

projeto

MISSING DATA!



WITTING DATA!

Música e intersemiose

JOSÉ LUIZ MARTINEZ

Resumo Trata-se aqui da intersemiose musical em suas principais manifestações: canção, ópera, música para teatro e dança, música filmica, música e vídeo, multimídia, hiper-mídia. Na primeira parte deste artigo são apresentadas as principais formas de articulação da música em relação às outras artes. Na segunda parte, discutem-se as hipóteses que fundamentam uma possível teoria da intersemiose, tomando como base o pensamento de Charles Peirce e Buckminster Fuller. Finalmente, se apresenta uma análise de duas seqüências dos filmes *Jalsaghar*, de Satyajit Ray, e *Mulholland Drive*, de David Lynch.

Palavras-chave música, dança, cinema, intersemiose, multimídia, semiótica

Abstract The subject matter here is musical intersemiosis in its main actualizations: song, opera, music for theater and dance, film music, and music for video, multimedia and hypermedia. In the first part of this article, the main kinds of articulation between music and the arts are presented. In the second part, the guiding hypothesis of a possible theory of intersemiosis is discussed, as based on the rationale of Charles Peirce and Buckminster Fuller. In addition, it is presented an analysis of two sequences of the films *Jalsaghar*, by Satyajit Ray, and *Mulholland Drive*, by David Lynch.

Key words music, dance, cinema, intersemiosis, multimedia, semiotics

Talvez tenha sido o gosto por uma música impura, que se articula com outras linguagens, ou talvez devido à extraordinária força de sugestão, representação e o despertar de novas idéias que a intersemiose da música com outras artes é capaz de provocar. De qualquer forma, em novembro de 1999, depois de um pós-doutorado no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, decidi propor

um projeto de pesquisa cujo objetivo é nada menos do que o estudo da intersemiose musical em suas principais manifestações: canção, ópera, música para teatro e dança, música fílmica, música e vídeo, multimídia, hipermídia. Um projeto tão amplo teria de ser realizado em longo prazo e por uma equipe de pesquisadores. Foi assim que criei a Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música, para a qual a Fapesp concedeu um auxílio direcionado à formação de grupos emergentes de pesquisa.¹ Um projeto ambicioso, mas realizado com a consciência de que não se poderiam equacionar todas as questões envolvidas nessa pauta em poucos anos. Meu interesse abarca não apenas a pesquisa, mas também a criação. Nesses quatro anos de trabalho, além da produção científica, destaca-se a composição de música original para três espetáculos: *Ursa Maior*, com a coreógrafa Gilsamara Moura; *Rosso e Sobre a Solidão dos Objetos*, com a coreógrafa italiana Cristina Salmistraro. Neste artigo, pretendo apresentar e discutir as principais hipóteses que começam a se concretizar para uma teoria da multimídia musical como forma de intersemiose sinérgica.

A INTERSEMIOSE DA MÚSICA COM O VISUAL E COM O VERBAL

A música consta, entre as diversas artes, como uma das formas mais autônomas de organização do signo estético. De fato, no ocidente, a música é muitas vezes tomada como paradigma da arte pura, ou da "arte por excelência". No entanto, o estudo da significação musical, tal como tenho empreendido em diversos trabalhos (vide Martinez 1991, 1996, 1997, 2001a, 2003a), mostra que a música somente funciona como arte pura em uma de suas concepções particulares, a música absoluta. Frequentemente, a música faz referência a uma variedade de objetos acústicos e não-acústicos, mas a música pode ser associada a outras formas artísticas, pertencentes aos domínios do corpo, da visualidade e do verbal. Essas formas, tais como a canção, a dança, a ópera, o cinema, a multimídia e a hipermídia, constituem linguagens que (exceto pela canção) canalizam suas significações para os dois principais sentidos humanos, a audição e a visão. Estes são precisamente os principais sentidos estéticos, segundo vários autores (incluindo estetas não ocidentais, como Abhinavagupta). Nessas linguagens de caráter bi ou multimidiático, a música exerce um papel fundamental. Em alguns casos, a música constitui o fundamento do signo

1. Este artigo foi escrito como parte das atividades da Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música (<<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism>>), projeto de pesquisa dirigido por José Luiz Martinez (<martinez@pucsp.br>) e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, instituições às quais o autor gostaria de fazer público seus agradecimentos.

estético (canção, ópera, musical, videoclipe); e, outras vezes, a música se associa com outras linguagens de um modo que poderia ser caracterizado como simbiótico (dança, cinema, vídeo, multimídia, hiperídia), pois a significação geral se beneficia das características e potencialidades próprias de cada uma das linguagens componentes. Outras vezes a música é simplesmente sobreposta a outras formas, sem que nenhuma espécie de sincronismo, congruência ou interpretação tenha sido prevista. O projeto estético das artes multimidiáticas – que fazem da música a sua base ou que compartilham com ela suas propriedades em diversos tipos de sistemas e estruturas – está na apresentação e processamento de signos complexos que se endereçam aos dois principais sentidos humanos e que possibilitam uma riqueza de significação e de geração de novos signos, inexistentes caso prescindissem da música. Verifica-se assim que seu estudo, em profundidade, deve ser pautado por meio da intersemiose, ou seja, pelo estudo semiótico de seus modos interrelacionados de operação, representação e interpretação.

De acordo com Peirce, a natureza de todo pensamento é a de signo, cujo propósito é ser interpretado, transformado em outro signo (vide CP 1.538, 4.551, 5.253, 8.191).² Dessa forma, pode-se concluir que todo pensamento é representação. Nas artes existem inúmeros tipos de representação, das mais objetivas qualidades materiais às qualidades de sentimento que a materialidade de uma arte pode provocar, das relações de ação física aos símbolos complexos e silogismos. Além disso, todo signo (ou toda tradição artística) está inserido num contexto histórico, cultural, social, o que estende suas possibilidades de interpretação ao limite da semiosfera na qual vivemos. Nessa complexa rede de significações é natural que formas de arte – mesmo as mais autônomas como a música – transitem em territórios de outros domínios do sentido. No entanto, interessa a este projeto o estudo de formas artísticas nas quais a justaposição e articulação multimidiática seja especialmente significativa. Como primeira hipótese, pode-se considerar que a intersemiose das artes é articulação signica simultânea. Essas articulações, por sua vez, podem ser de diversos tipos: música interpretando fatos da natureza e da cultura, música interpretando ou articulando-se simultaneamente em relação a imagens em movimento, dança interpretando música ou dança simplesmente sobreposta à música etc. As investigações propostas procuram responder como essas redes articuladas de signos, dirigidas a sentidos diferentes, constituem formas complexas de significados; quais são seus principais objetos; quais tipos de interpretante podem gerar, qual é a natureza desses interpretantes, de que forma se organiza a criação e o pensamento multimidiático.

2. Referências aos *Collected Papers of Charles Peirce* são indicadas por (CP [volume].[parágrafo]).

ARTICULAÇÕES

Uma das primeiras tarefas para a compreensão da intersemiose musical é a classificação de seus principais modos de articulação. Procura-se saber quais linguagens e quais sentidos têm sido combinados com as linguagens musicais. Abarca-se aqui tanto as articulações intersemióticas artesanais praticadas em tradições milenares como a canção, a dança, o teatro, quanto as articulações tecnológicas e industriais, como o cinema, o vídeo e a hipermídia. Acredito que suas formas fundamentais sejam três: 1) a canção; 2) a dança; 3) o cinema, constituindo respectivamente as relações intersemióticas da música com a palavra, com o corpo e com a imagem em movimento. O argumento semiótico para essa classificação será apresentado ao final desta seção.

SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Uma das associações mais antigas e profícuas entre duas artes está na relação entre música e texto. A canção emerge naturalmente da oralidade, em especial nas línguas que se articulam tonalmente, como o chinês e os idiomas bantos. Com poder expressivo muito grande, a canção se impõe às outras áreas de estudo intersemiótico – como a ópera, o teatro, o cinema, o videoclipe – como área fundamental de investigação. Existe uma diversidade de modos de articulação entre música e texto que se refletem na influência de cada um dos meios sobre o outro. Os casos mais fundamentais são os madrigalismos e os melismas. No primeiro, a melodia é organizada de modo a representar idéias expressas pela palavra; no segundo, a palavra é estendida em seu sentido e moldada pela entonação. Os madrigalismos são representações icônicas (legisignos icônicos ou diagramas), assim como a maior parte das figuras musicais do barroco (algumas figuras como o *passus duriusculus* são símbolos genuínos). A *anabasis* e a *catabasis* são dois exemplos simples de figuras, em que uma linha melódica ascende ou descende representando um texto correspondente (vide Martinez 2003a, 2003c). O melisma, articulação em que várias notas prolongam uma sílaba de uma palavra, produz um resultado semiótico distinto. Aqui, é a palavra que pode ser ampliada e ter seu significado alterado pela articulação musical. As questões rítmicas são igualmente importantes, pode-se mencionar os interpretantes singulares produzidos por métricas de melodias que vão contra a prosódia do texto. Há, na música popular brasileira, vários exemplos desse tipo de articulação. Tanto no ocidente como em outras culturas, diversos estilos de canção, em gêneros e períodos diferentes, implicaram pesos distintos em relação ao predomínio de uma linguagem

sobre a outra. No barroco, por exemplo, de acordo com a *seconda pratica* proposta por Claudio Monteverdi, a música deveria servir às palavras; já no *khayal hindustani* o texto é antes um repertório timbrístico para o cantor que se concentra no desenvolvimento melódico. Alguns estudos e teorias semióticas da canção já foram propostos, tais como em Tagg (1979), Dougherty (1993) e Tatit (1994, 1995).

SEMIÓTICA DA ÓPERA

Desde Monteverdi, a ópera tem sido gênero em que a representação musical é explorada com uma diversidade de recursos semióticos que fazem significar as formas musicais e idéias de cada período da história da música em função do *libretto* e de recursos de cena. Essa relação, nem sempre estável, levou o desenvolvimento de uma preponderância do dado musical e o cultivo do virtuosismo vocal na ópera no século XVIII. A assim chamada reforma de Gluck procurou restabelecer o equilíbrio das formas musicais e dramáticas. Já no século XIX, Wagner pensaria a ópera como obra de arte total na qual, ao redor da música, se reuniriam todas as outras artes. Concepção esta desenvolvida por Wagner com a extensão épica do *Anel dos Nibelungos*, tetralogia centrada num amplo conjunto de mitos nórdicos, articulados semioticamente por uma complexa rede de representações musicais baseadas na técnica do *leitmotiv*. Os *leitmotivs* são fundamentalmente símbolos musicais. Um personagem, um elemento dramático, um objeto é representado por um motivo ou uma breve melodia que aparece sempre que esse elemento é invocado em cena de algum modo. Em Wagner, essa técnica é empregada de forma muito sofisticada, não apenas em sua rede de referências mas também nas nuances de significado que um *leitmotiv* apresenta quando modificado em algum parâmetro (como a sua intensidade, timbre ou andamento) para significar uma situação particular no drama. Já a ópera italiana caminhou em direção diversa. Em 1890, com a estréia de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, se inaugura o verismo (corrente que representa para a ópera italiana o mesmo que o realismo na literatura). Nesse estilo, o tratamento musical-dramático é condicionado às idéias e acontecimentos que são cantados pelos solistas e executados pela orquestra. A música se coloca a serviço da representação, fazendo uso de uma diversidade de analogias e figuras que remetem, por um lado, aos elementos musicais e expressivos já consagrados no universo da ópera italiana desde o século XVI e, por outro, a elementos estruturais recebidos da ópera romântica alemã (tal como a técnica do *leitmotiv*), incluindo recursos expressivos típicos do verismo (tais como a voz falada, emissão gritada etc.), inadmissíveis na tradição do *bel canto*. A ópera contemporânea, numa diversidade de linguagens, continua a

fazer referência por meio de recursos semiótico-musicais, muitas vezes semelhantes aos já encontrados em outros períodos, mas adaptados às novas estéticas. Alban Berg, por exemplo, utiliza em *Wozzeck* (obra escrita com a técnica do serialismo) um acorde perfeito de dó maior para representar a vulgaridade do dinheiro, numa cena de corrupção. Apesar das várias teorias sobre a ópera, são poucos os estudos semióticos (vide Tarasti 1978, 1987; Hosokawa 1987; Martinez 2003a) desta que é uma arte essencialmente intersemiótica.

SEMIÓTICA DA MÚSICA PARA DANÇA

Assim como a canção, a dança é uma das áreas fundamentais da intersemiose musical. A importância desse estudo está na relação do movimento corporal com as formas e linguagens musicais. Música e dança são artes intrinsecamente associadas em todas as culturas. Povos das chamadas "culturas primitivas", de organização tribal, em diversas partes do mundo, praticam em seus rituais uma arte composta de música, dança e poesia, sem haver distinção que caracterize especializações. Na Índia, tratados como o *Natyashastra* (séc. III a.C.), *Bhaddeshi* (séc. VIII) e o *Sangitaratnakara* (séc. XIII) consideram a música vocal, instrumental e a dança como uma única arte, denominada *sangita* em sânscrito (vide Martinez 2001b). Esse conceito não implica, entretanto, ausência de distinções, pois, na descrição de seus recursos, música, dança e poesia são tratadas como artes técnica e semioticamente independentes. Ainda hoje se conservam na Índia interrelações profundas entre essas artes. A formação do dançarino, por exemplo, inclui não apenas estudos de teoria musical mas também treinamento em canto e percussão.

Se no ocidente a dança tornou-se independente, Sparshott nos faz notar que a dança sem a música não está em mesma posição de que a música sem a dança (1995: 215). No entanto, música tem sido composta especialmente para a dança. Essa música, funcionando em conjunto com os movimentos dos dançarinos, quando apresentada numa forma que preserva a autonomia musical, adquire características semióticas especiais, determinadas pela confluência de meios perceptivos simultâneos: o auditivo, o proprioceptivo e o visual (para o dançarino), ou o auditivo e o visual (para o espectador), possibilitando sistemas especiais de organização interna, de representação, de percepção e cognição.

Certas tradições de dança e alguns coreógrafos contemporâneos fizeram em suas obras interrelações importantes com a música. Da mesma maneira que uma composição musical pode ser constituída por uma polifonia de vozes independentes e que simultaneamente articulam uma unidade formal, pode-se pensar num

espetáculo como uma obra em que música e a dança constituem vozes com seus recursos particulares, que geram interpretantes em canais perceptivos particulares, e cujo resultado global é uma composição audio-visual-corporal. Ao meu ver, o estudo da relação música/dança é particularmente interessante em tradições como o *kathak* e o *odissi* do norte da Índia e, no Japão, as danças ligadas ao *kabuki*. Ainda que no ocidente o balé tenha explorado formas musicais e coreográficas em uma linguagem que se cristalizou como clássica, é no século XX que se encontram as formas de diálogo mais interessantes entre música e dança. A começar pela *Sagração da Primavera*, obra idealizada por Igor Stravinsky e Nikolai Roerich, estreada em Paris em 1913. Stravinsky concebeu uma partitura orquestral que se tornou um marco revolucionário na música do século XX. Roerich contribuiu com os cenários e figurinos. A coreografia original foi encomendada ao jovem Vaslav Nijinsky, que igualmente revolucionou a dança (vide Martinez 2003b e [no prelo]). Da segunda metade do século XX à atualidade, deve-se mencionar ao menos dois coreógrafos que fazem contrapontos relevantes com a música: Merce Cunningham e Anne Teresa de Keersmaeker. Em diversas obras nas quais John Cage colaborou com Cunningham destaca-se o uso dos procedimentos da música aleatória aplicados à dança. Cage também introduziu na companhia de Cunningham performances com recursos tecnológicos variando de simples rádios a sensores de distância, desenvolvidos hoje pelo coreógrafo com avançados recursos computacionais. Na obra de Anne Teresa de Keersmaeker, a dança contemporânea dialoga de igual para igual com obras de Bach, Mozart, Bartók, Schoenberg, Ligeti, Thierry De Mey, Steve Reich e Miles Davis.

SEMIÓTICA DA MÚSICA PARA O TEATRO, MUSICAIS

Em tradições de antiguidade considerável, o teatro não se separa da música, da dança e da poesia. Da mesma maneira que na Grécia antiga, o teatro sânscrito clássico (tal como codificado no *Natyashastra*) implica uma relação íntima com a canção e a percussão. Diálogo esse que se pode ainda hoje ver na Índia nas peças de *kuttiatham* e *kathakali*. O *wayang*, teatro de sombras da Indonésia, segue sempre associado ao *gamelan*. No Japão, o *bunraku* e o *kabuki* articulam-se numa estreita relação com o cantor/narrador e o *shamisen*. Ao longo da história do teatro ocidental, a encenação se torna mais e mais independente de outras artes. Portanto, para o estudo da intersemiose musical no teatro, deve-se fazer uma distinção entre música incidental e “trilha sonora”.³ Enquanto a música, no primeiro caso, constitui

3. Distinção também válida para outras formas multimidiáticas.

uma linguagem em sua total capacidade de significação artística e interação cênica; no segundo, há apenas recursos sonoros próximos a uma sonoplastia, fora do foco de interesse do estudo da intersemiose musical. Diversos compositores dedicaram obras à música incidental, como Beethoven (*Egmont*), Mendelssohn (*Sonho de uma noite de verão*, *Antigone*), Edvard Grieg (*Peer Gynt*). Stravinsky cria um gênero particular de teatro musical em *A História do Soldado*. John Cage propõe estruturas de encenação aleatórias em *Theater Piece*. Morton Feldman compõe para *Words and Music* de Beckett. Nessas composições e em outras obras são encontradas ricas formas de interrelação dos recursos musicais com o texto, forma dramática e ação cênica. Dentre os diretores que consideram a música como importante aliado da dramaturgia estão Stanislavsky, Meyerhold e atualmente Peter Brook. Não se poderia esquecer o musical norte-americano, que se estrutura a partir da própria forma acústica. O papel da música nesse gênero aproxima-se da ópera.

SEMIÓTICA DA MÚSICA FÍLMICA

Segundo London (1936: 27), a música teria surgido no cinema para encobrir o ruído do projetor. A música filmica, no entanto, evoluiu vertiginosamente. Pouco depois das primeiras projeções dos irmãos Lumière, pianistas já executavam ao vivo alguma música. A seguir, os pianistas do cinema mudo buscaram uma relação da música com as imagens projetadas, fato que impulsionou os produtores a publicarem catálogos de obras incidentais destinadas a acompanhar cenas típicas, tais como cenas amorosas, de horror, perseguições etc. Grandes salas como o Gaumont-Palace, fundado em 1919 na Praça Clichy em Paris, contavam com orquestras que executavam arranjos e música composta especialmente para os filmes. Os diários de Paul Fosse, diretor musical da sociedade Gaumont, mostram que essas obras eram executadas com minutações precisas, conforme a exigência de cada filme. Entre as primeiras composições originais para cinema está o prelúdio de Honegger para o filme *La Roue*, de Abel Glance, apresentado no Gaumont-Palace em 1920. Honegger compõe esse prelúdio da mesma maneira que escreveria uma abertura de ópera, criando *leitmotifs* associados aos personagens e atmosferas que serão desenvolvidas ao longo do filme (vide Mouëllic 2003: 7-11). Com as possibilidades abertas pela sincronização do som e da imagem (especialmente com a supremacia da técnica da trilha sonora óptica), voz, música e ruídos tornam-se elementos de composição cinematográfica. O sucesso do filme *The Jazz Singer* (1927), de Alan Crosland, abre uma nova era para a música filmica. Em breve, uma linguagem musical própria dos estúdios de Hollywood é criada espelhando-se em elementos da linguagem musical

das óperas e poemas sinfônicos do romantismo. Anos mais tarde, Sergei Eisenstein pensou a música no cinema como uma intercorrespondência entre as imagens das tomadas e sua montagem, tal como ele próprio analisa na seqüência do lago de *Alexander Nevsky*, com música de Prokofiev (vide Eisenstein 1990a: 97-130). Apesar de, na maioria dos filmes comerciais, a música não exercer uma função estética autônoma (a ponto de Claudia Gorbman referir às “melodias inaudíveis” do cinema), interessa sobretudo estudar obras em que realmente haja uma interrelação da música com os recursos da linguagem cinematográfica. Nessa área pode-se situar os animadores experimentais, como Norman McLaren, Oskar Fischinger e John Whitney. A capacidade de significação dos filmes de Alfred Hitchcock deve muito à música, em vários deles composta por Bernard Hermann. Stanley Kubrik confere significados especiais à música de Beethoven em *Laranja Mecânica*, assim como a Johann Strauss, Richard Strauss e György Ligeti em *2001: Uma Odisséia no Espaço*. Jean-Luc Godard nunca emprega a música de forma banal e, em *Armide* (contribuição de Godard para um filme colaborativo sobre ópera intitulado *Aria*), temos uma obra de Jean-Baptiste Lully semioticamente construída e desconstruída pelo cinema. A música tem um papel especial em alguns dos filmes de Krzysztof Kieslowski, especialmente naqueles em que conta com a colaboração do compositor Zbigniew Preisner. Num filme mais recente, *Mulholland Drive* de David Lynch, uma das seqüências (no *Club Silencio*) desperta questões intersemióticas tais como: a relação entre a materialidade de um som ou de uma música e seu objeto ou fonte; a emoção e a representação musical dos sentimentos, com significados diferentes quer sua apreensão seja tomada de acordo com uma referência icônica, indicial ou simbólica (conforme será discutido no final deste artigo). Ainda existem lacunas na investigação da semióse musical no cinema. Mesmo em estudos mais recentes, como os de Claudia Gorbman (1987), Prendergast (1992) e Michel Chion (1985, 1994, 2003), não se procura compreender as questões audiovisuais como semióse. Uma abordagem semiótica possibilitará respostas mais precisas a respeito de como se articulam as formas e significações musicais e cinematográficas.

TV E VÍDEO

Evidentemente, esses meios possuem especificidades que justificam sua análise com instrumentos diferentes daqueles da teoria e crítica do cinema. No entanto, do ponto de vista da intersemióse musical, muitas vezes os recursos empregados em televisão e vídeo não são muito diferentes daqueles do cinema. Mas há exceções e casos particulares. Um dos mais interessantes é o videoclipe, que se desenvolveu

nas últimas décadas a ponto de existirem canais dedicados a esse gênero. Voltado para diversos estilos de música popular, o videoclipe, de acordo com Arlindo Machado⁴, é uma área essencialmente experimental e criativa da televisão. Em vários videoclipes, mais do que fragmentação, descontinuidade e farto uso de citações e metáforas, as imagens constituem uma linguagem próxima da música, o que justificaria uma "musicologia da imagem" (vide Cook 1998: 148-50). É evidente que, tecnicamente falando, há um descompasso entre os recursos tonais e rítmicos altamente previsíveis das canções e seus arranjos com a complexidade das imagens. Porém, a música popular tem objetivos que a análise Schenkeriana⁵ não pode dar conta, objetivos sócio-estético-semióticos. Interessa, no videoclipe, analisar as esferas de articulação, representação e recepção estabelecidas pela intersemiose da música, imagens e letra.

SEMIÓTICA DA MÚSICA NA MULTIMÍDIA E HIPERMÍDIA COMPUTADORIZADA

O desenvolvimento das tecnologias computacionais revoluciona os modos de articulação e representação entre música, imagem e texto. A codificação analógica da imagem no vídeo já aproximara a imagem técnica dos procedimentos musicais contemporâneos, em relação aos problemas de temporalidade e processamento eletrônico. Contudo, com as tecnologias digitais, se observa uma equivalência a nível profundo na organização das diversas artes que compõem a multimídia e a hipermídia computadorizada. Tanto a música como as imagens e textos são arquivos digitais em códigos intrinsecamente equivalentes, captados e editados por meio de programas que manipulam esses arquivos de acordo com funções lógicas e protocolos computacionais. A diferença entre as linguagens está sobretudo na forma de apresentação sensível, como som ou imagem, que podem portanto ser estruturados em níveis de significação intrínseca profunda, isto é, manipulados em seus padrões fundamentais de articulação de qualidades, normas e sistemas organizadores e suas realizações específicas. Um exemplo típico é a *visual music* de criadores/programadores como os *Illuminati* (Ralph Abraham, Ami Radunskaya, Peter Broadwell), Ron Pellegrino e outros.⁶ O estudo da intersemiose da música com

4. Em "A Reinvenção do Videoclipe", *A Televisão Levada a Sério*, curso lecionado por Arlindo Machado em programa transmitido pela TV Cultura de São Paulo em 29 de setembro de 2003.

5. Uma das mais difundidas formas de análise harmônica, criada por Heinrich Schenker.

6. Vide Pellegrino em <<http://www.microweb.com/ronpell/home.html>>; R. Abraham em <<http://www.ralph-abraham.org/>>; Ami Radunskaya em <<http://pages.pomona.edu/%7Eaer04747/index.html>>; Iota Center em <<http://www.iotacenter.org/>>.

outras artes nesse meio é, portanto, caracterizado por correspondências estruturais típicas das artes tecnológicas da contemporaneidade.⁷ Devem-se mencionar ainda as possibilidades de interatividade propiciadas por certas instalações, cd-roms e sítios de hipermídia.

CLASSIFICAÇÃO SEMIÓTICA DAS ARTICULAÇÕES

Das confluências intersemióticas acima, pode-se concluir que três são fundamentais: 1) a canção; 2) a música para dança; 3) a música para o cinema. Proponho essa classificação baseando-me na lógica dos relativos e nas categorias fenomenológicas de Peirce, com o objetivo de estabelecer linhas de compreensão na intersemiose musical a partir de vetores que partem das três artes. Na canção, o estado de intersemiose pode ser considerado como primeiro, pois as duas linguagens – música e texto – estão no mesmo domínio perceptivo, a audição. A música e sua verbalização contribuem para uma forma bi-midiática fundamental, um primeiro vetor, em relação ao conjunto dessa classificação. A música para dança é um segundo, pois temos a relação de uma linguagem musical com uma linguagem corporal, o sonoro cooperando com o sinestésico. Ao sentido da audição se articula o sentido da propriocepção, que reverbera visualmente (especialmente do ponto de vista do espectador). Dança aqui é um vetor que aponta para outras linguagens corporais. Assim, nessa linha de intersemiose, se poderiam incluir casos como a mímica, o teatro físico, e mesmo a execução musical do ponto de vista do corpo do músico ou do regente. De qualquer forma, seu caráter de secundidade se estabelece na relação da música com uma linguagem que não é fundamentalmente acústica (ainda que os corpos dos dançarinos produzam sons). Em terceiro lugar está a música para o cinema, vetor que aponta para toda imagem em movimento, incluindo o teatro de sombras, o cinema mudo e sonoro, a televisão, o vídeo e o vídeo digital da hipermídia. A intersemiose da música para o cinema está em relação de terceiridade, pois se trata de representação de imagem e representação do som, da música e da escuta.

Essa classificação é apresentada não sem considerar suas possíveis contradições. A posição da música para teatro, por exemplo, não aceita facilmente uma vetorização a partir da dança ou a partir do cinema, ainda que todas as três artes tenham áreas de intersecção. Certamente haverá objeção pela indicação do cine-

7. Trata-se, evidentemente, dos projetos mais avançados de multimídia e hipermídia, pois esses meios permitem igualmente linguagens mais tradicionais, moldadas nos recursos do cinema e do vídeo.

ma como ponto de partida para um vetor que leva ao teatro de sombras, quando historicamente, a situação se dá pela ordem inversa. Uma contra-argumentação possível é o caráter abstrato dessa classificação, na qual canção, dança e cinema são metonímias para vetores de linguagens multimídia. Uma questão em aberto nessa classificação é a interatividade efetiva que certas construções em multimídia e hipermídia oferecem.

A NATUREZA DA INTERSEMIOSE MUSICAL

Após o levantamento dos principais modos de articulação, se impõe o estudo das questões fundamentais relativas à natureza da intersemiose musical. Quais tipos de qualidade e estrutura são constituídas pela combinação de música, imagem e texto? O que esses signos representam e como o fazem? Do ponto de vista do espectador, quais qualidades de sentimento, reações corporais e signos lógicos são gerados em sua mente/corpo como interpretantes de uma participação (mais ou menos interativa) num evento intersemiótico? Como a apreciação estética se desenvolve nos processos de interpretação signíca? Como se pode analisar a criação intersemiótica? E até mesmo, meta-semioticamente, quais tipos de estudos e críticas são instigados por obras ou sistemas intersemióticos? Todas essas são questões que uma teoria geral dos signos – tal a de Charles Peirce – pode responder, na medida em que se desenvolve uma teoria da intersemiose. É importante rever aqui alguns conceitos e teorias propostas em outras bases. Não será possível uma exposição completa a esse respeito, mas pode-se ao menos mencionar alguns modelos mais significativos.

PSICOMUSICOLOGIA E O CINEMA

Início pelas pesquisas realizados por psicólogos experimentais. Desde 1988, autores como Sandra Marshall e Annabel Cohen (1988, 1993, 1994), William Thompson, Frank Russo, Don Sinclair (1994) e outros têm proposto experimentos baseados na teoria psicológica do associacionismo, procurando verificar algumas das relações entre música e filme. Trata-se de questões relativas à percepção de congruência semântica, temporal, fechamento e conclusão resultantes da combinação de música e imagens projetadas. A investigação é realizada pelo tradicional método empírico psicológico, no qual um certo número de pessoas é submetido a filmes prévia e especialmente concebidos para o teste e, a seguir, devem responder um questionário. A medição dos níveis de conotação, congruência, sincronização entre música e imagens é resultado de fórmulas estatísticas aplicadas às respostas. Os pressupostos

dessas pesquisas são bastante questionáveis, pois assumem uma visão mecanicista e reducionista dos processos cognitivos. De forma geral, os resultados desses testes apenas confirmam a experiência cotidiana dos criadores, críticos e espectadores: sim, a música, de alguma maneira, influencia a percepção e cognição de um filme. Os processos intersemióticos não são esclarecidos.

ESTUDOS DA MÚSICA FÍLMICA

Teorias mais interessantes têm sido propostas por cineastas e críticos de cinema. Para Eisenstein, a relação entre as imagens de um filme e sua música é pautada por um princípio de correspondência construída pelo compositor e pelo cineasta. Som e imagem se relacionam em virtude de algo que ambos possuem. A estrutura rítmica da música mantém relação com o movimento interno das imagens, ou mesmo suas qualidades de sentimento estético. Assim foram construídos vários de seus filmes (vide Eisenstein 1990a e 1990b). Um segundo modelo a se considerar é o do compositor eletroacústico e crítico de cinema Michel Chion. Em seus livros, Chion desenvolve uma série de conceitos aplicados ao estudo do som, da voz e da música no cinema. Entre eles está o de *valor adicionado*, que consiste na forma pela qual um som enriquece uma imagem, resultando num valor expressivo e informativo (1994: 3-34, 2003: 436). Essa espécie de "mais-valia" da música fílmica representa, portanto, algo que separadamente música e imagens não possuem e que surge dessa combinação (ainda que na maior parte dos filmes seja informação redundante). Do conceito de valor adicionado, Chion deduz o de *synchresis*, um fenômeno cinemático que resulta da apresentação simultânea de estímulos auditivos e visuais, causando uma conexão perceptiva irresistível e independente de qualquer lógica racional (1994: 58). O modelo proposto por Nicholas Cook é o da metáfora. Se música e imagem possuem algum tipo de similaridade (interna, pode-se acrescentar), sua interação capacita uma transferência mútua de atributos. Algo do significado musical aplica-se às imagens e algo das imagens é associado à música (Cook 1998: 66-74). Esse modelo é compatível com a visão de Eisenstein no que se refere ao movimento interno dos dois meios, no entanto, ao contrário de Chion, pressupõe a existência de uma viabilidade para a conjunção audiovisual. Isto é, deve haver uma certa medida de intersecção de atributos entre música e imagem para que possam compor uma metáfora viável. Todavia, essa área de intersecção não deve ser tão ampla que constitua uma correspondência mútua, pois nesse caso, a transferência dos atributos distintos pouco ou nada poderia beneficiar o conjunto música-imagens (Cook 1998: 82).

Creio que em todos esses modelos há algo de verdadeiro, mas os conceitos se revelam insatisfatórios quando considerados semioticamente. Eisenstein constrói correspondências entre as tomadas e a montagem de uma seqüência e a composição de Prokofiev em *Alexander Nevsky*, analogias que são certamente icônicas, diagramas de movimento (vide Fig. 2.1 em Eisenstein 1990a). A estrutura dessas interações paralelas é analisada, mas sem a pretensão de que esse diagrama seja um modelo aplicável a outros filmes. Além disso, como o próprio Eisenstein previu, música e imagem podem opor-se ou não apresentar correspondências de nenhum tipo, e ainda assim possuir significado intersemiótico. Para ele, o futuro do filme estaria no conflito entre o auditivo e o visual (1977: 180), o conflito dialético da montagem estendido ao domínio acústico. A idéia de valor adicionado, proposta por Chion, aborda a questão da combinatória audiovisual. Mas, além de implicar um processo simples de mera adição, o conceito de valor adicionado não é instrumental na análise das diferentes possibilidades de construção, significação e interpretação. Nesse ponto, o conceito de metáfora estendido a multimídia, de acordo com Cook, poderia acomodar uma interpretação semiótica, mas se torna questionável na medida em que a metáfora é empregada para a compreensão de todas as formas audiovisuais. Se a metáfora, forma específica de significação, for encarregada de cobrir toda a variedade de possíveis articulações em multimídia, ela se tornará teoricamente inoperante. Se houver disparidade entre os meios significativos, o conflito pretendido por Eisenstein, como justificar um significado que surge de uma metáfora não viável? Como situar no domínio icônico formas cuja base é uma convenção arbitrária, tal como na técnica do *leitmotiv*? É preciso compreender que a lógica que coordena as possíveis combinações de diferentes tipos de signos articulados em multimídia, som, imagem e texto implica geração dos interpretantes multimidiáticos em modalidades tais como: percepção, cognição, performance, composição, análise. O modelo que aqui se busca visa compreender tanto a materialidade como a referência e a cognição de uma obra multimídia como formas interativas de semiose, isto é, processos dinâmicos de transformações e interpretações de pensamentos, sentimentos, qualidades e formas articulados em linguagens simultaneamente áudio, visuais e motoras.

SEMIÓTICA E MULTIMÍDIA MUSICAL

Qualquer obra multimídia é criada, apresentada, apreciada, estudada, criticada etc. num labirinto de dimensões sógnicas. É necessário que se façam distinções para que se possa compreender de qual ponto de vista se está considerando uma canção,

uma dança, ou um filme. Nesse momento, a hipótese que guia uma possível metodologia de análise semiótica da multimídia musical consiste numa ampliação dos campos de análise da semiótica musical propostos na minha tese, *Semiosis in Hindustani Music* (Martinez 1997 ou 2001a). Esses campos, grandes áreas de investigação, quando aplicados à multimídia musical deverão ser detalhados, testados, criticados, refinados etc., no decorrer dessa pesquisa. Trata-se, portanto, de hipóteses para uma teoria. Ao nível de maior generalidade da intersemiótica musical, os campos são: 1) a significação multimidiática intrínseca, ou o estudo das qualidades, formas, códigos e suas materializações de idéias musicais, coreográficas, imagéticas e textuais em seus diversos modos de interação; 2) as questões de referência, o estudo dos modos como os objetos estéticos são representados e os modos como as representações particulares da música e das outras linguagens interagem e geram significados multimidiáticos; 3) as questões de interpretação, ou os interpretantes multimidiáticos: percepção, cognição, composição, interpretação, teoria e crítica; território no qual, efetivamente, as redes de significação se criam, se estabelecem e são desfrutadas ou decifradas.

O campo da significação multimidiática intrínseca corresponde à primeira divisão da semiótica, que Peirce denominou gramática especulativa. Trata-se do estudo das condições gerais nas quais os signos se estabelecem como signos (vide CP 1.444). A primeira das questões é se a natureza do signo multimidiático é logicamente diferente daquela de outros signos. É verdade que signos multimídia podem ser bastante complexos. Considere-se, por exemplo, uma composição de *kathak*, em que uma estrutura musical que veicula um texto na forma de canção é associada a uma série de movimentos e gestos do dançarino. São formas signícas passíveis de serem decompostas: ritmo, melodia, poesia, gestos, dança. Porém, sua performance ocorre numa integralidade especial que assegura ao espectador a unidade intersemiótica. Isso também ocorre num diálogo em que a palavra se associa ao gesto, ou na observação da natureza, em que os cinco sentidos funcionam de forma integrada. Assim, tudo indica que, além da questão de sua articulação interna e complexidade, os signos multimidiáticos funcionam da mesma maneira que outros signos. Eles possuem uma materialidade composta por qualisignos, se manifestam como réplicas de sinsignos, constituem legisignos. Sendo uma gramática especulativa, a significação multimidiática intrínseca é sobretudo o estudo da sua natureza como signo e das relações dialógicas entre os signos; a montagem cinematográfica, por exemplo, em relação à composição musical de uma seqüência. A significação multimidiática intrínseca implica uma abstração, pois é o estudo da materialidade e da estruturação de uma linguagem, em que suas implicações de referência e seus

possíveis interpretantes são mantidos na periferia da análise. Não se trata de isolamento epistemológico. Ambos, objetivação e significação, estão implícitos, pois não há semiose sem os dois relatos com os quais o signo estabelece uma tríade. Apenas concentra-se aqui na análise das qualidades, formas e modos de articulação de uma linguagem multimídia.

O estudo da referência multimidiática é o campo que corresponde à segunda divisão da semiótica, a retórica especulativa. Trata-se da teoria das condições de referência dos signos e os objetos que eles representam (vide CP 2.93). Estuda-se, portanto, não apenas o que os signos multimídia representam, mas como o fazem. Não se busca aqui apontar para objetos como significados pontuais de certos signos. Especialmente entre as linguagens artísticas, a interpretação de qualquer referência é sempre aberta. Antes, existem certos leques de possibilidades, ou vetores de referência, numa certa linguagem. O estudo da referência multimídia trata de quais escolhas semióticas um criador optou numa determinada obra para significar um objeto. Uma semelhança, analogia ou metáfora se estabelece dentro da lógica dos ícones; uma referência cultural ou histórica, um existente, ou ainda fatos da vida de uma pessoa, podem ser articulados por índices; uma convenção ou lei, por símbolos. Num videoclipe, por exemplo, a relação entre canção e imagens pode ser apresentada por recursos de significação icônicos (mímica ou encenação), indiciais (imagens jornalísticas) ou simbólicos (números, legendas ou logotipos). Um mesmo objeto pode ser representado por tipos diferentes de signos. Isso quer dizer que aspectos diferentes serão enfatizados, assim como essas referências implicam diferentes possibilidades de interpretação. Como Peirce previu, trata-se de uma retórica, pois o estudo da referência multimidiática implica o estudo dos modos elegidos de significação de um objeto, escolhas que influenciarão as leituras, ou os interpretantes dinâmicos de um possível espectador. A referência multimidiática pode abstrair a questão dos interpretantes, mas deve necessariamente considerar a significação intrínseca.

O terceiro campo, o estudo dos interpretantes multimidiáticos, corresponde à última divisão da semiótica, a metodêutica. Trata-se das condições necessárias de transmissão do significado de mente para mente, ou de um estado mental para outro (CP 1.444). Trata-se da geração de interpretantes e dos processos dialógicos que constituem a percepção, a criação e a crítica dos signos multimídia. Trata-se, na verdade, do estudo da semiose em sua plenitude e, portanto, engloba necessariamente os dois campos anteriores. Da mesma maneira que postulei na minha teoria semiótica da música, as áreas fundamentais de geração de interpretantes multimidiáticos devem ser três: 1) percepção e cognição; 2) performance; 3) composição, teoria, crítica

e educação. É na complexidade das redes semióticas de interpretação que tanto os modos de referência como a semiose intrínseca de fato ocorrem. O signo só é signo, a semiose somente se constitui, quando ligações triádicas genuínas se estabelecem. Como os signos só existem para serem interpretados, essas redes são necessariamente dinâmicas e se desenvolvem indefinidamente. Dentre as questões levantadas por esses três campos de investigação, provavelmente a mais instigante é a da natureza fundamental dos interpretantes da multimídia musical. O que ocorre, do ponto de vista da cognição, quando meios distintos operam em simultaneidade?

Estudos têm sido apresentados sobre a condição perceptiva da sinestesia, mas tudo indica que ela não pode ser simplesmente transposta como modelo generalizado para questão da multimídia (Cook 1998: 24-49). De fato, a sinestesia é uma capacidade pouco freqüente, que se manifesta sempre de modo idiossincrático. As composições "sinestéticas" são quase sempre sistemas de correspondências cujo resultado implica uma redundância dos meios utilizados. Uma das obras mais conhecidas desse tipo é o poema sinfônico *Prometheus* de Scriabin. Nela, além da grande orquestra, o compositor previu uma parte para um órgão de luz. O que se verifica na análise da partitura é que o órgão de luz, quase sempre, apenas dobra a linha dos contrabaixos, reforçando o acorde místico de Scriabin (dó, fá#, sib, mi, lá, ré) com uma certa correspondência de cores. Um outro caso paradigmático são as associações entre cores, notas e instrumentos musicais propostas por Kandinsky em *O Espiritual na Arte* (1977). Ainda que baseados em experiências autênticas de sinestesia, para Cook, este e outros tipos semelhantes de associação de cores e notas musicais não constituem genuinamente formas de multimídia, são antes transposições mecânicas de um sentido para outro (1998: 55-56).

Creio que Chion tem razão em afirmar que algo "a mais" ocorre na combinação audiovisual. Mas "valor adicionado" é pouco para traduzir teoricamente a extraordinária capacidade de significação da intersemiose. A combinação de meios sonoros, imagéticos e textuais resulta em saltos de significação que não podem ser simplesmente descritos como uma adição. Essas combinações constituem sistemas *sui generis* que não se explicam pela soma de suas partes. Uma comprovação empírica é a apreciação separada dos componentes musicais e visuais em obras como *A Sagração da Primavera*. A música de Igor Stravinsky, ouvida como obra de concerto, possibilita um certo leque de interpretantes. Os cenários de Nikolai Roerich possibilitam outras leituras. Mas a experiência que a coreografia de Vaslav Nijinsky proporciona pela simultaneidade de signos musicais, corporais e imagéticos é algo muito além de sua somatória (vide Martinez 2003b e [no prelo]). Trata-se, ao meu ver, de um sistema sinérgico.

A sinergia é um conceito que também tem sido empregado em *lato senso* para descrever a música no cinema. Autores como Michel Chion (1985: 119) e Claudia Gorbman (1987: 30) afirmam que a música fílmica é sinérgica. Nota-se, entretanto, que seu emprego não vai muito além de uma frase de efeito retórico.

A sinergia semiótica que proponho como modelo para a intersemiose não deve ser tomada de forma metafórica. Sinergia é um conceito criado pelo arquiteto, matemático e filósofo Buckminster Fuller (1975)⁸, segundo o qual o comportamento global de um sistema pode ser de uma ordem tal que não pode ser previsto pela soma individual das possibilidades isoladas de cada componente desse sistema. Ou seja, um sistema sinérgico apresenta uma resultante muito maior que a soma individual de suas partes. Da mesma forma, a sinergia semiótica é essencialmente cooperativa. Numa canção, coreografia, peça de teatro, filme, videoclipe ou sistema interativo em hipermídia, os interpretantes imediatos, dinâmicos e finais não se conformam simplesmente à soma do conjunto de signos musicais, coreográficos, imagéticos, verbais etc., mas constituem um todo de magnitude maior. E, de acordo com as leis da sinergia, quanto mais cooperação, mais eficiente o sistema. Um sistema sinérgico é um sistema econômico com uma resultante extraordinária para a ordem de potencialidade de seus componentes em isolamento.

Um diagrama para a intersemiose pode ser construído a partir da demonstração de sinergia proposta por Fuller por meio da transformação topológica de dois triângulos. Esses são compostos por três linhas (vide Figura 1). Ambos são independentes, e poderiam no máximo ser justapostos no mesmo plano.

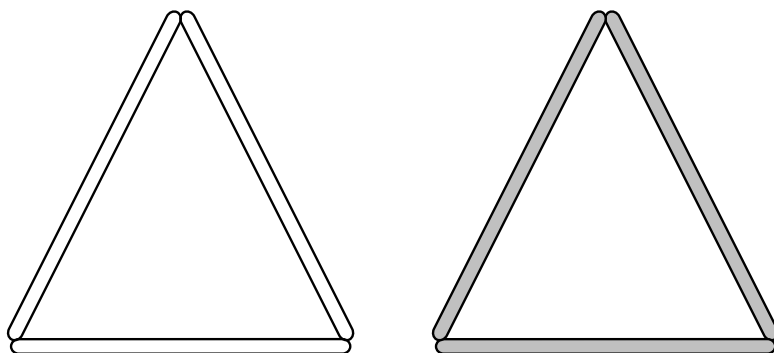


Fig. 1 Triângulo A e triângulo B

8. Versão *on-line* <<http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/s01/p0100.html>>

A sinergia consiste numa combinação de ordem de cooperação muito maior. Cada triângulo representa um conjunto de vetores de energia, um pequeno sistema aberto e capaz de interagir com outros sistemas. Mesmo geometricamente, de acordo com Fuller, triângulos são hélices muito achatadas, abertas no ponto de fechamento do ciclo. Se cada um dos triângulos for modificado de forma que um de seus lados seja dobrado num determinado ângulo (Figura 2, parte superior), ângulo esse que permita uma interação tal entre os dois sistemas que não seria possível de ser obtida no mesmo plano, o resultado dessa conjunção será um sólido, um tetraedro (Figura 2, parte inferior). Esse tetraedro é um sistema sinérgico, no qual, a partir de dois triângulos, se obtém um sólido tridimensional formado por quatro triângulos. Um mais um igual a quatro, de acordo com a aritmética desse sistema.

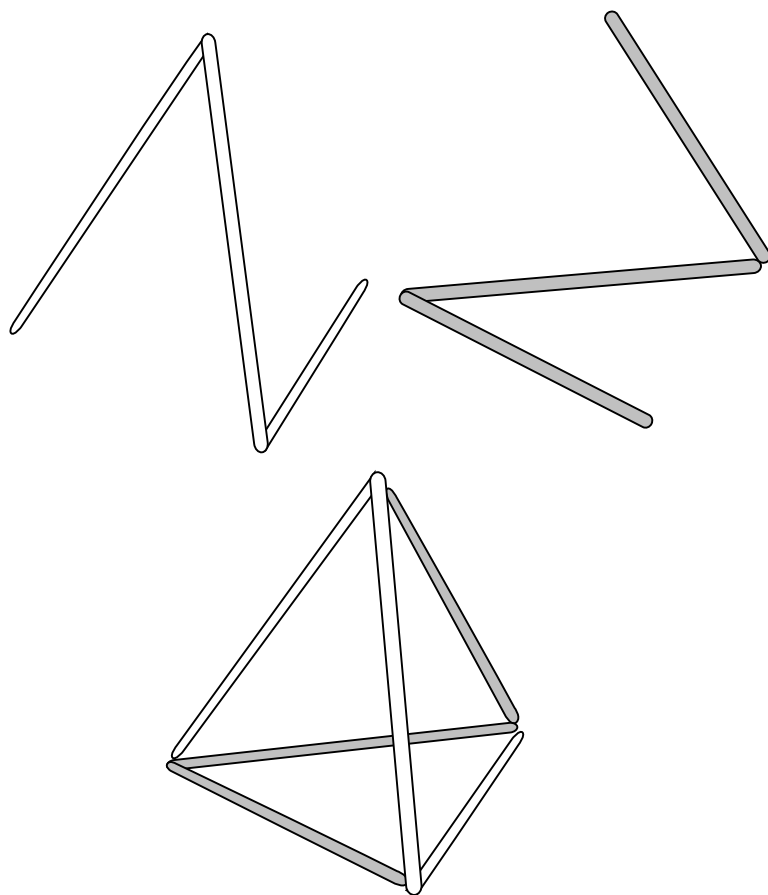


Fig. 2 Triângulos formando interação sinérgica

A partir dessa demonstração de Fuller, pode-se criar uma metáfora para o conceito de intersemiose sinérgica. Cada um dos triângulos da Figura 1 representa agora uma linguagem e suas redes de significação. O triângulo A representa um sistema acústico, tal como uma composição musical. Como evento semiótico, ele pode estabelecer correlações com outras possíveis redes semióticas. Da mesma forma, o triângulo B representa um sistema visual (como as imagens de um filme) e suas correlações. B poderia igualmente representar um outro sistema, como um poema ou uma dança. Quando essas linguagens se articulam em formas específicas que possibilitem uma interação cooperativa especial, tal como a do tetraedro na Figura 2, ocorre a sinergia intersemiótica. Esse tetraedro, representando aqui o domínio do audiovisual, não deve ser entendido como um modelo fechado, pois a semiose é sempre um processo em evolução, a cada instância da ação signica estabelecendo novas significações.

Do ponto de vista da estrutura e referência sígnicas, a intersemiose prevê igualmente relações especiais entre os signos e seus objetos. Isso é claro para a construção das linguagens multimídia. Não é qualquer sobreposição de som e imagem que resulta numa integração de significados de ordem sinérgica. Basta uma consulta ao vasto repertório de banalidades oferecido pelas mídias. É preciso haver uma cooperação energética especial, como a *tensegrity*, um tipo de relação estrutural garantido pelo comportamento energético contínuo de cada membro local de um sistema sinérgico, cujo resultado se caracteriza por uma flexibilidade crescente de suas articulações. De acordo com Fuller, "*tensegrity é uma confluência inerentemente não-redundante de fatores de esforço estrutural de ótima efetividade*" (1975)⁹. Em multimídia, essa cooperação pode resultar de diversos tipos de articulações entre música, movimento, imagem e texto. Creio que ela seja mais efetiva em casos em que haja uma diversidade de possíveis significados do que em formas de mera correspondência. A idéia de contraponto de linguagens surge aqui naturalmente, à qual se poderia associar formas de semiose dialógica. É evidente que a gramática especulativa da intersemiose (que denomino intersemiose intrínseca) é uma das áreas que deverá ser estudada profundamente para sustentar essa teoria.

Do ponto de vista dos interpretantes sinérgicos, pode-se pensar na cooperação especial entre qualidades de sentimentos, ações ou fatos e idéias. Peirce atribuiu um caráter especial a essas combinações em sua *Filosofia da Mente*:

Agora, existem certas combinações de sentimentos que são especialmente interessantes. São aquelas que tendem para uma reação entre mente e corpo, quer seja, num certo sentido, na ação de glândulas, em contrações de músculos involuntários, em tarefas voluntárias coordenadas,

9. Versão on-line < <http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/s07/p0000.html> >

ou, finalmente, em um tipo extraordinário de descargas de uma parte dos nervos sobre outra. Combinações interessantes de idéias são mais ativas que outras, tanto no modo de sugestão como no modo de intensidade subjetiva. A ação do pensamento prossegue todo o tempo, não apenas naquela parte da consciência que se oferece à atenção e que é a mais disciplinada, mas também nas suas partes mais profundamente sombrias, das quais nós estamos em certa medida conscientes mas não o suficiente de forma a sermos fortemente afetados por aquilo que está lá. Mas quando uma combinação interessante ocorre no jogo sem controle daquela parte do pensamento, sua intensidade subjetiva aumenta, por um tempo curto, com grande rapidez. (CP 7.555)

Peirce situa esse parágrafo no contexto da fixação da atenção e da contemplação e me parece que seu argumento pode ser transposto para a percepção e cognição em multimídia. A percepção estética de combinações intersemióticas sinérgicas pode de fato alcançar uma grande intensidade subjetiva e se multiplicar no pensamento na forma de sugestões, ou seja, associações icônicas de sentimentos e idéias, tal como toda grande obra de arte propicia. Mas não se trata apenas de semelhanças e correspondências, pois existem igualmente as ações e reações (descargas) baseadas na diferença, combinações de idéias. Peirce também fala da combinação de idéias de regiões sombrias da consciência, caso que se aplica à introspecção e à abdução e que, aqui, poderia ser estendido à esfera da criação em multimídia. O pensamento intersemiótico nasce naturalmente da percepção e se desenvolve na causação de interpretantes em instâncias como a performance, a composição, a teoria, crítica ou educação. Em todas essas manifestações do pensamento, cujo propósito é o de gerar mais semiose a ser percebida e conhecida infinitamente, pode-se reconhecer o caráter especial das combinações sinérgicas.

SILÊNCIO VERSUS SILÊNCIO

Da teoria, mesmo em hipótese, se exige que represente a prática. Abaixo, uma breve análise de duas cenas de dois filmes: *Jalsaghar*, de Satyajit Ray, e *Mulholland Drive*, de David Lynch. Dois filmes entre os quais se delinea uma grande distância, tratando de temas diferentes, em culturas e épocas diferentes. Em ambos, por meio de construções intersemióticas brilhantes, são representadas questões sobre o silêncio, a música, a escuta e suas significações.

SALA DE MÚSICA

Em *Jalsaghar*, "A sala de música", filme realizado em 1958 pelo diretor bengali Satyajit Ray, a música tem naturalmente um papel privilegiado. Seu personagem

principal é Biswambhar Roy (interpretado por Chhabi Biswas), um zamidar que ama a música e que vê seu universo ameaçado pela modernidade, que desponta na Índia por volta de 1930. Apegando-se aos costumes e privilégios de sua posição na sociedade indiana tradicional, inclusive o seu patrocínio generoso da música e da dança, Biswambhar Roy perde sua fortuna (e por fatalidade também sua família), mas não deixa de empregar seus últimos recursos para organizar memoráveis concertos em sua sala de música. O filme de Roy é ainda valioso pelo caráter documental da performance de grandes músicos como Begum Akhtar (ghazal), Waheed Khan (khyal), Bismillah Khan (shehnai) e pela dançarina de kathak Roshan Kumari, que aparecem em concerto na sala de Biswambhar Roy. A música filmica (não diegética) foi composta por um igualmente grande músico indiano, o sitarista Vilayat Khan, e executada por Dakhshinamohan Thakur, Ashish Kumar, Robin Mazumdar and Imrat Khan (*off screen*).

A seqüência que proponho analisar aqui é uma das últimas do filme. Biswambhar Roy, praticamente arruinado e só, vivendo apenas com seu contador e seu último empregado, reabre a sala de música, fechada há muitos anos. A princípio, a sala é literalmente escura e silenciosa. A medida que Roy entra no lugar onde grandes artistas se apresentaram, a música não diegética de Vilayat Khan sugere um clima de tristeza e tensão (trêmulos nas cordas) e ao mesmo tempo de uma grandeza quase sagrada (pelo soar do tam-tam). Mas essa música pára quando o velho zamidar olha o lustre repleto de teias de aranha. Tocando os cristais com sua bengala, o silêncio da sala se manifesta com a grande música que já foi executada naquele lugar. Ouvem-se fragmentos de solos de sitar, tabla, um *alap*¹⁰ vocal e música de kathak enquanto a câmera faz uma lenta panorâmica pela sala abandonada, mostrando os quadros dos ancestrais de Roy e um grande espelho empoeirado.

Temos nessa seqüência um dos grandes momentos de sinergia intersemiótica de *Jalsaghar*, com um leque de possíveis interpretantes. Os fragmentos que os espectadores escutam podem ser ecos do passado (um *flash back* sonoro enquanto as imagens estão no presente), podem ser a música presente na memória de Biswambhar Roy, ou mesmo a música que emana das paredes e dos objetos da sala, como que impregnados de ressonância simpática ao longo de décadas pelas vibrações acústicas produzidas por músicos, cantores e dançarinos. O silêncio da sala de música reverbera a própria música e a sua audição. Há um conflito lógico (do ponto de vista da lógica tradicional) entre aquilo que existe e ao mesmo

10. *Alap*: forma de improvisação em que o caráter melódico do *raga* é desenvolvido num tempo liso, isto é, sem pulsação e sem métrica.

tempo não existe. Ali, onde a música se realizou diegeticamente, ou melhor, na forma de documentário dos grandes músicos que participaram do filme, temos o silêncio e a decadência. Mas Satyajit Ray representa esse silêncio com fragmentos da grande música que existe eternamente. O protagonista (e nós com ele), ao escutar o silêncio da sala, também participa das redes de semióse musical implícitas nos fragmentos: os grandes *ragas*¹¹, os concertos, os músicos, os *rasikas* (ouvintes sensíveis e conhecedores da arte), todas as significações da música, da dança e da poesia e sua ação de se difundir e gerar interpretantes, tal como vem ocorrendo há milênios na Índia, tal como ocorre a qualquer momento e em todos os lugares na multiplicação de signos gerada pelas artes. As imagens e músicas dessa seqüência implicam que a arte não degenera e não perece. Como todo símbolo genuíno, ela está na mente das pessoas, das comunidades que a praticam. No filme, Biswambhar Roy decide empregar o que resta de seus recursos num último grande concerto, um recital da jovem virtuose de kathak, Krishna Bai. Ray insere nas próximas seqüências mais de 15 minutos de dança e música brilhantemente executados por Roshan Kumari e seus músicos.

CLUBE SILÊNCIO

Em *Mulholland Drive*, filme de David Lynch estreado em 2001, uma outra situação climática, implicando questões sobre o silêncio, a música e a escuta, pode ser contraposta ao filme de Satyajit Ray. Trata-se da seqüência no *Club Silencio*, na qual as protagonistas Betty — uma jovem atriz em busca de sucesso em Hollywood (Naomi Watts) — e Rita — uma bela mulher que aparentemente perdeu a memória num acidente de carro (Laura Harring) — assistem a um estranho espetáculo. Temos aqui igualmente uma precedência do aspecto musical sobre as imagens. Buscando uma pista para a perda de sua memória, Rita conduz Betty para um estranho *Club Silencio*. Elas se sentam na platéia enquanto, sobre o palco, instrumentistas e cantores se apresentam. No decorrer de cada performance, fica claro que a música não estava sendo executada ao vivo, mas sim tocada por um sistema de som perfeito e dublada pelos artistas. O apresentador do clube confirma, *no hay banda*, é tudo uma ilusão. Do ponto de vista de Betty e Rita, cada performance é paradoxalmente mais

11. *Raga*: estruturas melódicas fundamentais da música erudita indiana. Um *raga* consiste num conjunto de legisignos, como um modo e as funções de cada grau, motivos e movimentos melódicos característicos, ornamentos etc. materializados a cada improvisação e, sobretudo, portadores de tais qualisignos capazes de sugerir ao ouvinte uma determinada qualidade de sentimento estético (vide Martinez 2001a).

realista e mais comovente. Quando uma cantora apresenta *Crying*, de Roy Orbison, com uma grande intensidade de interpretação, temos a certeza de que agora sim, a canção é verdadeira, que agora escutamos uma cantora que expressa sentimentos, e vemos Betty e Rita em lágrimas. Num paroxismo de emoção a cantora desmaia, é retirada do palco e... a música continua. *No hay banda*. Betty e Rita encontram então uma misteriosa caixa preta que, quando aberta, na seqüência seguinte, desencadeia uma mudança completa na forma como o filme vinha se desenrolando. Uma caixa de Pandora.

No *Club Silencio* de Lynch, temos várias camadas de representação. Em primeiro lugar, a iconicidade do timbre dos instrumentos e da voz. O trompete é sobretudo caracterizado pelos qualisignos de seu timbre instrumental assim como o grão da voz da cantora. Mesmo quando a performance é interrompida, continuamos a ouvir e a reconhecer a música e suas qualidades timbrísticas difundidas pelos alto-falantes. Perturbador é o fato de que a execução musical, tão convincente quanto o sistema de som, não está de fato causando os sons ouvidos. Isto é, a indicialidade da performance é uma representação. A decepção funciona como outro tipo de índice, apontando para o simulacro. Em segundo lugar, está a questão dos sentimentos da peça, dos músicos e do público. Sentimentos esses contrapostos à frieza do apresentador. O trompetista, os outros músicos, a cantora não apenas executam as peças, mas estão tomados pela sua musicalidade e pelos sentimentos que elas evocam. Do ponto de vista da subjetividade do músico, esses sentimentos são o resultado de procedimentos técnicos dominados ao longo de anos de estudo. Isso não impede, entretanto, que a consciência do próprio músico não possa estar tomada por certa qualidade estética que acredita estar transmitindo com a música. Essa seria uma interpretação fria caso o músico não fosse capaz de dar vida, de animar a obra que interpreta. Do ponto de vista da composição, as qualidades de aparência, as dinâmicas dos fluxos musicais situados em uma determinada linguagem, estilo etc., significam qualidades de sentimentos que o ouvinte percebe e, consciente ou inconscientemente, re-interpreta de acordo com modos de significação emocionais, energéticos (físicos) ou lógicos. O compositor necessariamente constrói sua obra por meio de representações. Representações não apenas gráficas, como uma partitura, mas sobretudo representações de pensamentos, de idéias. De acordo com o estilo ou período histórico, essas representações podem ser signos de idéias puramente musicais, de relações acústicas, de objetos reais ou imaginados, de seus movimentos ou estruturas dinâmicas, de dramaturgias, de sentimentos ou emoções. Por meio de recursos composicionais icônicos, indiciais ou simbólicos, o compositor imaginativo pode representar em sua música o que quiser (vide Mar-

tinez 1996, 2001, 2002b).¹² Todas essas relações, interpretações e transformações de significado são redes semióticas que constituem a música. E, nesse filme, são representadas pela cinematografia, gerando uma forma de intersemiose que se estabelece sinergeticamente em relação às representações musicais.

Assim como na *Sala de Música* de Ray, Lynch representa de maneira abertamente semiótica a composição, a performance e a escuta musical com os meios do cinema. Ainda que Lynch, em sua linguagem, tudo encapsula num envelope cinemático com múltiplas camadas de mediação, é a música e a dimensão auditiva que predominam na cena do *Club Silencio*. Essa combinação não apenas resulta numa soma de interpretantes – musicais, visuais e verbais – mas num tipo de significação especial, que denomino semiose sinérgica. Uma forma de semiose cujo jogo e multiplicação de interpretantes é muito maior que sua soma. Na sala de música de Roy, um grande espelho reflete sua verdadeira natureza de abandono e de silêncio, mas nós escutamos a música imortal que lá reverbera (apresentada por Sayajit Ray em outras partes da obra como filmagens de performances de fato realizadas por grandes artistas indianos). No *Club Silencio*, o espelho equivalente é a representação icônica da semiose musical, de acordo com o universo de significações – o *Umwelt* – criado por Lynch em *Mulholland Drive*. Na verdade, *no hay banda*. Mas por trás dessa verdade, *que la banda hay, si ella hay*. Por trás da banda, silêncio. Este, assim como a música, também eternamente sendo e não sendo.

REFERÊNCIAS

- CHION, Michel (1985). *Le son au cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- _____. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Ed. e trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- _____. (2003). *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- COHEN, Annabel (1993). Association and Musical Soundtrack Phenomena. *Contemporary Music Review*, n. 9, p. 163-78.
- COHEN, Annabel; MARSHALL, Sandra (1988). Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures. *Music Perception*, n. 6, p. 95-112.
- COHEN, Annabel; BOLIVAR, Valerie; FENTRESS, John (1994). Semantic and Formal Congruency in Music and Motion Pictures: Effects on the Interpretation of Visual Action. *Psychomusicology*, n. 13 (1/2), p. 28-59.
12. É claro que nada obriga os ouvintes a interpretar a obra de acordo com o projeto do compositor. Em muitos casos, sem um grande volume de informações não é possível saber o que o compositor pretendeu, como no caso da *Suite Lírica* de Alban Berg. Todavia, a capacidade de recepção dos ouvintes não deve limitar as possibilidades estéticas do criador.

- COOK, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- DOUGHERTY, William (1993). The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder. *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis*. M. Haley (Ed.), 67-95. Oxford: Berg.
- EISENSTEIN, Serguei (1977). O princípio cinematográfico e o cinema. In: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. n. 163-185. Haroldo de Campos (Ed.). Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix.
- _____ (1990a). *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____ (1990b). *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.
- FULLER, R. Buckminster (1975). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*. London: MacMillan. Disponível em: <http://www.rwgrayprojects.com/synergetics/synergetics.html>
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- HOSOKAWA, Shuhei (1987). L'effet lyrique. *Semiotica* n. 66 (1/3), p. 141-154.
- KANDINSKY, Wassily (1977). *Concerning the Spiritual in Art*. Trad. de M. T. H. Sadler. New York: Dover.
- LONDON, Kurt (1936). *Film Music*. London: Faber & Faber.
- MARTINEZ, José Luiz (1991). *Música & Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. Dissertação de mestrado não publicada. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- _____ (1996). Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* n. 110 (1/2), p. 57-86.
- _____ (1997). *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.
- _____ (2000). Música & Sonho. In: *A ciência dos sonhos*. Fani Hisgail (Org.). São Paulo: Unimarco, p. 145-164.
- _____ (2001a). *Semiosis in Hindustani Music* (edição indiana revisada). New Delhi: Motilal Banarsidass.
- _____ (2001b). Rasa: estética e semiose na Índia. *Galáxia* n. 2, p. 121-133.
- _____ (2002a). Kathak: intersemiose entre música e dança no norte da Índia. *Anais da 5ª Jornada do Centro de Estudos Peirceanos e do First Advanced Seminar on Peirce's Philosophy and Semiotics*. São Paulo: Centro de Estudos Peirceanos, PUC-SP, p. 80-86.
- _____ (2002b). Composição, intersemiose e representação. *Anais do 5º Fórum do Centro de Linguagem Musical*. São Paulo: Centro de Linguagem Musical, ECA-USP, p. 233-242.
- _____ (2003a) Monteverdi's Combattimento: a Semiotic Analysis. *Acta Semiotica Fennica* n. 15, p. 440-455. Imatra: International Semiotics Institute.
- _____ (2003b) A sagração da primavera: 90 anos: a intersemiose entre música, dança e visualidade. *Anais do XIV Congresso da ANPPOM, UFRG: Instituto de Artes*. (CD-ROM)
- _____ (2003c) Sons, sentimentos, idéias: aspectos da iconicidade musical. *DeSignis* n. 4 ("Iconismo. El sentido de las imágenes", número especial sobre iconicidade, ed. Lúcia Santaella).
- _____ (no prelo) Ciência, significação e metalinguagem. *Le sacre du printemps. Opus*.
- MOUËLLIC, Gilles (2003). *La musique de film*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- PEIRCE, Charles Sanders (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols. Hartshorne, Charles; Weiss, Paul; e Burks Arthur W. (eds.). Cambridge: Harvard University Press. (Referências citadas na forma CP volume.parágrafo)
- PRENDERGAST, Roy (1992). *Film Music: a Neglected Art*. 2nd ed. New York: Norton.
- SPARSHOTT, Francis (1995). *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

- TAGG, Philip (1979). *Kojak: 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.
- TARASTI, Eero (1978). *Myth and Music* (Acta Musicologica Fennica 11). Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- _____ (1987). On the Modalities of Opera. *Semiotica* n. 66 (1/3), p. 155-168.
- TATIT, Luiz (1994). *Semiótica da Canção, melódia e letra*. São Paulo: Escrita.
- _____ (1995). *O cancionista, composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- THOMPSON, William; RUSSO, Frank; SINCLAIR, Don (1994). Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events. *Psychomusicology*, n. 13 (1/2), p. 1-27.

JOSÉ LUIZ MARTINEZ é semioticista da música e compositor. Suas principais áreas de pesquisa incluem semiótica musical peirceana, música clássica da Índia e música contemporânea ocidental. Obteve o título de Doctor of Philosophy em musicologia na Universidade de Helsinki em 1997, com a tese *Semiosis in Hindustani Music*. Martinez tem apresentado suas composições em festivais de música contemporânea, composto música original para dança e criado esculturas musicais. Martinez é pesquisador associado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (apoio Fapesp), coordenando a Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música e a lista de discussão Musikeion (<<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism>>). [rudrasena@uol.com.br](mailto:rudasena@uol.com.br)

*Texto recebido em 25 de setembro de 2003
e aprovado em 13 de setembro de 2004*