

Construção da mentira em *Paisaje Cubano con Lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica

SIDNEY MOLINA

Resumo Este artigo analisa a peça musical *Paisaje Cubano con Lluvia* (1984), composta pelo cubano Leo Brouwer (1939) para quatro violões, utilizando as categorias da semiótica discursiva. Considerando as possibilidades musicais da teoria greimasiana desenvolvidas por Tarasti e Monelle, o texto trata da relação entre plano de expressão e plano de conteúdo na música instrumental, revelando como o virtuosismo composicional de Brouwer na estrutura profunda, gramática narrativa e estrutura discursiva pode ser oculto sob uma aparente simplicidade na manifestação.

Palavras-chave música instrumental, narratividade, quadrado semiótico.

Abstract This article analyzes the musical piece *Cuban Landscape with Rain* (1984), composed by the Cuban Leo Brouwer (1939) for four guitars, using the categories of the discursive semiotics. Considering the musical possibilities of the greimasian theory developed by Tarasti and Monelle, the text examines the relation between the expression plane and the contents plane in the instrumental music, showing how the compositional virtuosity of Brouwer in the deep structure, narrative grammar and discursive structures can be hidden under an apparent simplicity in the manifestation.

Keywords instrumental music, narrativity, semiotic square.

[...] dans toute production poétique il y a toujours un peu de mensonge (Diderot 2000: 17).

A ficção não passa por mentira senão nas obras às quais atribuímos exatamente a verdade dos fatos (Du Bos 2000: 17).

REDUNDÂNCIA E SILÊNCIO

Uma peça escrita para quatro violões iniciada com uma única nota tocada por um único instrumento. A nota ocupa um único tempo de um tradicional compasso quaternário. Como um ciclo de um som só, a nota é repetida quatro vezes, sempre sustentando três tempos de pausa. Considerando o andamento estabelecido (Moderato: semínima = 60-66), é praticamente como se tivéssemos um som a cada quatro segundos, com três segundos de silêncio entre cada som. Redundante?

Continuemos: após quatro ciclos com essa única nota *ré* no primeiro violão surge uma segunda nota, no segundo tempo, no segundo violão. O ciclo de duas notas também é repetido quatro vezes. Mais de dez segundos após termos a entrada do terceiro violão e da terceira nota, só que, curiosamente, não no terceiro tempo, mas no quarto. Nova repetição quádrupla. E quando o último violão fizer sua aparição, preenchendo finalmente o compasso, ao ocupar o lugar do terceiro tempo que até então permanecera em silêncio, trará, de uma só vez, dois sons novos, *mi* e *fá#*. Não nos esqueçamos: o terceiro violão permanece aferrado a seu *lá*, o segundo a seu *si* e o primeiro – já há quase um longo minuto – a seu *ré* (ver figura 1).

A dificuldade aqui não é explicar o que está ocorrendo: uma análise tradicional irá, rapidamente, dizer que quase nada há aqui: uma pentatônica a partir de *ré*, a obviedade das entradas, um pulso regular e pouco mais. Se nossa análise tiver um caráter mais estético, uma única palavra – apressada, como toda palavra única que pretenda caracterizar uma obra complexa – poderá ser utilizada: "minimalismo".

Há, no entanto, mais do que isso: tanto o trecho comentado quanto, extrapolando, a própria peça como todo, parecem propor a todo ouvinte que os ouça em uma interpretação digna – especialmente em execuções ao vivo –, uma constante indagação pelo significado de cada um de seus passos. A peça desperta no ouvinte um interesse específico por um plano de conteúdo que estaria coordenando a manifestação daquilo que pode ser descrito na superfície expressa. Se a referência pura e simples a um movimento estético ou a um estilo muitas vezes afasta a responsabilidade de tentar compreender a obra nela mesma – por não estar, na maioria das vezes, conectada a uma amostragem suficientemente completa de obras abordadas de forma

CUBAN LANDSCAPE WITH RAIN

1984

Leo Brouwer
1939

Figura 1 – Compassos 1 a 5

comparativa de modo a permitir conclusões objetivas –, a descrição pura e simples do plano de expressão não mostra como o sentido é composicionalmente produzido. A questão não é, portanto, nem apenas descrever o artesanato superficial nem buscar para a obra intenções ou razões exteriores, sejam elas psicológicas ou sociológicas, mas, como já dissemos, compreender o processo de construção do sentido da obra. Trata-se de uma questão que poderá se beneficiar de uma abordagem semiótica.

AS PISTAS DO ENUNCIADO

O grau de disponibilidade com que os estudiosos da música recebiam a idéia de atribuir alguma espécie de significado à música instrumental no Classicismo está sintetizado na frase de Fontenelle: "Sonate, que me veux tu?" (Fontenelle 1988: 246). Posteriormente, a tradição do Romantismo trocou a desconfiança cética pelo simbolismo metafísico, e só na segunda metade do século XIX, a partir, sobretudo, da obra teórica de Hanslick, passou-se a caminhar rumo a um semi-simbolismo a partir do qual será possível pensar a idéia de um plano da expressão entendido enquanto plano do conteúdo. A idéia hanslickiana de um "champagne musical que cresce junto com a garrafa" (Hanslick 1989: 69), ao contrário da concepção reinante de uma garrafa pré-existente ao conteúdo extrínseco, figurativiza com propriedade a possibilidade de conceber a música instrumental a partir da visão teórica da semiótica discursiva. Tal possibilidade, claramente delineada nas últimas obras de A.J.

Greimas, pode já ser lida no verbete "isotopia"¹ do *Dicionário* (Greimas e Courtés 1989: 245-8), onde os autores parecem deixar claramente aberto o espaço para a dissolução das fronteiras rígidas entre plano de expressão e plano do conteúdo.

Se Hanslick antecipa possibilidades que interessam a uma semiótica musical, a interpretação predominante de sua obra, por outro lado, influenciará decisivamente o formalismo descritivo que, até hoje, afirma e reafirma que a música instrumental só tem significante. Para uma grande parte da comunidade musical não parece poder haver significado extramusical na arte pura dos sons, e essa é, muitas vezes, uma afirmação pontual. É como se, kantianamente, quanto mais a música ganhasse em autonomia enquanto arte independente e não híbrida – liberta, portanto, de palavras cantadas e programas – mais perderia enquanto cultura ou significado. Qualquer significação musical não poderia estar, nesse caso, nas articulações intrínsecas ao artesanato composicional (Monelle 1992: 237).

Interromper, no entanto, o fluxo conceitual da teoria semiótica apenas desconfiando de seus pressupostos é, na maior parte das vezes, apenas recusar-se a compreender desde o início as suas possibilidades. A semiótica não parou na distinção básica entre plano de expressão e plano de conteúdo: numa ótica greimasiana é fundamental a possibilidade de discernir, no plano de conteúdo, a enunciação do enunciado, isto é, a distinção entre a enunciação que um enunciador enuncia e o enunciado enunciado por esse enunciador. Concebendo o plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo do sentido, a semiótica entende que o conteúdo é gerado a partir de um caminhar do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Como sabemos, são estabelecidas três etapas no percurso: o nível fundamental, onde a significação surge a partir de uma oposição semântica mínima, passível de representação num "quadrado semiótico"; o nível narrativo, onde a narrativa é organizada do ponto de vista de um sujeito; e o *nível discursivo*, onde a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. Cada um desses níveis pode ser descrito e explicado por uma gramática autônoma, "*muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis*" (Barros 1999: 9). Assim, o processo de enunciação é uma instância mediadora entre as estruturas narrativas e as discursivas. É como se pudéssemos identificar a enunciação e seu manuseio a partir das marcas ou pistas que ela deixa espalhadas no discurso.

Voltemos, no entanto, à música: é impossível saber, muitas vezes, se os conceitos musicais passíveis de aplicações teóricas gerais são meras descrições sintáticas ou

1. O conceito semiótico de isotopia está associado com a reiteração de quaisquer unidades semânticas (repetição de temas ou recorrência de figuras) no discurso.

se são, por outro lado, carregados de sentido. Muitos dos termos técnicos utilizados em música – como *cromatismo*, por exemplo – são, antes de tudo, metáforas. O semioticista da música Raymond Monelle é um dos autores que tem abordado a linguagem musical também levando em consideração suas características semânticas. Segundo ele, a música composta comporta-se muito mais como o lado semântico da linguagem do que como o sintático. A constância de repetições e variações – básica para as estruturas musicais – não encontra contrapartida na sintática lingüística. Tais procedimentos, evitados nas formas mais típicas da prosa escrita ou da fala cotidiana, encontram-se, por outro lado, presentes na prosódia musical do verso. E, nesse caso, nem precisamos de Monelle para, quando confrontados com a recusa manifesta de conteúdo explicitada pela música pura, indagarmos se precisamos, de fato, aceitá-la. Não é possível tomar tal recusa como mais uma astúcia enunciativa que busca, através de uma quase coincidência entre conteúdo e manifestação, um efeito de anulação das pistas do enunciado? Podem os rastros de uma enunciação ser totalmente suprimidos? Pode haver sintaxe total? Pode a sintaxe ser total? Não existe um sentido a ser buscado nessa recusa de qualquer sentido que não seja o sonoro? (Molina 2001: 104-11)

NOTAS DE CHUVA

O título da obra é o único elemento lingüístico extramusical explícito na *Paisaje Cubano con Lluvia* (1984) de Leo Brouwer². Uma paisagem, isto é, um espaço. Um espaço culturalmente qualificado: uma paisagem que é cubana. Um espaço qualificado onde ocorre uma chuva ou, mais propriamente, uma chuva que cai sobre uma paisagem. Não cai esta chuva sobre uma paisagem qualquer, mas, especificamente, cai sobre uma paisagem que é, aqui, cubana. Um chover cubano. Um jeito cubano de chover.

Os condicionamentos de nossa escuta musical fazem com que busquemos avidamente, por assim dizer – e mesmo quando não nos damos conta explicitamente desse fato –, por temas³ e frases sonoras. A nota isolada repetida que inicia a peça causa, inicialmente, um certo desconforto. Mas a redundância assumida abre, no

2. Leo Brouwer nasceu em Havana (Cuba) em 1939, e é autor de uma das mais importantes obras para violão da segunda metade do século XX. Além do violão, sua vasta produção compreende obras sinfônicas, vocais, para percussão, diversas formações camerísticas, concertos, etc.
3. Temas não são, para a semiótica, apenas a denominação que certas entidades sonoras estáveis recebem no plano superficial da expressão, mas, mais amplamente, o resultado de um processo de discursivização de estruturas mais originais que permanecem, no entanto, abstratas, isto é, que não remetem a elementos do mundo natural (Barros 1999: 90).

entanto, o corredor isotópico necessário para dissolver a estranheza: não são notas, mas gotas de chuva que, lentamente, caem. Semanticamente, o discurso assume-se como figurativo⁴ e não temático; é como se uma chuva começasse sem que dela nos déssemos conta. Até aqui, no entanto, ela é apenas uma possibilidade ainda não qualificada de chuva.

Se uma nota musical é a figurativização de uma gota, um som figurativiza, aqui, uma imagem. Estranha alquimia semiótica é essa que faz de uma música algo para se ver. A homologia som = nota isolada = gota de chuva = imagem é estabelecida desde os primeiros compassos. Eero Tarasti é um dos autores que têm detectado convincentemente a atuação de processos semióticos de discursivização na música instrumental. Assim, as escolhas que o sujeito da enunciação faz para transformar a narrativa em discurso, a saber, as escolhas espaciais, temporais e atoriais, podem ser identificadas com clareza no discurso musical. A espacialidade é, para Tarasti, tanto a ocupação das tessituras (espacialidade externa) quanto as relações tonais (espacialidade interna); a temporalidade é dada, basicamente, pelo pulso métrico em combinação com o andamento; a atorialidade refere-se aos temas, sua substituição por outros temas, suas variações e desenvolvimentos. Os processos pelos quais a enunciação se projeta no enunciado (debreagens) podem ser, portanto, espaciais, temporais ou atoriais. Uma debreagem espacial será um afastamento do registro médio estabelecido ou do centro tonal. A debreagem temporal lidará, por exemplo, com variações na velocidade do pulso métrico e a atorial, como já dissemos, com a substituição e variação temáticas. A suspensão das distâncias em relação à enunciação é análoga aos efeitos de embreagens descritos pela semiótica greimasiana. Assim, seriam embreagens o retorno ao registro médio e ao centro tonal, a volta do andamento inicial e a reexposição do tema principal, todos procedimentos composicionais correntes na prática musical (Tarasti 1992: 220-73).

No início da *Lluvia*, como cada nota de cada um dos quatro violões cai num determinado tempo de um compasso também quaternário, instaura-se uma relação onde cada tempo figurativiza um ponto do espaço. Temos aqui um tempo espacializado, exemplo privilegiado daquilo que Bergson chama de *temps espace*, o que se contrapõe ao denominado *temps durée* ou tempo enquanto duração. Mas ainda há mais, uma vez que se estabelece também uma identidade entre cada instrumento e cada nota-gota. Dessa forma, os instrumentos não são vozes de uma construção polifônica, mas estão individualizados "materialmente", o que gera também um

4. A figurativização é o procedimento semântico pelo qual conteúdos mais "concretos" (que remetem ao mundo natural) recobrem os percursos temáticos abstratos (Barros 1999: 87).

efeito cênico espacial que é ressaltado fisicamente no caso de apresentações ao vivo ou estereofonicamente no caso de uma gravação. Assim, a equação passa a ser: tempo = espaço = imagem = determinado violão = som = nota individual = gota de chuva.

A partir daqui, torna-se interessante procurar entender a assimetria esboçada sumariamente na introdução deste artigo (ver figura 1): o terceiro violão pula um tempo, caindo, enquanto gota, no quarto tempo e não no terceiro; já o quarto violão, o último a entrar – como esperado –, assume o terceiro tempo, mas traz duas notas e não uma. Trata-se de uma primeira debreagem espacial, que rompe com a identidade determinado violão = determinado tempo do compasso, associada a uma primeira debreagem temporal que altera a densidade rítmica. Com o quarto violão, a tessitura também se amplia, já que ele traz simultaneamente tanto o som mais grave quanto o som mais agudo até aqui ouvidos.

Os porquês desses tratamentos específicos poderão ficar mais claros se lançarmos um olhar para a espacialidade interna. Não há uma tonalidade – no sentido clássico do termo – claramente constituída no trecho. Com a entrada do último violão completam-se, no entanto, as notas de uma escala pentatônica a partir de *ré* (*ré, mi, fá#, lá, si*). A escala pentatônica remete-nos à música ritual de diversas culturas e, em especial, à música de origem africana, uma das mais importantes matrizes sonoras da música das Américas. Nossa chuva começa a se determinar sociosemioticamente, caindo inicialmente sobre o passado mítico de Cuba, já que as pausas, assimetrias e inversões vão fazendo com que a paisagem cubana surja da própria chuva. E é a chuva – ela mesma – que, através de sua irrigação qualitativa e cíclica, acaba por fundar, constituir e sustentar a própria cultura cubana e suas paisagens.

Pouco a pouco, as debreagens temporais tornam-se cada vez mais sofisticadas: a densidade rítmica continua aumentando progressivamente, as semicolcheias vão preenchendo o compasso, os ritmos latinos sincopados começam a aparecer – mantendo, ainda, características particulares em cada um dos violões. A chuva se sociabiliza e se urbaniza pouco a pouco, não apenas ritmicamente: as duas notas que faltavam (*sol* e *dó#*) para completar a escala de *ré maior* – influência da matriz musical europeia na cultura latino-americana – são introduzidas até que, no ciclo de repetição dos compassos 8 e 9, um gradual *crescendo* – debreagem do eixo da intensidade – prepara o terreno para a transformação das gotas intermitentes em chuva contínua. Só no *crescendo poco a poco* o som-som é introduzido: se a nota é gota (som-imagem), o som é, como na natureza, intensidade sonora ou *volume sonoro*. Gotas individuais quase não soam, a não ser que se juntem em grupos cada

vez mais densos. É a entrada do som desse som que não é mais som, mas imagem (ver figura 2).

A semântica discursiva do trecho (e da peça) é, portanto, totalmente figurativa, tendo o cuidado de evitar qualquer abstração temática. Os processos figurativos permeiam todas as dimensões de discursivização e são coordenados também por uma utilização explícita da série de Fibonacci⁵, o que propõe relações áureas – portanto *naturais* – para a distribuição das gotas de chuva: uma nota, duas notas, três notas, cinco notas (na tão comentada entrada do quarto violão), oito notas (ver figura 1) e, a partir desse ponto o corredor isotópico já está constituído, o que faz com que uma aproximação seja suficiente para permitir, economicamente, a passagem do efeito de sentido.

Há algum tempo atrás falamos de uma transformação das gotas intermitentes em chuva contínua. Processos de transformação são regulados por estruturas narrativas. Talvez possamos interromper um pouco nossa análise do discurso colado ao plano de expressão para prestar um pouco de atenção aos processos de narrativização da peça.

SONS QUE CONTAM ESTÓRIAS

Primeiramente façamos, de forma resumida, uma possível versão (há sempre muitas maneiras diferentes de contar uma estória) da estória que a música talvez conte: as gotas intermitentes surgem uma a uma, aumentam gradualmente sua densidade, aumentam de intensidade e se transformam em chuva contínua; a chuva contínua amplia a paisagem e se movimenta por ela, por essa paisagem cubana. Mais tarde, a chuva contínua passa a se apresentar como uma grande massa ou bloco chuvoso, que continua a se intensificar gradualmente: nesse momento há uma ruptura na continuidade regular da chuva e um extraordinário aumento de velocidade. Irregularidade e velocidade permanecem em constante processo de intensificação até o momento em que a chuva atinge seu ponto culminante, com violentas trovoadas. A partir desse clímax, uma transição reduz a intensidade, a densidade e a velocidade da chuva, trazendo os pingos individualizados do início rumo a um desaparecimento gradual das gotículas no silêncio total. Como podemos ver, não há nada de especial na narração em si.

5. Utilizada como aproximação da seção áurea, a série de Fibonacci é definida por uma operação que faz com que seus termos, a partir do terceiro, sejam sempre os resultados da soma dos dois termos anteriores. Assim, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etc.



Figura 2 – Compassos 8 e 9

A semiótica não está interessada, porém, apenas na *narrativa* em si, mas, preferencialmente, na *narratividade*, isto é, na utilização que a obra faz de estruturas narrativas, tanto sintáticas quanto semânticas. É como se as estruturas semi-narrativas pudessem ter, ao lado do nível profundo ou fundamental, um nível de superfície dado pela narratividade, o qual é mais abstrato e, por assim dizer, anterior a qualquer estrutura discursiva: é, de fato, a condição prévia da possibilidade de discursivização.

Sendo assim uma etapa intermediária do percurso gerativo do sentido, as estruturas narrativas permitem que nelas "*representem-se ou simulem-se, como num espetáculo, o fazer do homem que transforma o mundo, suas relações com outros homens, seus valores, aspirações e paixões*" (Barros 1999: 87).

O sintagma elementar da sintaxe narrativa – denominado programa narrativo – define-se como um "enunciado de fazer" que rege um "enunciado de estado". Em geral, um sujeito do fazer exerce uma função de transformação sobre um sujeito de estado de maneira que este possa entrar em conjunção com um objeto de valor. Dois tipos de programas são, então, típicos: o programa de competência, onde há a doação de valores modais ao sujeito, e o programa de *performance*, onde o sujeito se apropria de valores descritivos. Na *Lluvia*, o mais importante é compreender como são promovidas as transformações de estados. Há, na peça, programas narrativos típicos?

As etapas da chuva e suas transformações nunca são súbitas, mas, ao contrário, sempre recebem uma preparação por meio de transições de diversos tipos. Essas transições parecem mostrar de maneira privilegiada no orbe do discurso a atuação de programas e de percursos narrativos. Assim, mudanças graduais de densidade, dinâmica, velocidade, articulação e timbre permitem a discursivização das mudan-

ças de papéis actanciais⁶. Claramente há enunciados de estado transformados por enunciados de fazer, com programas de competência que permitem programas de performance: nos compassos 8 e 9 através, sobretudo, do *crescendo poco a poco* (ver figura 2); no compasso 49 a súbita mudança de caráter harmônico aliada ao *dim.* (ver figura 6); após o *più stacc.*, de novo o *dim.* (compassos 70 a 73, ver figura 8); para entrar no *agitato*, quinze segundos de *crescendo* na mesma célula (ver figura 9) e, finalmente, antes da *coda*, o incrível *rallentando* combinado ao *dim.* geral e ao voltar gradual da sonoridade percussiva ao som normal (ver figura 10).

A característica principal é, no entanto, o fato de que o enunciador não determina o sujeito da narrativa. Quem é sujeito aqui? Seria o mesmo que perguntar, diante de uma chuva na natureza: quem chove? À figurativização total e à ausência de atorialização temática no nível discursivo, corresponde a indeterminação actancial do sujeito narrativo. Há programas narrativos, há transformações de estado: há, portanto, um percurso de um sujeito; só que ele é, por definição, indeterminado.

Se há tal percurso, há também um percurso de um destinador-manipulador que faz-fazer, que doa competência modal ao sujeito indeterminado que chove. O contrato estabelecido é unilateral: a natureza naturante – ou como quer que a chamemos – faz com que a chuva chova. A manipulação do e no natural, se assim a podemos chamar, é dada pelas leis naturais da física, que determinam o início e o fim da chuva, assim como a necessária passagem por todas as suas fases. É um dever-chover, sem negociações. Curiosamente, o enunciador precisa utilizar todos os recursos necessários para evitar qualquer relação determinadora dos papéis actanciais. Também na peça tudo deve soar óbvio e naturalmente determinado.

Dentro do percurso de um destinador-julgador, a sanção cognitiva ou interpretação esperada permite construir um simulacro de verdade para a chuva, já que não pode haver no plano narrativo nenhum espaço para dúvidas veridictórias: uma chuva natural é sempre chuva, ela parece e é uma chuva de verdade. Não há mentiras na natureza.

Um outro ponto de interesse, que o estudo detalhado de uma semântica narrativa aplicada a *Lluvia* de Brouwer pode revelar, diz respeito à produção de efeitos afetivos ou passionais. As paixões, do ponto de vista da semiótica, entendem-se como "efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado" (Barros 1999: 47). Numa narrativa, o sujeito segue um percurso, ou seja, ocupa diferentes posições passionais, saltando de estados de tensão e de disforia para estados de relaxamento e de euforia e vice-versa. De certo modo, a narrativa informal, por

6. Actantes são entidades sintáticas da narrativa que são definidas como termos resultantes de uma relação transitiva, sejam elas relações de junção ou de transformação (Barros 1999: 84).

meio da qual procuramos mais acima traçar um retrato da estória contada pela peça, não foi, de forma alguma, apenas descritiva, mas, ao contrário, trazia embutida em si uma constatação de efeitos passionais produzidos. Assim, determinados recursos técnicos utilizados pelo plano de expressão constituem, e na obra, um programa de posições passionais ligadas à figurativização do fenômeno natural da chuva. Citemos alguns: 1) regularidade métrica, intensidade *piano*, ausência de densidade, escala pentatônica, seção áurea, individualidade dos instrumentos = tranqüilidade e paz de um fenômeno natural cíclico, contato com a natureza, memória das origens, paisagem; 2) aumento da densidade, ritmos cubanos, modos diatônicos = contato consonante com uma cultura, identidade cultural, relação afetiva com a manifestação de uma paisagem que é cubana; 3) aumento radical da velocidade, ausência de compasso, quebra do pulso métrico regular, atonalismo, intensidade *forte*, percussividade total, limite entre som musical e puro ruído = perda de controle diante do fenômeno natural, sensação de perigo, medo, incômodo.

Dissemos acima que não há mentiras na natureza. Quando o assunto é a construção artificial de uma obra de arte, por outro lado, já não podemos dizer o mesmo. Teremos de voltar logo mais a esse ponto. Agora, no entanto, teremos de nos embrear – mais um pouco – nas sutilezas da discursividade.

NATUREZA E CULTURA

O *poco più mosso* produz uma mudança de compasso de quaternário para ternário. O compasso ternário é mais um sinal da atuação da matriz cultural européia como constituinte dessa paisagem cubana. A debreagem temporal traz uma aceleração de quase 20 pontos metronômicos para o trecho. As notas pontuais transformam-se em fusas que surgem de uma intensidade *pp* ou *ppp* rumo a um *crescendo* seguido de *decrecendo* na mesma nota. Há um virtuosismo composicional que faz com que violões realizem uma sonoridade que cria a ilusão de uma continuidade, obtida através do efeito do trêmulo, uma vez que variações de dinâmica dentro de um som contínuo já atacado são impossíveis em instrumentos de cordas dedilhadas: violões são, predominantemente, instrumentos de ataque súbito e não prolongado. Também a individualidade espacial dos quatro instrumentos é modificada, dando lugar a apenas duas texturas: a interpenetração dos trêmulos dos violões 1 e 2 e a movimentação *harmônica* do bloco constituído pelos violões 3 e 4. Aqui, o centro harmônico é Sol e os violões 3 e 4 agrupam, numa apresentação vertical acórdica, as notas da pentatônica de Sol (*sol, lá, si, ré, mi*). O agrupamento faz com que

nosso ouvido oscile entre o acorde perfeito de sol e a utilização de sua 13ª e de sua 9ª. Já os dois primeiros violões trazem, no trêmulo, as duas notas que faltam para transcender a estrutura pentatônica no diatonismo do modo lídio, definido pelo *dó#* e confirmado pela presença da nota sensível *fá#*. Duas coisas podemos concluir daí: em primeiro lugar, a debreagem espacial interna da utilização do centro tonal manteve-se dentro da mesma escala (*ré maior* tem as mesmas notas que *sol lídio*) e, em segundo lugar, a estrutura pentatônica parece ser o pano de fundo natural que permite o desdobramento cultural da paisagem (ver figura 3).

Cabe ressaltar também no trecho a "modulação" para *sib* (compasso 24): ela é introduzida abruptamente, criando, dessa forma, um momento ao mesmo tempo único e passageiro de debreagem espacial interna. *Sib* é atacado diretamente pela utilização da nota *sib*, pela enarmonização do *dó#* em *réb* e pela tensão entre *mi natural* e *mib*. Alcançada uma estabilidade em *sib lídio*, todas as ambigüidades desfazem-se, caracterizando a inserção de *mi natural* em meio a *sib*, *dó*, *ré*, *fá*, *sol* e *lá*. Assim, de lídio a lídio, a mudança de espaço tonal interno não interfere na estrutura harmônica utilizada (ver figura 4).

A volta para *sol lídio* ocorre com o retorno quase simultâneo de *si natural*, *dó#* e *fá#* (ver figura 5). O trecho é, como dissemos, o espaço singelo da componente harmônica na peça. Se o *moderato* (figuras 1 e 2) caracteriza *ré maior*, a resolução em *sol* torna tonalmente natural a entrada do *poco più mosso* (figura 3), o que patenteia a importância do eixo de quarta justa ascendente sobreposto a pentatônica e como sustentador do modalismo diatônico. A entrada de *sib* (figura 4) coloca em questão o modo menor, tanto pela ambigüidade inicial ofertada pela nota *réb* quanto, principalmente – uma vez que *ré natural* estabilizará *sib maior* a partir do compasso 26 – pela relação de terça menor com *sol*, o que preenche o eixo harmônico de quarta justa da peça (*ré – sol*) com a terça menor *sib*. Modo maior e modo menor passam a ser fecundantes-fecundados nessa chuva mítica de relações culturais. Ao mesmo tempo em que instaura mais um elo cultural forte da chuva cubana, o tonalismo se vê, ironicamente, abarcado por uma nova etapa de figuratividade: os eixos tonais encontram-se novamente numa relação áurea que pode ser expressa pela relação aritmético-geométrica que se estabelece entre os números cinco e três (ver nota 5), o que pode ser melhor visualizado pela própria distância, medida em semitons, dos eixos tonais mencionados:⁷ num segmento ao qual atribuíssimos

7. Distância ascendente *ré-sol* (cinco semitons) mais distância, igualmente ascendente, *sol-sib* (três semitons).

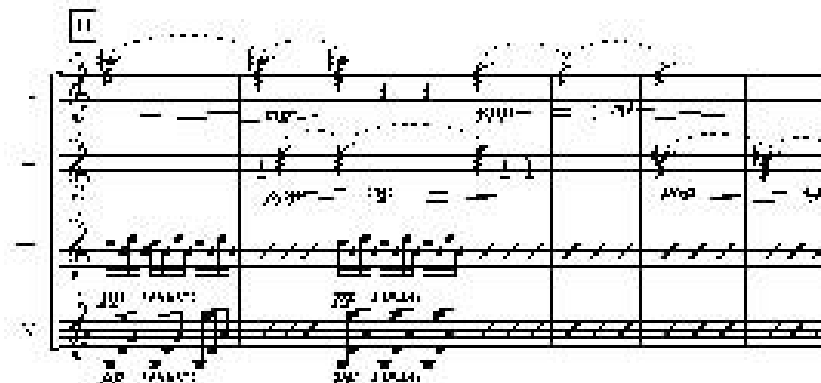


Figura 3 – Compassos 12 a 18

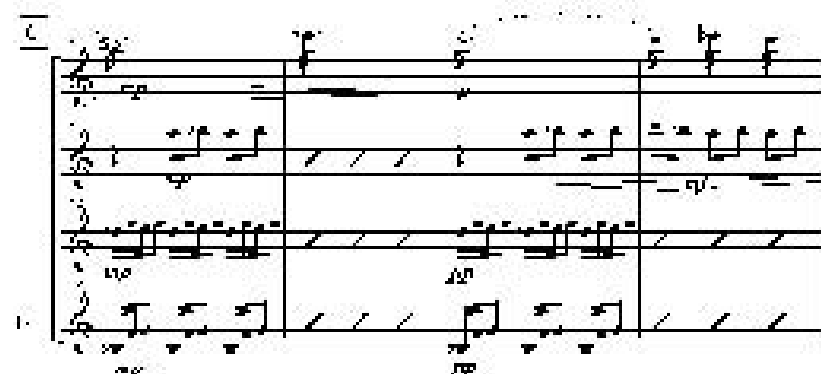


Figura 4 – Compassos 24 a 27



Figura 5 – Compasso 32

como medida total o número inteiro oito, teríamos, como aproximação inteira do valor de uma divisão áurea, a subdivisão $5 + 3^8$. Natureza ou cultura?

A mudança do baixo para mi no compasso 49 prepara o caminho para o *più mosso*: *legato (sul tasto ad lib.)*, onde o recurso de entradas canônicas é utilizado tanto para iniciar o trecho quanto para efetuar a passagem para o *poco stacc.*, quando ritmos com características africanas são sobrepostos adquirindo sentido pelas nuances de articulação, acentos e dinâmica. No momento inicial, enquanto o violão 4 permanece exclusivamente pentatônico e os violões 2 e 3 mostram-se diatônicos no mesmo *lidio* do trecho anterior, o violão 1 alterna-se entre o *sol lidio* (com a presença de *dó#* e *fá#*) e o *sol pentatônico* (que omite tais notas). A textura é agora a de um bloco único, sem nenhuma distinção funcional entre os instrumentos (ver figura 6). No momento final já citado (*poco stacc.*), as quatro vozes caminham para o total pentatonismo que reina a partir do compasso 66 (ver figuras 7 e 8).

A implosão dos ritmos cubanos e a volta do pentatonismo total diminuem o império da cultura sobre o reino da natureza. Tal fato assume um alto grau de elaboração na continuidade da *Lluvia*, no trecho indicado na partitura pela expressão *più presto possibile*. Temos aqui a ausência literal de compasso e de pulsação. Tanto a entrada de cada instrumento, em sua própria velocidade, quanto a passagem para a próxima etapa, *agitato*, obedecem a uma contagem em segundos: o tempo aqui passa a ser a duração cronológica, uma vez que não há mais a abstração métrico-espacial do pulso para garantir uma *unidade de contagem*. O pentatonismo continua total, com a presença das notas *sol, lá, si, ré* e *mi*. O único fator a fazer algum elo com uma linguagem musical mais tradicional é dado pela transformação que cada voz faz no todo ao introduzir ou modificar sua célula no interior do amálgama sonoro. Tais diferenciações obedecem a um desdobramento do pentatonismo em grupos cada vez com mais notas, como pode mostrar uma rápida olhada no caminhar das células de duas notas em direção a grupos de até 16 notas. Assim, uma vez que a velocidade inicial já é "máxima", o aumento de velocidade só pode continuar indiretamente, através desse curioso efeito de densidade. Não há debreagem espacial externa, já que a tessitura utilizada é a do registro médio dos instrumentos, sem extremos graves ou agudos (ver figura 9).

O trecho final do exemplo anterior, com seus quinze segundos de *crescendo*

8. A seção áurea divide um segmento em duas partes de maneira que a medida total do segmento dividida pela parte maior seja igual à parte maior dividida pela menor. Assim, oito dividido por cinco é aproximadamente igual a cinco dividido por três, o que confirma a aproximação constatada por Fibonacci.



Figura 6 - Compassos 49 a 53



Figura 7 - Compassos 63 a 66



Figura 8- Compassos 68 a 71

Figura 9 – Più Presto Possibile

sem nenhuma alteração nos grupos, introduz o próximo momento, sem dúvida um dos mais interessantes achados sonoros da peça.

O *agitato* é, de certo modo, *dodecafônico*: cada violão repete incessantemente células de quatro ou cinco notas que perfazem a totalidade da gama cromática. Todas as doze notas – e suas repetições circunstanciais, das quais a mais freqüente possibilidade é justamente a da nota *sol*, presente nas células de três dos quatro violões – podem estar ocorrendo simultaneamente de forma a gerar um grande *cluster*. O ritmo que cada instrumentista genuinamente improvisa deve ser irregular na duração das notas e, como se não bastasse, não há também, a exemplo do que já ocorreu no trecho imediatamente anterior da obra, uma pulsação métrica estabelecida como referencial. A dinâmica é um constante *forte* e, timbricamente, o som solicitado pela partitura, o *Bartok pizz.*,⁹ soa, nos violões, extremamente percussivo, tornando difícil – e desnecessária – a identificação auditiva da altura das notas. O único pa-

9. "Tirer la corde de telle façon qu'elle rebondisse contre les silllets", nas palavras do compositor (Brouwer 1987: 7).

râmetro de orientação ainda conservado pelos quatro instrumentistas é a contagem em segundos. A transição para a *coda* só se dá após a insistência no trecho por vinte e cinco segundos. Um sentido altamente irônico, tão claro na escuta quanto difícil de formulação analítica, emana do trecho: como pode a natureza em seu aspecto radicalmente natural, brutal e incontrolado ser figurativizada pelo (em geral tido como) máximo artificialismo composicional, a saber, pelo atonalismo da música contemporânea? Como extremos tão longínquos puderam unir-se tão intrinsecamente? Aqui a música contemporânea é ainda mais natural do que todos os tonalismos, modalismos e pentatonismos. E tudo se torna ainda mais complexo se adicionarmos que, justamente o clímax sonoro da peça, dado pelo *agitato* atonal, situa-se, aproximadamente, no ponto áureo da duração cronológica da obra (ver figura 10)¹⁰.

A transição, partindo do ponto culminante da obra – onde, como vimos, a repetição de células de quatro ou cinco notas no *forte* percussivo do *Bartok pizz.*¹¹ havia sido submetida a toda sorte de debreagens temporais de maneira propositalmente irregular e caótica – começa a restaurar o controle num processo gradual do que poderíamos denominar "embreagem sonora" (mudança da percussividade do *Bartok pizz.* para o som normal), "embreagem temporal" (*rallentando*), "embreagem da intensidade" (*decrescendo*) e recuperação do posicionamento espacial de cada instrumento ("embreagem da espacialidade"), uma vez que cada um desses processos passa a ocorrer sucessivamente e com sua própria dinâmica intrínseca em cada um dos quatro instrumentos. Ainda aqui, a contagem em segundos é decisiva até a volta da pulsação comum e do compasso quaternário do início, o que somente se dá na *coda*.

10. Novamente a relação áurea aritmético-geométrica entre os números oito e cinco nos será útil: numa aproximação possível, a peça dura oito minutos (na gravação utilizada 7m42) estando o *agitato* situado por volta dos cinco minutos. Ficou patente em dois encontros pessoais do compositor com o quarteto Quaternaglia (Montevideu 1996 e Havana 1998) que, tanto no caso em questão quanto em situações afins, não importa propriamente a "exatidão cronométrica exterior" mas apenas a transmissão do sentido fundamental em jogo a partir do que temos denominado "abertura do corredor isotópico".

11. Talvez não seja excessivo notar que o nome de Béla Bartók (1881-1945) aparece literalmente grafado na partitura da obra e passível de identificação auditiva através do singular efeito timbrístico que leva seu nome. Trata-se de uma referência explícita na obra de Brouwer e um especialista na utilização composicional de proporções áureas (vide o exemplo canônico do primeiro movimento da Música para Cordas, Percussão e Celesta, de 1936). Um uso mais tipicamente bartokiano da seção áurea pode ser encontrado na Paisaje Cubano con Rumba, de 1985, outra obra de Leo Brouwer da mesma série das Paisajes e também destinada pelo compositor para a formação quarteto de violões. O atonalismo artificial se naturaliza, pois a chuva traz para a paisagem cubana como um de seus momentos intrínsecos a forte presença poética de Bartók.

A *coda* – embreagem quase literal da apresentação enunciativa dos seis primeiros compassos da peça – inicia-se, no entanto, com a superposição da finalização da transição no quarto violão com o início do primeiro ciclo de quatro compassos no primeiro violão. Tal ciclo, exceção feita à interferência inicial do quarto violão, é idêntico ao que abre a obra, trazendo, portanto, a repetição em forma de gota de chuva da nota *ré*. A reexposição só passa a ser totalmente literal a partir da entrada do segundo violão, quando o quarto violão finalmente encerra sua transição irregular para se calar até a esperada entrada no terceiro tempo do quarto ciclo de quatro compassos, com as mesmas notas *mi* agudo e *fá#* grave do início. Uma debreagem ainda tem lugar na dinâmica, uma vez que, ao contrário da indicação *p* (piano), a *Coda* prevê um início em *ppp*; e, ao contrário da manutenção de intensidade que o trecho inicial observa até o *crescendo poco a poco* do compasso 8 (ver figura 1), a *coda* traz a seguinte indicação, passível de aplicação desde a entrada do quarto violão: *poco a poco dim. al niente* (ver figura 11).

CONSTRUÇÃO DA MENTIRA

De que maneira o discurso musical e sua narrativa estruturam-se a partir de uma oposição bipolar? Como uma tal oposição pode ser revestida de asserções e negativas? Como identificar e diferenciar contrariedades e contraditoriedades? E, uma vez isso posto, que espécie de luz analítica pode ganhar nosso objeto musical com tal abordagem?

A semiótica discursiva estabelece que no nível fundamental a significação surge como uma oposição semântica mínima. Os termos opostos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de contrariedade, já que termos contrários (como por exemplo, /preto/ vs. /branco/) encontram-se em relação de pressuposição recíproca. Aplicando-se uma operação de negação a cada um dos contrários, obtêm-se os dois contraditórios (/não preto/ vs. /não branco/, os chamados subcontrários). As relações de contrariedade ou de oposição entre termos, assim como as relações de contraditoriedade que delas decorrem são passíveis de representação no chamado quadrado semiótico, que se constitui num modelo lógico capaz de operar com a estrutura elementar.

Assim, se tomarmos a relação entre os termos contrários /altura sonora/ e /pulso métrico/ poderemos representá-la num quadrado semiótico a partir das relações estabelecidas na enunciação da *Paisaje Cubano con Lluvia* (ver figura 12):¹²

12. Na representação do quadrado semiótico, o eixo horizontal é o das contrariedades e o diagonal o das contraditoriedades. A verticalidade traz as relações de implicação.

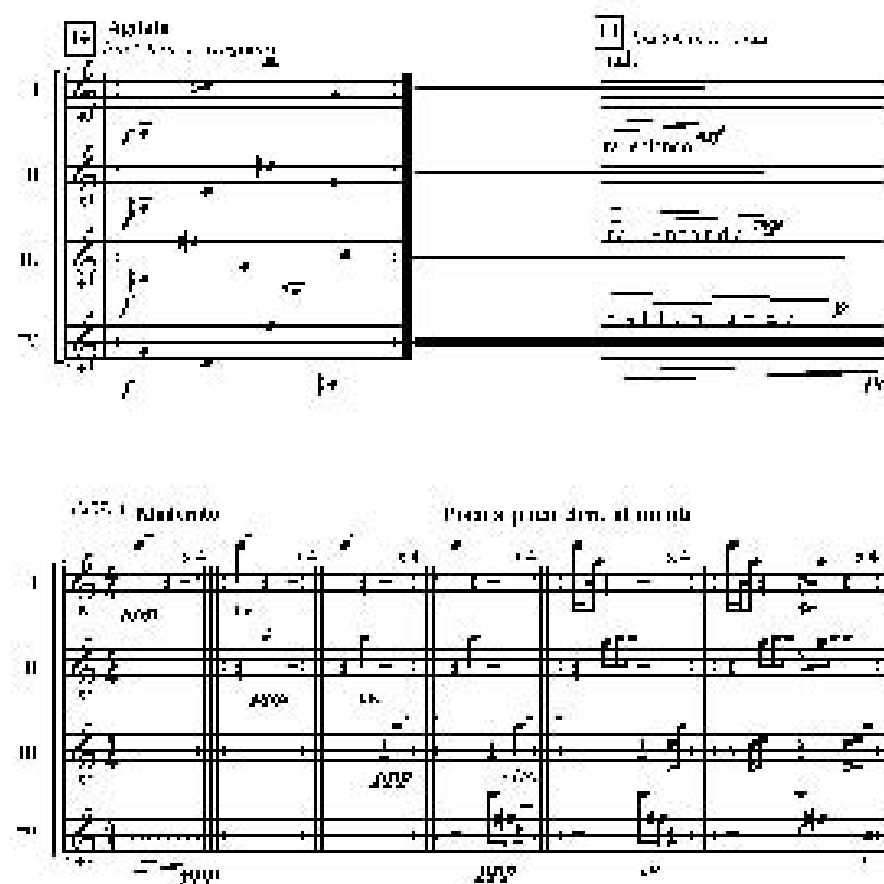


Figura 11 – Coda

No quadrado acima, não somente observamos as relações de contrariedade e contraditoriedade, mas, também, suas reuniões complexas. Tanto os eixos horizontais quanto os verticais contíguos reunidos foram explorados como etapas na *Lluvia* de Brouwer. Outro quadrado pode ser montado a partir da utilização de estruturas tonais e modais, diatônicas e cromáticas na obra (ver figura 13).

Podemos ver como dois trechos da peça superpõem, inclusive, as contradições modais. Seria possível hierarquizar tais estruturas numa análise tradicional? Vejamos mais um quadrado dando conta de oposições de andamento da obra (ver figura 14).

Ao lado de tais operacionalizações das escolhas de parâmetros nos diversos eixos, tomemos a questão fundamental da estrutura da peça. Afirmamos, em di-

versos pontos, a relação que a obra pretende estabelecer com o fenômeno natural da chuva. Vimos que tal relação determina todas as estratégias de enunciação da obra, das mais simples às mais complexas. Como se organiza na *Lluvia*, entretanto, a relação entre natureza e cultura? Tomemos o par /natureza física/ vs. /cultura espontânea/: o fenômeno natural em si vs. a cultura folclórica do povo cubano, resultado de seu processo histórico e social. A /não-natureza física/ pode ser representada pela /imitação da natureza/, ela mesma uma /não-natureza/ e, a /não-cultura espontânea/ pode ser compreendida como a /obra abstrata composta/. Assim, dentro deste quadrado, um único ponto é possível para caracterizar a *Paisaje Cubano*: este ponto não é o da cultura espontânea, obviamente; não é o da obra artificial composta, temática e abstrata por excelência,¹³ da qual a peça de Brouwer procura cuidadosamente se afastar; não é também – embora aparentemente quisesse sê-lo – uma chuva de verdade; só pode ser o desse curioso domínio de difícil exploração musical que é o da figurativização total da natureza através do domínio sonoro e, especificamente, da de um de seus fenômenos. Em sendo imitação de uma natureza cubana, a peça também imita a cultura espontânea cubana que a pressupõe. (figura 15).

Há, no entanto, mais uma ingenuidade a evitar com a ajuda da análise semiótica. Quer a obra de Brouwer parecer-se tanto com uma chuva a ponto de não poder se distinguir de uma chuva? Ora, é claro que, em nenhum momento, o ouvinte terá a menor dúvida de que se trata de uma música e não de uma chuva. Aqui ocorre um fato que a análise tradicional não tem como acessar: a complexidade da produção de sentido da obra leva em consideração que o virtuosismo da construção figurativa atemática, aliado a todas as escolhas sintáticas e semânticas do nível narrativo, serão reconhecidos de algum modo e interpretados pelo enunciatário como fatores do sucesso estético (ou poético) da composição. Assim, funda-se a *Paisaje Cubano con Lluvia* numa mentira: quanto mais parecer uma chuva e não uma música, mais nossa música será uma música de qualidade. Parecer algo não o sendo é a definição de *mentira* que podemos extrair do quadrado semiótico que, tipologicamente, explicita as modalidades veridictórias a partir do eixo de contrariedade /ser/ vs. /parecer/, como mostra a figura 16.

Se praticamente todas as obras musicais, por serem artificialidades de produções forjadas pelos homens, são, assumidamente, falsas naturezas, é interessante mostrar

13. A tematização abstrata não se anula nem pela referência ao mundo pastoral do Classicismo (cujo exemplo lapidar pode ser a Sinfonia Pastoral de Beethoven) nem pela transcendência sonora a partir do literário de cunho metafísico almejada pelos programas dos poemas sinfônicos.

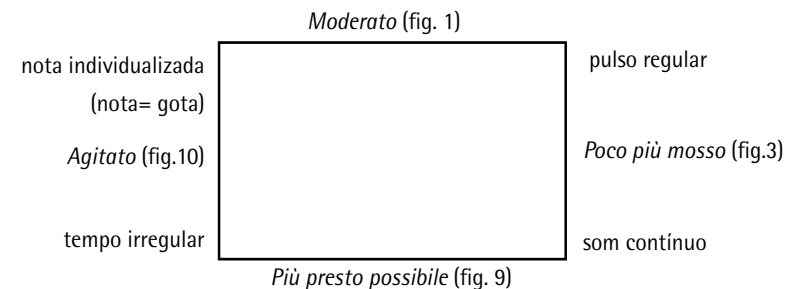


Figura 12

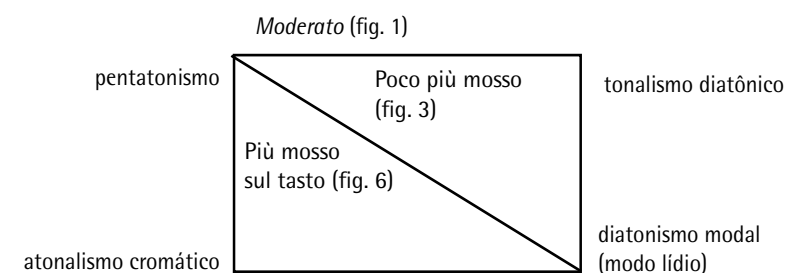


Figura 13



Figura 14

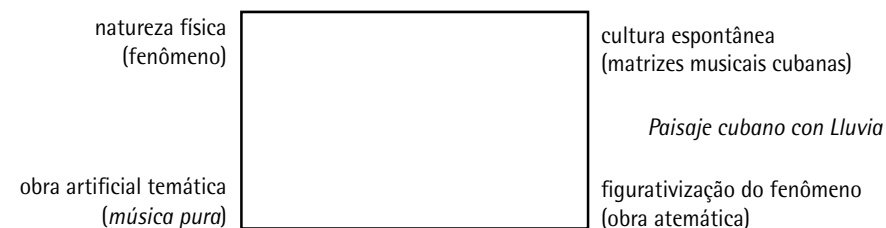


Figura 15

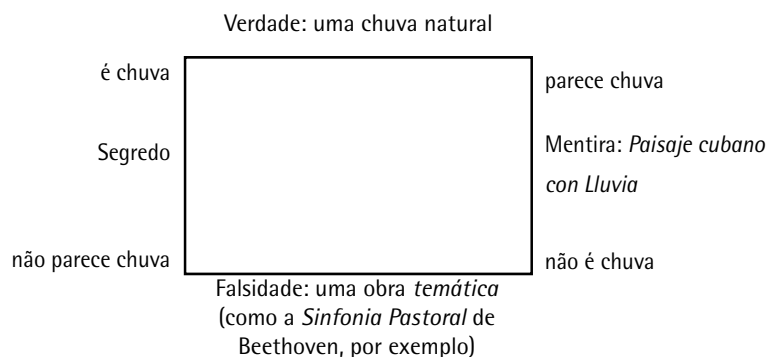


Figura 16

como esta obra de Leo Brouwer constrói, partindo do simulacro de natureza que erige, sua artisticidade justamente com uma corajosa elaboração da mentira. Sendo parte integrante da estrutura fundamental que coordena os processos narrativos e discursivos da obra, a mentira é construída, no entanto, para ser reconhecida. Não há segredos: ela é explicitada, o que permite que o processo seja identificado facilmente pelo ouvinte. Por outro lado, com o que essa mentira dialoga na obra? Traz a obra algo velado, não explícito, secreto? É a construção da mentira um ponto final da estrutura fundamental? Esgota-se a artisticidade da obra no artesanato das notas de chuva?

A narrativa mítica que conta a história de Cuba a partir de suas paisagens sonoras vividas, possíveis e sugeridas não é explicitada, mas pode ser detectada passo a passo na peça, conforme tem mostrado nossa análise. Tal história reverte a relação som-imagem na paisagem: o sonoro (nota musical) antes transformado em visual (gota de chuva) agora figurativiza a própria figurativização, transformando imagem (chuva) em história sonora narrada (música). Por isso o título da obra não é "Chuva sobre uma paisagem cubana": a chuva não inunda com suas notas-gotas uma paisagem cubana, mas, ao contrário, é *un Paisaje Cubano* que, com sua *Lluvia*, fertiliza o solo cultural de um povo na medida em que, *gota a gota*, se apropria de seu passado mítico sonoro.

São dois processos simultâneos: som figurativizando o processo da chuva e, por seu turno, o processo da chuva figurativizando a história mítica de sua música. Trata-se da verdadeira enunciação de uma paisagem, paisagem essa também verdadeira por ser enunciada como viva, úmida, límpida, aberta, pensante. Verdadeira, acima de tudo, por ser, aqui, sociossemioticamente assumida como *cubana*. A mentira no enunciado só ajuda a construir a verdade na enunciação.

A verdade mítica vira mentira chuvosa para emergir na superfície com as poucas notas, escalas e ruídos que formam a peça. E todo esse processo é também, ele mesmo, figurativizado, já que a história mítica é narrada a partir de uma chuva natural: a construção do sentido faz com que uma obra artificial que narra um processo altamente elaborado culturalmente, pareça, ela mesma, parte de um ciclo cosmológico determinado singelamente pela permeabilidade osmótica de um fenômeno natural.

Sua emergência na superfície, ironicamente traduzida por uma minimalística pobreza, parece não ser forte o suficiente para justificar, num primeiro momento, a própria necessidade de uma "análise". De que "análise", no entanto, falamos? Escutar o plano de conteúdo é, aqui, a pista fundamental a ser seguida e perseguida como voto engajado num processo de contínua busca de compreensão.

Ainda há pouco afirmamos que há muitas maneiras diferentes de contar uma história: que nos seja permitida mais uma tentativa para caracterizar a *Paisaje Cubano con Lluvia*. Aqui, no entanto, lançaremos mão da voz poética de Borges que, semioticamente respeitosa, parece estar mais atenta à produção de sentido do que às vicissitudes descritivas dos "boletins meteorológicos" analíticos ou estéticos.

Bruscamente la tarde se ha aclarado / porque ya cae la lluvia minuciosa. / Cae y cayó. La lluvia es una cosa / Que sin duda sucede en el pasado (Borges 1981: 27).

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1999). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- BORGES, Jorge Luis (1981). *La Lluvia* (fragmento). *Antología Poética 1923/1977*. Madrid: Alianza.
- BROUWER, Leo (1987). *Cuban Landscape with Rain* (partitura). Saint-Nicolas, Qué., Canadá: Les Éditions Doberman.
- BROUWER, Leo (1995). *Paisaje Cubano con Lluvia. Quaternaglia* (CD). Gravação integral da obra para quatro violões de Leo Brouwer. Quarteto de Violões Quaternaglia (Breno Chaves, Eduardo Fleury, Fabio Ramazzina e Sidney Molina). São Paulo: JHO.
- DIDEROT (2000). Citado por LIMA, Luiz Costa (2000). *A Arte entre o engano e a reflexão. Folha de S.Paulo*, Caderno "Mais!", 6 de fevereiro, p. 17.
- DU BOS (2000). Citado por LIMA, Luiz Costa (2000). *A Arte entre o engano e a reflexão. Folha de S.Paulo*, Caderno "Mais!", 6 de fevereiro, p. 17.
- FONTENELLE (1988). Citado por FUBINI, Enrico (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Tradução de Carlos Aranda. Madrid: Alianza.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. (1989). *Diccionario de semiótica* (trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros e outros). São Paulo: Cultrix.

- HANSLICK, Eduard (1989). *Do belo musical* (trad. Nicolino Simone Neto). Campinas: Editora da Unicamp.
- MOLINA, Sidney (2001). Mahler em Schoenberg: angústia da influência na *Sinfonia de Câmara n. 1*. Dissertação de mestrado apresentada ao PEPG em Comunicação e Semiótica da PUCSP.
- MONELLE, Raymond (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburg: Harwood Academic Publishers.
- TARASTI, Eero (1979). *Myth and Music, a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Paris: Mouton
- _____ (1987). Some Peircean and Greimasian concepts as applied to music. *The Semiotic Web* (Ed. Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok). Amsterdam: Mouton de Gruyter, pp. 445-459
- _____ (1988). Après un rêve – l'analyse sémiotique d'une mélodie de Gabriel Fauré. *Musical Signification, Proceedings of the Second International Congress on Musical Signification*. Helsinki: Mouton.
- _____ (1992). Citado por MONELLE, Raymond (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburg: Harwood Academic Publishers, pp. 220-273.

SIDNEY MOLINA é bacharel em Filosofia pela USP e doutorando pelo PEPG em Comunicação e Semiótica da PUCSP, onde também realizou seu mestrado. Como membro fundador do Quarteto de Violões Quaternaglia exerce intensa atividade como concertista no Brasil e no exterior. É professor titular de Estética Musical e Violão do Curso de Música da FAAM, diretor do Conservatório Mozart, em São Paulo, e professor de Violão da Fundação Carlos Gomes / UEPA, em Belém. sidney@quaternaglia.com.br

Artigo enviado em abril e aprovado em julho de 2003.