

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Departamento de Comunicação

Demétrio Rocha Pereira

Minimalismo em *Koyaanisqatsi*: contribuição para um entendimento semiótico da
expressividade musical no cinema

Porto Alegre

2011

Demétrio Rocha Pereira

Minimalismo em *Koyaanisqatsi*: contribuição para um entendimento semiótico da
expressividade musical no cinema

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao
Departamento de Comunicação da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do
grau de Bacharel em Comunicação Social – Hab. Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
Coorientador: Marcelo Bergamin Conter

Porto Alegre

2011

Agradeço a Alexandre Rocha da Silva, por saber unir crítica e estímulo, rigor e paciência, pelos espaços de debate que propicia e fomenta, pelo exemplo.

Agradeço a Marcelo Bergamin Conter, que teve a sensibilidade de traduzir ideias avulsas em um projeto com perspectiva e de quem, em quatro meses de parceria ativa e atenciosa, só conheci os bons humores.

Agradeço a Gregory Gaboardi, pela amizade fecunda e solidária de que sobramos, eu e este trabalho, copiosos devedores.

Agradeço a Renata Fetzner Dias, cujo artesanato de afetos deitou os melhores cuidados e sorrisos sobre as ausências de um namorado minimalista.

Agradeço à minha família, por tudo.

RESUMO

Em que pese a proliferação da produção teórica sobre a expressividade da música, a maior parte do que se tem para o audiovisual são contribuições que mapeiam os empregos funcionais da música junto à imagem. Interessamo-nos por algo anterior: o processo mesmo a partir do qual se confere sentido emocional – e mesmo referencial – a qualidades antes puramente sônicas, o que sugere um funcionamento da música como código. A potência expressiva da música é, então, um problema não só para a filosofia, mas para a comunicação. Se a audição tem se desgarrado de seu isolamento para conviver cada vez mais com inevitáveis visualidades, convém discutir as implicações expressivas dessa articulação, de que elegemos como objeto exemplar radical o documentário *Koyaanisqatsi* (1982), dirigido por Godfrey Reggio e musicado por Philip Glass. Creemos que a alardeada experiência sensorial “orgânica” proporcionada pelo filme pode ser explicada por meio da semiótica de Peirce, que adotamos como metodologia para a compreensão do papel desempenhado pela música minimalista de Glass no filme.

Palavras-chave: Koyaanisqatsi, música, semiótica, Peirce, minimalismo, cinema.

ABSTRACT

In spite of the prolificacy of the works on music expressivity, most of what is centered on audio-visual are contributions that map the functional usages of music on the screen. We are compromised with an earlier subject: the very means by which one accords emotional – and even referential – sense to afore pure sonic features, indicative that music functions as a code. Music capacity to express, then, is not only a problem to philosophy, but also to communication. If hearing has been deducted from its isolation to coexist with inevitable visualities, it is suitable that we discuss the expressive implications of this joint, from which we take as object of analysis a radical example: the documentary *Koyaanisqatsi* (1982), directed by Godfrey Reggio and scored by Philip Glass. We believe that the vaunted “organic” sensorial experience provided by the movie can be explained through the semiotics of Peirce, which we adopt as method to comprehend the role played by music on the film.

Keywords: Koyaanisqatsi, music, semiotics, Peirce, minimalism, cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A MÚSICA PARA O CINEMA.....	12
2.1 História e usos.....	12
2.2 Funções e narratividade.....	22
3 A EXPRESSIVIDADE MUSICAL.....	26
3.1 A história da música como paisagem sonora e antropologia do ruído.....	26
3.2 Ontologias e o problema da expressividade.....	33
4 LEITURA SEMIÓTICA.....	46
4.1 Pragmaticismo e teleologia: em direção à opinião final.....	49
4.1.2 Objetos imediato e dinâmico.....	51
4.1.1 Interpretantes imediato, dinâmico e final.....	51
4.2 A expressividade musical no audiovisual sob leitura semiótica.....	53
5 A MÚSICA COMO SIGNO EM KOYAANISQATSI.....	57
5.1 Elementos de semântica musical: herança simbólica.....	57
5.2 Análise.....	60
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	77

1 INTRODUÇÃO

A capacidade da música de produzir sentidos é um problema cuja perpetuidade é parcialmente explicada pela dificuldade de escaparmos de metáforas quando nos deparamos com uma forma de expressão que não representa situações ou objetos no mundo, como é o caso da linguagem, da fotografia, do próprio cinema e da pintura em suas formas tradicionais. A ideia ingênua de que a música é “linguagem das emoções” expressa parte de um entendimento comum segundo o qual a música sustenta como possibilidade uma referência a estados mentais. Os olhos que aqui quiserem ler cinema poderão abandonar insatisfeitos este trabalho, já que a música é eleita como nosso centro gravitacional. Por outro lado, a investigação sobre o sentido exclusivo das obras musicais não encontra seara mais própria que a da musicologia, campo em que não deveremos nos perder e que pouco tem a dizer sobre o audiovisual, este sim fenômeno que se impõe como problema para a comunicação.

Se, por um lado, a atividade de ouvir música é predominantemente sonora, por outro, ela raramente é privilégio dos ouvidos (da paisagem urbana vista da janela do ônibus e ensurdecida pelos fones de ouvido ao giro bamboleante do LP sobre a prateleira da sala), e, no audiovisual, essa luta dos sentidos recebe tratamento estético. Em intercâmbio semiótico com a trilha visual, a música oferece expressividade abstrata e é presenteada também com referentes que lhe possibilitam funcionar como representação de algo diferente de si. É também o audiovisual um meio em que a música “instrumental” extrapola a sala de concerto e encontra guarida para se fazer reverberar em larga escala, o que tem implicações tanto estéticas como políticas (é bem verdade que, aqui, fechamos os olhos para estas últimas, mas elas são parte do que justifica nosso interesse por aquelas). Nossa opção pelo cinema se fundamenta na hipótese de que esse meio audiovisual, entre seus correlatos, é aquele em que a atenção do espectador está mais seguramente garantida e em que cuja forma estão contidas amplas possibilidades de um tratamento estético interessante das relações entre imagem e música. Isso passa longe de sugerir que todo filme transborda arte e sentido e, muito menos, que os demais audiovisuais deles carecem. A música rebenta sentidos seja na organicidade da cena “contrapontual” de Eisenstein ou como o pano de fundo aventureiro que, em 30 segundos no intervalo da novela, informa o tipo ideal do futuro comprador de um automóvel recém-lançado. As cercas que armamos em torno do cinema e da música minimalista, então, são mais funcionais que valorativas. Conhecemos sua condição de traços pontilhados

ilusórios, através dos quais trafegam linguagens e sentidos que indistinguem os arames farpados das nossas convenções. Convém, todavia, rastrear área restrita deste terreno e respeitar distinções que, afinal, condicionam toda uma cadeia de processos sociais – da criação dos produtos culturais ao seu consumo aos discursos que deles se fazem (que são, outra vez, produção).

Não pretendemos observar os fenômenos audiovisuais como uma completa fusão entre imagem e música, sob pena de não conseguirmos separar uma da outra para fazer justiça a esta que consagramos como objeto de estudo. Ao emprendermos essa eleição, não ignoramos o efetivo desdobramento dessas duas linguagens em uma terceira ou a riqueza e os espaços de autonomia simbólica da imagem. Estabelecemos, desde já, que entendemos o audiovisual como um fenômeno físico cujas qualidades simbólicas sobrevivem ao físico¹.

O recorte empírico em favor da expressividade musical é matéria de interesse, em primeiro lugar, por sua universalidade. Trata-se de forma de expressão transcultural e trans-histórica. Segundo ponto a ser considerado é a capacidade presumida da música de excitar estados mentais não-conceituais, o que faz dela uma ferramenta de comunicação poderosa. A música muitas vezes dribla a consciência crítica e preenche estados mentais pré-reflexivos, potência por vezes explorada nos filmes como certa “verdade qualitativa”² das situações mostradas. Não são raros os enredos filmicos imersos em uma paisagem sonora onisciente, privilegiada por uma distância paranarrativa em relação aos dramas e aos destinos dos personagens. É assim que a trilha sonora atua como o que apelidamos de verdade qualitativa da cena: se a música zomba, choca ou ironiza, será a zombaria, o choque ou a ironia a tônica da experiência fílmica. Dificilmente o contentamento de uma bela paisagem resiste ao desespero de uma trilha sonora sombria³. O ambiente sonoro extradiegético é a autoconsciência do filme, o espaço em que ele se denuncia e ocupa a tridimensionalidade habitada pelo espectador. Essa cumplicidade com o sujeito, aliada a um entretenimento que demanda a atenção do olhar, é muitas vezes articulada de modo que a música se infiltre sem

¹ A ideia de sobreveniência implica afirmar que “não pode haver uma diferença em A sem que haja uma diferença em B”. No nosso caso, entendemos que toda mudança nas propriedades simbólicas de um audiovisual requer uma mudança em suas propriedades físicas – ainda que possa haver mudança de propriedade física sem mudança de propriedade simbólica.

² Com o termo, não pretendemos lançar um conceito ou iluminar novidade sobre o cinema, mas dar nome a algo intuído, que não fará parte da investigação deste trabalho em particular e ao qual uma notável carência de leitura não nos habilita julgar como ideia inédita na teoria do cinema. Cabe ressaltar que o termo “qualidade”, aqui, é tomado tal como o é em Peirce, e assim será ao longo do trabalho e também em menções a termos como “sensações primeiras” e “símbolos”. A semiótica peirceana é apresentada no capítulo 4.

³ Exemplo ilustrativo pode ser encontrado na abertura de *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick.

ser notada. É tarefa nossa investigar se é nessa natureza expressiva que reside a força da música no filme – e na comunicação. É bem verdade que nem sempre o que é expressado por uma dada música redundando em sentimento correlato em todos os ouvintes, e nem mesmo em um único ouvinte exposto em diferentes momentos a um mesmo trecho musical, mas nos parece que, ainda que não nos deixemos dominar pelo discurso sonoro e restemos deprimidos diante de uma passagem musical alegre, somos capazes de *compreender* que a música expressa alegria, e isso também deve ser objeto de estudo nosso.

Para Peirce (1995), todo pensamento é mediado por signos. Se a música excita estados mentais, há como entendê-la em chave semiótica. Essa proposta busca tanto explorar as possibilidades do sistema proposto por Peirce como se juntar a produções teóricas sobre música que buscam oxigenar e ampliar o espectro da pesquisa em comunicação.

Adotamos como corpus principal o filme *Koyaanisqatsi* (1982), primeira e mais celebrada obra do diretor Godfrey Reggio para a dita “trilogia qatsi” (*Powaqatsi* viria em 1988 e *Naqoyqatsi* em 2002) e obra que consideramos representativa de um tratamento inventivo, organicista, da trilha musical. *Koyaanisqatsi*, a despeito de sua resistência a qualquer classificação, é reiteradamente descrito como um documentário não-narrativo. O filme não tem diálogos nem qualquer fala ou texto ao longo de sua quase uma hora e meia de duração – considerando que o coral cantado no idioma indígena Hopi tem significado tão inacessível ao espectador comum que não chega a se qualificar como discurso inteligível. À exceção de três pequenos trechos, em que se deixa soar os ruídos ambientes, a trilha sonora do filme é constituída apenas pela música de Philip Glass, compositor apontado como um dos maiores expoentes do minimalismo. A principal característica estética de *Koyaanisqatsi* é a organicidade entre as pautas visual e musical – tanto Glass acompanhou as filmagens antes de certas composições como Reggio editou certas cenas em função de trabalhos que Glass já trazia acabados, como resultado de sua compreensão do que ainda viria a ser filmado. O significado do filme é controverso, mas sua temática é ensejada pela progressão das cenas, que retratam a transformação do ambiente pelo homem e a transformação do homem pelo ambiente. Pretendemos demonstrar que a música é motivo de parte da dificuldade em se divisar uma ética nesse retrato, muito embora ele não seja (ou não aparente ser) isento de emissões de juízos.

Consagramos o gênero minimalista como objeto de pesquisa dentre toda a vasta paleta estética da música ocidental porque intuímos que essa forma de expressão musical tende a

excitar sensações primeiras. Por isso, o minimalismo pode estar mais próximo de operar naquele nível pré-reflexivo. Essa hipótese de forma alguma deixa de reconhecer que toda música – e toda experiência sensível – excita sensações primeiras nem supõe que a música minimalista é simbolicamente estéril.

A arte minimalista foi buscada pela tradição musical ocidental em outras culturas apenas a meados do século XX, sucedendo cronologicamente o atonalismo livre e o dodecafonismo (o método atonalista) de Schoenberg. Suas principais distinções são o emprego de paisagens sonoras com *tempo* reduzido, transições sutis entre cada nova passagem (ou “momento musical”, como sugerido pelo compositor Karlheinz Stockhausen) e repetições incessantes de acordes e frases melódicas simples, economia de notas e variações graduais e discretas entre cada novo padrão, o que favorece interpretações de que a música minimalista se presta a excitar estados mentais hipnóticos (muito do que explica a aplicação de algumas de suas características no rock psicodélico para expressar as alucinações causadas pelo LSD e na música eletrônica voltada às festas *rave*, com o fim implícito de causar imersão sonora completa ao estender, por meio de repetições, o *agora* musical). A música minimalista costuma se fundamentar menos em um discurso melódico que na repetição de padrões de modo a criar um determinado “clima” sonoro. A exploração de ostinatos⁴ velozes propiciou aos compositores trabalhar com tempos mais acelerados, do que *Koyaanisqatsi* é notável exemplar. Na contramão da composição altamente complexa e intelectualizada dos serialistas⁵, os minimalistas empreendem como que incursões exploratórias em pequenas e singelas ideias e técnicas musicais, em correspondente musical para a ideia de que “menos é mais”. Haskins nota que muitos minimalistas buscaram intensidade sonora no jazz, no fusion e no “art rock” dos anos 1960, o que demonstra que esses “repertórios reivindicam mais uma linhagem de vernáculos musicais do presente e do passado recentes que dos idiomas da arte elevada” (2005). Essas características possibilitaram ao minimalismo grande permeabilidade nas audiências, e não surpreende que compositores como Glass tenham encontrado grande acolhimento na indústria cinematográfica⁶, o que deixa o minimalismo em certa situação de

⁴ Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas.

⁵ O primeiro modo de composição serialista foi o dodecafonismo de Schoenberg, compositor que organizou em 12 séries as 12 notas da escala cromática, professando igual importância a todas elas e abolindo qualquer noção de centralidade tonal. O serialismo integral aplicaria isso também aos demais parâmetros das obras, como duração, intensidade e timbre.

⁶ Glass compôs trilhas para filmes bem recebidos pelo público e pela crítica, como *Kundun* (1997), *O show de Truman* (1998), *As Horas* (2002), *O Ilusionista* (2006), *Notas sobre um escândalo* (2006) e *O sonho de Cassandra* (2007).

intrusão tanto em meio à arte erudita como fazendo habitar seu progressismo nos domínios parcamente amistosos a experimentalismos da indústria cultural.

Não se precisa passar por pesquisa inteira para se saber que falaremos muito pouco sobre a *especificidade* expressiva da música minimalista. Para satisfazer isso, um corpus mais elástico deveria ser vislumbrado, compreendendo tanto mais minimalismo quanto o que na música *não* o é. Conviria, então, confrontar a arbitrariedade de nossas categorias estéticas com tendências de significação que bem poderiam derrubar as fronteiras – elas também *sígnicas* – com que distinguimos os estilos musicais. Nossa pretensão não alcança isso, e é indolor admitir, de antemão e sem arriscar prova em contrário, que essa tarefa seria impraticável nas circunstâncias de tempo, espaço e erudição de que ora dispomos. Gostaríamos, antes, de edificar as bases para uma ponte segura entre o arcabouço filosófico em curso de consolidação sobre o tema e a semiótica peirceana. O motivo principal para essa engenharia se revela em nossa sensação de que a música, se não negligenciada, ainda é subdesenvolvida na pesquisa em comunicação, ao menos se considerado o vigor discursivo com que sói cumprir seu papel no audiovisual.

Temos como objetivos, na ordem de relevância aqui adotada, (1) compreender semioticamente a produção de sentidos da trilha musical de *Koyaanisqatsi* em articulação com a visual, (2) identificar momentos em que a música trava relações de conformidade e de discordância em relação às cenas e interpretar os resultados semióticos dessas articulações e (3) analisar quando e como a música desempenha funções narrativas no filme.

O desenvolvimento deste trabalho está dividido em quatro capítulos. Na seção 2, revisitamos a história do emprego da música no cinema e algumas das funções que a ela se atribui. A seção 3 nos auxilia a compreender o espaço ocupado pela música erudita do século XX em relação à tradição musical ocidental sob a perspectiva da “antropologia do ruído” de Wisnik (1999), apresenta o libelo qualissígnico de John Cage e esboça um estado da arte sobre o problema da expressividade musical na filosofia, trecho que dedicamos a replicar parte do debate interno dos autores sobre o tema como meio de divisar pontos de contato com a semiótica. A teoria de Peirce, por sua vez, é apresentada na seção 4 e será fundamento da análise encontrada na seção 5. Citações diretas de obras escritas em inglês, que predominam em nossa bibliografia, receberam tradução do autor. Por não termos tido acesso a partituras originais, a música de Glass para *Koyaanisqatsi* foi transcrita pelo autor, sob revisão de Marcelo Bergamin Conter.

2 A MÚSICA PARA O CINEMA

Este capítulo está dividido em duas partes: a primeira resgata, fundamentalmente via Prendergast (1992), a história da música no (e para o) cinema; na segunda, recorreremos principalmente a Baptista (2007), cuja dissertação de mestrado oferece vasta compilação de trabalhos voltados à compreensão das funções desempenhadas pela música no cinema e da qual extraímos apontamentos do músico e teórico Michel Chion.

2.1 História e usos

Uma história justa do cinema não encontraria nele uma infância totalmente muda. Além de a linguagem cinematográfica supor movimento e ritmo, tanto a música como certas tentativas sonoplastas e narrativas acompanharam os filmes desde muito cedo, o que leva autores como Manzano (2003) a passar livros inteiros se referindo ao cinema “mudo” assim, com aspas. Segundo Prendergast (1992), a primeira projeção embalada por música de que se tem notícia ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, onde os primeiros filmes da família Lumière ganharam arranjo de piano. Em abril de 1896, orquestras já se somavam a projeções em diversos teatros londrinos.

Prendergast reconhece que a intimidade entre a música e o drama remonta à Grécia Antiga e que, por isso, era de se esperar que a música fosse cogitada para acompanhar a ação cinematográfica desde os primeiros filmes. Ainda assim, o autor busca respostas mais específicas, como a de Adorno e Eisler (1994), que supõem que a música “exorcizava o medo” das primeiras audiências, chocadas com o efeito fantasmagórico de assistir a pessoas em movimento na tela, vivas e mortas ao mesmo tempo. O aparente exagero de supor tamanho espanto é acompanhado por Anatol Rosenfeld, que deixa diáfana a dificuldade das pessoas diante da ameaçadora novidade tecnológica ao escrever que os diretores “acompanhava[m] a projeção dos filmes com os seus comentários, explicando ao público, ao se ver um cachorro, que se tratava de um cão, e ao se ver um trem, que se tratava de um ‘comboio ferroviário’” (apud MANZANO, 2003, p. 26).

Tese mais simples foi defendida por Kurt London em livro de 1936, segundo a qual a música era utilizada para neutralizar o ruído dos projetores rudimentares da virada do século XIX para o XX. Essas duas circunstâncias devem, cada uma, ter sua participação na decisão

de submeter os primeiros filmes a acompanhamento musical, mas é o argumento estético de London que Prendergast elege como fundamental: “O motivo estético e psicologicamente mais essencial para explicar a necessidade de música como acompanhamento do filme mudo é, sem dúvidas, *o ritmo do filme como arte de movimento*” (apud PRENDERGAST, 1992, p. 4). Embora as primeiras projeções tenham sido marcadas pelo uso do som com pretensões mais utilitaristas que artísticas, o objetivo sempre foi o de “aperfeiçoar” o filme, e logo foi compreendido que a música munia as figuras humanas na tela de “terceira dimensão, davalhes fundo e plástica, humanizava-os e transmitia-lhes o sopro divino, a alma de que careciam” (Rosenfeld apud MANZANO, 2003, p. 27).

Isso ainda não significava compromisso com a adequação da música aos motivos do filme. De início, as orquestras não respeitavam o ritmo nem o sentido das cenas, e a pouca flexibilidade desses conjuntos cedeu espaço à contratação de pianistas capazes de improvisações orientadas pelo desenrolar do filme. O desajeito de tentativas incipientes de orquestras nesse sentido motivaram apresentações prévias do tema do filme aos regentes, que passaram a selecionar repertório condizente com a trama. A primeira trilha original é datada de 1908, segundo Prendergast (1992), que atribui o pioneirismo ao compositor francês Camille Saint-Saëns e sua Opus 128 para a produção *L'assassinat Du Duc de Guise*.

A partir daí proliferaram catálogos de peças musicais adequadas para certos climas e situações, dentre os quais se tornou célebre a *Kinobibliothek* (ou *Kinothek*), de Giuseppe Becce, publicada pela primeira vez em Berlim em 1919. O livro trazia obras clássicas distribuídas em seções como “catástrofe”, “*agitato* altamente dramático”, “atmosfera solene”, “noite: clima sinistro”, “noite: clima ameaçador”, “perseguição, voo, pressa”, “batalha”, “desastre iminente: ‘algo irá acontecer’” etc. Anatol Rosenfeld nota a migração do hábito da improvisação para o da consulta aos catálogos:

Os editores de música começavam a interessar-se por este novo campo de atividades, empregando compositores que se especializavam na criação de uma música de fundo estandardizada, capaz de ser convenientemente adaptada às cenas de terror, angústia, espera, transbordamento sentimental, amor, paixão violenta, ciúme, irritação, paisagem serena, paisagem de tempestade etc. Por volta de 1920 já havia um “estoque” completo de músicas de fundo destinadas a acentuar o conteúdo emocional, a dramaticidade ou a comicidade das mais diversas obras cinematográficas. (apud MANZANO, 2003, p. 29)

As trilhas musicais originais tardaram a ganhar terreno, e essa demora ocorreu em função de fatores tanto financeiros quanto tecnológicos. Mesmo com a ajuda dos catálogos, havia o problema das transições entre as músicas executadas, procedimento que não raro era

causa de desconforto. Kurt London se detém nesse aspecto para sustentar interessante observação estética:

O filme mudo não exigia uma interpretação aproximada de *todas* suas cenas em separado; o que ele exigia era o oposto, a *simplificação musical do mosaico das imagens do filme em uma longa linha*. O fluxo contínuo da música deve, portanto, à parte de certas exceções baseadas em considerações dramáticas, não ser interrompido. (apud PRENDERGAST, 1992, p. 11)

Apesar de comumente associar um tema musical a cada tomada – em acordo com o que o realizador russo Sergei Eisenstein viria sugerir já diante das perspectivas do cinema sonoro –, o compositor Edmund Meisel soube incorporar a *O encouraçado Potemkin* (1925), do próprio Eisenstein, algo do que vimos London acabar de propor, produzindo certa continuidade. A trilha musical original do filme, para o escritor Alan Kriegsman, não é nada de especialmente memorável se avaliados méritos estritamente musicais, mas ela se funde em uma

estrutura dramática unificada que não apenas corre em paralelo à, mas de fato duplica a força das imagens filmicas de Eisenstein a todo instante. [...] O que Meisel compreendeu com brilhantismo foi que a música para *Potemkin* não poderia ficar como mero pano de fundo ou acessório. Ela deveria se tornar um ingrediente do filme em si, algo com os ritmos e texturas e sentimentos do filme. Em consequência, o poder cumulativo da mistura gráfica e tonal é único. (apud PRENDERGAST, 1992, p. 15).

O próprio Eisenstein (1990) reconhece essa função na composição de Meisel, ao afirmar que *Potemkin* ultrapassa os limites do “filme mudo com ilustrações musicais” e opera em uma unidade na qual as imagens musicais e visuais estão fundidas – uma imagem audiovisual unificada, orgânica.

O cinema conheceu de máquinas que tentavam reproduzir o som de uma orquestra inteira até equipamentos dedicados especificamente à sincronização de música e imagem antes de se tornar efetivamente sonoro. Quando, no fim da década de 1920, o cinema se descobriu falante, a consequência imediata não foi o uso abusivo e indiscriminado da música, mas, justamente, da fala. Os filmes chamados *talkies* passaram a explorar as promessas comerciais da novidade, e toda a poesia que se exigia da câmera e da montagem para a representação do som deu lugar a uma infestação do diálogo e de ruídos de toda a sorte. Esse uso “naturalista” do som em relação à imagem foi amplamente rejeitado pelos teóricos do cinema. Em manifesto de 1928, encontrado em Eisenstein (1990), o cineasta russo, junto a Pudovkin e Alexandrov, denuncia que a correspondência entre os ruídos e a ação compromete a arte da montagem – e, como consequência, a própria arte cinematográfica. O diretor René

Clair se somou aos primeiros a reclamar da tendência em 1929: “Palavras usadas desta maneira destroem o funcionamento da imaginação: a apresentação da realidade deve ser convencionalizada como ela é no teatro e era no filme mudo” (Clair apud PRENDERGAST, 1992, p. 20). Conforme Deleuze:

Desde o início o problema do sonoro era: como fazer para que o som e a fala não sejam mera redundância do que se vê? Este problema não negava que o sonoro e o falado fossem um componente da imagem visual, ao contrário; era na qualidade de componente específico que o som não devia ser redundante com o que era visto. (1990, p. 279).

Entre os novos problemas estéticos estavam, ainda, o peso da maquinaria capaz de captar som, o que impunha imobilidade à trilha visual, e, no caso da música, as dificuldades dos microfones da época na captação de certos timbres (inclusive o do violino) e eventuais cortes tardios no processo de edição do filme, que dificultavam a utilização de trecho musical preparado anteriormente para as cenas – chegou-se a sugerir que a montagem deveria se guiar conforme o andamento da música, e não o oposto. Essa perspectiva foi colocada a prova em 1930, quando o German Film Research Institute (Instituto Alemão de Pesquisas do Filme, em tradução livre), em Berlim, tentou representar músicas visualmente – tempo, ritmo, contraponto, melodia, *crescendo* e *decrescendo*, tudo foi traduzido em movimentos de câmera e montagem. O resultado, para os pesquisadores, foi que o acompanhamento visual de passagens musicais não era tão “estimulante” como o esperado – o que seria negado, acreditamos, após o desenvolvimento de tecnologias adequadas e da utilização desses recursos em circunstâncias mais favoráveis.

Além dos *talkies*, foram produzidos muitos musicais no fim da década de 1920, e a profusão foi tal que as audiências já haviam se cansado deles no início dos 1930. Esse fracasso e a grandeza dos investimentos em música (orquestras inteiras tinham de acompanhar a filmagem de cada cena, já que o processo de gravação e edição em mais de uma pista não estava ainda disponível) convenceram os estúdios de que era necessária uma demissão massiva de músicos, mas não tardou para que, ainda entre 1930 e 1931, produtores e diretores percebessem que a música poderia ser utilizada para engrandecer cenas de amor e preencher trechos sem fala. A ideia, então, era a de que a presença da música no filme deveria ser justificada visualmente, uma extravagância que chegou a tal ponto que, em cenas de amor em uma floresta, por exemplo, a música se explicava pela presença de um violinista andarilho que surgia do nada ou mesmo pela decisão pouco realista dos personagens de começarem a cantar

– o que Adorno e Eisler (1994) consideram como artifício dos menos artísticos para suprir a carência de arte.

Já no início dos 1930, os filmes com trilhas musicais originais eram cada vez mais abundantes, e talvez prova maior disso seja o fato de que Giuseppe Becce, inventor da *Kinobibliothek*, se tornou prolífico compositor para obras do cinema italiano. A meados da década, os estúdios de Hollywood já tinham organizado departamentos de música sob lógica industrial. A vastidão e a diversidade do público que ia ao cinema fizeram emergir clichês e fórmulas que passaram a delinear a estética dominante⁷ nos filmes, e os compositores contratados pelo estúdios eram forçados ao ecletismo, tendo de adaptar seus estilos a filmes de aventuras na selva e, pouco depois, a dramas épicos e histórias de gangsteres.

Texturas sinfônicas e orquestrais se tornaram padrão estético principalmente por influência dos trabalhos de Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold e Alfred Newman para o cinema, afirma Prendergast (1992), que sugere que a inspiração desses compositores em Wagner, Puccini, Verdi e Strauss se deve ao fato de que os problemas que o cinema propunha àqueles primeiros já haviam sido “resolvidos” nas obras destes últimos. Além disso, para o autor, o modelo da ópera wagneriana poderia ser transposto com êxito para o cinema, em especial porque, em Wagner, a “função da música deveria servir aos fins da expressão dramática” (Donald Jay Grout apud PRENDERGAST, 1992, p. 40). Uma das técnicas wagnerianas que logo se tornaram comuns no cinema foi a do *leitmotif*, pequeno tema musical utilizado para representar personagens ou situações específicas, podendo servir para evocar seu objeto em contextos em que ele não está presente em cena. Hugo Friedhofer comporia, em 1946, uma série de *leitmotifs* para *Os melhores anos de nossas vidas*, de William Wyler, do tema principal a temas individuais para personagens e relações entre personagens. Em 1944, o compositor David Raskin criou para *Laura* um tema para a personagem homônima cuja força foi suficiente para informar o espectador de que um detetive se apaixonava pela moça, já

⁷ Para crítica sobre como a lógica mercantil determinou as composições musicais para o cinema, ver Adorno e Eisler (1994). A abordagem marxista, marcada por certa deontologia estética exigida por uma visão dos produtos culturais como processos sociais, não encontra lugar nas pretensões mais imediatas e enxutas do nosso trabalho, mas o livro do filósofo frankfurtiano e do compositor alemães empreende debate fundamental para o entendimento de como e por que Hollywood incentivou a cristalização de clichês musicais. Entre os “maus hábitos” identificados pelos autores estão o uso dos *leitmotifs* como etiquetas para personagens, a justificação visual para a ocorrência de música, a tentativa de ilustrar musicalmente fenômenos naturais já mostrados em tela e a recorrência irrefletida de estereótipos sonoros associados a paisagens específicas. Apreciadores da obra de Schoenberg, Adorno e Eisler afirmam não haver espaço para que o tonalismo se desenvolva plenamente no cinema, defendendo o uso de “novos recursos musicais” trazidos pela música atonalista do século XX, capaz de expressar não apenas tristeza e medo – a exemplo da música erudita tradicional –, mas também indiferença e apatia.

morta e ausente das cenas. Essa obra musical, diz Prendergast, foi uma das primeiras a extrapolar as salas de cinema e ganhar sucesso nas rádios, se tornando largamente conhecida pelo público até os dias de hoje.

Em *O Delator* (1936), de John Ford, Prendergast identifica um dos primeiros usos da música para pontuar aspectos psicológicos. O compositor Max Steiner buscou uma sincronização perfeita da trilha musical com a visual, além de ter criado temas para personagens do filme. Dois anos depois, com *Alexander Nevsky*, foi trabalho de Sergei Prokofiev arquitetar a trilha musical da *partitura polifônica* idealizada por Eisenstein, buscando equivalentes musicais para o que ocorria visualmente. O compositor russo chegou a estudar a captação de microfones, descobrindo a possibilidade de saturar os volumes sonoros e fazer uso da distorção na intenção de replicar o desconforto dos soldados russos ao som dos instrumentos musicais dos batalhões teutônicos. Grande parte dos pensadores que viveram a alvorada do cinema sonoro empreende debates voltados para como o som (e, naturalmente, a música) *deve* ser utilizado no filme – o que não espanta, já que havia, então, possibilidades fundadoras. Se há contribuição inarredável nesse sentido, é a de Eisenstein. O cineasta, ao estabelecer critérios para o melhor aproveitamento das capacidades expressivas de sua montagem vertical (em que elementos visuais e sonoros se unem em “partitura” única), faz observação importante em *O sentido do filme*:

Naturalmente é útil o fato de, sem contar com os elementos individuais, a estrutura polifônica obter seu efeito total através da *sensação de combinação de todas as peças como um todo*. Essa “fisionomia” da sequência acabada é uma soma dos *aspectos* individuais e da *sensação geral* produzidos pela sequência. [...] Ao combinar a música com a sequência, esta *sensação geral* é um fator decisivo, porque está diretamente ligada à *percepção da imagem* da música assim como dos quadros. Isto requer constantes correções e ajustamentos dos aspectos individuais para preservar o importante efeito geral.” (2002, p. 56)

Eisenstein, assim, propõe uma montagem *contrapontual*, conceito musical que o autor explora para demonstrar que a sincronização de elementos discrepantes pode dar vida a um todo orgânico, no qual “elementos plásticos e tonais encontram total fusão” (p. 59). Ele deixa claro, entretanto, que isso

não presume coincidência. Nessa concepção existem plenas possibilidades para a execução de ambos, ‘movimentos’ correspondentes e não-correspondentes, mas em qualquer dos casos a relação deve ser *controlada composicionalmente*. É evidente que qualquer uma dessas abordagens de sincronização deve servir como o fator ‘principal’, determinante da estrutura, dependendo da necessidade. Algumas cenas requerem ritmo como fator determinante, outras são controladas pelo tom, e assim por diante. (p. 60)

Perspectiva diferente da de Eisenstein foi levada a efeito em *Cidadão Kane* (1941), em que a herança que Orson Welles trazia do rádio contribuiu para que a música *não* se referisse ao que era mostrado na tela, o que também negava qualquer justificação “realista” para a ocorrência musical. O compositor Bernard Herrmann afirma que Welles foi cooperativo, cortando cenas conforme a música e lhe possibilitando o acompanhamento das gravações. Apesar de a música poder se desenvolver livre de associações rígidas com o visual, Herrmann diz que, no famoso trecho do café-da-manhã entre Kane e sua primeira mulher, “a montagem mostrando a passagem dos anos e o minguinte afeto [entre o casal] foram expressos na forma de um tema e variações. O estilo mesmo da montagem praticamente ditou a sua forma” (apud PRENDERGAST, 1992, p. 56). O compositor também relata que alguns *leitmotifs* foram necessários para expressar aspectos como o poder de Kane e o segredo da palavra “Rosebud”.

Em um dos thrillers psicológicos da época, *Quando fala o coração* (1945), de Alfred Hitchcock, o compositor húngaro Miklos Rozsa inova com o uso do teremim, instrumento eletrônico então pouco conhecido, para cumprir com as características musicais “não usuais” requeridas pelo diretor. O teremim acabou se tornando previsível em filmes similares, mas seu uso pioneiro foi fundamental para expressar a degradação mental dos personagens de Hitchcock. O atonalismo viria a ser explorado por David Raskin em *Força do Mal* (1948), dirigido por Abraham Polonsky. Prendergast (1992) nota que o tema do final do filme, cuja melodia atonal é tocada por um saxofone, não acompanha o caráter físico das cenas (personagens correndo por ruas e descendo escadas), mas psicológico, chegando a *contrariar* o que é visto – enquanto um personagem procura pelo corpo do irmão debaixo de uma ponte, a música expressa a serenidade que ele enfim encontra.

Prendergast observa em *Tarde Demais* (1949), de William Wyler, um exemplo de como muitas cenas delegam à música a tarefa de causar efeito dramático. Em cena em que Catherine acaba de descobrir que seu noivo queria apenas sua herança, um ostinato do baixo tem “as mesmas qualidades estáticas do visual” (PRENDERGAST, 1992, p. 90), mas a trilha musical de Aaron Copland, que viria a ganhar o Oscar naquele ano, evolui para uma linha de baixo reminiscente de uma passacaglia⁸ que ascende a um clímax em *fortissimo* no momento em que a protagonista chega ao auge do seu desespero. “Um baixo em passacaglia tem certo impacto psicológico de inevitabilidade no ouvinte; aqui é como se ele representasse a

⁸ Forma de composição amplamente utilizada no período barroco e reanimada no século XX, a passacaglia consiste na repetição de um tema no baixo e em variações desse tema pela melodia principal.

descoberta de Catherine da inevitabilidade de sua solidão” (p. 90). Em passagem anterior, Catherine espera pelo noivo, que chegaria em carruagem e a levaria consigo. Ao ouvir a aproximação de cavalos na rua, ela, exultante, se despede de sua tia, a quem promete escrever. Em um *crescendo*, a música antecipa a decepção da personagem, que, na porta de casa, vê uma carruagem cruzar a rua sem parar para lhe buscar. Em apresentação prévia do filme, o público riu diante dessa trágica cena, que ainda não era acompanhada por trilha musical. Essa passagem, portanto, “demonstra a habilidade da música de dirigir a consciência do ouvinte/espectador a uma direção específica” (p. 90).

Alex North, em anotações sobre *Uma rua chamada pecado* (1951), de Elia Kazan, disserta sobre as capacidades expressivas da música no cinema, tocando em questões que são, para nós, centrais. Ele afirma que sua trilha musical original

se relacionava aos personagens a todo o momento, e não à ação. Em vez de “temas” para personagens específicos, havia demonstrações mentais [mental statements], por assim dizer, para Stanley vs. Blanche, Mitch vs. Blanche e Stanley vs. Stella. [...] Penso que vocês encontrarão parte da trilha contrariando as cenas devido à tentativa de refletir o sentimento interior das personalidades em vez da situação. [...] Também acredito fortemente em tensão e relaxamento (conforme aplicados em música absoluta) em música funcional. Devido a isso, vocês devem encontrar acordes estridentes de cordas sobre uma melodia inocente, que está definitivamente indo a algum lugar, para pontuar uma resposta emocional; ou sopros intercalando uma linha melódica para transmitir a natureza ambivalente do comportamento humano. (apud PRENDERGAST, 1992, p. 105)

Paralelamente aos desenvolvimentos expressivos das trilhas musicais, as receitas dos estúdios caíam gradualmente, principalmente em função do cerco judicial antitruste (contra o oligopólio dos grandes estúdios) e do advento da televisão. Os estúdios passaram a investir em artifícios tecnológicos para reconquistar público, entre eles o 3D, o *widescreen*, e o som estéreo, utilizado pela primeira vez por Miklos Rozsa em sua trilha para *Júlio César* (1952), de Joseph L. Mankiewicz. Rozsa compôs trechos musicais separados que, utilizados simultaneamente e divididos entre os alto-falantes, puderam representar, em dada cena, a aproximação de soldados romanos à direita da tela.

Foi na década de 1950 que o idioma da música erudita do século XX passou a se tornar corrente nos filmes hollywoodianos, em especial pela influência das composições de Alex North, desenvolvidas na linha de Bartók e Stravinski, e Leonard Rosenman, que seguia a herança musical de Schoenberg. Parte da razão por que essas formas de expressão puderam se desenvolver melhor como trilhas musicais no cinema somente a partir de meados do século

passado está na crescente produção de filmes mais realistas. Essas obras, segundo Prendergast (1992), tornaram a dissonância musical mais “palatável”.

O jazz também ganhava as telas como forma de relacionar os personagens ao ambiente urbano, conforme a trilha de Elmer Bernstein para *O homem do braço de ouro* (1955), dirigido por Otto Preminger. Bernstein diz que sua trilha é baseada em três temas, que buscam expressar o relacionamento do protagonista com seu ambiente em geral (as ruas, o jogo e a droga), com sua casa (a ausência de amor por sua mulher neurótica e debilitada) e com as demais mulheres, símbolos de amor e de uma vida melhor. Essa trilha musical acabou sendo mais uma das que se tornaram famosas fora do cinema, além de ter aberto passagem para uma série de trilhas centradas no jazz, o que incomodou o compositor: “Agora há uma erupção de filmes desagradáveis utilizando jazz mais ou menos habilmente. No futuro, portanto, será difícil, senão impossível, criar uma atmosfera altamente especializada meramente pela utilização de elementos do jazz” (apud PRENDERGAST, 1992, p. 119).

O serialismo dodecafônico de Schoenberg irá aparecer no filme de Vincente Minelli *The Cobweb* (1955), cuja música busca, conforme seu compositor, “ler a mente” dos personagens e acrescentar “neurose” a um filme muito refinado e bem produzido. A intenção de Rosenman não era a de imitar naturalisticamente

o aspecto físico da *mise en scène* da tela, mas [...] mostrar o que ocorria dentro das cabeças dos personagens. [...] [A partitura atonal tem a função de] penetrar o enredo e mostrar algo que não era imediatamente percebido na tela e tentar criar um tipo de atmosfera que estava, em minha opinião, conspicuamente ausente no filme. (Leonard Rosenman apud PRENDERGAST, 1992, p. 119)

É por meio de uma estrutura musical predominantemente dissonante que Rosenman leva a efeito a tarefa de ler a mente contraditória dos personagens. Em 1960, já após período dominado pela produção de filmes religiosos em parte explicado pelas limitações impostas pelo macartismo, Bernard Herrmann presenteou Hitchcock com a trilha musical para *Psicose*, em que o compositor logrou expressar mistério e medo por meio de orquestra formada exclusivamente por instrumentos de corda. A exemplo de Rosenman em *The Cobweb*, Herrmann busca fazer da música o elemento que irá informar ao espectador de *Psicose* sobre o que se passa na mente dos personagens, como em cena em que Norman observa Marion se despir, marcada por brusca mudança dos violinos para sua nota alta e dinâmica mais intensa:

Este novo efeito é inquietante, quase aterrorizante – como um grito interior de raiva. O rosto de Norman pode não denunciar emoção alguma enquanto ele observa Marion se despindo, mas aqui a música sugere sutilmente os pensamentos que

devem estar oscilando pela mente do voyeur. (Fred Steiner apud PRENDERGAST, 1992, p. 142)

Prendergast não deixa de notar a brutalidade da famosa trilha durante a cena do assassinato no chuveiro, atribuindo essa sensação ao longo espaçamento entre as oitavas diminutas e as sétimas maiores, à escolha por notas nos registros mais altos dos instrumentos e à reverberação que foi acrescentada à trilha sonora. Fred Steiner se detém nas repetições insistentes dos violinos: “O que poderia ser mais primitivo em aparência – até mesmo ingênuo – que esses reiterados, dissonantes e agudos golpes descendentes de arco e os glissandos selvagens começando no compasso 9[?]” (apud PRENDERGAST, 1992, p. 144).

Havia, entretanto, pouco apelo comercial para esse tipo de música, a despeito de sua eficácia no cinema e valor estético como obra autônoma. A meados da década de 1960, o álbum contendo a trilha musical de Maurice Jarre para *Dr. Jivago* (1965) vendia mais de duas milhões de cópias e passava 17 semanas nas *charts*, as tabelas dos mais vendidos. Embora a música de Jarre não seja orientada comercialmente, ela é baseada em temas repetitivos, simples e melodicamente “grudentos” como *Lara’s Theme*, tocado à exaustão ao longo do filme, o que Prendergast atribui ao produtor que, encantado com a música, deixou de fora muito do trabalho de Jarre para *Dr. Jivago* em favor do tema da mocinha. Não admira, portanto, que seja nesta década que as canções pop tenham se consolidado como conceito dominante de trilha musical nos filmes estadunidenses. Além de questões de receita, havia questões de custo, já que investir em composições originais envolve gastos com o próprio compositor e com orquestras inteiras. Entre 1971 e 1972, uma greve de compositores americanos protestava contra o estabelecimento de prazos abusivos (em alguns casos havia menos de 10 dias para a criação e a gravação de músicas de até 40 minutos de duração) e a propriedade das obras artísticas de que gozavam os estúdios. Prendergast narra que Maurice Jarre, convidado por uma grande orquestra sinfônica para conduzir sua obra para *Dr. Jivago*, recorreu à MGM em busca de sua partitura apenas para ser informado de que ela havia sido destruída para economizar espaço no acervo do estúdio. A meados da década de 1970, muitos dos compositores haviam sido demitidos ou enfrentavam situações humilhantes para continuar trabalhando em Hollywood.

Em maio de 1974, um artigo de David Raskin na *Variety* lamentava o fato de que o pop e o rock, embora inegavelmente adequados para certos filmes, passavam a ser aceitos como apropriados para expressar *todos* os aspectos da experiência humana com as quais os

filmes se relacionavam. Para o compositor, a proliferação desse tipo de trilha musical era sintoma de preocupações que pouco tinham a ver com os filmes em si, como o compromisso com a venda de cópias (que facilitaria angariar publicidade para os filmes), o apelo a uma audiência demograficamente definida e o medo de diretores e produtores de se alienarem e não acompanharem as mudanças que vinham com uma geração então jovem. Na década de 1980, muitos músicos passam a encontrar possibilidade de atuação na televisão, compondo trilhas para minisséries. É no início dessa década que é lançado *Koyaanisqatsi*, herdeiro de obras como *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walther Ruttmann, e *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, documentários sinfônicos sobre a vida nas grandes cidades que se fiaram ao acompanhamento musical como recurso sonoro predominante, vanguardismo que se manteve raro mesmo meio século depois, o que explica o impacto e a originalidade da obra de Godfrey Reggio nos anos 1980. Nos 20 anos que nos separam da cronologia traçada por Prendergast, o surgimento de novas tecnologias de gravação e edição de áudio, bem como a utilização de elementos de eletroacústica e a hegemonia da canção, pautaram o desenvolvimento estético das trilhas musicais. O que importa aqui, entretanto, é menos reconstituir cada aspecto desse desenvolvimento até a contemporaneidade que reconhecer que a produção musical atual para o cinema dialoga, inevitavelmente, com a herança estética que aqui esboçamos.

2.2 Funções e narrativa

Não são poucas as contribuições teóricas para o entendimento da música como elemento narrativo no cinema. Um dos autores mais prolíficos que se debruça sobre essa questão é o músico francês Michel Chion. Baptista (2007) encontra em *La musique du cinema* as funções e características que Chion atribui à trilha musical. Sua série de categorizações é abrangente e inclui a função da música como aparelho de tempo/espaço (remetendo a lugares ou épocas específicas), a diferenciação entre música diegética e extradiegética (se a música parte de dentro ou de fora da ação do filme) e considerações sobre o *leitmotif* e a música eletroacústica. Dentre o que é importante pontuar aqui, destacamos a noção de continuidade dos planos sonoros: embora a independência entre fala, ruídos e música (os três elementos da trilha sonora) tenda a prevalecer “pela força de suas próprias estruturas e ordens próprias”, Chion afirma a possibilidade de se criar continuidade entre esses três planos. Entre os recursos

musicais para atingir isso estão, segundo ele, ostinatos rítmicos, linhas melódicas lentas de valores longos e figuras de imitação, características da música minimalista. Essas mesmas características podem, para Chion, criar uma sensação específica que ele chama de “fora do tempo”, com que “a música pode criar um *ad libitum* sem prazo preciso e criar um tempo estático e ritual de atos repetitivos” (BAPTISTA, 2007, p. 25). O recurso é utilizado, por exemplo, para “suspender o tempo real” em cenas em câmera lenta que parecem tentar negar a lei da gravidade, o que acarreta em uma sensação de “fora do tempo dentro do tempo” ou de “tempo entre parêntesis”.

No audiovisual, considera Chion, o ritmo é imposto mais pelo som que pela imagem. Para ele, as imagens de uma máquina ou de um trem em movimento, ou mesmo uma edição rápida, não transmitem necessariamente a noção de pressa, sendo tarefa da música expressar a velocidade com que se quer comunicar as cenas. Se é certo que o som *pode* impor mais ritmo que a imagem, devemos levantar ressalva contra Chion e reconhecer que a recíproca também procede – estabelecer categoricamente hierarquias no audiovisual, como um todo, não nos parece prudente. Voltando ao que concerne as possibilidades da trilha musical, Chion nota que ela cria “linhas de fuga temporais”, podendo conferir a cenas imóveis não apenas ritmo e movimento, mas também a antecipação de sua duração. Já com a perfeita sincronização entre música e imagem, a síncrese (Chion cria o termo unindo síntese e sincronização) – mais conhecida como *mickeymousing* pela aplicação recorrente em desenhos animados – pode ser explorada, estimulando fenômenos sensoriais simultâneos que são “percebidos imediatamente como um só evento, procedente da mesma fonte” (BAPTISTA, 2007, p. 23).

As noções de tempo e continuidade ocupam, portanto, posição de destaque no pensamento de Chion, que presume certa humanidade inerente à música:

Nos momentos do filme onde não há diálogos – ou onde existe um momento subjetivo de um personagem – a música tem o potencial de manter a continuidade da presença humana – a subjetividade dos personagens – não os abandonando ao mundo extremamente concreto do cinema sonoro. (apud BAPTISTA, 2007, p. 92)

Algo da nossa hipótese de que a música se comporta como a “verdade qualitativa” de determinadas cenas é expresso por Chion quando ele afirma que a concepção da música é indissociável – e depende – da concepção geral do filme. Em apropriação nossa, diríamos que a música, justamente por ser determinada pela concepção geral do filme, é *expressiva dessa* concepção.

Chion acaba por chamar de “valor agregado” a capacidade da música de acrescentar informação, emoção e atmosfera em articulação com imagens. Entendemos que esse conceito, ainda que como simples categoria, é desnecessário porque óbvio e inevitavelmente imbricado em toda consideração que se possa fazer em relação à música inserida em contexto audiovisual. Ainda assim, é importante notar que, a exemplo da apresentação pública não-musicada de *Tarde demais* que há pouco mencionamos, a trilha musical exerce forte influência no entendimento das cenas de um filme. Chion lembra do início de *A Doce Vida* (1960), de Fellini, quando um plano estático de um grupo de mulheres sentadas tomando sol é acompanhado de música extradiegética com características de *swing*⁹, agregando à cena noções de ritmo e movimento, o que sugere “sensação de ambiguidade que é importante na leitura do filme” (BAPTISTA, 2007, p. 23).

Interessa-nos recuperar, ainda, os conceitos de Chion de música empática e música anempática: para o autor, o efeito empático ocorre quando a música adere (ou parece aderir) às emoções da cena ou dos personagens, em amistosa relação de reciprocidade com a trilha visual e as circunstâncias narrativas. Já o efeito anempático é encontrado quando a música é *indiferente* ao que se vê, sensação que é geralmente “marcada por uma certa regularidade rítmica e uma certa ausência de contrastes de intensidade, de flutuações de nível e de fraseado” (BAPTISTA, 2007, p. 30), o que, mais uma vez, são traços característicos da música minimalista. Somamos aos exemplos de Chion – *Hiroshina mon amour* (1958), que sincroniza uma valsa ao terror atômico, e *Silêncio dos Inocentes* (1990), em que o assassinato brutal de dois policiais é acompanhado por composição delicada de Bach – os filmes *Laranja Mecânica* (1971), com o emprego da atmosfera sofisticada de Beethoven durante cenas de violência e sadismo, e *Ensaio sobre a cegueira* (2008), cuja ênfase nos timbres é manifesta por relato do diretor Fernando Meirelles, que também informa a intenção de criar situação anempática entre imagem e música:

Na trilha, ele [o violoncelista Marco Antonio, que toca chori, gig, tampanário, unicórdio e marimba de vidro com arco na música composta para o filme] só não pega no violoncelo. Sorte a minha. Não que eu não goste de violoncelo: adoro, mas é que a idéia de fazer a trilha com o [grupo mineiro] Uakti foi justamente trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira. Orquestra, quartetos de cordas, pianos ou violões, por serem muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar. [...] Como havíamos combinado a criação de uma trilha mais minimalista, sem temas grandiloqüentes, ele mostrou seis músicas para serem colocadas em cenas específicas, com pontos de entrada e saída definidos; depois, me apresentou mais um

⁹ Variante dançante do jazz.

pacote de 54 temas [...]. Ter tal liberdade de uso da música me surpreendeu, mas não desagradou. Faixas que o Marco imaginou para algumas cenas específicas inevitavelmente iriam parar em outras. Gosto de deixar uma cena ir para um lado e vir com a música falando quase o oposto. Música leve para cena dramática. Um velho truque infalível. Aquela audição foi como receber de presente um jogo de armar. Música para armar. (2008)

A psicóloga Annabel Cohen, apresentada por Baptista (2007), se detém em encontrar relações entre estruturas musicais e estados emocionais, destacando pesquisa em que foram selecionados e compilados trechos de músicas categorizados como “tristes”, “alegres” ou “neutros”. Após escutarem as passagens, entrevistados tiveram de escrever como se sentiam, e então “ficou claro desses julgamentos que a música tinha alterado seus estados de espírito na direção esperada” (p. 59). Contribuição decisiva nesse sentido para o audiovisual é a de Wingstedt, Brändström e Berg (2005), cuja pesquisa consistiu em submeter um grupo de adolescentes a um programa de computador que permitia que os usuários adequassem a música que ouviam às paisagens que apareciam no monitor. O *software* ofereceu completo controle sobre os parâmetros como tempo, complexidade harmônica, complexidade rítmica, registro (centralidade em tons altos ou baixos) e reverberação, além de oferecer *kits* de instrumentos específicos e músicas preconcebidas. Restou comprovada a compreensão de convenções musicais mesmo pela parcela de participantes que não era iniciada em música, ainda que os resultados desse grupo tenham sido inferiores aos de quem havia estudado música com alguma frequência. Os participantes mais afeitos ao cinema e a jogos de videogame também tiveram mais sucesso em responder da forma que a pesquisa entendia como adequada: *kits* sinfônicos e arranjos complexos para um lago rodeado por árvores e borboletas em um dia ensolarado; instrumentos eletrônicos para descrever o espaço; predominância do rock em um bairro imundo de uma metrópole. A escolha de músicas preconcebidas (“Picnic Lake”, “In Space” e “City Night”) para suas respectivas paisagens reforçou que há um entendimento de adequação musical para o que se vê. Coletas empíricas como essa, cuja conclusão chega a conhecimento consagrado pelo senso comum, não são desgaste intelectual inócuo. Por um lado, o significado que atribuímos à expressividade musical, geralmente o buscamos em convenções que, social e historicamente edificadas, nada têm de secretas. Menos evidente, entretanto, é como se dá o caminho até essas convenções, a partir de que processos elas se formam e, ainda antes disso, se são apenas convenções, afinal, que explicam a expressividade da música.

3 A EXPRESSIVIDADE MUSICAL

Se aceitamos que a música, mesmo livre de qualquer acompanhamento (seja textual, audiovisual ou o mais que se possa cogitar), excita respostas emocionais – e não vislumbramos razão para não aceitá-lo –, nos veremos diante de alguns problemas: como sons organizados diacrônica e sincronicamente no espaço e no tempo se articulam em um discurso capaz de emocionar? Que propriedades sonoras determinam o sentido de uma obra? Como explicar o fato de que nem todos reagimos de uma mesma forma diante de um mesmo trecho musical? Essas questões, embora não guardem preocupação imediata com o audiovisual, têm importância fundamental para o entendimento do que nele há de musical.

Wisnik (1999), Schafer (2001) e Cage (1991) serão nossas principais fontes para a compreensão da música minimalista no contexto da tradição musical ocidental. Discutiremos problemas de caráter ontológico recorrendo em larga medida a contribuições recentes da filosofia de tradição analítica, em especial aos trabalhos de Kania (2010), Levinson (2003), Davies (2003), Kivy (1989) e Boghossian (2007), no segundo terço desta seção. Não pretendemos, em absoluto, esgotar o assunto, mas mapear as diferentes correntes de pensamento e replicar seu debate interno com a agilidade aqui exigida, compondo um esboço de estado da arte necessário para a abordagem do tema. Devido a essa abordagem sucinta, a incursão ontológica que abraçamos não contemplará a revisão bibliográfica de questões como a autenticidade das obras e performances, a improvisação e os processos e razões por que atribuímos valor à música. A tentativa é a de encontrar pontos de contato que permitam uma tradução peirceana de uma das tradições filosóficas sobre a expressividade musical.

3.1 A história da música como paisagem sonora e antropologia do ruído

Como onda sonora, sequência de impulsões e repousos, presença e ausência, a música é plena de silêncio. Segundo John Cage, “*nenhum som teme o silêncio que o extingue*” (apud WISNIK, 1999, p. 18), e, do mesmo modo, em reconhecimento manifesto na obra do próprio Cage, há sempre som no silêncio. Tal como percebe Have (2008), Wisnik (1999) pensa em uma correspondência entre as “escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências” (p. 19). Mas como se apresenta o pulso na música? Wisnik embaça as fronteiras entre ritmo e melodia

ao assinalar que, como ondas sonoras, as alturas melódicas também são formadas a partir de pulsos rítmicos. Há um limiar de frequência, entre dez e quinze *hertz*, em que “o ritmo 'vira' melodia” (p. 20). Segundo o autor, é nesse limiar que estaria o “ritmo alfa”, parâmetro cerebral de todas as nossas percepções, inclusive a do tempo, funcionando como “*diapásão temporal*, o ponto de afinação do ritmo humano frente a todas as escalas rítmicas do universo, e que determinaria em parte o alcance do que nos é perceptível e imperceptível” (p. 23). Os sons que encontramos no mundo e na música são complexos e instáveis, cheios de frequências que se superpõem e se interferem, e é dessa complexidade que emerge o que conhecemos por *timbre*, ou seja, aquilo que faz com que uma mesma altura melódica (nota) reproduzida por instrumentos diferentes tenham *sons diferentes*. Já a intensidade das ondas carrega a informação sobre “um certo grau de *energia* da fonte sonora” (p. 25) e, por isso, sua conotação primeira “está ligada justamente a estados de excitação energética, sempre dentro da margem de ambivalência (ou multivalência) em que se inscreve todo e qualquer *sentido* em música” (idem).

Para Wisnik (1999), a história da música ocidental pode ser lida como uma antropologia do ruído. Essa história começa com a constituição de sistemas escalares e a música modal, que remonta à Grécia Antiga e aos povos selvagens da África, América e Oceania, tendo se mantido predominante até a Idade Média. Wisnik considera que, no “mundo modal”, a música foi vivida como experiência do sagrado, em uma luta “cósmica e caótica entre o som e o ruído” (p. 34). Do mesmo modo que o animal é morto para que se produza o instrumento, “o ruído é sacrificado para que seja convertido em som” (p. 35). No lastro mítico da música modal, a busca pelo som puro não ignora o ruído, e as alturas melódicas quase sempre servem ao ritmo e se subordinam às ruidosas percussões ou aos timbres. A negação do ruído já aparece no canto gregoriano, que inaugura uma tradição que desemboca na música romântica e clássico-barroca dos séculos XVII, XVIII e XIX. O uníssono das vozes na caixa de ressonância da igreja buscava exorcizar o que de diabólico havia na música, já que um

único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social. [...] Assim, a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos. (p. 34)

Para Wisnik, então, a música é capaz de inseminar no universo um princípio de ordem, o que livra o homem do caos e da desordem ruidosa da natureza. Isso será bem compreendido pela Igreja, que tratará de eliminar o ruído e a dissonância da música, recalcar dela os demônios, para simular ideologicamente a ausência de conflitos na sociedade, bem à maneira como se cobriam os sexos das estátuas. Assim, a insuportável instabilidade do intervalo de quarta aumentada, que divide a oitava ao meio, “foi evitada na música medieval como o próprio *diabolus in musica*” (p. 65). A música tonal moderna também evita os ruídos, sendo que as eventuais percussões deveriam ser afinadas, “tendendo à altura definida” (WISNIK, 1999, p. 42). Paisagens sonoras ideais da mente passam a ser modeladas por compositores da chamada “música absoluta”. Essa imitação, segundo Schafer (2001), corresponde historicamente ao desenvolvimento da paisagem na pintura. A tentativa comum seria a de recortar janelas para o campo nas paredes das galerias de arte e das salas de concerto. Os trabalhos de oitocentistas como Vivaldi, Haendel e Haydn buscam descrever a natureza, e suas paisagens são “habitadas por pássaros, animais e pessoas do campo – pastores, camponeses, caçadores. Suas descrições são coloridas, exatas e benignas” (p. 152).

A música “muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível” (p. 152). A câmara de silêncio e rigor técnico adotados pela música erudita de então tinham também a função de barrar a entrada do ruído, invasão que

criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitlar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês), onde se encena, através do movimento recorrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, *a admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*. (WISNIK, 1999, p. 43)

Manifestamos adiante, em 3.2, nossa recusa pela ideia de que as obras expressam os estados emocionais de seus compositores, mas nos deparamos com interessante anotação histórica de Schafer quando o autor diz que “somente nas paisagens da era romântica é que os compositores introduzem na cor da natureza sua própria personalidade ou estados de espírito” (2001, p. 153), o que poderia ser encontrado em *Der Lindenbaum*, de Schubert, onde os sentimentos do “poeta-compositor estimulam a árvore, fazendo seus galhos se moverem branda (no verão) ou violentamente (no inverno), enquanto os pensamentos diurnos e noturnos se distinguem pelas tonalidades maior e menor” (p. 154).

Quando a industrialização bateu à porta dos teatros sem se permitir ignorar, as singelas e inocentes janelas para o campo deram lugar a uma reorganização da orquestra, onde

estava o modelo ideal da nova sociedade. Esse modelo foi adquirido pela arte antes de ser abordado pela técnica... Tempo, ritmo, tom, harmonia, melodia, polifonia, contraponto e mesmo dissonância e atonalidade foram todos utilizados livremente para criar um novo mundo ideal, onde o trágico destino, os desejos sombrios, os heróicos destinos dos homens poderiam ser entretidos mais uma vez. (Lewis Mumford apud SCHAFER, 2001, p. 158)

Os instrumentos foram remodelados para poderem produzir mais volume sonoro, e o cravo deu lugar ao piano. Essa agressividade foi aproveitada pioneiristicamente por Beethoven, que é seguido pelo imperialismo grandiloquente de Wagner e Berlioz – Oswald Spengler chega a considerar a arte wagneriana “uma concessão ao barbarismo da Megalópolis; o início da dissolução que se manifesta sensivelmente na mistura de brutalidade e refinamento” (apud SCHAFER, 2001, p. 160) – e, enfim, pelo reencontro entre música e ambiente.

Schafer sugere que o esvanecimento dos limites entre a música e os sons ambientais pode ser revelar como a característica mais contundente da música do século XX, esta que Wisnik entende como um retorno aos ruídos, o processo de fechamento de um ciclo consumado no reencontro com a música modal. Os *barulhos* são acolhidos na obra de compositores como Stravinski, Schoenberg, Satie e Varése. A guerra, a violência, a indústria e a urbanização desencadeiam novamente os ruídos, que demandarão compreensão estética. Wisnik repara que o tensionamento das mensagens tonais já vinha sendo explorado desde a segunda metade do século XIX, mas o que se sucedeu decolou para um “efeito cascata” de alterações harmônicas, rítmicas e timbrísticas que culminou em um “esgarçamento, rarefação e dispersão das linhas melódicas” (p. 44). É emergindo em meio ao caos e voltando a reproduzi-lo que, direcionando sua força para o não-verbalizável, a música “atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo” (p. 28), conseguindo, com isso, “provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas” (idem).

Antecipando-se a obras como a música-máquina¹⁰ *Pacific 231*, de Honneger (1924), o *Ballet Mecanique* (1926) de Antheil, a *P'as d'Acier* (1929) de Prokofiev, a *Iron Foundry* (1929) de Mossolov e *HP* (1929), de Carlos Chávez, Ezra Pound escreveu, em 1924:

Tomo essa música como a arte mais adequada para expressar a magnífica qualidade das máquinas. As máquinas agora fazem parte da vida, é apropriado que os homens

¹⁰ É curiosa a sugestão de Howard Broomfield, para quem as *blue notes* (terças e sétimas maiores para menores) do jazz podiam ser ouvidas no “lamento dos apitos das velhas locomotivas a vapor” (SCHAFER, 2001, p. 164), o que explicaria o desenvolvimento musical desse estilo.

sintam algo por elas; a arte se enfraqueceria se não pudesse lidar com esse novo conteúdo. (apud SCHAFER, 2001, p. 160)

O choque causado por *A Sagração da Primavera* (1913), de Stravinski, seria também gerador de ruídos – na plateia. Ruptura semelhante nas artes visuais foi a do urinol de Marchel Duchamp, que chocou porque “em vez de perpetuar a mitologia da janela panorâmica da galeria de arte tradicional, o público confrontava-se com um quadro do lugar de onde ele acabava justamente de sair” (p. 161).

Encantado pelo *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg, Mário de Andrade considera que “essa arte nova, essa quasi-música do presente, si pelo seu primitivismo inda não é música, pelo seu refinamento já não é música mais” (apud WISNIK, p. 45). O apontamento de Mário expressa uma dicotomia que Wisnik diz ser encenada ao longo do último século entre o serialismo – o progressismo pós-tonal de uma linguagem polifônica, descontínua e ruidosa – e o minimalismo – o retorno ao modal e à pulsação, a “evidência do caráter repetitivo dos fluxos em fluxos explicitamente repetitivos” (p. 57).

Prenunciando o papel de pano de fundo a que a música seria paulatinamente relegada diante do ruído das metrópoles e do desenvolvimento das técnicas de gravação e reprodução eletrônicas do som, Erik Satie concebeu, em 1920, espalhar músicos pelo teatro durante o intervalo de um concerto enquanto o público, indiferente, conversasse. O experimento não deu certo: o público parou para ouvir, enfurecendo o compositor, que bradou para que tudo se arranjasse como um intervalo normal e a música funcionasse como mais uma mobília. Aparentemente anedótica, considera Wisnik, a situação antevê a “função de fundo da atenção que a música passa a desempenhar no mundo da sua repetição generalizada” (p. 49), em lampejos, portanto, da música “ambiente” de que tanto se serve o cinema. Schafer (2001) percebe que o dodecafonismo foi também sintoma das adequações que a música se obrigava a passar pelo surgimento de novas técnicas de reprodução:

Quando Mozart repetia um tema seis ou oito vezes, era para ajudar a memória a guardá-lo, para recuperá-lo mais tarde. Por isso, não penso que tenha sido acidental que Schoenberg e seus seguidores buscassem adquirir um estilo musical atemático (isto é, sem repetições e recapitulação) por volta de 1910, mesma época em que o gravador se tornou um sucesso de vendas. A partir de então, a recapitulação estava no disco. (p. 165)

Se é possível dizer que houve um processo de dessacralização da música, seria correto apontar que ele teve como auge John Cage e sua sacralização do silêncio em *4'33*, em que a performance consiste em *não* atacar os instrumentos, fazendo com que a obra assuma para si

os sons que naquele espaço de tempo porventura se produzam no ambiente. O que o compositor fala sobre a própria obra vale citação de longa passagem:

Quando escuto o que chamamos de música, me parece que alguém está falando comigo, e está falando sobre os seus sentimentos ou ideias de relações. Mas quando escuto o tráfego, o som do tráfego [...], não tenho a sensação de que alguém está falando. Tenho a sensação de que o som está agindo. E eu amo a atividade do som. O que ele faz é ficar mais volumoso e mais quieto, mais alto e mais baixo, mais longo e mais curto. Ele faz todas essas coisas. Estou completamente satisfeito com isso. Não preciso que o som fale comigo. [...] As pessoas pretendem que ouvir seja mais que ouvir, então eventualmente elas falam de audição interior ou do sentido do som. Quando falo sobre música, finalmente chega à mente das pessoas que estou falando sobre som que não significa nada, que não é interno, mas apenas externo. E elas, essas pessoas que entendem isso, finalmente dizem: 'você quer dizer que são apenas sons?' – pensando que algo ser apenas um som é ser inútil. Ao passo que eu amo os sons, bem do jeito que eles são. E não tenho nenhuma necessidade de que eles sejam nada mais do que são. Não quero que eles sejam psicológicos, não quero que o som finja que é um balde ou um presidente ou que está apaixonado por outro som. Só quero que ele seja um som. (CAGE, 1991)

Além de colocar sob suspeição o silêncio, Cage escancara a condição tão somente sonora da música, esta que deveria, então, ser apanhada no ineditismo e na imprevisibilidade de cada som com que nos deparamos, ou seja, em toda a plenitude cotidiana de sentidos que passa ignorada pelas algemas cristalizadas da tradição, da história e da memória.

Não faço nenhuma distinção entre o meu próprio passado e o passado da cultura musical. Acho que o que é mais revigorante, para mim, é a música que ainda não foi escrita. Quero algo que ainda não conheço. E faço meu melhor para fazer isso de cada momento: algo com que não estou familiarizado. [...] Não temos que ter tradição se de alguma maneira nos livramos de nossas memórias. Aí cada coisa que vemos é nova. É como se tivéssemos nos tornado turistas e estivéssemos vivendo em países muito excitantes, porque ainda não os conhecemos. Não posso dizer a ninguém como ouvir ou como olhar. Eu certamente não posso dizer o que se deve lembrar, particularmente quanto não quero me lembrar de nada eu mesmo. Se eu observo uma garrafa de Coca-Cola e então observo outra garrafa de Coca-Cola, quero esquecer a primeira, para poder ver a segunda garrafa de Coca-Cola como sendo original. E ela é original, porque está em uma posição diferente no espaço e no tempo e a luz brilha nela diferentemente, então não há duas garrafas de Coca-Cola iguais. (CAGE, 1991)

O libelo de Cage contra qualquer sentido na música, ficou claro, se estende a concepções que julgam expressiva a música. Embora não tenha nada de isolada no meio artístico, a defesa que reproduzimos acima é bastante particular e mereceria trabalho isolado, mas devemos notar, a despeito da simpatia com que encaremos o desafio de Cage, que são raros aqueles entre nós que vivem a vida como *flâneurs* recém-nascidos, dispostos a apreciar toda experiência sensível esteticamente. Isso culminaria, podemos especular, em deslumbramento ou em frustração constantes, e nenhuma das alternativas parece tolerável.

Em geral, atribuímos valor à música justamente porque a discriminamos em relação aos demais sons, e a originalidade quase esotérica da oposição de Cage ao sentido é parte da prova de que, afinal, ouvimos algo de expressivo na música. Ainda que a expressividade musical se reduza a convenções que assimilamos pelas reiterações da tradição, o empreendimento de Cage equivale, ele próprio reconhece, à grandiosa tarefa da emancipação do sujeito de sua condição histórica e cultural. Veremos que a música se faz reverberar também fisiologicamente conforme o que se convém dizer de sua expressividade, e isso explica o interesse aparentemente universal que as culturas ao longo da História dedicaram a ela. A importância da concepção de Cage se manifesta justamente na expressividade de suas composições, que valorizam os timbres e incorporam a aleatoriedade em tentativa de barrar o sentido. Compositor da trilha sonora de *Koyaanisqatsi* e notável representante do minimalismo (apesar de recusar o termo), Philip Glass afirma o estilo como mais radical que o serialismo e adota discurso similar ao a-historicismo de Cage:

A natureza radical deste trabalho é a completa desconsideração da perspectiva histórica. Até aqui, a música marchou de década a década, cada compositor acrescentando ou expandindo um pouco. Agora temos gerações inteiras de pessoas que são a-históricas, que não estão nem um pouco interessadas na percepção histórica de seus trabalhos. A música, para nós, não avança pela estrada de Schoenberg e Wagner e assim por diante. O grande golpe àquela tradição é dizer: que tradição? Você não se importa. Posso dizer – vou utilizar Berlioz; vou utilizar Mozart; vou utilizar a mim mesmo; mas, vou utilizar de tal maneira que o sujeito da obra é, de fato, a justaposição entre o ouvinte e a obra em si, e não qualquer coisa de estilístico na obra. Esse é um ponto de vista que é muito mais radical que dizer [“]agora vou serializar o ritmo ou as dinâmicas ou o que quer que seja[”]. (apud HASKINS, 2005)

Pupilo de Schoenberg, Cage acabou por se opor, de certa forma, à complexidade extrema a que a música chegara com o exaurimento intelectual do tonalismo e a alternativa dodecafônica de seu mestre. Assim como Cage, o minimalismo de Glass é herdeiro dos rompimentos musicais do século XX, mas o compositor americano volta a explorar o sistema tonal com repetições incansáveis de frases curtas, experimentações composicionais centradas em um único acorde, harmonia consoante, pulsos uniformes e reiterados e rumores que se prolongam indefinidamente. O que há de radicalmente progressivo no serialismo e no minimalismo difere, portanto, no fato de que este último encadeia mudanças harmônicas e melódicas de forma essencialmente econômica, produzindo discursos musicais que se reiteram e se acumulam, ao passo que a atonalidade do serialismo abole as repetições em favor da justa complexidade que, conforme Adorno e Eisler notaram, possibilita que a música expresse indiferença e apatia.

Há, entretanto, um acordo aparentemente comum entre o serialismo e o minimalismo, fundado em uma luta contra a representação. Rejeitando referências externas às obras, “os minimalistas convergem os processos para a própria forma musical por meio de repetições sistemáticas” (BRUNI e CANGUÇU, 2009, p. 95). A fuga ao argumento musical por meio da economia melódica evidencia os aspectos qualissígnicos da obra, o que o compositor Philip Glass soube reconhecer:

Esta música não é caracterizada por argumento e desenvolvimento [...], não tem mais uma função de mediação que se refere a algo fora dela mesma, mas encarna a si mesma sem mediações. Assim o ouvinte necessitará de uma estratégia de audição diferente, sem os conceitos tradicionais de lembrança e antecipação. A música deve ser ouvida como um evento sônico puro, um ato sem nenhuma estrutura dramática. (apud BRUNI e CANGUÇU, 2009, p. 95)

Leonard Meyer faz coro a esse potencial icônico que começa a nos informar algo sobre como entender o minimalismo via Peirce, afirmando que o estilo se distingue por não propor nenhum fim teleológico:

Porque há pouco senso de uma moção direcionada a uma meta, a música [minimalista] não parece se mover de um lugar a outro. Dentro de qualquer segmento pode haver algum senso de direção, mas frequentemente os segmentos falham em conduzir ou implicar um ao outro. Eles simplesmente se seguem. (idem)

O que Meyer observa é de importância fundamental para nosso trabalho, já que a semiótica de Peirce é essencialmente teleológica: a semiose é orientada para o conhecimento último sobre os objetos e ideias. Nessa teoria, onde se encaixa um tipo de experiência que coíbe um senso de direção?

3.2 Ontologias e o problema da expressividade

O som das máquinas e a fala humana são formas do som organizado. A poesia, enquanto fala, é também uma arte do som organizado. É de se concluir, então, que uma definição precisa de música não deva se limitar a esses critérios, sob pena de entendermos como música muito do que *não* entendemos como música – ainda que músicos como Cage (1991) defendam algo próximo a isso, trata-se de noção afastada do senso comum e da ideia de música que entretemos.

Roger Scruton sugere que um som musical existe dentro de um “campo de força musical”, o que é circular, observa Kania (2010), a não ser que consigamos distinguir campos de força musicais de não-musicais. Jerrold Levinson entende que, para que haja música, os

sons devem ser organizados “[i] com o propósito de enriquecer ou intensificar a experiência [ii] por meio de engajamento ativo (como ouvir, dançar e tocar) com os sons [iii] considerados primariamente, ou em medida significativa, como sons” (apud Kania, 2010). O terceiro critério de Levinson pretende excluir de sua definição a poesia, por exemplo, mas não é suficiente para deixar de fora a composição *4’33’’*, em que John Cage estimula o ouvinte a perceber os sons que ocorrem durante a (não-)performance. A obra de Cage estende a noção de Levinson ao seu limite, professando um enriquecimento musical da experiência por meio da audição de *todo som* (inclusive e em especial o que consideraríamos não-musical) *qua som*.

O debate filosófico em torno da ontologia das obras musicais segue padrão familiar ao da discussão acerca do problema dos universais. Nominalistas, ao negar a existência dos universais, sustentam que obras musicais são coleções de particulares concretos, como partituras e apresentações (“performances”) (KANIA, 2010). Essa perspectiva, além de enfrentar os problemas tradicionais identificados pela crítica ao nominalismo – incluindo a ampla rejeição de Peirce (1995) –, tem de lidar com obstáculos específicos, como o levantado por Kania: muitas das performances de uma obra resvalam em uma série de notas erradas, o que redundaria, para o nominalismo, na aceitação de que notas erradas são propriedades constituintes dessa obra. Davies (2003) lembra, ainda, que agrupamos performances musicais em grupos específicos em termos da *obra que elas são* – um universal, portanto – e em nenhum outro princípio.

Ainda segundo Kania (2010), abordagens idealistas defendem que obras musicais são entidades mentais. Seja objeto ou experiência, a música será um fenômeno imaginário. Essa concepção, logo se vê, impede as obras de serem intersubjetivamente acessíveis, já que o número de obras sendo consideradas como, por exemplo, *A Sagração da Primavera* será tão múltiplo quanto as discrepantes experiências imaginativas que as pessoas têm durante performances desse trabalho de Stravinsky. Outra forte objeção ao idealismo é a desconsideração do meio (ou mídia) em que a música se manifesta como fator relevante para o entendimento da obra – poderíamos dizer, por exemplo, que a *memória* de dada obra musical *é* a própria obra, e não memória dela. Levinson diz que uma obra musical pode ser aquilo *em que* pensamos, mas não propriamente *o que* pensamos. Assim, ele argumenta contra considerações de Wittgenstein sobre a “*força dos pensamentos* na música de Brahms”:

E se invocássemos, por contraste, “A força dos pensamentos na cozinha de les frères Troisgos” ou “A força dos pensamentos no estilo de Michael Jordan jogar

basquete”? Isso pareceria, também, natural? Poderíamos falar de um momento no progresso de Jordan em direção à cesta ou de um prato em uma rodada de dez refeições na Troisgros em que “um pensamento vem à mente?” Sugiro que não. (2003)

Kivy (1989) argumenta em favor de um realismo platônico, segundo o qual as obras musicais são universais existentes em um plano fora do tempo e do espaço. Essa concepção se opõe a nosso entendimento manifesto de que o audiovisual – e, naturalmente, a música – se trata de fenômeno que sobrevém ao físico. Entre as consequências da suposição de um plano atemporal está negar que obras musicais possam ser criadas. Em vez disso, toda obra seria *descoberta* no plano das formas eternas. Estamos inclinados a pensar que o contexto cultural e histórico guarda relação íntima com a natureza das obras musicais nele inserido. No seguimento de seu comentário sobre as investigações musicais de Wittgenstein, Levinson (2003) acaba por concordar com o pensador austríaco em ponto fundamental e que fornece as bases para a compreensão de uma semântica histórica da música:

O que Wittgenstein está destacando aqui sobre a apreciação da música é isto. A música não é entendida em um vácuo, como uma pura estrutura de sons caída das estrelas, algo que recebemos via alguma faculdade pura de percepção musical. A música é, em vez disso, intrinsecamente incorporada em nossa forma de vida, uma forma de vida que é, tal como ocorre, essencialmente linguística. A música é necessariamente apreendida, ao menos em parte, em termos da linguagem e das práticas linguísticas que definem nós e nosso mundo.

Como observa Sloboda (1985), ouvintes que compartilham de uma mesma cultura geralmente concordam sobre o caráter emocional de uma peça musical, ainda que eles nunca a tenham ouvido antes. A invenção de métodos de armazenamento eletromagnético e os padrões religiosos afetaram a música por razões de ordem mais tecnológica e social que estritamente musical. Compatível com isso parece a escolha de Stephen Davies, que aceita o realismo aristotélico, para o qual os universais são criados em suas primeiras instâncias e podem desaparecer se não restarem instâncias e não se possam produzir outras. Como universais aristotélicos, as obras musicais existem no tempo como resultado da atividade criativa humana. Essas obras “não são encontradas diretamente, sem a mediação de performances ou partituras. Obras musicais sobrevém a esses objetos e eventos mais concretos” (2003, p. 31). Essa perspectiva responde pela natureza indissociavelmente histórica e social das obras musicais, mas ainda nada diz sobre a expressividade delas. Uma explicação puramente fisiológica é sempre possível: quando ouvimos música, ouvimos sons; sons são oscilações no ar que fazem nosso tímpano vibrar, o que causa impulsos nervosos que

chegam ao cérebro, onde certos neurônios serão disparados e nos levarão a perceber que ouvimos sons; em alguns casos, são também disparados neurônios que nos propiciam a experiência de emoções específicas. Boghossian aceita essa explicação, mas entende que o que falta nela é a explicação da *racionalidade* de nossa resposta emocional: “Segundo essa visão [fisiológica], é inútil perguntar se *faz sentido* respondermos àqueles sons da forma como o fazemos, na exata maneira em que é inútil perguntarmos se faz sentido respondermos ao Prozac ou à marijuana da forma como o fazemos” (2007, p. 2). Para o autor, o verdadeiro problema para o sentido musical não é justificar a crença em sua existência (já que ela parece evidente), mas explicar a sua possibilidade.

Sloboda (1985) compila densa bibliografia sobre a psicologia cognitiva para encontrar nas similaridades entre música e linguagem as respostas para a possibilidade de sentido na música. O autor argumenta que a música é apreendida em termos de padrões e estruturas: é por isso que, ao reproduzirmos mentalmente ou cantarmos dado trecho musical, raramente recuperamos os tons exatos das obras, mas sim suas relações internas e estrutura, o que demonstra que a memória musical é uma abstração do estímulo físico. A proposta, então, seria trazer para a música o que Chomsky sugere para as linguagens naturais: todas elas seriam formadas por uma mesma estrutura profunda. Em favor da comparação entre música e linguagem, estariam diversos aspectos, entre os quais: a) ambas são características que parecem específicas à espécie humana e universais a todos os homens (somos todos capazes de adquirir competência linguística e musical; em geral, temos conhecimento implícito daquilo que músicos conseguem falar explicitamente); b) ambas são capazes de gerar um número ilimitado de sequências inéditas; c) crianças parecem ter uma habilidade natural de aprendê-las mediante a exposição a exemplos; d) especificidades culturais determinam o entendimento adequado de ambas; e e) a música também pode ser compreendida em termos de fonologia, sintaxe e semântica. De todo o complexo caminho por que se envereda Sloboda para demonstrar essas semelhanças, interessa-nos filtrar as ressalvas. Em relação à sintaxe, podemos afirmar que, em linguagem, quem fala e quem escuta firmam um contrato de respeito à gramática e que a intenção daquele *geralmente* é a de prover elocuições claras, livres de ambiguidade, para que, afinal, ele seja bem compreendido. Já em música,

o compositor respeita uma gramática em um sentido bem mais solto. Ele deve certamente conhecer sua existência e como escrever músicas claras ('unambiguous') a utilizando, mas ele também se põe fora da gramática de um modo que o ouvinte pode não o fazer. Ele antecipa as estratégias que um ouvinte em sua cultura usará para estruturar sua experiência e busca frustrar essas estratégias de maneira interessante. (...) De forma simples, se uma composição é totalmente gerada por

uma gramática, ela é suscetível de ser enfadonha; se ela quebra regras desmotivadamente, ela é suscetível de ser ininteligível. (p. 51 - 52)

Isso se alinha a consideração de Wisnik (1999), para quem o ruído, tido como interferência para certas formas de comunicação, “ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens / códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (p. 33), já que “uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam” (p. 27).

Uma preocupação de Sloboda (1985) com a semântica musical é a seguinte: como estabelecer equivalências análogas entre a música e fenômenos essencialmente não musicais? Para Sloboda, a experiência musical é traduzida em modos representacionais com sentidos extramusicais – podemos não lembrar de tema algum de uma obra, mas lembramos de *algo* e somos capazes de comentá-la a partir disso. Como recursos, o compositor pode imitar sons que ocorrem em contextos extramusicais (flautas para pássaros, glissandos de violinos para temporais etc.), empregar referências simbólicas a eventos extramusicais (como no caso dos *leitmotifs*) ou criar relações programáticas para ilustrar uma história (Sloboda cita o caso de uma ópera em que a música para repentinamente e instrumentos de baixo reaparecem hesitantes com o tema principal do espetáculo, em passagem que expressa a dúvida e o desespero de um personagem ao perceber que cometeu erro incorrigível). “Ainda assim, muito poucas músicas trazem referência extramusical tão explícita, e mesmo nas que o fazem, essa referência não exaure os seus significados” (p. 60). O autor busca o sentido extramusical *no interior* da estrutura musical nas pesquisas de Deryck Cooke, para quem sequências musicais denotam ou representam certos estados emocionais. Se debruçando tão somente sobre os intervalos tonais da escala diatônica¹¹ (partindo de dó: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó), ele argumenta que certos intervalos sugerem certas qualidades emocionais (terça maior – como dó-mi – alegria e satisfação, quintas e oitavas – dó-sol, dó-dó – neutralidade etc.) e que movimentos “para longe” da tônica (como fá e sol, se o tom da música for dó) servem para expressar extroversão, enquanto uma “aproximação” à tônica (ré e si) significaria repouso. Embora deva ser denunciada a arbitrariedade dessas relações, Cooke lista 14 diferentes obras cantadas de diversos períodos históricos da música tonalista e evidencia que um mesmo

¹¹ Padrão tonal sobre o qual resta a tradição da música ocidental, a escala diatônica é composta por oito notas (sendo a última a mesma que a primeira, mas em tom mais agudo que esta) entre as quais há cinco intervalos de tons e dois intervalos de semitons. O intervalo de semitom corresponde à distância tonal entre duas teclas contíguas no piano, enquanto o intervalo de um tom equivale à distância tonal entre dois semitons.

desenvolvimento melódico em cada uma delas corresponde a um mesmo estado emocional sendo expressado verbalmente. É claro que essa dicionarização musical de Cooke é debilitada em diversas frentes, mas ela deixa às claras muito do que é conhecimento implícito sobre as propriedades melódicas a que se refere e deixa nua, assim, a reiteração de clichês no emprego da música no audiovisual.

Descobrimos nosso problema central em outra limitação da comparação entre música e línguas naturais, já que estas últimas têm como função distintiva se *referir a* emoções antes de serem *expressivas de* emoções¹². Em resumo, não compreendemos “ele está alegre” como uma *frase alegre*. Embora não apreendida em plano abstrato e sujeita a ser *entendida como* representação (da alegria de alguém, por exemplo), a música puramente instrumental, munida tão somente de sons, é distintivamente *expressiva de* emoções antes de *representativa* (no sentido estrito de *dizer algo sobre* um objeto ou ideia além de si própria). Como exemplifica Kania (2010), a pintura de um rosto triste pode representar a tristeza da pessoa retratada sem ser, a pintura, triste. O mesmo não se daria com a música, que, sendo expressiva de tristeza, tende a assumir, ela própria, a condição de obra triste, e não apenas a de *descrição* desse estado emocional. Conforme Kivy (1989), encontramos distinção entre dizer que a música *expressa* emoções e que ela é *expressiva de* emoções, já que aquela está próxima à noção de que as obras remetem aos estados emocionais de seus compositores quando do processo de criação, o que não nos parece ser perspectiva interessante para o entendimento do tema. Ainda que se admita que algumas obras expressam os estados emocionais de seus respectivos compositores durante a atividade criativa, não nos parece que a expressividade da música possa ser reduzida a isso, ainda que tal teoria fosse (e ela não é) empiricamente validada. A “teoria da expressão”, ao supor que toda emoção em uma obra é índice de emoção correlata de seu compositor, enfrenta outro inconveniente, lembrado por Kania (2010): um mau compositor pode falhar em expressar suas emoções e, em sendo o caso, a obra será expressiva *independentemente* do que ele sentia, o que nos traz de volta à estaca zero.

Poderia ser dito, em contrapartida, que a expressividade da música reside em sua capacidade de despertar ou excitar emoções em um ouvinte qualificado (essa teoria encontraria sérias e óbvias dificuldades caso advogasse em favor da tese de que obras musicais excitam emoções idênticas – ou mesmo semelhantes – em *todos* os ouvintes). Mas,

¹² As línguas naturais são, também, expressivas de emoções por meio dos atributos sonoros ou visuais que venham a lhes dar forma: daí a expressividade (que desafia a redução da linguagem ao seu caráter referencial) na poesia concreta, na entonação, intensidade fonética, rima, métrica etc.

ainda que a chamada *arousal theory* (preferimos o termo original a uma tradução como “teoria do estímulo”) se aproxime de recentes descobertas sobre a influência “pré-cognitiva” da música no sujeito¹³, basear uma teoria sobre a expressividade musical em respostas culturalmente *adequadas* às obras é defender que o ouvinte deve saber discernir as emoções nelas expressas e reconhecer, portanto, e mais uma vez, que elas são expressivas independentemente dos sentimentos despertados no ouvinte. Sloboda (1985) aponta que há um estágio cognitivo e um estágio afetivo para a resposta do ouvinte e que, mesmo que aquele necessariamente preceda este, este não necessariamente se segue àquele. Nem sempre reagimos da mesma forma a uma dada música, e há casos em que percebemos a emoção expressa sem que nos deixemos contagiar por ela. Não será por isso que a obra ouvida deixará de ser expressiva em si mesma.

Considerando isso e tentando encontrar o espaço da música na filosofia da mente de Wittgenstein, Levinson (2003) propõe um “pensamento musical intrínseco”, autônomo em relação a reconhecimento extramusical ou a deliberações composicionais específicas. O autor toma uma sonata de Beethoven como exemplo de obra em que não se encontra uma concatenação acidental ou aleatória de elementos, mas uma ordenação *significativa* (“meaningful”) deles que nos “induz a imaginar um agente cuidadoso daqueles atos, de cuja vida mental a música então aparece como a narrativa” (LEVINSON, 2003). Antecipando a objeção de que isso apenas demonstra que a música é a narrativa de um processo *imaginário* de pensamento, e não um processo de pensamento *em si*, o autor argumenta que não há diferença entre as duas coisas. Para Levinson, a música é uma forma de pensamento análoga à linguagem:

¹³ Have (2008) argumenta que a conciliação entre a teoria da semelhança e a *arousal theory* está nos conceitos de *vitality affects* e *vitality contours* do psicólogo Daniel Stern. Os *vitality contours* são alterações contínuas de estágios emocionais – explosivo, crescendo, decrescendo, lento, enérgico, enfim, muito do que se pode associar ao movimento musical –, são centrais em nossa percepção de expressões faciais, postura física e maneiras de caminhar e duram geralmente de um a três segundos – o presente perceptual, o “agora” estendido ou subjetivo. Os *vitality affects* são a tradução análoga da experiência do comportamento alheio em sentimentos, o que “envolve, via habilidade intermodal, as percepções de tempo, intensidade e forma sendo transformadas em *vitality contours* perceptíveis em nós mesmos” (Stern apud HAVE, 2008). Se (e apenas se) o movimento musical for apreendido como *vitality contours*, auditivo e isomórfico em relação a aparências de emoções, e transformado em *vitality affects*, estaria consumada a ligação entre a teoria da semelhança e a *arousal theory*. Have apresenta conceito correlato no trabalho do neurologista Antonio Damasio: as *emoções de fundo*, que “se originam em estados corporais de 'fundo' em vez de em estados emocionais. Não é o Verdi da emoção grandiosa nem o Stravinsky da emoção intelectualizada, mas mais um minimalista em tonalidade e ritmo, o sentimento da vida em si, a sensação da existência” (apud HAVE, 2008). A autora sustenta que apreendemos a música primariamente na forma de *vitality affects* e que a maior parte das pessoas é extremamente competente e rápida ao atribuir sentido à trilha musical de filmes e de programas e comerciais televisivos precisamente porque isso ocorre em um nível de percepção pré-reflexivo – tal como somos especialistas em ler gestos e expressões faciais, chegando mesmo a desenvolver conclusões sobre os outros a partir desses registros.

Música inteligível está para o pensamento literal precisamente na mesma relação que o está o discurso verbal inteligível. Se essa relação não for exemplificação mas, em vez disso, digamos, expressão, então música e linguagem estão, em qualquer grau, no mesmo e bastante confortável barco. (idem)

Como exemplo de que um meio comunicativo não deve ser privilegiado em detrimento de outro, o autor cita uma anedota que narra que Beethoven, tendo tocado para algumas visitas sua mais recente sonata para piano, foi perguntado: “Mas o que ela significa, Herr Beethoven?”, ao que ele respondeu simplesmente tocando a sonata mais uma vez.

Boghossian desqualifica a teoria da pronto-audibilidade (*ready-hearability*) defendida por Levinson, segundo a qual respondemos emocionalmente à expressividade musical por *imaginarmos* certa passagem como expressão literal de emoções. Para Boghossian, é *porque* uma passagem tem certas propriedades musicais que ela é ouvida como tendo certas propriedades expressivas, de modo que

nossa audição pode nos revelar que uma passagem musical em particular é expressiva de tristeza, por exemplo, na visão de Levinson? Para tanto, é o que parece, nossa audição deveria nos revelar que P é uma passagem que tem a propriedade disposicional de induzir ouvintes que estão apropriadamente versados no gênero para ouvir a passagem como se ela fosse uma expressão literal de tristeza. Não vejo como *isso* poderia ser uma propriedade audível da música. (2007, p. 11)

O contra-argumento sugere que os ouvintes assumem tacitamente que são ouvintes qualificados e que tudo o que eles devem fazer para “prontamente ouvir a expressividade da música é prontamente ouvir a expressão de emoção nela” (Levinson apud BOGHOSSIAN, 2007, p. 12), ao que Boghossian ergue tréplica:

Eu nunca preciso inferir que certa música que escuto é expressiva de tristeza, tanto menos uma inferência que procede de alguma complicada premissa sobre a provável reação dos outros. Em vez disso, ouço a expressão na música muito como provo a doçura no vinho. (p. 13)

Para o autor, apreender uma melodia é inelutável e independe de atos mentais intencionais como a imaginação ou a atribuição de metáforas aos sons. Boghossian acaba por aderir à *resemblance theory*, ou “teoria da semelhança”, de Stephen Davies, cuja preocupação “não é mostrar que a música pode imitar ou representar o comportamento humano mas, em vez disso, demonstrar que a música é *experienciada como* tendo características exibidas no comportamento humano” (DAVIES, 2003, p. 140, grifo nosso). Assim, “se uma expressão comportamental característica de uma emoção, X, tem a forma dinâmica Y, e se uma obra musical é ouvida como tendo a mesma forma dinâmica, então X é ouvida na música” (p. 132), ou ainda “uma passagem P é expressiva de E apenas no caso de P [nos] soar como uma

peessoa *soaria* como quem expressasse E vocalmente, ou [nos] soar como uma pessoa *aparentaria* como quem expressasse E gestualmente” (BOGHOSIAN, 2007, p. 10)¹⁴. Ao contrário de teorias que enxergam a música como uma linguagem natural, Davies sustenta que as emoções são anunciadas por meio da música, e não descritas por ela. O significado linguístico depende da possibilidade de afirmações verdadeiras, o que não encontra espaço na música, em que o entendimento de uma passagem não depende de noções de verdadeiro ou falso. Afirmando a irrelevância das intenções do compositor, Davies lembra que as *representações* envolvem intenção, enquanto a expressividade musical (como a apresentação de aparências de emoções) não.

A analogia entre a experiência de movimento musical e a dinâmica do comportamento humano esbarra no fato de que, em contraste a este último, não há emoções efetivamente *sentidas* sendo expressas na música. Algo que *é* triste *se sente* triste. Davies reconhece que, no caso da música, palavras que se referem a emoções não preservam o seu uso primário (o de denotar a experiência de uma emoção ocorrente), mas salienta que há um uso secundário para essas palavras que remete ao caráter expressivo de uma *aparência*¹⁵. É por isso que “pode-se dizer que um são-bernardo é um cão de aspecto triste sem querer dizer que são-bernardos se sentem tristes mais frequentemente que outras raças caninas” (2003, p. 133). Emoções características em aparências não supõem objetos como as emoções que sentimos: dizer que alguém tem uma figura triste é diferente de dizer que essa pessoa tem algo pelo qual estar triste, pois “as emoções características na aparência de uma pessoa podem ser socialmente apropriadas ou inapropriadas para um contexto, mas elas não são apropriadas ou inapropriadas para um objeto” (p. 136). O uso de palavras que se referem a emoções para descrever uma peça musical é análogo a esse uso “secundário”, voltado para as aparências e órfão de objetos emocionais.

Para Davies, apenas comportamentos que podemos observar sem conhecermos objeto, causa e contexto da emoção expressada podem originar características emocionais em aparências. É por isso que não há aparências que correspondam aos sentimentos de esperança

¹⁴ O sutil acréscimo na formulação de Boghossian busca evidenciar que a questão não é propriamente que a expressividade musical se constrói em processos *imitativos* do comportamento humano (embora isso também tenha o seu lugar), mas que ela é naturalmente *análoga*, ou seja, *experienciada tal como* experienciamos aparências de emoções no comportamento humano.

¹⁵ Temos traduzido como “aparência” o termo “appearance” em Davies (2003), mas pensamos que a alternativa “aspecto” possibilita compreensão mais justa sobre o que o autor propõe. A principal inadequação de “aparência”, no nosso caso, está em sua inclinação para descrições de fenômenos visuais. Se insistimos no termo, é porque “aspecto” não nos oferece forma verbal apropriada (é sempre bom poder dizer que X *aparenta* Y).

ou de aceitação, já que eles não são auto-evidentes sem o conhecimento (ou a inferência) de seus respectivos objetos emocionais¹⁶. Ver a aparência de alguém *como se* esperançosa é acreditar ou entreter o pensamento de que essa pessoa sente esperança, enquanto são irrelevantes nossas crenças sobre os sentimentos dessa pessoa quando enxergamos sua aparência *como* triste. Como diria Boghossian, isso é tão inelutável quanto saborear a doçura de um vinho. A teoria de Davies, assim, admite um espectro estreito de emoções sujeitas a ser expressas *na* música – em contraste à maior gama de sentimentos que podem ser expressados *por meio* dela. Davies pondera que, em não havendo fatores intervenientes, a resposta emocional a uma característica emocional em uma aparência tenderá (não se trata de uma regra, portanto, caso em que a teoria da semelhança em pouco se distinguiria da *arousal theory*) a assumir a emoção exibida pela aparência¹⁷. Os fatores intervenientes são tudo aquilo que nos leva a fazer de uma característica emocional em uma aparência o objeto emocional (ou intencional) de nossa resposta. A irritação que sentimos diante do aspecto radiante de alguém em um funeral ocorre por tomarmos essa aparência como objeto emocional, e aí há *razões* para essa resposta. Quando tomamos as características emocionais em uma aparência tão somente como objeto de *percepção*, nossa reação emocional tende a espelhar a emoção aparentada, para o que não se encontram razões ou justificativas¹⁸. Esse, por assim dizer, (relativo) behaviorismo musical identificado por Davies é o pilar sobre o qual se assenta a musicoterapia e reitera o que diziam os moralistas gregos como Sêneca, que “recomendava que pessoas de temperamento explosivo, deveriam ouvir música leve e suave” (SANTAELLA, 2005, p. 156). “Por mais sofisticada que uma resposta estética à expressividade de uma obra musical possa ser, a resposta reflexiva é ontologicamente anterior à resposta mais sensível e sofisticada e, para ser desconsiderada, deve ter suas regras superadas (it must be overruled)” (DAVIES, 2003, p. 149):

¹⁶ Conforme Wisnik, “a música, linguagem não referencial, que não designa objetos, não tem a capacidade de provocar medo, mas sim a de provocar angústia, ligada, segundo Freud, a um estado de expectativa indeterminada, que se dá na ausência do objeto” (1999, p. 29).

¹⁷ A discussão sobre o porquê de ouvirmos músicas que excitam sentimentos negativos é paralela à que ora propomos e pode ser encontrada em resumo em Kania. Análogo ao “paradoxo da tragédia” da literatura, o problema remonta à catarse de Aristóteles e sua “purgação psicológica (positiva) das emoções negativas” (KANIA, 2010). Para Davies, explicar o “paradoxo da tragédia” seria “equivalente a dar conta da natureza humana ou do sentido da vida” (idem), já que nossas vidas são plenas de atividades em que nos engajamos apesar das (ou mesmo devido às) dificuldades que elas propiciam, como assistir ao noticiário, escalar montanhas e criar filhos. A teoria da semelhança, ao insinuar que nossos estados mentais espelham a emoção expressa na música, responde a problema anterior, análogo ao “paradoxo da ficção”, que dá conta justamente do porquê de nos contagiarmos por emoções se sabemos que ninguém está, de fato, as experienciando.

¹⁸ Cogitamos que o motivo para que Davies negligencie a busca pela justificação dessas reações está no entendimento de que esse é um problema menos filosófico que psicológico ou biológico.

Se uma pessoa confessa que sente esperança ao ouvir música, ela deve poder fornecer um objeto emocional para o seu sentimento e, uma vez que nenhum candidato para esse objeto é dado na música, ao fazê-lo ela deixa óbvio que sua resposta não é estética. Ela pode tornar sua resposta de esperança identificável apenas indicando como ela não é uma resposta a algo ouvido na música. (p. 150)

A analogia entre expressividade musical e comportamento humano também aparece em Kivy (1989), que diz que tendemos a “animar” aquilo que percebemos. Por isso, basta amarrar um pedaço de pano ao redor do cabo de uma colher para que uma criança aceite o objeto como uma boneca. Do mesmo modo, insistimos em ver figuras humanas na junção de elementos simples e que podem se assemelhar a uma série de outras coisas, como em:

- -

É evidentemente problemático, todavia, compreender a música “pura” por meio dessa leitura demasiado antropomórfica. A ideia de que imaginamos um personagem hipotético “habitando” a música, lhe servindo de protagonista ou simplesmente passando por todas as emoções expressadas na obra é empiricamente rejeitada (KANIA, 2010). Imaginásemos um personagem ao ouvirmos uma obra musical triste, sentiríamos não apenas tristeza, mas também *dó* – sentimento que, vimos em Davies, é explicado justamente pela transitividade que encontra no objeto intencional (um personagem por cujas mágoas nos apiedamos), e não pelas feições puramente sonoras da obra.

Pelo percurso que traçamos, tenderíamos a aceitar a teoria de Davies como a mais próxima de explicar a possibilidade de sentido na música, mas encontrarmos o maior impedimento à adoção da *resemblance theory* como esteio filosófico para uma interpretação peirceana da expressividade musical na seguinte passagem:

A referência musical às emoções é natural, e não convencional. A música não constitui um sistema simbólico [...]. Há convenções na música, mas elas são formais e estilísticas em vez de semânticas [...]. Se compositores têm regularmente expressado tristeza por meios musicais similares, isso é porque esses meios são naturalmente expressivos de tristeza e não porque as plateias têm associado esses meios com intenções para expressar estados emocionais particulares. (2003, p. 128)

A alegação de que a música é naturalmente expressiva não surge de forma gratuita: Davies busca no filósofo pragmatista Paul Grice os conceitos de sentido natural e não-natural. O problema, em especial para as limitações deste trabalho, é resolver as tensões que se insinuam nas fronteiras entre Davies e Peirce. Haveria possibilidade de conciliação em relação aos termos. Peirce estica “representação” a limites que essa palavra não costuma alcançar (o que caracteriza muito da originalidade da semiótica) e é de se pensar que, por isso,

Davies não se veria distorcido se um semiótico afirmasse que a *resemblance theory* defende que a música *representa iconicamente* (em sinônimo de “é expressiva de”) aparências de emoções no comportamento – em especial se levamos em conta que o importante para Davies é que a expressividade da música seja *experienciada como* partilhante da mesma “forma dinâmica” que regula as aparências de emoções no comportamento, ou seja, que a analogia se dê em termos da capacidade da música de produzir interpretantes calcados em semelhança qualitativa com as emoções aparentes na figura humana. Auxílio a isso seria estudar onde essa “não-referencialidade” da expressividade musical poderia se encaixar no estudo das emoções de David Savan, intérprete de Peirce que sugeriu que “os sentimentos imediatos são as qualidades materiais não cognitivas e não representativas das emoções” (apud SANTAELLA, p. 160). Por outro lado, Savan percebe que Peirce considerava que as emoções eram, precisamente, signos desses sentimentos imediatos, ou seja, elas são pensamento, o que afasta a semiótica de Davies e a aproxima de Levinson e Sloboda:

Um evento mental existe em um determinado período de tempo. Quando esse período termina, o evento passou. Um evento idêntico não se repete. Mas as emoções, elas sim, se repetem. Minha indignação contra a tortura é a mesma hoje como ela foi ontem. Para comparar duas ocorrências temporalmente distintas, elas devem ser colocadas juntas, lado a lado, e isso só pode acontecer se as duas ocorrências são representadas. Uma emoção é, então, um *representamen*, um signo. (idem, p. 158)

Ainda que os desencontros terminológicos e a controvérsia em relação à referencialidade das emoções possam vir a ser resolvidos, prevemos convívio mais áspero com a semiótica para a afirmação de Davies de que a música não constitui sistema simbólico. Além disso, um estudo mais aprofundado tanto desse autor quanto de Grice se faria necessário para entender os limites que aquele impõe à “naturalidade” da expressividade musical. Por certo há muito de natural na experiência musical: o incômodo com a intensidade sonora não é fruto de convenção alguma – basta concordarmos que um tímpano não resolve estourar por qualquer preconceito cultural ou desacordo com as leis musicais vigentes. Do mesmo modo, a ausência de um centro tonal é elemento que nos parece universalmente mais desorientador que construções musicais que denunciam reiteradamente sua órbita no campo das alturas melódicas. O desacordo físico nas fases de ondas de certas notas produzidas por certos intervalos, como o trítone, parece matematicamente mal resolvido. Mais que isso, a primeira classe (dentre três) de emoções estabelecida pela leitura que Savan fez de Peirce parece

condizente com o que Davies considera ser as emoções passíveis de serem expressas na música:

As emoções naturais foram associadas aos instintos fundamentais da alimentação e cria (...) [e] incluem nossos medos, raivas e revoltas naturais, assim como a alegria no contato corporal cálido e lamento diante da perda. Essas emoções constituem o domínio biológico desse campo de estudo. Elas são naturais ou instintivas porque encontram seus objetos sem necessitar de aprendizado ou condicionamento. (SANTAELLA, 2005, p. 154)

Tudo isso é insuficiente, entretanto, para deduzirmos naturalidade da *referência musical às emoções*¹⁹, sob pena de, sem maior aprofundamento em Davies, depreendermos de sua teoria um fisiologismo e uma causalidade simplória que suspeitamos que ele não defenda. Diante dessas razões, devemos suspender o trabalho de projetar conciliação entre a *resemblance theory* e a semiótica peirceana.

Para nossos fins imediatos, parece mais seguro entender o discurso musical como análogo à linguagem, tal como querem Sloboda e Levinson. Algumas diferenças fundamentais são incontrovertidas: a música não se presta à tarefa eminentemente linguageira da referência arbitrária a objetos externos e mesmo ausentes. Isso, está claro, pode ocorrer, mas costuma se dar mais no plano das semelhanças – como na referência de sopros ao assóvio do pássaro e de um arranjo percussivo ao passeio exato da locomotiva – que no das convenções. Fosse palavra escrita, a música seria expressiva mais por suas distinções tipográficas que por seu eventual potencial simbólico de “nomeação”; como fala, a expressividade eminentemente musical está na altura melódica, na onomatopeia, no grito, no sussurro e no timbre. Mas a comparação com a língua permite perceber a permeabilidade das fronteiras: assim como a palavra explora sua dimensão indissociavelmente musical e mesmo imagética em diferentes variantes da poesia, a música é expressiva por meio de uma sintaxe interna que lhe confere sentido. A consideração de Levinson (2003) de que a música inteligível sustenta relação com o pensamento nos parece próximo do que Peirce, para quem todo pensamento envolve a mediação dos signos, aceitaria.

¹⁹ Investigações da psicóloga Carol Krumhansl (apud HAVE, 2008) sugerem que há padrões específicos de respostas fisiológicas às diferentes emoções por que passamos ao escutarmos música. Krumhansl descobriu que os “sintomas” corporais que denunciam sentimentos excitados pela música diferem daqueles encontrados em emoções não causadas por ela, o que seria indicativo de que, embora empreguemos conceitos de emoções de que já dispomos ao descrevermos uma obra, as “emoções musicais” parecem ser diferentes daquelas disponíveis em categorias. Se bem que Krumhansl evidencie um problema que se impõe para o estudo da expressividade musical ao dissecar o funcionamento das emoções musicalmente excitadas, sua pesquisa silencia sobre o caráter natural ou convencional dessas respostas. Como diz Boghossian (2007), que as emoções que experienciamos ao ouvir música se desenrolam em processos fisiológicos (assim como toda e qualquer emoção) é inegável e filosoficamente pouco ou nada problemático; o que aqui está em questão é a *racionalidade* dessas respostas.

4 LEITURA SEMIÓTICA

Por volta de 1897, Charles Sanders Peirce escrevia que

um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. (1995, p. 46)

O signo pode ser analisado, portanto, “em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar” (SANTAELLA, 2005), “na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa” (idem) e “nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários” (idem). Santaella observa que pela “qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, pela lei, tudo deve ser signo” (idem). Apesar de se ter submetido a revisões ao longo dos anos, Peirce manteve uniformes as estruturas triádicas que dão forma à sua teoria, a exemplo da que apresentamos acima. Um cuidado ágil para se situar em relação ao que o autor propõe é ter em mente que, para ele, *todo pensamento envolve signos*, e, por uma imposição da lógica²⁰, que aponta para uma tendência da mente para o conhecimento, o pensamento está assentado sobre uma estrutura irredutivelmente triádica. O funcionamento da mente obedece naturalmente, portanto, ao um-dois-três. Para Peirce, um *signo* (o elemento “significador” ou *representâmen*) trava certas relações com um *objeto* (aquilo que é significado) que lhe determina. Por sua vez, o *representâmen* determina um entendimento de certos aspectos de sua relação com o objeto, ou seja, um efeito ou “tradução” mental chamado por Peirce de *interpretante*, elemento que Albert Atkin caracteriza como a mais distintiva característica da semiótica peirceana, que, diferentemente das demais teorias do significado, não vê a significação como uma simples “relação diádica entre signo e objeto: um signo significa apenas em sendo interpretado” (2010). Mais que isso, Peirce considera a significação em sua condição de *processo*, ou seja, como algo essencialmente dinâmico (na avaliação última do autor sobre a semiose, esta será mesmo *teleológica*, como veremos mais adiante).

Ainda em 1867, o autor discriminava os signos entre ícones, índices e símbolos, conforme os signos se relacionassem com seus objetos: se em virtude de uma qualidade compartilhada, de um fato existente e de conexões causais ou de conexões convencionais, respectivamente. Já no início dos anos 1900, Peirce extrairia dez classes de relações triádicas

²⁰ Para Peirce, a lógica é “apenas um outro nome para *semiótica*” (1995, p. 46).

a partir da natureza das relações possíveis entre signo, objeto e interpretante, distribuídas em três tricotomias:

a primeira, conforme o signo em si mesmo for [1] uma mera qualidade [*qualissigno*²¹], [2] um existente concreto [*sinsigno*] ou [3] uma lei geral [*legissigno*]; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto constituir no fato de o signo ter [1] algum caráter em si mesmo [*ícone*], ou [2] manter alguma relação existencial com esse objeto [*índice*] ou [3] em sua relação com um interpretante [*símbolo*]; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como [1] um signo de possibilidade [*rema*] ou [2] como um signo de fato [*dicissigno*] ou [3] como um signo de razão [*dicente* ou *argumento*]. (PEIRCE, 1995, p. 51)

Os intercâmbios entre essas três tricotomias podem ter a natureza de possibilidades lógicas, de fatos reais ou de leis. O resultado deveria ser, então, um total de 27 classes, mas há restrições de natureza fenomenológica na teoria de Peirce: a classificação do interpretante depende da classificação do objeto, que depende da classificação do *representâmen*. Se algum dos elementos constituintes do signo for uma qualidade (ou possibilidade), então os demais elementos que dele dependem serão, também, classificados como qualidade. Se um elemento é classificado como fato existente, o elemento que dele depende poderá ser um fato existente ou uma qualidade. Se um elemento é classificado como convenção, seu dependente poderá ser uma convenção, um fato existente ou uma qualidade. Com isso, Peirce chega a uma lista de dez classes:

- I. Qualissigno (possibilidade, possibilidade, possibilidade);
- II. Sinsigno Icônico (existente, possibilidade, possibilidade);
- III. Sinsigno Indicial Remático (existente, existente, possibilidade);
- IV. Sinsigno Dicente (existente, existente, existente);
- V. Legissigno Icônico (lei, possibilidade, possibilidade);
- VI. Legissigno Indicial Remático (lei, existente, possibilidade);
- VII. Legissigno Indicial Dicente (lei, existente, existente);
- VIII. Símbolo Remático ou Rema Simbólico (lei, lei, possibilidade);
- IX. Símbolo Dicente (lei, lei, existente) e
- X. Argumento (lei, lei, lei).

Trata-se, portanto, de identificar as relações que o signo trava consigo mesmo, com o objeto que representa e com o interpretante que o traduz. Martinez (1998) sugere organização dos estudos semióticos sobre a música segundo a qual a pesquisa sobre a semiose

²¹ Interviemos por diversas vezes nesta citação para apresentarmos desde já os nomes com que Peirce batiza essas relações. Satisfazemos, com isso, as pretensões econômicas de eliminar as redundâncias que porventura surgiriam de explicações nossas e fornecer identificação visual imediata das tricotomias estabelecidas pelo autor.

intrinsecamente musical (processo de significação interno da música) é alocada na primeira tricotomia; as relações da música com seus possíveis objetos corresponde à segunda tricotomia; e pertencem à terceira tricotomia questões sobre a interpretação musical (percepção, performance, composição, crítica, ensino etc.).

A questão da expressividade musical perpassa, inevitavelmente, os três grandes campos de estudo assentados por Martinez. Ouvir uma obra musical como tendo uma forma dinâmica similar àquela encontrada em uma expressão comportamental característica de uma emoção, por exemplo, é entreter um interpretante em relação à música (terceira tricotomia).

Esse interpretante é determinado por um objeto (segunda tricotomia), a própria obra musical, cuja expressividade parece sustentar relação não apenas simbólica, mas também icônica com emoções ou aparências de emoções, já que um signo é ícone na medida em que for semelhante ou análogo ao seu objeto e “apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não” (PEIRCE, 1995, p. 52). A obra é também índice de que – entre outras coisas – alguém, em algum momento e lugar, a compôs, ou de que alguém ou algo a está reproduzindo em dado momento. A música poderá atuar tanto como ícone, índice ou símbolo a depender de como seu discurso se organiza internamente e das articulações que porventura firmar com outros textos e linguagens que lhe sirvam de possíveis objetos, como é o caso das imagens e de circunstâncias narrativas nos filmes. Em *Koyaanisqatsi*, temos a trilha musical atuando de modo fundamentalmente icônico em relação às imagens – ou deveria ser dito que o que ocorre é o inverso, já que o diretor Godfrey Reggio editou muitas cenas buscando sincronia com a música composta por Philip Glass. De um jeito ou de outro, é nessa característica que reside a organicidade entre imagem e música tão celebrada nessa obra.

Como a expressividade das obras musicais não é unicamente subordinada aos juízos do ouvinte, há nelas um processo de significação interna (primeira tricotomia) que responde por esse caráter expressivo. Um ouvinte como John Cage explora a condição qualissínica da música, a música *qua* som e nada mais. A dificuldade que já notamos para tal empreendimento sensorial reside naquela expressividade “inelutável” da música, o que se explica também pelo modo a partir do qual apreendemos os fenômenos. Para toda experiência há, primeiro, uma consciência “que pode ser entendida como um instante de tempo, [...] passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise” (PEIRCE, 1995, p. 14). Em seguida, há a “consciência de uma interrupção no campo da consciência” (idem) e, então, uma

“consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento” (idem). O primeiro é potencialmente “cheio de vida e variedade” (p. 12). Os sentimentos imediatos são fugazes e, tal como desejaria Cage, não chegam nem mesmo a acionar a memória:

Olhe para uma superfície vermelha e tente sentir a sensação correspondente, e a seguir feche os olhos e recorde-a. Não há dúvida de que pessoas diferentes se manifestam diferentemente sobre isto; para algumas, a experiência parecerá produzir um resultado oposto, mas eu me convenci de que nada há em minha memória que seja, ainda que minimamente, tal como a visão do vermelho. (p. 15)

Desse modo, a memória de uma visão ou de uma audição nunca é semelhante à visão ou à audição que pretende replicar. O exercício mental de recuperar uma impressão passada ou de imaginar uma impressão está distante do *presente* que logo se nos escapa a cada impressão, dando lugar àquela “consciência de uma interrupção no campo da consciência” e então a uma sintetização consciente, uma inferência sobre o que foi apreendido pelos sentidos, a um tipo de consciência que, nas palavras do próprio Peirce, “difere da consciência imediata tal como uma melodia difere de uma nota prolongada” (p. 16).

4.1 Pragmaticismo e teleologia: em direção à opinião final

Peirce funda seu pragmaticismo por meio de um anticartesianismo irrestrito, já que

há apenas um único estado de espírito do qual o leitor pode “partir”, a saber, o próprio estado de espírito em que o leitor realmente se encontrar no momento em que efetivamente for “partir” - um estado no qual o leitor se acha carregado com imensa massa de cognições já formadas, da qual não consegue despir-se mesmo que quisesse; e quem sabe se, caso pudesse fazê-lo, não tornaria com isso todo conhecimento impossível para si mesmo? O leitor chama *duvidar* o ato de escrever, num pedaço de papel, que duvida? Se a resposta for afirmativa, a dúvida nada tem a ver com qualquer assunto mais sério. Mas não faça de conta; se o pedantismo não lhe corroe todo o sentido de realidade, reconheça, como deve fazer, que há muitas coisas de que ele não duvida, por pouco que seja. Ora, o leitor deve encarar aquilo de que não duvida de modo algum como sendo uma verdade infalível e absoluta. [...] A crença não é um modo momentâneo da consciência: é um hábito da mente que, essencialmente, dura por algum tempo e que é em grande parte (pelo menos) inconsciente; e tal como outros hábitos, é (até que se depare com alguma surpresa que principia sua dissolução) auto-satisfatório. A dúvida é de um gênero totalmente contrário. Não é um hábito, mas privação de um hábito. Ora, a privação de um hábito, a fim de ser alguma coisa, deve ser uma condição de atividade errática que de alguma forma precisa ser superada por um hábito” (1995, p. 289).

O filósofo encontra no realismo escolástico a aceitação da realidade dos universais, essencial para seu libelo em favor da cognoscibilidade do mundo exterior:

Deparamo-nos, por exemplo, com a presunção virtual de que aquilo que é relativo ao pensamento não pode ser real. Mas por que não, exatamente? *Vermelho* é relativo

à visão, mas o fato de isto ou aquilo estar nessa relação com a visão que chamamos de vermelho não é, *em si mesmo*, relativo à visão; é um fato real (p. 195).

Reconhecer a realidade dos universais, repara Salatiel (2006), é a primeira medida de Peirce na busca por evidências *cosmológicas* de suas categorias, em descentração do protagonismo do sujeito na filosofia de Kant. Junto a isso, Peirce reconhece também a Terceiridade como elemento estrutural da realidade. Sua intenção era possibilitar o *conhecimento objetivo* sobre o mundo e edificar filosofia compatível com a ciência que então ensaiava seus passos mais largos e com a qual o próprio autor contribuía. As leis (Terceiridade) da natureza seriam, então, uma mente cujos hábitos, cristalizados pelo tempo, tornaram-se fixos. A Secundidade está na existência, na realidade bruta, enquanto a Primeiridade, calcada em sentimentos qualitativos como aquela “sensação do vermelho”, corresponderia ao acaso, fonte de toda possibilidade. A teleologia de Peirce do acaso à existência e, enfim, à lei, é o movimento em direção ao conhecimento, ou seja, a um estado de crença inatacável pela dúvida. Para Peirce, o estado último do hábito (crença fixa) é uma condição de conhecimento perfeito para a qual tende a estrutura mesma do pensamento.

O pragmaticismo encontra conexão inseparável entre cognição racional e propósito racional. Bastaria rendermo-nos à natureza investigativa do raciocínio que o conhecimento seria uma consequência inexorável. Peirce imagina uma comunidade científica ideal, dedicada a prover a “opinião final”, em averiguação à validade do conhecimento alcançado sobre dado objeto. Esse estágio pode ser atrasado indefinidamente, mas nunca vetado ao homem nem pelo homem. O mundo é absolutamente cognoscível, e a tendência à opinião final prevalece “por mais que a perversidade de pensamento de gerações inteiras possa provocar o adiamento da fixação última” (p. 295). A lista de dez classes que listamos acima foi revisada por Peirce devido a essa guinada teleológica do pragmaticismo. Apresentamos, a seguir, as últimas modificações que se ergueram imperativas sobre a semiótica peirceana, já que, conforme nota Atkin ao se referir a trabalhos em filosofia da linguagem, “as mais valiosas comparações precisarão usar a teoria dos signos mais complexa de Peirce: a tipologia final de 1906-1910” (2008, p.2).

Nos últimos anos de sua vida, o filósofo passou a sugerir que não havia um, mas *dois* objetos, e não um, mas *três* interpretantes, o que é provável derivação do crescente “apreço de Peirce pelas conexões entre o processo semiótico e o processo de investigação [inquiry]” (p. 3). A teoria dos signos seria parte, então, da lógica da descoberta científica, o que levou o

pensador a perceber que o processo de semiose tendia a um fim definido e idealizado, tal como um processo de investigação.

4.1.2 *Objetos imediato e dinâmico*

A divisão dos objetos corresponde, essencialmente, a uma distinção entre o objeto do signo tal como o compreendemos em algum ponto do processo de semiose e o objeto do signo tal como ele se apresenta no fim desse processo, quando nosso conhecimento sobre esse objeto estiver completo. Peirce chama o primeiro de *objeto imediato* e o segundo de *objeto dinâmico*.

O fim teleológico de uma cadeia de signos, então, é fornecer um entendimento pleno do objeto tal como ele é, ou seja, como objeto dinâmico, com que o signo teria relações “tais como seria mostrado por um estudo definitivo e ilimitado” (PEIRCE, 1995, p. 162). Um bom exemplo é oferecido por Atkin (2008): um tanque petrolífero cheio até a metade com combustível tem uma variedade de signos para seu estado: um medidor de nível, o som distintivo quando batemos no tanque e assim por diante. Apesar dessa variedade de signos disponíveis, um único objeto os subjaz: o real nível de combustível do tanque. Este é o objeto dinâmico, que “pela natureza das coisas, o Signo *não pode* exprimir, [...] apenas *indicar*, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por *experiência colateral*” (PEIRCE, 1995, p. 168). Em contraste, o objeto imediato, como aquilo que em algum instante supomos que o objeto seja, é “um fac-símile informacionalmente incompleto do objeto dinâmico gerado em algum estágio provisório em uma cadeia de signos” (ATKIN, 2008, p. 3), operando como elemento que informa a que distância o progresso da cadeia semiótica está do objeto dinâmico. O som emitido pela batida no tanque pode nos dizer que o reservatório não está completamente cheio, mas, em contrapartida, não nos informará o nível preciso de combustível. Nesse caso, “o objeto imediato, ou seja, o que nossas impressões sugerem ser o objeto dinâmico, é um tanque-menos-que-cheio” (idem). O objeto imediato, portanto, é o que supomos ser o objeto dinâmico em algum momento da investigação.

4.1.1 *Interpretantes imediato, dinâmico e final*

A identificação de dois objetos distintos ao longo do processo de conhecimento levou Peirce a assumir a existência de diferentes interpretantes traduzindo a relação signo / objeto. O *interpretante imediato* consiste na qualidade ou impressão que o signo está apto a produzir,

e não propriamente a alguma reação. O *interpretante dinâmico* é qualquer interpretação que qualquer mente faça de um signo. O *interpretante final*, por sua vez, consiste no modo em que *toda* mente reagiria diante do signo, “aquilo que *finalmente se decidiria* ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva” (PEIRCE, 1995, p. 164). O autor exemplifica:

[Suponhamos] que eu acorde de manhã antes de minha mulher e que, a seguir, ela desperte e pergunte “Como é que está o dia, hoje?”. *Isto* é um signo cujo Objeto, tal como está expresso, é o tempo naquele momento, mas cujo Objeto Dinâmico é a *impressão que eu presumivelmente extraí do ato de espiar por entre as cortinas da janela*. E cujo interpretante, tal como expresso, é a qualidade do tempo, mas cujo Interpretante Dinâmico é a *minha resposta à pergunta dela*. [...] O *Interpretante Imediato* é aquilo que a Pergunta expressa, *tudo aquilo* que ela imediatamente expressa [...]. O *Interpretante Dinâmico* é o efeito real que ela tem sobre mim, seu intérprete. Mas a Significação dela, ou o *Interpretante Último*, ou *Final* é o *objetivo* de minha mulher ao fazer a pergunta, qual o efeito que a resposta à pergunta terá sobre seus planos para aquele dia. Suponhamos que eu responda: “Está um dia feio”. Aqui está um outro signo, seu *Objeto Imediato* é a noção do tempo presente na medida em que isto é comum à mente dela e à minha – não seu *caráter*, mas sim sua *identidade*. O Objeto Dinâmico é a *identidade* das condições meteorológicas Reais ou concretas naquele momento. O *Interpretante Imediato* é o *esquema* na imaginação dela, *i.e.*, a vaga Imagem ou aquilo que há de comum nas diferentes Imagens de um dia feio. O *Interpretante Dinâmico* é o desapontamento ou qualquer outro efeito concreto que recai sobre ela. O *Interpretante Final* é a soma das *Lições* da resposta, da Moral, da Ciência, etc. (1995, p. 168)

O interpretante imediato é um entendimento geral do signo, o que há de comum nas “diferentes imagens de um dia feio”, algo como a sintaxe do signo, “tudo que está explícito no signo à parte do seu contexto e circunstâncias de expressão” (Peirce apud ATKIN, 2008, p. 4). O interpretante dinâmico é o efeito produzido na mente pelo signo em determinado estágio, o que estabelece conexão com o objeto imediato – mais que isso, “o objeto imediato de certa etapa de uma cadeia sónica consiste nos interpretantes dinâmicos de etapas anteriores” (ATKIN, 2008, p. 4). É por meio de interpretantes dinâmicos, portanto, que compomos o objeto imediato de um signo. Para atestar a distinção do interpretante na teoria de Peirce, Atkin soluciona por meio desse elemento um problema da filosofia da linguagem: duas pessoas observam carros entrarem em um túnel e saírem do outro lado segundos depois; uma delas repara em um veículo específico e, quando ele reaparece na saída do túnel, diz: “aquele carro é aquele carro”, de modo que, para que a frase preserve sua informatividade e fuja da obviedade que lhe periga, “aquele carro?” e “aquele carro?” devem diferir de alguma forma. A partir de Peirce, pode ser dito que as expressões são distintas em seus interpretantes dinâmicos e respectivos objetos imediatos. O interpretante dinâmico de “aquele carro?” é o entendimento do ouvinte de que seu amigo fala de um carro específico que entrou no túnel (veículo

ingressante que é, então, objeto imediato), enquanto o interpretante dinâmico de “aquele carro” é o entendimento do ouvinte de que o amigo se refere àquele mesmo carro agora deixando o túnel (o veículo volta a ser objeto imediato, mas no contexto de estar saindo do túnel).

Com o desenvolvimento suficiente do pensamento e se o processo de “enriquecimento do interpretante por meio da investigação científica procedesse indefinidamente” (p. 5), o efeito produzido na mente pelo signo poderia chegar ao interpretante final, com o qual todos devemos, afinal, concordar a longo prazo. Segundo Joseph Ransdell, o interpretante final é onde “o objeto imediato e o objeto dinâmico coincidem” (apud ATKIN, p. 5). Para David Savan, a intenção de Peirce com o interpretante final é “prover uma norma ou padrão a partir dos quais estágios particulares (Interpretantes Dinâmicos) de um processo histórico poderiam ser julgados” (idem). Com isso, restam como elementos do processo de significação na revisão final de Peirce:

1. Signo;
2. Objeto Dinâmico (objeto real tal como conhecido no fim da investigação);
3. Objeto Imediato (sugerido pelo conhecimento atual e gerado por interpretantes dinâmicos anteriores);
4. Interpretante Imediato (nosso entendimento geral da forma e da sintaxe do signo);
5. Interpretante Dinâmico (entendimento efetivo do objeto dinâmico em algum estágio provisório na cadeia semiótica);
6. Interpretante Final (entendimento do objeto dinâmico no fim da investigação).

A divisão de objetos e interpretantes fundará uma nova lista de tricotomias (dez, no total), de cuja combinação derivarão 66 diferentes classes de signos. Peirce não chegou a desenvolver satisfatoriamente sua última tipologia nem a estar completamente seguro em relação a todas as dez tricotomias, de acordo com Atkin (2010).

4.2 A expressividade musical no audiovisual sob leitura semiótica

Ao analisar pintura de Matisse, Santaella aponta que o objeto dinâmico da obra é “aquilo a que a pintura se reporta” (2005, p. 94) ainda que “de maneira difusa” (idem). A expressividade pictórica de Matisse em muito replica visualmente o caráter “difuso” da expressividade musical do minimalismo. Se é pouco segura a missão de encontrar objetos

dinâmicos para uma pintura parcamente referencial, que dizer de uma música que, armada apenas com sons, ainda quer fazer deles, e tão somente deles, a razão de ser da obra? Há, ora, no discurso musical, ao menos como possibilidade, uma referência a estados emocionais, estes que seriam, assim, *objeto imediato* de uma obra. Confrontada com outros textos (e mesmo com a História, a tradição e a memória), a música poderá ser entendida como expressiva daquilo que lhe é exterior. Em *2001: Uma odisseia no espaço*, *Danúbio Azul* pauta a dança de satélites artificiais em órbita. Assim, os aspectos formais e as referências musicais a emoções, no cinema, se articulam a *objetos dinâmicos* na figura de personagens ou circunstâncias narrativas (o caso mais óbvio é o dos *leitmotifs*, que, por reiteração, podem passar de símbolos a índices da presença do personagem musicalmente representado). Em diálogo com objeto dinâmico visual e/ou narrativo, poderá ser dito mais facilmente, por exemplo, que uma passagem musical expressa estados emocionais dependentes de contexto, como esperança e aceitação, pois a referência musical a emoções como alegria e tristeza se verá enriquecida após encarnação no audiovisual. A imitação musical dos assovios de um passarinho, sozinha, pode ser signo de muito do que está longe das aves canoras; a articulação dessa imitação com imagens de pássaros desambiguará substancialmente os objetos possíveis do signo, e pouca dúvida restará sobre o fato de que, nessa experiência audiovisual específica, a música é utilizada para se referir ao canto dos animais filmados. Assim, em *Koyaanisqatsi*, Philip Glass utilizou ruídos reminiscentes do que se tem como ideia sonora de transmissão eletromagnética de dados para pontuar a apresentação visual de linhas de transmissão.

Mas em si mesma, reparou John Cage, a música é “não-sentido”. Para o caráter expressivo da música tomada isoladamente, então, o *objeto dinâmico* seria a autorrefência, ter apenas a si mesma como signo – a música se ofereceria como *objeto imediato* cujos *efeitos interpretantes dinâmicos* não seriam degustação emocional análoga à doçura provada por Boghossian no vinho, mas tão somente o prazer sensorial da audição em toda a sua originalidade. Peirce nos ensina, entretanto, que o pensamento é teleológico, se projeta na direção da Terceiridade, o que vai ao encontro da objeção que erguemos contra o não-sentido de Cage, atestando a improbabilidade – ou mesmo a impossibilidade – de que se encontre condições adequadas para que a música seja consumida de forma “pura”, ou seja, de que a semiose da audição seja congelada nos qualissignos. Defendesse o mesmo sensorialismo para a pintura, Cage impediria Santaella de informar em sua análise que, com certas formas e contrastes cromáticos, Matisse pintou algo que é sinsigno de uma cadeira.

A inelutabilidade de provar emoções na música é irmã da teleologia peirceana – o efeito interpretante da música se nos arrancará a compreensão de que sentimentos se vão expressos nos sons. Santaella diz que a análise semiótica deve iniciar pelos qualissignos e por uma postura de “disponibilidade contemplativa, deixar abertos os poros do olhar; com singeleza e candidez, impregnar-se das cores, linhas, superfícies, formas, luzes, complementaridades e contrastes; demorar-se tanto quanto possível sob o domínio do puro sensível” (p. 86), passagem que traduz com precisão as pretensões sensoriais de Cage mas que também aclara a dificuldade de retornarmos a um estágio do pensamento já superado por uma cadeia de signos que, em poucos segundos, sintetiza ícones e índices e passa a promover um rico tráfico de símbolos.

Para sermos fiéis à apreensão dos quali-signos, devemos veementemente evitar uma transferência imediata para os índices. Diante de uma pintura como essa [de Matisse], a primeira coisa que o observador costuma fazer é enxergar os índices: 'ali está uma mesa, ali uma janela, lá um jardim, aqui um vaso' etc. Não há caminho mais veloz para se perder os quali-signos do que esse. O exercício de apreensão dos quali-signos que deveria ser limpidamente simples, torna-se o mais difícil porque nossa cabeça se coloca na frente dos sentidos e como que lhes apaga a visão. Para evitar esse risco sempre iminente, temos de procurar olhar com olhos novos”. (p. 88)

O semioticista encontra grande trabalho intelectual, portanto, em retomar aquele momento intocado pelo intelecto, o que nos leva a crer que a apreciação sonora de Cage é mais intelectual e intencional – e, portanto, menos “pura” – do que ele gostaria de reconhecer.

A premissa sobre a qual resta nossa análise do próximo capítulo se baseia em concepção segundo a qual música e imagem podem conspirar a favor de Cage e contra o itinerário mental rumo ao interpretante final²², estimulando um processo de semiose não-teleológico, devotado a estender, tanto quanto for possível, o presente das sensações qualitativas, primeiras. Trata-se de perscrutar no audiovisual aquilo que Santaella percebeu na pintura de Matisse:

A ambigüidade referencial não é sem conseqüências. Uma vez que o poder representativo fica no nível de pura sugestão, a pintura acaba por chamar atenção para si mesma como pintura, para aquilo que faz dela uma pintura: cores, traços, linhas, volumes, contrastes, texturas etc. Isto é, **chama a atenção para suas qualidades internas, para o seu lado puramente icônico**, pois tudo o que diz respeito ao poder de referencialidade das imagens, o reconhecimento e identificação daquilo a que ela se refere já desliza para o seu lado indicial.

Ao dificultar o reconhecimento e identificação, ao suspendê-los, essa pintura cria uma demora icônica. É claro que pessoas esquecidas do ícone irão

²² É preciso atentar para o fato de que isso não se aplica, de forma ampla, à *música*, mas tão somente ao seu caráter expressivo. Enquanto som, por exemplo, é evidente que se pode vir a acordar um interpretante final para uma obra musical, a saber, o completo e pormenorizado conhecimento sobre as propriedades acústicas dessa obra, cuja ocorrência física no tempo e no espaço não é nada senão o objeto dinâmico que determina aquele interpretante.

imediatamente dizer: “ali está uma mesa, lá está uma porta”. De todo modo, mesmo aos esquecidos, as qualidades internas dessa pintura não podem passar despercebidas. (pp. 91-92, grifos nossos)

Para a autora, essa predominância do sensório sobre o documental e o simbólico está “destinada a produzir uma exultação do olhar, um certo efeito de alegria visual, leveza, flutuação” (p. 95) e, por isso, “quando o seu processo interpretativo se efetivar, nele tenderá a dominar o interpretante dinâmico de nível emocional. Aquilo que a audição de uma música como a de Mozart produz no ato da escuta, essa pintura está fadada a produzir no olhar” (idem). Procuraremos nos filmes trechos em que a música é empregada dessa maneira ao evitar a reprodução de estruturas tradicionalmente ouvidas como expressivas de certas emoções, situações e paisagens. A traição artística de cadeias de signos orientadas para o símbolo, observada via Peirce, não se trata de tentativa de congelar a semiose (o que seria a morte do pensamento), mas de frear, tanto quanto possível, a supremacia dos símbolos sobre a amplitude de possibilidades oferecida pelos ícones. Falamos do mesmo que Santaella quando ela diz que o abuso qualissínico de Matisse produz “uma hesitação quanto à referencialidade das figuras e à composição como um todo. Não há como evitar essa hesitação. Dela resulta a demora, a suspensão perceptiva do observador” (idem). Nosso correlato semiótico do sensorialismo de Cage, então, aponta menos para o não-sentido que para uma profusão de sentidos, o que pode explicar parte da fascinação de quem se engaja em labiríntica jornada estética rumo a um inalcançável interpretante final (a vã tentativa de um crítico de esgotar todo o sentido de uma obra) e outro tanto do enfado de quem abandona toda arte não-representacional estando diante de algo que, afinal, muito pouco parece dizer (por não oferecer pistas claras para aquilo que a obra significa).

5 A MÚSICA COMO SIGNO EM *KOYAANISQATSI*

O trabalho interpretativo deste capítulo é orientado pela estratégia de análise sugerida por Santaella (2005), para quem – recuperemos – o signo pode ser analisado conforme suas propriedades internas (o seu poder para significar); a sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e pelos tipos de efeito que ele está apto a produzir em seus receptores. O passo tentativo com que nos comprometemos deve mirar no que fundamenta a expressividade musical, a saber, aquelas propriedades internas da peça que ostentam como possibilidade referências sonoras a estados mentais. Parafraseando Boghossian (2007), é o caso não de explicar a *crença na existência* de sentido na música (indagar se a música produz ou não interpretantes não só é filosoficamente pouco problemático, como questão auto-evidente para a semiótica), mas explicar a *possibilidade* desse sentido, ou seja, as *potencialidades* do signo, do que dá conta a primeira categoria analítica de Santaella.

5.1 Elementos de semântica musical: herança simbólica

Modos\ Notas	Dó	Réb	Ré	Mib	Mi	Fá	Fá#	Sol	Láb	Lá	Sib	Si	Dó
Lídio													
Jônico													
Mixolídio													
Dórico													
Eólico													
Frígio													

Tabela 1 – Disposição dos modos diatônicos, “do mais aberto ao mais fechado” (WISNIK, 1999, p. 237)

Levar a efeito o rastreamento das potencialidades expressivas de uma composição exige que sejam considerados seus aspectos formais, e, do mesmo modo como nos vemos obrigados a descrever determinadas imagens de *Koyaanisqatsi*, a trilha de Philip Glass será descrita conforme as categorias musicais de que dispomos, a título de elucidação e evitando a exaustão de qualquer aprofundamento mais apropriado a pesquisas em musicologia. Destarte, resumimos visualmente na Tabela 1, em reprodução de Wisnik (1999), a estrutura dos modos gregos aplicados por Glass e comentados ao longo de nossa análise.

As marcações em cinza na Tabela 1 correspondem às notas pertencentes a cada modo, e as células marcadas em vermelho evidenciam o local de ocorrência dos dois semitons (ou

“dupla sensível”, distância tonal entre duas teclas contíguas no piano) em cada uma das escalas. Wisnik reconhece que as nuances sensoriais e expressivas mais particulares de cada modo diatônico residem no endereço escalar dos semitons. Assim, os modos apresentados na Tabela 1 estão dispostos em uma ordem “gradual que vai do mais aberto e ascensorial ao mais fechado e descendente [...]” (idem). A leitura imediata da tabela, que corresponde às convenções sonoras esculpidas pela cultura ocidental, é a de que o modo lídio é aquele de caráter mais “aberto, 'luminoso', tendente a subir e resistente a descer” (idem), enquanto os modos nas linhas seguintes vão assumindo ares progressivamente mais “escuras” devido aos “obstáculos” semitonais à subida logo no início da escala. Assim, “no *frígio*, 'a subida é longa e penosa', e mais de acordo com o clima ascético da liturgia medieval, ao contrário do lídio e do jônico, muito 'abertos' e pouco usados no canto gregoriano” (idem).

Intervalo	Relação de Vibração	Convenção expressiva
Oitava	1/2	Intervalo sem maior valor dinâmico-afetivo. Espacializador neutro de sons. As mais diversas culturas reconhecem duas notas oitavadas através do mesmo nome (embora diferentes, são o retorno do mesmo numa outra frequência ²³). Oferece uma moldura para as escalas: elas serão formas de subdividir em intervalos menores o espaço dado pela oitava
Quinta	2/3	Elemento dinamizador, engendrador de movimento e de diferença. Uma série de quintas sucessivas engendra novas alturas: dó-sol-ré-mi-si (e assim por diante)
Quarta	3/4	Somados, os intervalos que o constituem recompõem a oitava: dó-sol-dó. O intercâmbio entre esses intervalos, e as imbricações de movimento e de estabilidade que eles criam, fazem deles o eixo mais simples para o estabelecimento de trocas harmônicas
Terça maior	4/5	As terças incluem, segundo uma certa visão de semântica musical, cores afetivas e sentimentais no campo das alturas. No caso das terças maiores, essas cores serão mais “luminosas” ou “alegres”
Terça menor	5/6	Geralmente vistas como portadoras de cores mais “sombrias” ou “tristes”
Sextas maior e menor	5/8 e 3/5	Inversões das terças, produzem sensações semelhantes àquelas
Quarta aumentada (trítono)	32/45	Divide a oitava ao meio e é igual à sua própria inversão: projeta com isso uma forte instabilidade. Foi evitado na música como o próprio <i>diabolus in musica</i>
Segunda menor	15/16	A arritmia dissonante que ele produz soa como um erro que quer ser corrigido por igualamento, uma distorção que quer ser ajustada, uma diferença que quer ser reduzida, uma tensão que quer ser resolvida. Daí que se consagre para ele a função da <i>sensível</i> , isto é, a nota tensa que desliza no espaço de um semitom e encontra repouso ou cria conflito: ele é deslocador por excelência

Tabela 2 – Divisões intervalares e suas convenções semânticas conforme Wisnik (1999, pp. 64-65)

²³ Um Lá, por exemplo, que vibra a 440 ciclos por segundo e é utilizado em diapasões para afinar orquestras, passa a ter 880 ciclos se é tocado um oitava acima, e 220 uma oitava abaixo.

Em uma escala diatônica, são onze os intervalos possíveis entre um tom (supondo, Dó) e todas as outras notas que complementam a escala cromática (as outras seis notas diatônicas e os cinco acidentes). Cada possibilidade de intervalo, seja alternando as notas ou as tocando em simultâneo, gera um sentido discrepante. Se a Tabela 1 responde pelas qualidades melodicamente (horizontalmente) expressivas da música, são os intervalos entre as notas que ditam a expressividade harmônica (vertical) de uma obra. Cada nota tem uma frequência, e o convívio acústico de duas ou mais notas gera um batimento físico nos desencontros das respectivas senoides dessas notas. As relações numéricas dos intervalos mais utilizados em *Koyaanisqatsi* e a herança cultural que determina suas implicações expressivas são resumidos na Tabela 2²⁴.

Esse resumo, junto à “antropologia do ruído” de Wisnik que evocamos em 3.1, dá conta de aclarar a mitologia da música arraigada na cultura ocidental. Com isso, pretendemos antecipar que, seja de modo superficial (os clichês reiterativos dessas associações) ou profundo e complexo (o libelo artístico pela resistência a tais associações), a música se enreda em legissignos. Veja-se que não pretendemos afirmar o absurdo de que toda instância sonora na casa frequencial de um Dó será legissigno, mas que a *ideia de Dó*, assim como as escalas e demais convenções erigidas ao longo da história da música, são noções gerais, hábitos de organização musical, esses indubitavelmente legissígnicos, com os quais dialogam as instâncias musicais específicas (as ocorrências singulares desses hábitos são sinsignos).

Ao inserir em suas composições elementos de aleatoriedade, Cage não o faz sem um cuidadoso estudo prévio nem sem uma postura crítica eivada de deontologia estética. Outrossim, o radicalismo não-referencial de seu *4'33''* se verga diante da inação do músico prevista, imposta, composta no branco arbitrário de cada partitura da obra. O que Cage faz é dar vida longa aos ícones, afrontando a lei com o que lhe era, até então, estranho. Haverá, sempre, supomos, algum tipo de estrutura profunda subjacente à obra, nem que seja uma estrutura que se funda aos primeiros sussurros da obra mais original, cujas bandeiras contraestruturais só se constituem como tal quando compreendidas como negação abstrata de outras abstrações. Nossa questão não é, portanto, erguer brindes à impossível arte que se desgarrar de toda possível semântica. Preocupamo-nos em divisar, em contraste, e consoante ao desígnio que declaramos no capítulo anterior, movimentos de resistência ao simbólico.

²⁴ A Tabela 2 não contempla a sétima menor, frequente em *Koyaanisqatsi* – especialmente no capítulo The Grid, que adota modo mixolídio – por não ter tido suas implicações expressivas discutidas por Wisnik (1999).

Trata-se de encontrar em *Koyaanisqatsi* aquela demora qualitativa que, se não obsta, adia todo percurso magnético da possibilidade à lei.

5.2 Análise

A trilha musical de *Koyaanisqatsi* é composta por dez faixas distribuídas ao longo do filme em respeito às divisões temáticas da obra, conforme a Tabela 3. Na introdução deste trabalho, observamos que é comum se etiquetar *Koyaanisqatsi* como filme não-narrativo, mas mal inicia esta seção e nos confrontamos com uma rigorosa separação temática que insinua certa narratividade na obra. De fato, *Koyaanisqatsi* não é um amontoado de imagens aleatórias, como souberam notar Bruni e Canguçu (2009). O filme se fia em diversos recursos que dissipam o esvaziamento narrativo que muito se lhe atribui, entre os quais essa divisão temática e uma linearidade que se descobre, no fim, ciclo, com o retorno ao foguete e, enfim, à pintura rupestre. Ainda assim, passa longe de inadequado dizer que o filme provoca, antes de qualquer coisa, uma experiência estética aberta, a cujos espectadores resta a tarefa de atribuir eventuais significados, propósito defendido declaradamente pelo diretor Godfrey Reggio²⁵.

Faixa-capítulo	Trecho no filme	Trilha visual
Koyaanisqatsi	início – 3min48s	Pinturas rupestres e lançamento de foguete
Organic	– 11min50s	Deserto e cânion
Cloudscape	– 16min25	Nuvens, cachoeira e ondas
Resource	– 23min	Câmera passeia sobre vale arborizado. Implosões de morros, caminhão, linhas de transmissão, fábricas, bomba atômica
Vessels	– 31min05s	Praia ao lado de usina nuclear, nuvens refletidas em arranha-céu, aviões na pista, metrópole e tráfego (ritmo normal), pátio de carros, tanques e guerra, caças, bombas, porta-aviões, explosões
[ruídos]		
Pruit Igoe + Coda	31min45s – 39min31s – 40min49s	Cidade, subúrbios, implosão de conjunto habitacional e de outros edifícios, nuvens refletidas em prédios
[ruídos]		
SloMoPeople	40min58s – 44min	Pessoas em câmera lenta nas ruas da cidade, “retratos”
[ruídos]		

²⁵ As menções a Reggio e a Glass têm como origem documental o DVD do filme, relacionado em nossas referências e no qual há seção “extra” dedicada aos comentários do diretor e do compositor.

The Grid	44min22s – 1h05min46s	Noite, luzes dos apartamentos, rabiscos das luzes dos carros, lua; manhã, ritmo acelerado, tráfego conturbado, o trabalho na indústria, entretenimento nos shoppings, cinema, televisão, danceteria, linhas de montagem
Microchip	– 1h07min53s	Circuitos eletrônicos e fotos de satélite de cidades
Prophecies	– 1h21min40s	Personagens nas ruas, lançamento e queda de foguete, pintura rupestre

Tabela 3 – As ocorrências e durações da música no filme.

Entre o que contribui para o embaciamento narrativo do filme está a ausência da palavra (à exceção do que é cantado no idioma do povo indígena norte-americano Hopi) e de personagens (o filme pode tratar de como os grandes conjuntos e sistemas incidem sobre os indivíduos, mas não trata especificamente de indivíduos e seus destinos e conflitos) e um acompanhamento musical que se relaciona mais com os aspectos formais da trilha visual que com implicações de *significado* das cenas. Tentaremos ver como isso ocorre e em que momentos isso *não* ocorre, sempre em referência à divisão temática apresentada na Tabela 1.

A primeira imagem após o título do filme é a de uma pintura rupestre, em tomada fechada que gradualmente se abre com o afastamento da câmera. Uma voz em *basso profundo* repete a palavra “Koyaanisqatsi” tendo como única altura melódica o Ré. O baixo determina, com semibreves²⁶, os acordes de Ré menor, Dó e Si bemol em compassos inteiros e, no último compasso, sequencia Fá, Mi, Ré e Lá em semínimas antes do retorno ao tom, Ré menor – sequências melódicas descendentes, convencionalmente associadas a sentimentos negativos e noções de queda. O modo menor e o *tempo* reduzido intenta adequação – interação empática – ao lançamento destrutivo do foguete apresentado em *slow motion*, e o *basso profundo* não confere à cena humanidade, mas o oposto: pela reiteração de uma única nota no tipo de canto mais grave possível para a voz humana, resiste a um discurso melódico que facilitaria sua identificação como expressiva de alguma emoção e produz interpretantes associados ao divino e ao religioso (por associação icônica ao canto gregoriano, que é legissigno cristão, pelo poderio reverberante do extremo grave vocal e pela recusa monofrequencial à lei demasiado humana do discurso melódico), o que é reforçado pelos timbres agudos dos arpejos lentos de órgão. A música deste primeiro capítulo, então, é uma das mais prontamente legissígnicas do filme, estreitando os interpretantes possíveis para imagens que, desde aqui, já exibem os qualissígnos das cores e formas como seus maiores

²⁶ Nota de duração de um compasso inteiro.

méritos. Desse modo, a trilha musical antecipa simbolicamente a austeridade temática do filme, ao passo em que os significados essencialmente visuais dessas primeiras cenas não se declararão senão em cenas seguintes.

Em *Organic*, o tom segue sendo Ré, mas agora com as notas graves ditando modo frígio, o que mantém a música em modo menor, mas acrescenta a tensão ameaçadora de uma segunda menor (Mi bemol) enquanto é apresentado um cânion aparentemente intocado pelo homem. A beleza das imagens passa, portanto, ignorada pela música, que recusa temas grandiosos que bem se encaixariam em uma “janela para a natureza”. O recurso de que o filme lança mão é o do mistério e o da irresolução. A montagem da trilha visual e os compassos da música se alinham, o que acaba se provando uma articulação comum ao longo do filme, dando conta do caráter “orgânico” no trato dessas duas pautas. Nesse capítulo, o filme é especialmente eficaz em não produzir interpretantes pós-remáticos quando o mistério da trilha musical encontra a dança da areia soprada sobre as dunas, em planos que parecem compostos apenas por luz, sombra e movimento, ou seja, em momentos nos quais o filme solicita atenção aos qualissignos. Mesmo as cenas que inauguram a passagem acelerada das sombras das nuvens sobre o cânion parecem cumprir essa função, consumando o desejo do diretor Godfrey Reggio de que Ron Fricke, responsável pela fotografia, “trouxesse” os planos de fundo para a frente, efeito depois repetido (com ainda maior sucesso) com edifícios.

Cloudscape conserva essa característica visual e intensifica a tensão na música ao alternar os modos maior e menor de Lá e, depois, acordes de Lá menor e Fá sustenido menor, uma vez que a escala desse último é composta pelas mesmas notas que formam a escala de Lá maior. Sopros agudos e bruxuleantes enfatizam esse desacordo flertando com o cromatismo entre Dó e Dó sustenido, justamente as terças menor e maior, respectivamente, de Lá. A tensão é resolvida pela queda no acorde de Fá, mas, ainda assim, um dos instrumentos ziguezagueia entre as notas Mi e Fá, o que sustenta como possível interpretante um senso de aproximação e, mais adiante na semiose, de que “algo está para acontecer” – a função antecipativa que se atribui à música no cinema.

Resolução maior é encontrada na progressão dos acordes de Ré bemol, Mi bemol e, enfim, Si bemol acrescido de sétima. Apesar da exibição de nuvens, traço visual importante é que as cenas não se detêm na indicialidade: a representação que sobressai não é a *destas nuvens* em específico, mas a de *quaisquer nuvens*, marca notável ao longo da obra, cujos planos isolados favorecem os qualissignos, mas cuja montagem e concepção orientam essas

qualidades de modo simbólico, apontado para o universal, para a lei, o que não conseguirá esconder a perspectiva crítica do filme, como sugerimos adiante. Philip Glass repara a corroboração musical desse aspecto, o que lhe exigiu uma tradução *simbólica* de certas imagens:

[...] planejamos uma sequência de nuvens de dez minutos, mas as tomadas individuais não estavam [dispostas] em nenhuma ordem particular. Então apenas escrevi uma peça de dez minutos sobre nuvens, mas sem referência a nenhuma imagem particular de nuvens. [...] Às vezes a música é a legenda [subtext] do que está na tela. Ela forma o ponto de vista emocional do que assistimos, mas não necessariamente soa como aquilo que vemos. Por exemplo, com as nuvens em *Koyaanisqatsi*, decidi usar uma imagem musical razoavelmente análoga ou alegórica. [...] Escolhi grandes, lentos grupos de sopros que se tornaram, como eu disse, uma visualização alegórica do que estava na tela. [...] Não é realmente importante que nuvens soem como sopros para mim, mas que faço do uso de sopros uma decisão artística convincente. (apud BERG, 1990, pp. 308-309).

Um arpejo contínuo sobre o acorde de Lá menor e ostinatos graves sobre Lá menor, Sol, Fá e, de novo, Lá menor acompanham um passeio panorâmico sobre o que parece ser uma região litorânea no início de *Resources*. Logo ocorre outro momento de grande apelo qualissínico articulado por música e imagem, unidas pelo ritmo na sucessão acelerada das cores de campos floridos, plantações e jardins – que, apesar de primeiro índice visual de cultivo racional e da presença humana, resiste a essa classe sígnica pela celeridade com que as cores e formas “escorrem” tela abaixo. Os elementos minimalistas da inequívoca afirmação da tônica e das incansáveis repetições inauguram sua força em *Koyaanisqatsi* expondo as vísceras da lei parar lhe arrancar a possibilidade: despida à obviedade repetitiva, a escala tem sentido minorado, restando às qualidades timbrísticas e mais limpidamente *sônicas*, exorcizadas do emprego discursivo do tonalismo, se afirmarem como fonte de variedade sígnica. O prazo (nunca ilimitado) do acaso do sentido é, assim, alongado pela profusão qualissínica articulada por música e imagem, o que boicota qualquer rota expressa do rema ao argumento.

A diminuição da velocidade no avanço da câmera é correspondida por uma nova camada de sopros graves em semibreve. Uma súbita mudança na chave tonal da música e o surgimento de marcação percussiva “comentam” a aparição da primeira máquina – um caminhão de aspecto monstruoso cria uma nuvem negra ao despejar carvão no solo. Aqui a música foge ao acompanhamento qualitativo, sugerindo alerta negativo e invasividade em relação ao objeto visual a que se refere. O relacionamento do signo musical com seu objeto, portanto, é mais prontamente simbólico (representando o caminhão não por semelhança, mas por convenções expressivas que selecionam do objeto seus aspectos aterrorizantes) e pode

conduzir a um interpretante da classe dos argumentos (como o de que a transformação do ambiente pelo homem macula a beleza harmoniosa da natureza). O filme recorre a clichês sonoros ao tentar representar iconicamente linhas de transmissão elétrica por meio de intervalos agudos em *stacatto* no órgão, o que se trata de evidente legissigno de sinais eletrônicos: além de a emissão sonora do objeto em questão frequentemente ser inaudível, a vibração contínua que a eletricidade provoca pouco tem a ver com o pulso em forma de sinal intermitente que o órgão produz e que remete mais a uma *convenção sonora* de transmissão eletromagnética de dados. O trecho final de *Resources* recupera o acordo qualitativo entre imagem e música com o retorno dos arpejos repetitivos representando a maquinaria metalúrgica das indústrias. A música, então, funciona como “diagrama” das imagens, ou seja, aquela variedade de ícone que Peirce (1990) considera como a representação de aspectos formais ou estruturais do objeto. Essa será o tipo icônico predominante na trilha musical de *Koyaanisqatsi*, em que não encontramos correlato musical para as “imagens”, ícones que representam seu objeto por aparência²⁷.

Banhistas descansam em uma praia, e o plano gradualmente se abre para revelar que o lazer buscado no contato com a natureza convive com uma usina nuclear instalada logo ao lado. A imagem inaugura o capítulo *Vessels*, em que prepondera o arranjo de vozes na música. O coro inicia orbitando o acorde de Lá menor, com seu registro mais agudo alternando colcheias em Mi e Fá, respectivas quinta justa e sexta menor de Lá, intercalação intervalar que insemna e suspende a tensão como que em zigue-zague. O reemprego da progressão nos acordes maiores de Ré bemol e Mi bemol (cuja primeira aparição foi em *Cloudscape*) é sincronizado com os olhares elevados do que parecem ser turistas impressionados com algo grandioso, e a escalada de vozes no coral é recurso que representa iconicamente a expressão de maravilhamento daquelas pessoas. No plano seguinte, essa mesma suspensão do intranquilo modo menor se encaixa no reflexo das nuvens nas janelas envidraçadas de um arranha-céu em contra-plongé, trabalho de montagem visual em que a câmera insinua uma narração em primeira pessoa, justificando o encantamento daqueles olhares ao se travestir de olho diante do imenso prédio.

As características tomadas aéreas da metrópole são inauguradas, ainda sem alteração na velocidade das imagens, com ostinatos e arpejos curtos se somando ao coral para expressar

²⁷ Exemplo de música funcionando como “imagem” é oferecido por Martinez (1998), para quem a tentativa musical de replicar o canto dos pássaros e a música concreta se enquadram nesse tipo de ícone.

o vaivém do tráfego. Em uma das primeiras ocorrências de montagem eisensteineana²⁸ no filme, o plano aéreo de um pátio lotado com automóveis coloridos é sucedido por um voo da câmera sobre tanques soviéticos enfileirados e cenas de guerra. O encadeamento de conceitos não escapa à música, que, sincronizada à troca de planos dessa montagem “polifônica”, ganha camadas novas de sopros e ruídos agudos repetitivos em incorporação formal da música do insossego sufocante da destrutividade bélica – o ícone a serviço da lei, uma das primeiras das muitas metáforas musicais do filme. Em nenhum momento a progressão de acordes maiores é associada a explosões ou à violência – tais trechos se ajuntam ao acompanhamento do voo de um caça, ao desprendimento de uma cápsula no espaço, à exposição do que parece ser uma bomba guardada em um depósito militar e à imagem de militares da Marinha americana alinhados no convés de um porta-aviões para formar a equação $E=mc^2$, ou seja, cenas passíveis de serem apreciadas tanto por méritos estéticos (as tomadas do caça e da bomba são visualmente atraentes) como por atestarem os constructos maravilhosos do gênio humano. O modo menor ataca essa apreciabilidade com explosões, e o encadeamento visual simbólico concorre para a determinação de interpretantes que se projetam para o argumento: o mesmo progresso intelectual que demonstra a equivalência entre energia e massa caminha de mãos dadas com a barbárie da bomba atômica. A mensagem distópica, que será confirmada pela revelação dos significados da cantoria em Hopi em *Prophecies*, começa a ser mais claramente divisada e a negar a suposta inocência assertiva da obra.

O capítulo mais melódico do filme é, sem dúvidas, Pruit Igoe. Não dispomos de fôlego nem de proficiência musicológica para analisar essa trilha musical com profundidade, mas podemos identificar aqui os momentos de maior dramaticidade da música, que, favorecida pelo timbre das cordas, dialoga com muita clareza com o sistema tonal, voltando a fixar como centro melódico o Lá menor e explorando as possibilidades expressivas da escala. A incursão da câmera no interior da cidade, o testemunho momentâneo e lento do que há de singular no que se via de longe como um conjunto frenético, complexo e caótico vai casado à dramatização musical por meio de um discurso cinematográfico muito devedor de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927). Ostinatos graves vão e voltam pela tríade menor de Lá enquanto um violoncelo alterna tônica e terça e, em timbres mais agudos, articula

²⁸ Eisenstein (1990) descobriu na sucessão de planos a possibilidade de criar metáforas visuais. O cineasta defendia a montagem (que poderia ser métrica, rítmica, tonal, sobretonal ou intelectual) não só como fundamento do sentido no filme, mas como essência mesma da linguagem cinematográfica. O advento do cinema sonoro levou Eisenstein (2002) a conceber uma montagem polifônica, encadeando sentidos também verticalmente, ou seja, de modo sincrônico.

cromatismos, passando de quinta para sexta menor e desta para sexta, quarta aumentada e, de novo, quinta, em intervalos cuja dissonância se estrutura em favor de um discurso de tensão e relaxamento. Isso antecede um longo fraseado melódico marcado predominantemente por movimentos descendentes na escala. Edifícios depredados e uma pacata vida suburbana recebem tratamento musical marcadamente legissínico, por uma estrutura melódico-discursiva que recorre às convenções expressivas do tonalismo para erguer comentário com ares de melancolia.

Chega-se à tomada aérea do conjunto habitacional abandonado Pruitt-Igoe, e os fraseados repetitivos reaparecem, além de aquele encadeamento intervalar de quinta-sexta menor-quarta aumentada-quinta se tornar mais estridente, evidenciando, assim, o tensionamento da música. Diferentes tomadas de janelas com vidros quebrados se sincronizam ao ataque agudo de sopros. O coral se soma à frase inseminadora de dissonância, e os movimentos de queda na escala insinuam representação icônica da demorada implosão dos prédios. Como a noção de alturas para as notas é lei cristalizada pelo hábito, a figura melódica nesse trecho do filme, tomando a queda dos prédios como objeto dinâmico, funciona como legissigno icônico, corporificando musicalmente qualidades semelhantes à do objeto representado. Essa associação audiovisual é logo abandonada para ceder lugar ao tema que encaminha o capítulo a um final que, embora menos turbulento, traz de volta o caráter ameaçador do modo frígio, em Lá e, depois, em Ré, o que, associado ao reflexo das nuvens na fachada envidraçada de arranha-céus comerciais, denuncia a vitória destes sobre aquelas, ou seja, anuncia a supremacia da urbe capitalista sobre a natureza, que passa a ser acessível somente assim, refletida, mediada pela ação (des)construtiva do homem. Essa escalada desabalada rumo ao argumento – com que beiramos comparar o reflexo da natureza nos arranha-céus às sombras da caverna de Platão – é, nesse caso específico, oferecimento primordial da música, que deslustra com ares sombrios a beleza das imagens.

Do que consideramos merecer destaque no curto SloMoPeople estão os “retratos em movimento” de seu trecho final (que, diferente do que o título sugere e do que o restante da seção apresenta, não é em câmera lenta), no qual a trilha visual retoma a dianteira expressiva do filme. Arpejos de órgão em Si bemol, Si bemol menor e Lá menor – depois modulando para Fá sustenido e encerrando em Mi bemol menor – são pano de fundo diante da força dramática dos primeiros poucos rostos individuados em *Koyaanisqatsi*:

[...] pessoas paradas, visivelmente posando para um retrato, enquadradas segundo os protocolos desse tipo de fotografia: separação de figura e fundo, posição em

repouso, enquadramento focado na metade superior do corpo humano. O que é comum no retrato é incomum em filme, pois a sensação de que as pessoas estão posando é bastante intensificada pelo fato de haver movimento no cinema. E, em consonância com a poética do geral, do vasto e do afastamento, a montagem abandona tais pessoas [e,] logo após o retrato não sabemos quem elas são, o que pensam, como se comportam. (BRUNI e CANGUÇU, 2009, p. 100)

Por certo todo objeto discernível na tela do cinema será sinsigno de sua própria existência, índice de que foi filmado em dado momento e em dado local, mas a linguagem cinematográfica logra selecionar que relações do signo visual com o objeto representado merecem ênfase. No caso dos retratos de *Koyaanisqatsi*, trata-se de uma ilha sinsígnica em evidência no filme: se nos planos isolados predominam as qualidades e/ou as referências universais (quaisquer nuvens, qualquer cidade etc.), e se na montagem eventualmente se (re)produzem leis, a passagem sobre a qual nos detemos descobre a existência individual, única, isolada de cada ser humano até aqui disperso na multidão. Assim, a tristeza potencialmente expressa nos modos menores e nos timbres litúrgicos da trilha de Glass interage com o silêncio fotográfico desses coadjuvantes em protagonismo fugaz, do que resulta certa comoção, ou mesmo dó, pelo aparente desamparo desses indivíduos.

O capítulo pelo qual *Koyaanisqatsi* é mais notadamente reconhecido é The Grid, um fluxo alucinante de mais de 20 minutos de imagem e música em velocidade perturbadoramente rápida. Em que pese o provável incômodo, é nessa fatia da obra que se justificam a maioria das observações que dão conta de que *Koyaanisqatsi* trata as trilhas visual e musical de forma orgânica, como desejou Eisenstein (embora não exatamente nos mesmos aspectos) e como intentado por Reggio e Glass:

Concebemos o filme como uma verdadeira simbiose de música e imagem. Porque Godfrey tinha como alvo uma audiência internacional, o filme tinha que transmitir seu sentido inteiramente por meio dessas duas linguagens universais, internacionais, de imagem e som. (Glass apud BERG, 1990, p. 307)

Essa simbiose, por parte da música, se efetiva não pela tradução simbólica dos objetos e ideias que são apresentados pela pauta visual, mas pela representação “icônico-diagramática” que faz de *Koyaanisqatsi* um filme que oferece, antes de tudo, uma experiência estética de ritmo, de *movimento*. Como observa Reggio no DVD do filme, o objetivo foi o de retratar a velocidade e a aceleração como *qualidades* do *way of life* vigente, ou seja, como diagramas. The Grid demonstra o sucesso desse propósito. O capítulo inicia com tomadas noturnas dos arranha-céus, imensos blocos escuros pontilhados pelas luzes dos apartamentos. Como mencionamos anteriormente, destaca-se aqui a maestria fotográfica de Ron Fricke com

a eliminação da profundidade de campo em favor da bidimensionalização da geometria e dos cromatismos dos edifícios (outro momento em que se destacam os qualissignos visuais). O recurso é alternado com a vertigem bastante tridimensional dos contra-plongés que desvelam a imponência dos prédios. A exuberância luminosa da cidade é musicalmente expressa por uma cadência grave e tranquila em Fá, Dó e Sol, a que se soma uma intercalação aguda entre Dó e Ré.

Desempregando os intervalos de terças, a trilha musical evita emitir juízos emocionais em relação às imagens, preferindo a neutralidade das quintas e oitavas, mas as interpretações que veem em *Koyaanisqatsi* até então improváveis *elogios* ou *odes* à tecnologia, como Reggio chega a sugerir como possível leitura do filme, começam a ser justificadas em *The Grid* pelo uso da sexta maior da tônica Fá (Ré), o que imprime, também por meio de timbres jazzísticos, certa sofisticação à beleza noturna da urbe, com a qual a música parece mais tolerante. As características repetições agudas entre duas notas, entretanto, passam a incluir, durante baixo em Sol, a nota Si bemol (sétima) intercalada com as notas Dó e Ré bemol (quinta justa e quarta aumentada), o que confere ambiguidade à música e sequestra julgamentos precisos em relação ao que se vê, um exemplo musical do que consideramos ser, em seção anterior, frear, tanto quanto possível, a cristalização de uma lei ante a amplitude de possibilidades oferecida pelos ícones. A ambiguidade expressiva, assim, oferece mais perguntas que respostas em relação a uma *função* da música no filme, contribuindo, mais uma vez, para uma apreciação sensorial. A preparação para a disparada do ritmo se dá com um panorama da cidade rabiscada pelas luzes apressadas dos carros e com aquela que se tornou a festejada cena de uma imensa lua cheia subindo no horizonte e se escondendo detrás de um edifício (aqui a música recupera, outra vez, a progressão maior em Ré bemol, Mi bemol e Si bemol acrescido de sétima).

O vigor maior da simbiose entre imagem e música em *Koyaanisqatsi* é inaugurado aos 47min45s do filme. A partir daí, predominará na linguagem audiovisual aquela *qualidade do movimento* mencionada por Reggio. O comportamento da música passa a ser essencialmente icônico, articulando por meio de sua forma e linguagem internas a tradução sonora do frenesi da megalópole. A velocidade das imagens e dos incessantes e repetitivos ostinatos e arpejos resiste à indicialidade – a vida visual efêmera de cada objeto e indivíduo que se distingue é atestado indicial de existência, mas são seus adjetivos, ou seja, essa sua *qualidade passageira* e suas *aparências materiais* que passarão a tônica da experiência audiovisual. Do mesmo

modo, os conceitos porventura produzidos (como a crítica implícita a toda essa vida assaz veloz) não são apreendidos senão com certa dificuldade. De fato, em *The Grid* há uma série de elementos da montagem que remetem a Eisenstein: em dado momento, uma multidão de pessoas arrastadas por escadas rolantes são comparadas, por meio da montagem, a salsichas sendo transportadas pelas esteiras de uma fábrica alimentícia. A comparação é, inicialmente, icônica (a associação se dá por semelhança), mas, como crítica, desemboca no símbolo (a metáfora é um ícone em Terceiridade) – em movimento semelhante ao que se encontra em *Outubro* (1927), com a associação simbólica da vaidade de Kerenski àquela que se supõe de um pavão. Em *The Grid*, entretanto, os símbolos sucumbem à dinâmica do audiovisual, ou seja, a trajetória até o objeto dinâmico (a crítica ao *way of life*) é obstada pelas características hipnóticas das trilhas visual e musical, de cujo apelo resta o sentido como possibilidade.

Aspecto importante da música em *The Grid* é o emprego do modo mixolídio (maior) e de um coral, com a chegada da manhã na cidade, o que se estende até o fim do capítulo e responde pelo caráter cômico e, de certa forma, festivo da trilha musical. Extrai-se da aceleração extrema da rotina urbana a comicidade que lhe é inerente. Esse tratamento musical não foge da ironia que um intérprete pode muito bem vir a lhe atribuir – interpretante que, da classe do argumento, tiraria da música um esteio simbólico para a denúncia do que há de irracional e risível na racionalidade que se assenta como pedra angular do Ocidente contemporâneo (uma “vida fora de equilíbrio”, em tradução de “*koyaanisqatsi*”). A semiose que se desenrola até esse argumento, entretanto, não é nada estável, já que a ironia é apenas um dos muitos interpretantes possíveis – e um que envolve uma cadeia de signos deveras longa – para uma música que articula suas convenções expressivas de modo a expressar antes movimento (referência a propriedade interna da peça musical) que qualquer tipo de emoção ou julgamento (referências externas). Observamos anteriormente que não se pode atribuir a *Koyaanisqatsi* nenhuma inocência ideológica, mas, ao menos musicalmente, *The Grid* se aproxima da conclusão de Bruni e Canguçu, para quem

um dos principais fatores de distinção do minimalismo é a convergência da peça musical como obra acabada para um processo participativo do ouvinte por processos sistemáticos de repetição na música. Ora, esse também é o principal objetivo de *Koyaanisqatsi*. Segundo o próprio Reggio queria montar, por meio da distinção entre figura e fundo, trazendo para frente elementos da narrativa que eram discriminado [sic], e discriminado [sic] elementos clássicos como os personagens, o som diegético etc. Reggio tenta por meio da atemporalidade da música repetitiva e da sua confluência com as imagens montar uma tríade, “música, imagem e espectador”, onde o espectador que deve dar sentido as imagens. Como numa aventura, o importante seria “é a aventura em si, e não o seu objetivo final”. (2009, p. 105)

A música de Glass, nesse capítulo, é a mesma em cenas que demonstram que o homem passou a viver *na* tecnologia – somos apresentados a linhas de montagem que sugerem que a máquina está se antropomorfizando e o homem, se robotizando – e em passagens que mostram o entretenimento nos cinemas e nas danceterias. O tema que vinha se anunciando timidamente ao longo do filme é repetido *ad nauseam*²⁹. O cansaço sensorial imposto por *The Grid* é um cansaço qualissígnico. A trilha musical nesse capítulo se conserva como *capacidade de representar*. Um significado será melhor divisado nessa longa imersão audiovisual apenas com seu repouso repentino e inesperado em 1h5min45s de filme, quando *Microchip* propõe reflexão imagética sobre a experiência alucinante de *The Grid*. A trilha sonora, então, assume ruídos que se sustentam dissonantes, problemáticos, enquanto a montagem compara a topografia urbana, por meio da captura fotográfica de satélites da organização de metrópoles, a circuitos eletrônicos. Mais uma vez, a associação é icônica, por se basear em semelhança, mas a dissonância musical é sustentáculo do comentário simbólico, crítico, que se pretende articular com essa comparação.

Prophecies é um retorno à tonalidade de Ré menor com que *Koyaanisqatsi* inicia. Indivíduos voltam a receber retratos vagarosos, agora sem posar para a câmera, mas flagrados pelas lentes nas ruas da cidade. O coral acompanha os timbres litúrgicos dos arpejos no órgão com profecias apocalípticas do povo Hopi em canto gregoriano. Evidentemente, os interpretantes serão determinados também pela bagagem cultural do intérprete, e é salutar concluirmos *a priori* que são poucos os que compreendem o canto de *Prophecies*, mas a música dá conta de traduzir sonoramente o destino trágico a que a civilização parece estar orientada. Volta-se a retratar a pequenez do indivíduo diante de um processo maior, o abandono em que se encontra a singularidade humana no império da tecnologia. O primeiro tema musical é retomado, e a trajetória ascendente do foguete lançado no início é acompanhada até a sua explosão e queda, cena em que a metáfora do filme para o fracasso dessa civilização se consuma.

Koyaanisqatsi termina como começou, num ciclo da pintura rupestre à pintura rupestre, um retorno a uma natureza primitiva que, como as profecias do povo indígena Hopi, muito poderia denunciar a condição inumana do homem no mundo contemporâneo, um objeto

²⁹ Arpejos sobre os acordes maiores de Ré bemol (acrescido de sexta, pela reiteração de um Si bemol ao longo de uma das camadas da música) e Mi bemol, eventualmente com a queda em Si bemol maior acrescido de sétima. Figura análoga é empregada em uma variação de Si para Ré bemol (cujo acompanhamento do coro alterna entre as oitavas e nonas) e então para Lá bemol (coral reveza quinta e sexta maior).

de crítica que, como conteúdo, impede que se proclame *Koyaanisqatsi* um filme livre de mensagens simbólicas, e, como forma, nos revela que esta obra, a despeito de se valer de uma trilha musical com características minimalistas, não se trata de exemplar de cinematografia minimalista. Desconstrói-se, assim, as apologias pela não-narratividade de *Koyaanisqatsi*, entre as quais a de Reggio, defensor de tese segundo a qual seu documentário é, antes de tudo, uma *experiência estética* completamente aberta a interpretações. Vimos que, de fato, o filme está repleto de cenas que ratificam seu radicalismo estético (em especial para os anos 1980, então pouco conhecedores de certas técnicas de captura de imagem), e é certo que ele está aberto a leituras as mais diversas, mas julgamos ser facilmente desnudada a racionalidade da sofisticada narrativa crítica de *Koyaanisqatsi*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intentamos tomar *Koyaanisqatsi* como objeto de uma análise semiótica experimental sobre o papel das qualidades expressivas da música no audiovisual, do que resulta o entendimento de que a música minimalista, nesse filme, se comporta predominantemente de modo a solicitar do intérprete (espectador-ouvinte) atenção aos caracteres formais que compõem a experiência fílmica. Um dos recursos musicais mais empregados é o da representação “icônico-diagramática” da dinâmica visual. O filme se faz arte do movimento, como notaram Bruni e Canguçu: “O que chama atenção é a onipresença do ritmo, imagético e sonoro, como dominante da experiência provocada por *Koyaanisqatsi*. Modular nossa forma de ver o mundo parece ser definitivamente a estratégia sensorial deste filme” (2009, p. 100).

Importa-nos pouco descobrir a genuína estratégia de *Koyaanisqatsi*, mas sim identificar os momentos em que, mesmo à revelia de toda tática composicional, extrai-se do filme a demora icônica referida por Santaella (2005) e o não-sentido de Cage (1991). Suspeitamos, entretanto, que é tão forçoso barrar a tendência da mente para simbolizar, na aventura desconstrutiva de retornar à fugacidade de qualissignos ainda intocados, como deve ser intelectual aquele trabalho que subjaz uma arte resistente à representação. Philip Glass demonstra reconhecer a intencionalidade que sustenta a expressividade difusa de sua obra:

[...] falamos de situações onde os significados emanam de justaposições de imagem e música, mas de um modo mais espontâneo. Quando penso em Cunningham e Cage, por exemplo, os significados de suas fusões de dança e música são essencialmente inferidos; e inferidos, falando de modo geral, por cada observador individual. O trabalho deles não tinha conteúdo próprio implícito. Em outras palavras, era uma situação em que membros individuais da plateia deveriam criar significados por si próprios. [...] Então, por exemplo, se você contar um décimo de uma história, a plateia irá criar os demais nove décimos do significado [...]. De fato, muito pouco da história precisa ser contado. (apud BERG, 1990, p. 313)

Como percebe Boghossian, é por meio da estrutura formal interna da música que ela é expressiva de emoções (ou da ausência delas). Se Cage é radical em oferecer a música como ruídos e timbres, Glass cumpre essa tarefa de evidenciar a música *qua* som deixando à mostra aquela estrutura interna com que tradicionalmente se busca referenciar algo externo ou articular algum sentido:

[...] quando se torna aparente que nada “acontece” no sentido usual, mas que, em vez disso, o gradual acréscimo de material musical pode e de fato serve como base da atenção do ouvinte, então ele pode talvez descobrir outro modo de ouvir – um em que nem memória nem antecipação (os dispositivos psicológicos da música programática, seja barroca, clássica, romântica ou modernista) têm lugar na sustentação da textura, qualidade ou realidade da experiência musical. É esperado

que alguém, então, seja capaz de perceber a música como uma “presença”, livre de estrutura dramática, um puro meio [“medium”] de som. (Glass apud HASKINS, 2005)

Há diversos momentos em que *Koyaanisqatsi*, entretanto, conta bastante mais que um décimo de sua história – são aqueles trechos em que a primazia do símbolo se efetiva, incontestada por obstáculos estéticos. Embora a música não desempenhe funções claramente identificáveis em *Koyaanisqatsi* (não há a figura do *leitmotif*, por exemplo), seu discurso narrativo está disperso pelo filme, da aparição ameaçadora do primeiro caminhão à liturgia apocalíptica para a explosão do foguete. Dentre as apologias prévias em relação ao filme, então, julgamos ter desconstruído as ideias de não-narratividade e de que a integralidade da música opera suspensão de juízo em relação aos objetos visuais. Ainda assim, a “luta contra a representação”, em *Koyaanisqatsi*, encontra seus momentos de sucesso, o que galvaniza alegações de que o filme permite uma “experiência estética aberta”. O acompanhamento musical em *Koyaanisqatsi* recupera a sua condição de *som* ao fugir daquela tradição cinematográfica perpetrada da *Kinobibliothek* aos exemplares menos criativos do grande inventário artístico sob jurisdição da indústria cultural. Consciente disso, Glass faz uma crítica (ainda que demasiado generalista) à publicidade:

Desde cedo no meu trabalho no teatro, fui encorajado a deixar o que chamo de um “espaço” entre a imagem e a música. De fato, é precisamente esse espaço o que se requer para que membros da plateia tenham a perspectiva ou distância necessárias para criar seus próprios significados individuais. Se não houvesse esse espaço, se a música fosse muito próxima e, portanto, imediatamente no topo da imagem, não poderia haver lugar para o observador se posicionar. Nesse caso, é como o que você acaba vendo em comerciais. É por isso que comerciais televisivos acabam se parecendo mais com propaganda que com arte. [...] A música diz exatamente o que se deve olhar, a todo e cada segundo. É como se o realizador e o compositor [...] estivessem efetivamente guiando seus olhos ao redor da tela. Isso é exatamente o que se tem em propaganda. Eles não estão te deixando olhar. Eles estão fazendo você olhar. (apud BERG, 1990, pp. 313-314)

Creemos, ainda, que resta problemática a catalogação do filme como documentário, especialmente em função da hierarquia do universal sobre o individual em *Koyaanisqatsi* – embora se tenha o índice de um momento na história de Los Angeles, por exemplo, as imagens da cidade estão a serviço da crítica à *qualquer* megalópole.

Como ressaltamos na introdução deste trabalho, não foi critério valorativo que norteou a eleição de uma trilha musical minimalista para objeto de análise. O emprego da obra de György Ligeti em *2001 – uma odisseia no espaço* (1968) e a trilha musical de Jonny Greenwood para *Sangue Negro* (2007) são exemplos pré e pós-*Koyaanisqatsi* de como o

microtonalismo pode, também, voltar nossos holofotes perceptivos para os qualissignos. O monolito no filme de Kubrick (diferentemente de seu correlato literário) segue e seguirá sendo enigmático e aberto a interpretações, e a trilha de Ligeti em muito responde por isso. Se o poema sinfônico *Assim falou Zaratustra*, de Richard Strauss, e a valsa *Danúbio Azul*, de Richard Strauss II, conferem certo sentido de grandiosidade e majestade, respectivamente, ao progresso humano (de macaco a homem, de homem a “Starchild”, a versão de Kubrick para o Super-homem de Nietzsche), as vozes dissonantes e desencontradas que acompanham toda aparição do monolito dificultam qualquer associação simbólica segura. Trata-se do equivalente musical que Kubrick encontrou para a experiência parcamente verbal e faustosamente visual de *2001*, que

evita a verbalização intelectual e atinge o subconsciente do observador de um modo essencialmente poético e filosófico. O filme então se torna uma experiência subjetiva que atinge o observador em um nível interno de consciência, bem como a música ou a pintura o fazem. [...] [Em *2001*,] onde cada observador traz suas próprias emoções e percepções para suportar o tema, um certo grau de ambiguidade é valioso, porque permite à audiência “preencher” a experiência visual por si própria. Em todo caso, uma vez que você está lidando em um nível não-verbal, a ambiguidade é inevitável. Mas é a ambiguidade de toda arte, de uma boa peça musical ou de uma pintura – você não precisa de instruções por escrito pelo compositor ou pintor acompanhando tais obras para “explicá-las”. “Explicá-las” não contribui para nada senão para um valor “cultural” superficial que não tem valor algum exceto para críticos e professores que precisam ganhar a vida [com isso]. (Stanley Kubrick apud GELMIS, 1969)

Já em *Sangue Negro*, temos sucessivas mostras de trilha musical anempática: belas paisagens sucumbem à atmosfera sinistra de zumbidos e glissandos nos violinos, promessas de prosperidade recebem fundo musical desolador, um piano controverso e sem centro tonal pontua negociações para o fortalecimento da igreja que atrapalharia os empreendimentos petrolíferos do protagonista. Em outros momentos, o caráter dúbio e enigmático de personagens e estados mentais caóticos são comentados sonoramente por características análogas na música. Percussões desencontradas sobrepõem o ambiente sonoro com uma completa confusão expressiva (seria ela musical?) durante o incêndio no poço que deixa surdo o filho do protagonista e, ao mesmo tempo, lhe revela a fortuna que acaba de descobrir. A construção de um oleoduto é traduzida iconicamente por outra faixa musical orientada pelas percussões. E, ainda assim, a música não interfere em momentos dramaticamente autônomos e significativos, calando para fazer ouvir a intensidade das atuações.

O que procuramos aqui pode ser buscado não somente em outros filmes e estilos musicais, mas também em outras mídias. A força expressiva dos audiovisuais não obedece às

fronteiras das nossas classificações, e as eventuais contribuições que daqui se extraia para o cinema não devem encontrar impedimento ao serem estendidas ao estudo de reportagens televisivas, peças publicitárias e jogos de videogame.

Do mesmo modo, ambição maior que aquelas listadas em nossos objetivos foi suspendida por exigir trabalho mais aprofundado e de maior fôlego. Mas, se falhamos em estabelecer diálogo amigável entre a semiótica e a filosofia da música debruçada sobre o problema da expressividade, cremos que a breve revisão bibliográfica sobre o tema tanto contribui como ponto de partida para a continuidade dessa tarefa como conserva para si a importância de trazer para o português um conjunto de autores que ainda não haviam recebido tradução do inglês – o que passa longe de ser qualquer consolo à carência de traduções integrais das obras, mas que pode ser embrião de uma demanda mais ampla por pesquisas na área.

Conviria, também, levar o debate para trabalhos detidos em implicações políticas, como o da musicóloga dinamarquesa Iben Have (2008), que busca na música de fundo em filmes e na televisão um casamento entre estruturas emocionais com a experiência de estruturas musicais, tomando como exemplo o programa televisivo para a candidatura de Pia Kjaersgaard, diretista líder do *Dansk Folkeparti* (Partido do Povo Dinamarquês), para as eleições parlamentares daquele país em 2005. Em formato de documentário, o programa mostra a candidata sendo tratada com indiferença e cinismo pelos adversários nos bastidores do último debate da campanha. Para Have, a trilha musical logra expressar a solidão de Pia e arquitetar ambiente propício para sentimentos de simpatia pela candidata, injustiçada e humilhada pelo tratamento que recebe dos colegas. Essa vitimização sonora é deliberada, e o papel da música na tarefa de angariar a simpatia do eleitor é menos o de discurso retórico manifesto que o de fenômeno comunicacional estetizado. Have alerta para o fato de que, no caso do programa eleitoral que ela toma como objeto de análise, “talvez não haja uma grande distância entre sentimentos de simpatia e identificação e sentimentos de autenticidade e confiança, que são essenciais para a democracia” (2008). Segundo Have, a tendência à estetização e à “emocionalização” da comunicação política deve ser convite para que o cidadão busque compreender os meios estéticos a partir dos quais os sentimentos são gerados e construídos em programas eleitorais.

Caminho diverso a ser seguido teria como exemplo uma das hipóteses de Wisnik para o que ele chama “*blackout* do sentido”:

Essa situação terminal (ligada a uma antropologia do ruído) teria seu correspondente numa psicossociologia defensiva da escuta (o ouvinte se fecha numa concha de som onde se embala só com o gênero de sua preferência, seja o jazz, o sambão, o rock, a música ligeira ou a experimental, numa redoma refratária a qualquer diferença, a qualquer deslocamento de seu código de adoção, o que significa não-escuta). A escuta indiscriminada de qualquer coisa também é não-escuta. Cumprir-se-ia, assim, em toda escala, no circuito vicioso e fechado da música de mercado, aquele fetichismo da música e a regressão da audição previstos por Adorno. O minimalismo seria o estilo estético desse *eu mínimo* (fechado defensivamente numa câmara de som repetitivo). (1999, p. 54)

A teoria crítica de Adorno subsidia a semiótica com problemas que transcendem aqueles da estrutura interna da obra de arte, a tomando como o fenômeno social que é, sujeito de e sujeita a um processo de mercantilização do sentido. Um espectro maior de autores poderia, então, dar conta da discussão sobre o espaço (se o há) da ideologia na teoria de Peirce, os mecanismos internos da obra que, em intercâmbio com contexto histórico e social, favorecem a dominação estética etc. Antes de tais incursões caberia assentar melhor as bases metodológicas de uma análise semiótica sobre a expressividade musical, mas o interesse da comunicação na mensagem parece ter justificada morada nas implicações históricas e sociais do tráfego simbólico, e é aí que vislumbramos os desdobramentos críticos do que aqui esboçamos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. **Composing for the films**. Londres: Athlone Press, 1994.
- ATKIN, Albert. **Peirce's final account of signs and the philosophy of language**, 2008. Disponível em: <<http://albertatkin.com/documents/FinalAccount.pdf>>. Acesso em 22 de maio de 2011.
- _____. **Peirce's theory of signs**. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edward N. Zalta (ed.). Edição do inverno de 2010. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/peirce-semiotics/>>. Acesso em 22 de maio de 2011.
- BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema – Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Dissertação de Mestrado (Música e Tecnologia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais / Escola de Música, 2007.
- BERG, Charles Merrel. Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of Koyaaardsqatsi. In: **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, vol. V, nº 1. América do Norte: outono de 1990. <<https://journals.ku.edu/index.php/jdte/article/view/1777/1741>>. Acesso em 8 de junho de 2011.
- BOGHOSSIAN, Paul. Explaining Musical Experience. In: STOCK, Kathleen (ed.). **Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work**. Oxford: Oxford University Press, 2007. Disponível em: <<http://philosophy.fas.nyu.edu/docs/IO/1153/explainingmusical.pdf>>. Acesso em 6 de maio de 2011.
- BRUNI, Paolo; CANGUÇU, Cristiano. Análise das estratégias de efeito no filme Koyaanisqatsi. In: **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n.06, pp. 91-108. Campinas: agosto de 2009. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_paolo_bruni.pdf>. Acesso em 11 de junho de 2011.
- CAGE, John. **Transcrição de entrevista de concedida no filme “Ecoute” por Miroslav Sebestik**, 1991. Disponível em: <<http://hearingvoices.com/news/2009/09/cage-silence/>>. Acesso em 10 de maio de 2011.
- CHAGAS, Paulo C. Music and meaning: the emergence of a new discipline. In: **JMM: The Journal of Music and Meaning**, vol. 1, outono 2003, sec. 5.1. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=1.5>>. Acesso em 7 de maio de 2011.
- DAVIES, Stephen. **Themes in the philosophy of music**. Nova York: Oxford University Press, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1990.
 _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GELMIS, Joseph. **An interview with Stanley Kubrick**. Excerto do livro “The Film Director as Superstar”. Garden City, Nova York: Double Day and Company, c1970. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>>. Acesso em 11 de junho de 2011.

HAVE, Iben. Background music and background feelings: background music in audio-visual media. In: **JMM: The Journal of Music and Meaning**, vol. 6, primavera 2008, sec. 5.1. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=6.5>>. Acesso em 29 de abril de 2011.

HASKINS, Rob. **Another look at Philip Glass**: aspects of harmony and formal design in early works and *Einsten on the beach*, 2005. Disponível em: <<http://www.users.waitrose.com/~chobbs/haskinsglass.html>>. Acesso em 18 de maio de 2011.

KANIA, Andrew. **The Philosophy of Music**. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edward N. Zalta (ed.). Edição do outono de 2010. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/music>>. Acesso em 15 de abril de 2011.

KIVY, Peter. **Sound sentiment**: an essay on the musical emotions, including the complete text of *The Corded shell*. Filadélfia: Temple University Press, 1989.

KOYAANISQATSI: Uma vida fora de equilíbrio. Direção e produção: Godfrey Reggio. Música: Philip Glass. Santa Fé: Institute for Regional Education, c1983. MGM Home Entertainment LLC, c2004. 1 DVD.

LEVINSON, Jerrold. Musical thinking. **JMM: The Journal of Music and Meaning**, vol. 1, outono 2003, sec. 2.1. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=1.2>>. Acesso em 15 de abril de 2011.

MANZANO, Luiz Adelmo F. **Som-imagem no cinema**: a experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTINEZ, José Luiz. **A semiotic theory of music**: according to a peircean rationale. The Sixth International Conference on Musical Signification. University of Helsinki, Université de Provence (Aix-Marseille I), 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism/jlm6ICMS.htm>>. Acesso em 7 de maio de 2011.

MEIRELLES, Fernando. 14: Sobre música, codornas e unicórdio. In: **Diário de Blindness**, 2008. Disponível em: <<http://blogdeblindness.blogspot.com/2008/02/14-sobre-msica-codornas-e-unicrdio.html>>. Acesso em 13 de abril de 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica** [The collected papers of Charles Sanders Peirce. Português]. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PRENDERGAST, Roy M. **Film music: a neglected art: a critical study of music in films.** W. W. Norton e Company: Nova York, 1992.

SALATIEL, José Renato. Peirce e Kant Sobre Categorias: Parte II – Da Filosofia Transcendental à Cosmologia Evolucionária. In: **Cognitio-Estudos: Revista eletrônica de Filosofia. Centro de Estudos do Pragmatismo.** Programa de Estudos Pós-graduados em Filosofia – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Volume 3, Número 2, p. 169-175, julho-dezembro 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pragmatismo/downloads/7_20cog_est_v3_n2_salatiel_t17_169_175.pdf>. Acesso em 25 de maio de 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SLOBODA, John A. **The musical mind: the cognitive psychology of music.** Nova York: Oxford University Press, 1985.

WINGSTEDT, Jonny; BRÄNDSTRÖM, Sture; BERG, Jan. Young adolescents' usage of narrative functions of media music by manipulation of musical expression. In: WINGSTEDT, J. **Narrative Music: Towards and Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia.** Luleå University of Technology School of Music. Piteå (Suécia), 2005. Disponível em: <<http://epubl.ltu.se/1402-1757/2005/59/LTU-LIC-0559-SE.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.