

Paixões e Timia no Noturno Opus 9 n. 1 de F. Chopin

Marina Maluli César

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, CEP 05508-000, Brasil

marina.maluli@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é propor uma aproximação entre alguns conceitos pertencentes à semiótica das paixões e a análise musical, tendo por finalidade explicitar práticas comuns à atividade musical em geral e à interpretação pianística em particular. Ainda como um segundo objetivo pretende-se realizar uma pesquisa em torno das possibilidades de tradução da noção de timia, pertencente à semiótica, para a linguagem musical a fim de buscar uma melhor definição para a gestualidade na música.

0 INTRODUÇÃO

Neste trabalho consideramos inicialmente a importância que a noção de corpo adquire dentro do ponto de vista da semiótica das paixões. Partimos do seu desenvolvimento como uma reunião de aspectos míticos e fenomenológicos com o objetivo de mostrar como esta pode ajudar a entender uma experiência de ordem estética como a que está presente na música. Entendemos que tal experiência subentende a quebra da dualidade sentir-agir e pertence portanto a um nível mais profundo do percurso gerativo do sentido, tendo reflexos no nível discursivo.

Em seguida, para ilustrar este trabalho foram escolhidas duas performances contrastantes do noturno opus 9 no.1 de Frédéric Chopin, a primeira é uma execução feita por um software leitor de MIDI e a segunda consta de uma interpretação do noturno feita pela pianista Guiomar Novaes. A escolha destas duas interpretações extremamente contrastantes teve como propósito explicitar o quanto a ausência de um corpo, no sentido semiótico do termo, modifica as possibilidades de interação com o instrumento. Assim, na ausência de variação gestual, modificam-se as relações entre os demais parâmetros musicais tais como timbre e andamento.

1 DAS PAIXÕES À SEMIÓTICA TENSIVA

Dentre as fases pertencentes ao desenvolvimento dos estudos semióticos a paixão foi compreendida inicialmente através dos efeitos de sentido gerados pelas qualificações modais que alteram o sujeito de estado, e se realiza como um arranjo das modalidades do ser. Por outro lado, embora uma paixão se caracterize fundamentalmente pelo arranjo de tais modalidades, sabe-se que a modalização não é suficiente para produzir efeitos passionais, pois as mesmas organizações modais podem gerar ou não sentidos patêmicos. Assim, considerando que as configurações modais estão sobredeterminadas por uma modulação passa-se do estudo do componente patêmico da modalização à aspectualização e à intensidade sendo que o

conceito de aspectualização, entendida não apenas como processo lingüístico, mas como processo discursivo, não é somente uma sobredeterminação de todas as categorias de enunciação, ou seja o tempo, o espaço e a pessoa. Através da introdução na teoria do conceito de foria percebemos que esta, conjugando a intensidade e a extensão, produz, ao projetar-se no espaço e no tempo, efeitos de andamento e de ritmo discursivos. Com seu auxílio o estudo das paixões passa a convocar tanto grandezas, em geral, discretas e categoriais (modalizações) como grandezas contínuas e articuladas (aspectualização e intensidade).

Outro ponto fundamental, o conceito corpo também entrou para a teoria semiótica a partir dos estudos dedicados à paixão, dada a insuficiência desta para explicar a riqueza discursiva, regida tanto por sujeitos de estado como por sujeitos do fazer (que podem ou não ter uma vontade para realizar a ação). Segundo Fiorin^[1] o desenvolvimento do conceito de corpo teve como princípio a busca por uma teoria para observar o modo de dizer, “o tom associado a um certo caráter e a uma certa corporalidade, que se manifestam na enunciação enunciada”: Os tons podem ser moderados ou agressivos, alegres ou tristes, monótonos ou vibrantes etc .

Por definição a mediação do corpo é responsável por uma “homogeneização” da existência semiótica acrescentando a esta características proprioceptivas que contribuem para a constituição de seu “perfume tímico”. Acrescenta-se a esta teoria o fato de que durante o percurso que leva à construção da significação, assim como à sua manifestação discursiva o sujeito cognitivo ou “racional” encontra sempre uma fase de sensibilização tímica. A estas considerações deve-se somar a necessidade de definir tais conceitos no âmbito das linguagens não-verbais.

Mas a questão da manifestação da paixão e da emoção nos discursos não-verbais ainda está por resolver. Com efeito, nos discursos verbais é possível escapar, com relativa facilidade, dos lexemas passionais e concentrar-se nos constituintes modais da sintaxe passional; mas nos discursos não-verbais, logo que tentamos sair das expressões passionais figurativas, representadas por exemplo num quadro ou fotografia, coloca-se imediatamente a questão da ancoragem plástica das emoções. O problema é duplo: é preciso perguntar-se ao mesmo tempo qual é, no caso, o

equivalente das modalidades, e em que lugar residem as tensões de que se nutrem, por definição, as paixões^[2].

É tendo em vista esta observação que pretendemos desenvolver as considerações a seguir.

2 PROPRIOCEPTIVIDADE E FRASEADO MUSICAL

Segundo Greimas a categoria tímica é motivada pelo sentido da palavra *timia* (cf. Grego *thymós*, "disposição afetiva fundamental") e "serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem de seu próprio corpo"^[3]. Seguindo tal definição podemos concluir que os conteúdos do mundo são organizados em um nível profundo a partir das modulações perceptivas e das disposições afetivas do sujeito antes de serem formulados em uma categorização lógica, ou seja, não se concebem apenas no nível discursivo.

Esta definição vem ao encontro do processo perceptivo exposto no trecho que se segue:

Essa forma que se desenha no sistema nervoso, esse desdobramento de uma estrutura, não posso representá-los como uma série de processos em terceira pessoa, transmissão de movimento ou determinação de uma variável por outra. Não posso ter dela um conhecimento distante. Se adivinho aquilo que ela pode ser, é abandonando ali o corpo objeto, partes extra partes, e reportando-me ao corpo do qual tenho a experiência atual, por exemplo à maneira pela qual minha mão enreda o objeto que ela toca antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que vou perceber^[4].

Através deste sincretismo actancial, onde as oposições entre sujeito e objeto são postas de lado, percebemos uma primeira aproximação entre o conceito de corpo pertencente à fenomenologia e aquele utilizado pela semiótica.

Segundo Fontanille:

O corpo próprio é um invólucro sensível (uma fronteira) que determina, assim, um domínio interior e um domínio exterior. Seja qual for o lugar em que se desloca, ele determina, no mundo no qual toma posição, uma clivagem entre um universo exteroceptivo, universo interoceptivo e universo proprioceptivo, entre a percepção do mundo exterior, a percepção do mundo interior e a percepção das modificações do próprio invólucro-fronteira. Portanto, a cada nova posição, o corpo reconfigura a série "intero-extero-propriocepção"^[5]

Vindo ao encontro da sequência de questões colocadas por Merleau-Ponty:

Meu corpo não é, exatamente como os corpos exteriores, um objeto que age sobre receptores e finalmente dá lugar à consciência do corpo? Não existe uma "interoceptividade" assim como existe uma "exteroceptividade"? Não posso encontrar no corpo filamentos que os órgãos internos enviam ao cérebro e que são instituídos pela natureza para dar à alma a ocasião de sentir seu corpo^[5]?

Tendo em vista tais considerações, a proposta de utilização do conceito de corpo na linguagem musical precisa ainda levar em conta o fato de que durante a execução de um trecho musical um instrumentista está constantemente lidando com questões de ordem estética onde "A realidade faz sentido de um modo quase fusional: O sujeito torna-se presente no mundo e o mundo torna-se significativo para ele. Não se opõe mais o sentir e o conhecer."^[7]

Tais sensações estão relacionados com o que se denomina sistema háptico sendo este definido como algo que vai além do tato e se trata de um dos mais complexos meios de comunicação entre o mundo interno e externo do homem. O sistema háptico está relacionado com a percepção de textura, movimento e forças através da coordenação de esforços dos receptores do tato, visão, audição e propriocepção^[8].

Durante a improvisação de um trecho ao piano, o compositor lida com a memória perceptiva e auditiva dos sons que já obteve através de movimentos determinados a partir do teclado. A forma de compor utilizando movimentos improvisatórios é muito característica e deixa marcas reconhecíveis na partitura a ser lida pelo intérprete assim como para um ouvinte. Estes movimentos caracterizam-se pela predominância de gestos^[9] típicos do instrumento, ou por uma espécie de dialeto. Assim por exemplo, ao piano é comum encontrarmos arpejos e escalas com grande extensão, passagens cromáticas e no caso de Chopin uso de ornamentações e floreios pertencentes ao bel canto, uma de suas fontes de inspiração. Observa-se contudo que os ornamentos utilizados por Chopin apresentam por sua vez dificuldade de entoação para um cantor, ou seja, são feitos para serem tocados ao piano.

A partir destas considerações podemos afirmar que o que caracteriza um gesto pianístico – além da dificuldade de estes serem cantados ou tocados em outros instrumentos – é o fato de que eles decorrem diretamente da percepção tátil ou háptica (exploratória) do teclado do piano. Retomando o pensamento fenomenológico Merleau-Ponty declara em outro trecho que nossas mãos apreendem mundos, ou seja, quando aprendemos uma atividade que utiliza-se de nossas mãos estamos moldando-as de acordo com este novo universo. De acordo com esta idéia podemos afirmar que no aprendizado de um instrumento musical nossas mãos apreendem o "mundo dos sons" sendo que dentro deste aprendizado, a idéia de improvisação busca um contato de ordem estética descrito anteriormente^[10].

Assim, a significação é o ato que reúne essas duas macrossemióticas e isso devido ao corpo próprio e ao sujeito da percepção.

Se considerarmos que na música as variações de ritmo se devem principalmente ao modo de entoação de cada frase pode ser interessante utilizarmos para sua análise a diferenciação estabelecida por Fontanille^[11] entre as variações fonemáticas (constituintes de uma cadeia sonora abstrata) e as entoacionais (feito de acentos e modulações). Isso se deve ao fato de que também na música a leitura das notas escritas em uma partitura, devido ao seu caráter descontínuo, não é capaz de registrar todas

as possibilidades entoacionais de uma melodia, ou seja, ao lado de uma teoria que abarque o aparelho formal de enunciação na linguagem musical há necessidade de incorporar parâmetros contínuos que esta estabelece.

3 ANÁLISE DO NOTURNO

Neste trabalho vamos nos restringir à análise da melodia principal a fim de ilustrar a interação entre o andamento e a variedade de gestos produzidos. Pretendemos mostrar que as variações de velocidade ocorrem de acordo com o gesto pianístico, tendo como base os motivos do tema (Figura 1). Inicialmente podemos observar que nas waveforms obtidas a partir do MIDI não há diferença na duração total de um fraseado para outro. Isto se deve ao fato de que o MIDI segue a rítmica do tempo metronômico (Figura 2).



Ilustração 1: Tema e duas variações.

Figura 1

No caso da interpretação feita pela pianista verificamos que houve variação na duração total de cada frase nas diferentes aparições do tema (Figura 3).

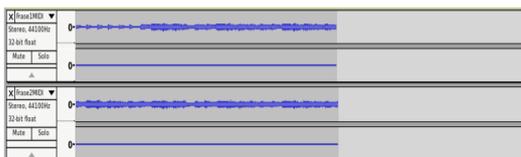


Ilustração 2: WAVEFORMS de mesmo comprimento para todas variações do tema.

Figura 2

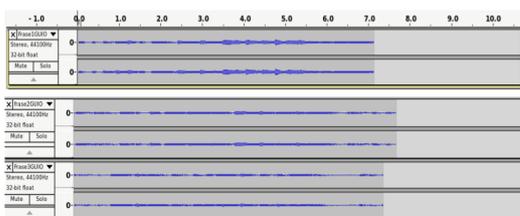


Ilustração 3: WAVEFORMS do tema com variação nas durações.

Figura 3

A partir dos parâmetros considerados pelo programa Timidity observamos que devido ao fato de este ter por base para interpretação somente a leitura das alturas e durações escritas na partitura o resultado obtido gera um efeito de sentido de insuficiência enunciativa^[12]. Deste modo deve-se considerar a impossibilidade da realização do tempo rubato uma vez que não há possibilidade de criar uma variação contrastiva entre um baixo regular e a melodia livre. Esta tensão existente entre as duas mãos, com deslocamentos de pulsação é fundamental na criação da atmosfera da parte A sendo também responsável por gerar diferenças entre os momentos em que a frase-tema reaparece (Figura 4).

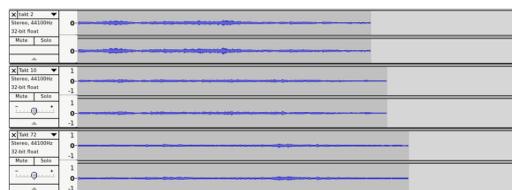


Ilustração 4: WAVEFORMS do tema no retorno à parte A.

Figura 4

4 CONCLUSÃO

Partindo do levantamento de alguns pontos pertencentes à semiótica das paixões podemos perceber que o conceito de corpo ocupa um lugar central no desenvolvimento da teoria. Isto ocorre principalmente quando partimos para questões que envolvem aspectos de base dentro do percurso gerativo do sentido. Tendo em vista ser a música uma linguagem não-verbal procuramos entender a interpretação musical a partir do ponto de vista da semiótica das paixões buscando delimitar aspectos que pertenceriam a um estatuto do corpo na construção do sentido musical. Finalmente pretendemos expor a importância de que as reflexões em torno do andamento e demais parâmetros de uma partitura sejam relacionados aos aspectos gestuais inerentes ao fraseado musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] FIORIN, J. L. O corpo na Semiotica francesa. In: SILVA, A. I. et alii (Orgs.) Corpo e sentido. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.
- [2] FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. Tensão e significação. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas, São Paulo: Humanitas, 2001.
- [3] MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1945.
- [4] Semiótica do discurso. Tradução de Jean Cristrus Portela, São Paulo: Contexto, 2008.
- [5] MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1945.
- [6] GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Contexto. 2008.

- [7] GREIMAS, A. J. Da imperfeição. São Paulo: Hacker, 2002.
- [8] GIBSON, J.J. The senses considered as perceptual systems.. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- [9] SAGONEL, B. O que é Gesto Musical. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. 63 p.
- [10] GREIMAS, A. J. Da imperfeição. São Paulo: Hacker, 2002.
- [11] FONTANILLE, J. Semiótica do discurso. Tradução de Jean Cristus Portela, São Paulo: Contexto, 2008.
- [12] CARMO JR, José Roberto. A enunciação musical em duas interpretações de um prelúdio de Chopin. Alfa : Revista de Linguística (UNESP. São José do Rio Preto. Impresso), v. 53, p. 479-499, 2009.