: o executor do texto alcança sua liberdade com a leitura silenciosa.

Autoria e prática notacional

O emprego da escrita, em música, vem preencher duas funções gerais: (a)assegurar a *transmissão* de um texto, este que, se hoje é composto para ser ouvido, ele o foi para ser performatizado; e (b)garantir sua *conservação* para um futuro indeterminado — conjuntamente ou não com a tradição de “conservação mediada”. No entanto, uma forma qualquer de execução precede toda notação musical e é, ao mesmo tempo, por esta intencionalmente orientada, dentro do objetivo da performance.

Uma vez superada, na Idade Média, a crença na impossibilidade de fixação gráfica dos sons — em vista de que o copista músico não tinha por tarefa transpor visualmente “signos” acústicos tais como palavras, e sim “fatos” (sons) e operações vocais-instrumentais — reconheceu-se, no período que o ulterior século XVIII denominou Barroco, o princípio de que a notação, embora conservasse a identidade da obra, continha, antes de mais nada, instruções básicas para o executante, este que era autorizado a atuar com um considerável grau de liberdade, sob a orientação essencial do estilo e da prática comuns reconhecidos em sua época. Se aceitamos a inegável existência de dois fenômenos separados, a saber, a complexidade da partitura e a evidência circunstancial fornecida pela musicologia histórica, de que o *texto* em performance era alterado e “ornamentado”, então devemos concluir que existiu uma forte distinção de categorias musicais entre uma “música escrita/decifrada” e uma “música performatizada/ouvida”. Isto sugere que nossa moderna noção de *performance*, como uma continuação lógica do processo de composição, deve ser criticamente projetada a um dado período histórico no qual a composição e sua *escrita*, por um lado, e a performance, por outro, parecem ser concebidos como dois modos separados de existência de uma obra musical. A *partitura* dos 1500 e 1600 tinha, em parte, uma significação incompleta, na medida em que a realiza-

ção de um baixo-cifrado somente se dá no momento da performance. Mas devemos enfatizar que os textos, da forma como eram escritos, exibiam um implícito reconhecimento de que constituíam uma *obra* possuidora de dois níveis de existência, e que somente aquelas entendidas pelo compositor, como *partes* essenciais da obra, é que seriam escritas: a “substância da obra”, neste caso, é conservada num fluxo predominante, determinado por aquelas *partes* (“vozes”) condutoras dos elementos que têm prioridade no ato da notação, e que, de uma forma ou de outra, o terão também no ato da recepção.

Não obstante herdar diversos aspectos desse período, a música da segunda metade do século XVIII já não os apresenta como importantes traços estruturais. Embora alguns novos signos gráficos tenham sido introduzidos com o fim de registrar os novos recursos expressivos daquele período, uma grande parte de responsabilidade no processo de realização dos textos escritos repousava nos próprios compositores, que, de modo geral, foram também os executantes de sua música, assim ajudando a estabelecer e disseminar seu estilo individual dentro dos limites do gosto corrente.

A insistência romântica na singularidade da criatividade individual diminui, todavia, a importância de certos aspectos manifestados em vários estilos do século XVIII: a obra deve, de alguma forma, viver na sua forma escrita como um quadro completo e significativo. A notação, a partir do século XIX, passa então a ser encarada como uma promessa de registro fiel das intenções do compositor, este que se empenha numa diversidade de instruções que garantam o efeito desejado. Temos, pois, um quase retorno à posição do teórico Nicolaus Listenius (*Musica*, de 1537) acerca da “singularidade da obra de arte musical”²³: o reconhecimento de um *continuum* entre o texto escrito e o performatizado, porém com a advertência acerca do limite do direito do executante de interferir no que seria considerado a “substância da obra”.

Com o acréscimo considerável de recursos sonoros e expressivos dos quais passavam a dispor, os compositores românticos teriam de assumir outra atitude diante da elaboração de seus textos escritos. Temos a considerar, portanto, uma significativa redução de confiabilidade da escrita em oferecer o seguimento *continuum* entre notação e performance. Para explorar

²³ Bojan Bujic, em artigo intitulado *Notation and Realization*, comenta uma conceituação do teórico Nicolaus Listenius: “Listenius’s definition achieves a fine balance between the work as an entity in itself and its ultimate cause, the exercise of craft coming from the composer. It seems to suggest that by the sixteenth century a view was well established that the primary mode of existence of a composition is its notated form, the one that survives its author and remains as a document.” (Bujic, B., “Notation and realization: musical performance in historical perspective”, p.137. In: Krausz, M., *et al.*, *The Interpretation of music*, New York: Oxford University Press)

aqueles recursos o compositor haveria de contar com mais e mais expedientes (gráficos e verbais) na composição da partitura — ao invés de fornecer através de sua própria performance, o modelo de como sua música deveria soar. Assim, a notação tornou-se cada vez mais investida de sinalizações que procuravam garantir que a “imagem gráfica” contivesse, em si mesma, os determinantes da *obra*, e, de certa forma, a “presença” de seu *autor*. Os analistas, desde então, têm demonstrado considerável crença nesta “aparência visual” da música, a partir da qual uma avaliação crítica da significação da estrutura de uma obra não pode mais ser concebida sem o auxílio de uma “imagem gráfica” a ela correspondente. A prática analítica do século XX, cujos produtos representam a “estrutura interna significativa” de um texto, está, de alguma maneira, tentando interpretar e asseverar a substância da afirmação de Listenius.

Na experiência cotidiana o conceito de *autor* parece assente: indicação de individualidade criadora que responde por objetos que trazem sua rubrica como índice de autenticidade e propriedade. João A. Hansen resume tal experiência, na qual o nome de autor, enquanto nome próprio de um indivíduo, “classifica uma identidade civil-profissional: identifica um proprietário, regula direitos autorais sobre a originalidade de seu eu exposta às apropriações diferenciadas e diferenciadoras de seu valor”²⁴. É, todavia, apenas a partir da segunda metade do século XVIII, que a autoria vem a ser ressaltada e generalizada enquanto *presença dos indivíduos nos textos*. Desde então assumiu-se a possibilidade do indivíduo revelar-se sensível às impressões nascidas em si mesmo e expressá-las como tema. O *autor* passou a ser tomado como diferença subjetiva “sobreposta aos critérios dos gêneros dos *auctores* até então modelizados pela Retórica²⁵”. Como assinala Hansen:

na interpretação que o constitui objeto de um comentário biográfico, filológico ou filosófico, o *autor* se torna, como diferença nas artes e nas letras, *artista*. O artista é o único por onde irrompe a originalidade da Autoconsciência absoluta (Fichte); da elevação da consciência do sensível ao limiar da Razão (Hegel); do patetismo, da ingenuidade, do sublime (Schiller). (...)A novidade posta em circulação é o *artista* como originalidade

²⁴ Hansen, J. A., “Autor”, p.11. In: Jobim, J. L., *Palavras da crítica*, Rio de Janeiro: Imago, 1992.

²⁵ Como salienta Zumthor, “no século XVII propagou-se a idéia de que a retórica tem por função vestir a língua, ornar a horrível nudez desse corpo. (...)A retórica visa à explicitação dos dados, à abundância do discurso, do qual ela pretende assegurar a gestão eficaz — recorrendo assim, preliminarmente, aos debates da praça pública. É por aí que ela provoca esse efeito de comunicação “diferida” que atribuímos hoje à escritura, mas que provém de toda formalização — aliás, de toda teatralização — da palavra.” (Zumthor, P., op. cit., p.206).

de autor: levada pela concorrência a ultrapassar-se a si mesma em cada momento, a originalidade fundamenta a noção de *autor* como ilimitação da experiência... (Ibid.:18)

No dispositivo que toma *autor* e *autoria* como presença e originalidade, o valor e a produtividade da “técnica” (*ars*) — que marca, genericamente, a concepção antiga do “artefato” — decaem, quando relega-se o *artífice* à posição inferior de “produtor sem originalidade”, e, juntamente, a este é expropriada a propriedade individual e a posse da *autoria*.

A crítica literária da década de 1960, seguindo-se às críticas à noção romântica de *autor-presença* empreendidas por correntes classificadas como “formalistas” e “estruturalistas”, elege o termo *escritura* para designar uma aproximação materialista da forma — assim definindo o processo da produção significante. A partir do novo conceito de *escritura*, a crítica ataca a representação do *autor* como presença. Roland Barthes publica seu ensaio *A Morte do autor* (1968) — retomado, a seguir, em *O Prazer do texto* (1973) — no qual assinala que o autor é concebido geralmente como o passado de seu texto, numa relação de antecedência. Tomando-se, entretanto, o processo lingüístico da enunciação, o único tempo da escritura é o da própria enunciação: o presente da *leitura*. Se o discurso (texto) não é mais a “expressão de um produtor” nem a “representação de um real preformado” é um produto de inscrição sem origem: sem subjetividade.

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.²⁶

A *escritura* marca-se, assim, como prática transgressiva; desloca-se para o *leitor* a “função autoral” que deve realizar um sentido à custa da ausência do *autor* como presença.

“Escritura” e textualidade musical

Uma vez que o *texto* tem sua “historicidade” reconhecida, tanto quanto é reconhecida a “função” de seu leitor-executor enquanto presença, a produção musical que se apresenta como objeto deste estudo é aquela cujo

²⁶ Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973 (Trad. de J. Guinsburg., *O Prazer do texto*, São Paulo: Perspectiva, 3ª ed. 1993, pp.82-83)

texto realizado acusticamente se faz acompanhar de uma dada realidade escritural, como modo possível de existência, assim tomada por seus fruidores, inscritos, pois, numa dada “situação de cultura” tal que favoreça a concorrência de uma *leiturabilidade* secundária, tanto quanto mista.

Entretanto, devemos advertir para o fato de que a música nunca se tornou “escritural”, o que pode ser atestado, por exemplo, se atentarmos para o problema de a “leitura silenciosa” nunca ter se constituído, em música, uma prática autônoma. Tomando o texto musical como articulação de “objetos sonoros” temporais em dada seqüência estruturada podemos acionar os mecanismos legais que regem o “objeto” musical elementar do texto: originalmente a *nota*, arquetipo do objeto musical e fundamento de toda notação, vinculada ao instrumento que a produzia, sendo este, único. Como ressalta Abraham Moles, a nota tinha um “caráter intrínseco”, era bem um objeto sonoro, na medida em que assim era percebida. A idéia musical nascia da sucessão desses elementos. Este conceito subsistiu e artificializou-se na materialização da notação musical. Porém, que significação fenomenológica tem, desde então, a nota produzida por um instrumento qualquer que componha uma grande massa sonora? A *nota* passa, pois, a ter muito mais acentuadamente um “valor” indicativo e operacional para seu executante; “não é quase apreensível por si mesma, salvo no caso dos instrumentos em solo.” A questão levantada por tal indagação levou Moles à reflexão acerca do “valor da partitura”:

Se a partitura é um esquema operatório, é destinada *exclusivamente* aos executantes, mas de maneira alguma aos ouvintes, que não a utilizam (seguir um trecho pela partitura), a não ser por um contra-senso estético, querendo saber como *se fez* o objeto estético que percebem. (...) a crítica de pintura denunciou muitas vezes que não é pelo fato de conhecermos as técnicas e as habilidades do pintor, que inevitavelmente compreendemos a obra. (...) O fato artístico é *autônomo*, independente de sua técnica, pode ser acessível em suas estruturas, mas nada indica *a priori* que estas estejam ligadas à técnica de construção.²⁷

Portanto, se a literatura pôde trazer, de alguma forma, a *performance* para a realidade do texto escrito, o mesmo não se deu em música, entre outros fatores, por uma incapacidade — verificada até os dias atuais — de se oferecer uma representação da “estrutura” estética tal como é recebida na performance musical: uma trama de objetos sonoros “lida” pelo espectador-ouvinte. Onde *escritura*, em música, é tão-somente um simulacro.

Os meios de produção musical encontraram, por fim, seu registro correlato à *escritura*, na fonografia. O registro fonográfico, enquanto

²⁷ Moles, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris: Flammarion. (Trad. de Helena Parente Cunha., *Teoria da informação e percepção estética*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, pp.174-175)

nova realidade textual, em música, é mais que um processo técnico de estocagem dos objetos sonoros através do tempo, garantindo uma reprodutibilidade “perfeita” do texto musical. Já, na realidade, “uma aplicação *do tempo sobre o espaço*, fazendo a substância temporal, até então não apreendida, participar das propriedades deste, entre as quais a permanência através do tempo é a mais evidente”²⁸. O fonograma, que materializa o objeto sonoro, confere, enfim, a esta matéria temporal, o caráter de manipulabilidade.

Não seria despropositado afirmar que o século XX experimentou um processo de ruptura, caracterizado pela co-presença de dois “sistemas culturais”: o da cultura “letrada”, que ainda permanece, e o da cultura “midializada”, que a partir de então emergiu. Se o acontecer do registro escrito reneçou a voz e o corpo até a sua completa exclusão, o registro midializado tende a resgatá-los, no entanto não mais como “presença absoluta”, mas como “presença parcializada”. Essas tecnologias têm confundido o plano até aqui traçado: as mídias auditiva e audiovisual têm alterado decisivamente as condições de performance conquanto não tenha afetado negativamente a natureza da performance em si. A midialização permite que uma mensagem seja repetida num sentido que não é idêntico ao do texto escrito, mas é certamente análogo; fortalece ou obscurece alguns dos aspectos físicos da performance, sobretudo aqueles relacionados com a sua perceptibilidade.

INTERPRETAÇÃO, NÃO-INTERPRETAÇÃO

Ler é sempre significar um texto, este que se torna texto através da relação com seu leitor, que implica, a um só tempo, *textualidade* e efetuação da obra, a *leitura*. O caráter executivo da leitura nos remete à complexa questão sobre a qualidade dessa execução. Existe apenas uma execução correta ou uma diversidade de possibilidades? E mais ainda: se diversas, como pode isso não comprometer a identidade de um texto executado? Recorrendo à noção que antes destacamos, sobre a natureza das múltiplas (sincrônicas ou diacrônicas) execuções que “realizam” a obra de arte, cumpre aqui lembrar que a cada nível de execução conjugam-se, inseparavelmente: um “desvelamento” da identidade imutável do texto que se executa (a autorialidade implícita); e a “expressão” da personalidade do executor. O projeto de tal conjugação faz deste executor um *intérprete*.

²⁸ Ibid. p.160

A interpretação do texto estético

Quando da abordagem da natureza global da *interpretação* uma idéia, logo de imediato, nos salta: infinidade. No entanto, não se pode, como aliás ocorre com frequência, associá-la à “arbitrariedade”. Tem todo texto de arte infinitos aspectos que não se confundem, porém, com “partes” dele. Cada aspecto do texto o “contém” na sua totalidade, bem como o revela em obra, numa perspectiva particular. A realização da obra somente se dá, pois, quando um dentre os infinitos pontos de vista assumíveis pelo intérprete encontra-se e conforma-se com um daqueles aspectos reveladores da obra. Por conseguinte, a idéia da “unicidade absoluta” da interpretação — quando se julga haver uma única interpretação correta de um texto —, bem como a de sua “multiplicidade arbitrária” — quando a atividade do intérprete supera a própria obra, pois almeja quase a sua recriação —, não efetivam o que aqui entendemos por interpretação. Ou seja, a fidelidade não pode resultar de uma impessoalidade, assim como a personalidade de uma interpretação não pode redundar em infidelidade à idéia do texto.

A interpretação de uma obra deve ser tal que para o intérprete seja a própria obra, em sua plena realidade: execução e obra devem confundir-se. Quando o executor, seja intérprete-mediador (executante) ou intérprete-espectador, alcança o que será reconhecido como “sua” interpretação, ele já não mais distingue obra e interpretação. Isso, contudo, não o leva a renunciar ao constante aprofundamento desta sua interpretação, visto que toda interpretação exige e é um *processo*. A cada releitura o processo de interpretação, que se mantinha fechado, reabre-se. Ocorre que do ponto de vista inicialmente assumido pelo intérprete ou em virtude do grau de aprofundamento por ele alcançado pôde-se, num primeiro esforço interpretativo, colher “um” dos infinitos aspectos do texto; e se cada um deles contém e revela a obra, por outro lado não a exaure e, portanto, não impede que ela exija manifestar-se também em seus outros aspectos. A infinidade do processo interpretativo, portanto, radica-se na condição de inexauribilidade da obra de arte.

É nessa perspectiva que Umberto Eco, retomando os estudos sobre “formatividade”, de Pareyson, discute a “obra aberta”. Um autor, ao organizar seu texto-objeto, uma “seção de efeitos comunicativos” por ele elaborada, espera estimular a sensibilidade e inteligência do fruidor, que deverá então “recompreender” a “forma originária” que ele, autor, imaginou. Nesse aspecto, tem-se uma forma “acabada”, tomada como ponto de partida da fruição. Contudo, no ato de reação àqueles estímulos, no emaranhado de uma sensibilidade particularmente condicionada e envolta numa rede de contigencialidades, o fruidor-executor compreende a “forma originária” segundo uma perspectiva individual e única:

Neste sentido, portanto, uma obra [texto] de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra [texto] revive dentro de uma perspectiva original.²⁹

A “abertura”, sob este aspecto, é a condição de qualquer fruição estética e, por conseguinte, todo *texto* “formado” por um intérprete, e assim dotado de valor estético, é “aberto” e redundante, mediante sua leitura-execução, em obra igualmente “aberta”. Cumpre, pois, investigar o mecanismo sob o qual se processa a abertura do texto, cada *interpretação*.

Significação e comunicação

Ler é sempre “significar” um texto, convertê-lo em *signos* (estes que são tomados como algo que representa outro algo: conceito ou matéria). Cumpre ressaltar algumas noções que norteiam a discussão acerca do *processo de significação*, dinâmico e contínuo, no qual, em linhas gerais, o ser humano supre de “significado”, uma “forma significante”. Sempre que algo materialmente presente ao receptor *está para* qualquer outra coisa, verifica-se a significação. Todavia, tanto o ato perceptivo do receptor, quanto sua atitude interpretativa não condicionam, necessariamente, tudo que entendemos por relação de significação — já que encerra parte deste conceito a correspondência entre o que *está para* e seu correlato, estabelecida por um *código*.

Ninguém discute a intenção de uma comunicação lingüística, uma placa de trânsito ou de um texto em Morse, veicularem “mensagens”. Contudo, demais fatos culturais³⁰ como, entre outros, as artes, as “comunicações” aparentemente imotivadas e espontâneas, vêm cada vez mais desafiando a pesquisa semiológica. Nesse sentido, se encararmos a Semiologia como empresa radicada na hipótese de que todos os fenômenos de cultura são sistemas de signos e, portanto, que cultura seja essencialmente *comunicação*, devemos, a partir da Semiologia, investigar os “fatos” cujo fim não parece ser, ao menos em primeira instância, uma “comunicação de mensagens”.

²⁹ Eco, U., *Opera Aperta*, Milano: Valentino Bompiani & C, 1962 (Trad. de Giovanni Cutolo, *Obra aberta*, São Paulo: Perspectiva, 2ª ed.1971, p.40)

³⁰ O fazer humano está intimamente ligado a uma atitude e cada atitude a um agir operativo. Manuel Antônio de Castro lembra que todo agir está centrado no homem, primeiramente, e que esse agir, nessa instância, “nos mostra o homem numa infinidade de atividades, que recebem o nome genérico de cultura. (...) Temos, portanto, que todo e qualquer fazer humano antes de ser um fazer específico é um fazer cultural.” (Castro, M. A. de., *O acontecer poético: a história literária*, Rio de Janeiro: Antares, 1982, p.16)

O elo entre significante e significado é arbitrário, como já era discutido na lingüística saussureana³¹, imposto por uma *língua*, um código. Todavia, contrariando os postulados de Saussure, Eco, em *A Estrutura Ausente*, chama atenção para o fato de que “é justamente essa imposição, exercida pelo código sobre o ‘falante’, que nos permite não interpretar necessariamente o significado como um conceito, uma imagem mental”³². Ou seja, o código apenas estabelece uma relação em que um significante denota³³ um determinado significado — o que não impede que depois esse significado se converta, na mente do “falante”, em conceito. Tal processo de conceitualização de “significados”, no entanto, vai ensejar um progressivo afastamento da esfera semiológica, seguindo na direção de áreas de estudo distintas, como a Psicologia ou a Lógica, entre outras, pois que a Semiologia³⁴

³¹ A obra pioneira de Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista suíço reconhecido como o fundador da lingüística moderna, foi publicada sob o título de *Cours de Linguistique Générale* [Saussure, F. de., Paris: Payot, 1916 (Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein., *Curso de lingüística geral*, São Paulo: Cultrix, 1971)], três anos após a sua morte. Nela, os elementos lingüísticos são os *signos*: a associação não de uma “coisa” com uma “palavra”, mas de uma “imagem acústica” (*significante*) com um “conceito” (*significado*); e estas duas partes são igualmente psíquicas, porém não abstrações, mas “realidades” com sede no cérebro.

³² Eco, U., *La struttura assente*, Milano: Valentino Bompiani & C, 1968 (trad. de Pérola de Carvalho., *A Estrutura ausente*, São Paulo: Perspectiva, 1971, p.24)

³³ A relação de “denotação” é direta e unívoca, rigidamente fixada pelo código. Por sua vez, a relação de “conotação”, cujas primeiras indicações de sistematização são encontradas nos *ProlegômiÈnes à une théorie du langage*, de Louis Hjelmslev [Copenhague, 1943 (*Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, São Paulo: Perspectiva, 1975)], se estabelece quando uma diáde formada por significante e significado denotado, torna-se significante de um segundo significado. Assim, um signo denotativo veicula tão-somente o “primeiro significado”, enquanto o signo conotativo — não situado exatamente no nível do signo enquanto ele próprio, isolado, e sim num nível de discurso em sua totalidade — pie em evidência significados segundos que vêm ligar-se ao primeiro, sem, no entanto, eliminá-lo, o que provoca o aparecimento de ambigüidades. Diremos, pois, lembrando Barthes, que um sistema conotado é aquele cujo “plano de expressão [o seu *significante*] é, ele próprio, constituído por um sistema de significação.” (Barthes, R., *Éléments de Sémiologie*. Paris: Seuil, 1964 (Trad. de Izidoro Blikstein., *Elementos de Semiologia*, São Paulo: Cultrix, 1971, p.95).

³⁴ As artes e a literatura somente vieram atrair a atenção dos primeiros semiólogos algumas décadas após o *Cours* de Saussure. Semióticistas como os do *Círculo Lingüístico de Praga*, que declaram que o estudo das artes deve tornar-se uma das partes da Semiótica, tentam definir a especificidade do signo estético enquanto “signo autônomo”, que adquire uma importância em si mesmo, e não apenas como mediador de significação. Daí, toda obra de arte ser considerada um signo autônomo e, portanto, com *função estética*. As obras de arte de ‘assunto’ (como a literatura) teriam ainda, a *função comunicativa*. Grande parte dos estudos semióticos radicam-se na teoria do norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), oposta a dos lingüistas, como Hjelmslev, que almeja formular um instrumento de análise do problema do sentido, isento de todo tipo de traço extra-lingüístico, como os filosóficos, sociológicos e psicológicos. Ao contrário, Peirce propõe uma teoria que existe no seio de um corpo filosófico maior: a semiótica de Peirce é uma filosofia.

não estuda os procedimentos mentais do singular mas as convenções “comunicacionais” coletivas, enquanto fenômeno cultural — assim tomado em termo antropológico.

O conceito de *sentido* é fundamental para a comunicação. Na comunicação lingüística produz-se mensagens codificando-as, e é ao código, neste caso, que relacionamos a construção do sentido. O “código”, entretanto, não é nem privilégio desse tipo de comunicação, nem garantia de sentido. Como adverte David Berlo, o sentido não se encontra nas palavras, na materialidade dos traços no papel ou nos sons da fala: não se encontra na mensagem e sim no receptor³⁵. Se os sentidos estivessem nos objetos ou coisas (como as palavras), qualquer pessoa compreenderia qualquer código. Os sentidos são pessoais; pertencem a nós mesmos, na medida em que, ao assimilá-los, acrescentamo-lhes algo nosso; e a comunicação de mensagens só se torna possível quando os agentes do processo são possuidores de significações “similares”. Enfim, a comunicação, mesmo a lingüística, não consiste na transmissão de sentidos, pois que estes não são transferíveis; somente os *textos* (sejam mensagens ou não) são transmissíveis e os sentidos não lhes são inerentes: estão nos que criam e lêem os textos. Se os signos, pois, não “significam absolutamente”, os sentidos que atribuímos às coisas consistem no modo como respondemos a tais coisas internamente: no modo em que as interpretamos.

O objeto estético é, em primeiro lugar, uma *produção*, e não somente uma emissão, como habitualmente tomada em comunicação. Essa produção do autor é uma *criação*, e, como tal, irreduzível a explicações estritamente intelectuais ou teóricas. Esse objeto musical é recebido por seu leitor, que, igualmente, produz; e nada garante uma correspondência direta entre o efeito produzido pelo texto-objeto na recepção, e as intenções do autor. Todo texto poético pressupõe uma troca na qual criador e receptor não são intermutáveis por não possuírem o mesmo ponto de vista sobre o objeto. A significação dos signos, nos quais o leitor converte os textos, não deverá, portanto, ser aqui confundida com os “significados” desses mesmos signos. O significado é apenas o que vem, por denotação, na esteira de um significante, enquanto significação, que é um processo, é o efetivo ato de junção dessas duas partes da diáde signica, ato cujo produto é o próprio signo.

A significação; como antes discutimos, é uma questão individual, fenomenológica: o leitor ao desconhecer o significado lexical de um dado signo lingüístico não lhe atribui *sentido*, o que não implica, evidentemente, a

³⁵ Berlo, D. K., *The Process of communication*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960 (Trad. de Jorge Arnaldo Fontes., *O Processo da comunicação*, São Paulo: Martins Fontes, 7ª ed., 1991)

inexistência de *significados*. Por seu turno, diante de um signo estético, um texto de arte, cujo fim primeiro não parece, ao leitor, ser a comunicação de uma mensagem, um *processo de significação* é irrevogavelmente instalado. Ou seja, nas formas estéticas, o código, mesmo quando existente (sistemas musicais, por exemplo), é superado, e aquele processo de significação alcança a esfera circunstancial da *interpretação*: o sentido parte sempre da abstração do código, do *esquema*, enquanto a significação é fruto da interação total de leitor e texto, consideradas as circunstâncias envolvidas neste processo.

No âmbito deste estudo aplicamos, pois, o termo *sentido* às relações procedentes da sintaxe concernente ao código em questão, isto é, à remissão para as regras de emprego definidas pela sintaxe formal do sistema musical ora empregado (significados estes, aprendidos e depois apreendidos pelos leitores conhecedores daquele código); e aplicamos o termo *significação* àquelas evocações subjetivas produzidas em cadeia pelo intérprete.

Linguagem e “função semiótica”

Se na comunicação não se transmitem sentidos, nada mais difícil que determinar e asseverar, em alguns casos, a existência ou inexistência de uma intenção de comunicação. O “processo de interpretação” dos signos, denominação que, segundo Coelho Netto, ao lado de *semiótica*, mostra-se mais adequada para rotular o “processo de comunicação”, baseia-se no fato de que “signo é aquilo que representa alguma coisa para alguém sob algum aspecto, em nada interessando saber se há ou não intenção, no signo, de comunicar ou oferecer-se à interpretação”³⁶. Portanto, o signo estético³⁷, tal como o lingüístico, evoca sentidos, tanto quanto buscamos significação na música, diante ou não da possibilidade de recorrermos a um ou mais códigos. O problema da *comunicação* e da *significação* nas artes, que preocupa a estética contemporânea, pie em questão algo que pode ser apresentado como “lingüisticidade” das artes, ou, mais particularmente, o problema da *linguagem* em música.

Linguagem é a força geradora de toda e qualquer realidade. É no seu interior que procedem os sistemas de signos, sejam quais forem as suas substâncias. É nesta acepção que empregamos o termo, que assim não deve ser restritivamente tomado como “língua” (sistema de signos verbais), nem tampouco como instrumento de “comunicação de mensagens”.

³⁶ Coelho Netto, J. T., *Semiótica, informação e comunicação*, São Paulo: Perspectiva, [1980] 2ª imp. 1983, p.45.

³⁷ Referimo-nos à classificação peirceana dos *interpretantes*, na qual o primeiro efeito significativo de um signo, o imediato, é um *sentimento* de reconhecimento do próprio signo, o que se dá, por excelência, diante de um texto de arte.

Uma tentativa de organizar as condições de verificação de uma dada “linguagem” (esta que pressupõe o objeto — sistema, enquanto linguagem “formada” — de uma semiologia), passa, segundo Hjelmslev, pela definição de uma série de fundamentos, dois dos quais ora merecem algumas considerações. Primeiramente, para cada *processo* (seqüência de atos que levam a um dado resultado) existe um *sistema* (mecanismo de realização desse “processo”) subjacente; assim, o imediatamente observável é um processo, um *texto*, que se constitui no objeto de leitura (decifração, se em modo escrito), e a “análise” desse texto em suas unidades componentes corresponde à “identificação” de seu sistema. Não obstante o texto de arte (este sobretudo) ser mais próximo da observação direta e imediata, isto é, aproximar-se mais da realidade do “processo”, só se constitui de fato como tal, mediante a *execução* (análise). Assim, uma acusação de “arbitrariedade” daquela “identificação” — que é muito mais uma “proposição” individual do leitor, o que ele percebe “sob” o processo proposto — do sistema, motivo este para a negação de *lingüística*, ou seja, de existência de linguagem (dada a “falta de estrutura” mais definidamente normatizada), poderia igualmente ser infligida ao próprio texto enquanto produto da leitura, uma vez que o executor sempre deixa sua marca no texto-objeto por ele “executado”.

A segunda condição de verificação de uma linguagem, proposta por Hjelmslev, que em lugar de uma análise de signos propõe uma análise de “função semiótica” (relação signo/sentido), prende-se à observação de que esta “função” se constitui pela presença simultânea de duas grandezas: o plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e o dos significados, o *plano de conteúdo*. Com essa reinterpretação de Saussure, Hjelmslev dá partida a uma despsicologização das noções do *Cours*. Toda forma de linguagem tem por característica ser dupla: o signo deve possuir os dois planos, sem os quais inexistente sua função. A função semiótica se realiza, pois, quando dois funtivos (expressão e conteúdo) entram em mútua correlação. Cabe aqui, entretanto, uma distinção que deve ser considerada, entre “conteúdo” e “sentido”: o *conteúdo* de uma *expressão* pode não ter *sentido* (codificado ou lógico), sem deixar, no entanto, de ser um *conteúdo*. Em outras palavras, a ausência de *sentido* em um signo ou linguagem não implica ausência de *conteúdo* desse signo ou linguagem, *conteúdo* que continua a existir e validar signo e linguagem.

Cada um desses dois planos, para Hjelmslev, comporta dois componentes de notável relevância para o estudo do signo, antes de tudo, por abrir uma via para a investigação do signo semiológico, e não apenas o lingüístico, como em Saussure. A “matéria”, em si, representada pelo signo, relaciona-se arbitrariamente com a *forma*, pois que originariamente amorfa, e é no projetar uma *forma* sobre a matéria, que surge aquilo que se denomina *subs-*

tância: a realização, interpretação da forma numa matéria. Assim, *forma* e *substância* são os dois componentes que Hjelmslev atribui a cada um de seus “planos”, expressão e conteúdo. Por *forma*, como sistema, entende a estrutura sintática enquanto “texto”; e por *substância*, o conjunto de aspectos não descritíveis senão lançando-se mão de premissas extralingüísticas. Há, pois, uma forma e uma substância da *expressão* e uma forma e uma substância do *conteúdo*, o que redimensiona a dicotomia saussureana do *significante/significado*: cada um desses quatro campos contribui para a constituição do sentido, sem ser sentido.

O campo não-hermenêutico

Hans Ulrich Gumbrecht, em conferência proferida em 1992, como suporte de apresentação do que chamou de *campo não-hermenêutico*, emprega a teoria semiótica de Hjelmslev, apesar de hermenêutica, somente com o fim de elaborar uma “cartografia” deste novo “campo”. Se é da síntese dos quatro campos extraídos da relação “expressão-conteúdo” — substância da expressão, forma da expressão, substância do conteúdo e forma do conteúdo —, que resulta o conceito de signo, há uma crescente tendência, segundo Gumbrecht, de distanciar e distender estes campos tais como “espaços isolados”, ou seja, “a possibilidade de tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado”³⁸.

O campo da *substância do conteúdo*, recentemente revigorado por uma nova atenção teórica, seria uma esfera anterior à estruturação do conteúdo. Como salienta Gumbrecht, ainda não dispomos de conceitos para descrevê-la: “trata-se de uma esfera onde não há binarismos, onde ainda não temos formas de conteúdo” (ibidem). É um nível de comunicação ainda não estruturado, onde inclui-se o domínio do *imaginário*. As *formas do conteúdo* seriam tudo aquilo que articula a substância do conteúdo — e, portanto, precondição de qualquer articulação de sentido. Estudadas independentemente, excluem quaisquer atos de interpretação semântica e, portanto, prescindem da substância do conteúdo. Os dois outros campos deste mapa não-hermenêutico abordam, enquanto *formas da expressão*, toda a materialidade dessas formas, as dimensões físicas das quais surgem os significantes: significantes em sua pura materialidade. Em música, a forma da expressão é constituída pelas regras paradigmáticas, bem como é a *forma* de que se ocupa a sintaxe da organização rítmico-harmônica do contínuo

³⁸ Gumbrecht, H. U., “O Campo Não-Hermenêutico” p.22. In: *Cadernos da Pós/Letras nú5*, Rio de Janeiro: UERJ, 1992. (transcrição e tradução de conferência realizada na UERJ, por João Cezar de C. Rocha).

sonoro, ou seja, as formas *materiais* da expressão — observando, ainda, que uma dada forma da expressão pode possuir substâncias distintas: uma sônica e outra gráfica, por exemplo. Daí entender-se por *substância da expressão*, uma materialidade ainda não estruturada: a substância sônica descrita pela Acústica.

Considerando como pressuposto a efetivação desse processo de distensão as ciências humanas hoje experimentam o deslocamento de uma situação tal na qual inquiriam — entendidas como hermenêutica, isto é, como conjunto de disciplinas fundadas no ato interpretativo enquanto causa central, e portanto, baseadas na reciprocidade entre expressão e conteúdo — pelas “condições de assimilação” de significados, identificados e assentes, para uma outra situação, em que o questionamento está centrado nas “condições de possibilidade” de emergência das estruturas de sentido.

Em semiologias não-lingüísticas (nestas sobretudo) é possível a multiplicidade de substâncias do conteúdo, ou seja, uma mesma forma de conteúdo admitir, de imediato, diversas *interpretações*. Comunicar não é, necessariamente, estabelecer uma relação dialógica, e sim, interativa, interação esta que vai se estabelecer entre texto e executor, numa “comunicação estética”. Se a forma é em si interpretável, e nem existe interpretação que não de formas, estas são, essencialmente, abertas e comunicativas. Ler é executar, significar um texto (um conjunto analisável de signos), e um texto de arte — uma construção poética — é o que existe de mais executável e interpretável. Significação engendra comunicação, e a *poesia* é a própria essência da comunicatividade, por não remeter intencionalmente a nenhum significado que a transcenda. Não tem outra significação primeira senão a si mesma: é no texto poético que está e se comunica a poesia. É a esse caráter comunicativo, especialmente encontrado na música, que se faz alusão ao afirmar-se que a arte é “pura expressão”.

Ao invés de experimentar uma dada construção poética — uma poesia, como o *texto* musical — como “linguagem instrumental”, o fruidor abre-se para a abertura da própria linguagem. Nesse caso, a função primeira desse discurso poético será a criação de uma “existência” inseparável da sua própria manifestação enquanto texto.

MARCOS VINÍCIO NOGUEIRA é compositor e professor do Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ. É mestre em Musicologia pelo CIA/UNI-RIO, onde defendeu tese intitulada “Música e Ficção: introdução a uma estética da recepção musical”.