

Etnomusicologia e significações musicais

Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal, Canadá)

Tradução de Silvana Zilli Bomskov

s.zilli@aiic.net

silvana.zilli@terra.com.br

Resumo: Em primeiro lugar, especifica-se o que se entende por semântica musical, a fim de diferenciá-la da semântica lingüística. A classificação das grandes famílias de pesquisa semântica na musicologia permite determinar o lugar da semântica musical na etnomusicologia. Numa segunda parte, propõe-se uma caracterização dos fenômenos semânticos na etnomusicologia: a utilização de procedimentos substitutivos da linguagem; a dimensão sinalética dos signos; os aspectos simbólicos, denotativos e conotativos; a remissão indicial ao político-social e ao ideológico. O artigo termina com observações críticas sobre os métodos da semântica musical na etnomusicologia: o estabelecimento dos significantes pertinentes e dos significados ligados a eles, o status a ser atribuído aos autores da semantização e a função dos contextos.

Palavras-chave: etnomusicologia, semântica musical, semiologia.

Ethnomusicology and musical meanings

Abstract: In the first part of this article, in order to differentiate musical semantics from linguistic semantics, a concept of the former is presented. The classification of the major families of semantics research in musicology allows one to determine the place of musical semantics in ethnomusicology. In the second part, the application of the semantic phenomena traits in ethnomusicology is proposed: the usage of the language's substitutive procedures; the dimension of sign; the symbolic aspects, both connotative and cognitive; the **indexical** remission to the political, social and ideological planes. It ends with critical observations about the musical semantics and ethnomusicology methods: the establishment of pertinent significant and significations connected to them, the status to be attributed to the authors of semantization and the context functions.

Keywords: ethnomusicology, musical semantics, semiotics.

1. Terminologia, definições e famílias de pesquisa.

Houve um tempo em que a etnomusicologia não se preocupava com a presença das significações nas músicas que estudava, apenas se concentrava na matéria « puramente » musical das músicas tradicionais. A escola de Berlim estabelecia comparações entre as escalas e as estruturas dos novos sistemas musicais que descobria. Os folcloristas da Europa Central dedicavam-se a classificar os cantos, na esperança de remontar às suas origens comuns. Os primeiros pesquisadores norte-americanos a se interessarem pelos índios da América do Norte buscavam traços estilísticos mais ou menos gerais ou faziam uma justaposição de análises musicais e descrições de contextos de execução. Neste aspecto, a etnomusicologia ainda se inscrevia na tradição de Eduard HANSLICK, cuja obra *Du beau dans la musique*, de 1854, marcou o pensamento musical do século XX: « A forma, em oposição ao sentimento, é o verdadeiro conteúdo, o verdadeiro *fundo* da música, é a própria música » (HANSLICK, 1986, p.135). Essa situação se transforma quando a etnomusicologia adquire uma orientação antropológica, marcada pelo lançamento dos renomados livros de Alan P. MERRIAM (1964) e John BLACKING (1973). A partir do momento em que a etnomusicologia se interessa pelos valores veiculados pela música numa determinada sociedade e pelos laços que o autóctone estabelece entre a música e sua vivência, surge a questão da significação musical.

Recebido em: 25/06/2004 - Aprovado em: 13/10/2004.

Mas basta isso para falar de « semântica musical »? Durante o colóquio¹ em que foi apresentada a primeira versão deste artigo, Jean MOLINO observou que este termo apareceu na musicologia, nos textos dos psicólogos (FRANCÈS, 1958, 3ª parte ; IMBERTY, 1979, 1981), provavelmente sob a influência da lingüística, e que antes disto, os musicólogos e os estetas preferiam falar de emoções, como demonstra a primeira obra de Leonard B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music* (1956). A palavra « semântica » não consta do índice da obra, como também não aparece no oportuno panorama de Malcolm BUDD, *Music and the Emotions*, consagrado às abordagens filosóficas do problema (1985).² Antes de examinar aquilo que se pode denominar « semântica musical », convém explicar que a expressão pode remeter a dois tipos de realidade : uma dimensão do fato musical, da mesma forma que se fala das estruturas sintáticas ou morfológicas de uma língua, de harmonia ou de ritmo na música, e a disciplina que trata dos fatos semânticos, assim como se fala de fonologia em lingüística ou de análise formal em musicologia. No texto a seguir, a confusão entre as duas acepções da expressão – a disciplina e seu objeto – é evitada graças aos contextos.

Congressos inteiros tentam definir as significações musicais. Eu poderia, à maneira de *Meaning of Meaning* de OGDEN e RICHARDS (1923), tentar relacionar todas as significações da expressão « significação musical ». Convém estabelecer aqui algumas balizas. Aquilo que denominamos « significações », quaisquer que sejam as formas simbólicas (linguagem, música, mito, cinema, pintura, etc) em que aparecem, explicam-se semiologicamente por três princípios: todo signo é a remissão de um objeto a uma outra coisa, (Santo-Agostinho); o signo remete a seu objeto pelo intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes (Peirce); estes interpretantes se repartem entre as três instâncias que caracterizam todas as práticas e as obras humanas : o nível neutro, o poético e o estético (MOLINO). Quanto à música, parece-me necessário distinguir, como o fiz com frequência em outras obras (NATTIEZ, 1975, 2ª parte, cap.I ; 1987, p.147-155), entre as remissões intrínsecas e as remissões extrínsecas de que a música é capaz.

Às primeiras correspondem as relações formais entre estruturas musicais, de que tratam as teorias formalistas da música, tanto estéticas quanto analíticas. Elas tendem, muitas vezes, a considerá-las ontologicamente como sendo o próprio da música e a tratar as remissões extrínsecas como secundárias. Essas remissões imanentes seriam o lugar do « sentido » musical, como se diz muitas vezes em português, ainda que vários autores, ao se referirem a elas, falem de « musical meaning » ou, como escrevo às vezes, de « significações ‘puramente’ musicais ». Embora esta dimensão do processo semiótico musical não seja o que mais interessa os etnomusicólogos de hoje, em função de sua orientação fundamentalmente antropológica,

¹ Esse colóquio, acolhido pela equipe « Langues-Musiques-Sociétés » do CNRS, realizou-se em Villejuif em 4 e 5 de março de 2003. Presidido por Simha Arom, apresentou as palestras de J.-J. Nattiez, Bernard Lortat-Jacob e Jean Molino, às quais Michel Imberty respondeu. Agradeço calorosamente aos convidados e aos numerosos intervenientes por suas perguntas e críticas nas quais me inspirei muitas vezes ao redigir este artigo, e particularmente a Jean Molino com quem discuti longamente a respeito de minha exposição e deste artigo. (“Ethnomusicologie et significations musicales”, *L’homme*, “Musique et anthropologie”, No. 171-172, julho/dezembro 2004, p. 58-81.)

² Atualmente, entretanto, observa-se um retorno dos estudos sobre a emoção musical (MARCONI, 2001; JUSLIN e SLOBODA, 2001)

os trabalhos de Simha AROM a ilustram de maneira decisiva e exemplar. Ainda que este artigo trate da semântica musical, eu continuo persuadido de que a análise das estruturas musicais, baseadas em categorias « êmicas », isto é, nas categorias cognitivas das populações estudadas, deve permanecer no centro das preocupações da etnomusicologia. Recordo, a este propósito, que baseado no « speech-signal-dance model » de J.H. KWABENA NKETIA (1963, p. 17-31), o etnomusicólogo ganense Kofi AGAWU considera fundamental, dentre os três tipos necessários para a compreensão do funcionamento rítmico dos tambores do povo Ewe do Norte (AGAWU, 1995, p. 91), « o jogo puramente musical dos ritmos na dança, um modo autônomo que não desempenha obrigatoriamente um papel na comunicação» (*ib.*, p.105).

A semântica musical, por sua vez, se interessa pelas significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, etc, que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música, e é delas que tratarei neste artigo. Mesmo reconhecendo de bom grado que sua presença e sua natureza variam segundo as épocas e as culturas, parece-me importante sublinhar o fato de que elas e a música são consubstanciais – eu inclusive proponho que as consideremos como sendo um *parâmetro imanente* da música, de importância igual à altura, à duração, ao timbre, etc. (cf. NATTIEZ, 2002): não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do « fato musical total » e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de « semântica musical » seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão « remissões extrínsecas » que acabo de empregar.

Esta posição não emite um juízo *a priori* da explicação dada pelos musicólogos para o funcionamento das remissões extrínsecas. Pode-se considerar – numa primeira posição – que elas são imanentes à música (isto é, que são uma propriedade da música em si, da mesma maneira que a idéia de felicidade como significado vem imediatamente acompanhada, para um locutor lusófono, pelo significante « felicidade »). É a posição defendida por aqueles que Leonard MEYER denomina « expressionistas absolutistas », categoria em que ele próprio se posiciona (1956, p.3). Este enfoque considera que « as significações expressivas e emotivas nascem *em resposta* à música, e existem sem referência ao mundo *extramusical* (grifos meus) dos conceitos, das ações e dos estados emotivos humanos » (*ib.*), isto é, que elas são veiculadas pelo próprio significante musical. Pode-se também considerar – segunda posição – que essas remissões extrínsecas existem unicamente em função de uma referência externa à música. É a posição dos « expressionistas referencialistas» (*ib.*). Demonstrarei, na seqüência deste artigo, que as duas posições devem efetivamente ser admitidas: existem significantes musicais que levam imediatamente a associações semânticas extrínsecas, e existem aqueles que só o fazem em função de codificações convencionais.

Mas, ao mesmo tempo em que se reconhece a existência de remissões extrínsecas, qualquer que seja a explicação de seu funcionamento, é essencial ressaltar, de acordo com Michel IMBERTY (1975, p.92), que se nós atribuímos significações a uma música, as significações musicais não são nem comparáveis nem redutíveis às significações verbais através das quais o musicófilo, o autóctone ou o pesquisador tentam traduzi-las:

“Nada é mais contestável do que o postulado segundo o qual os significantes musicais e os significantes verbais (configurações musicais e grupos de adjetivos, por exemplo) seriam os significantes equivalentes de um mesmo significado (...) O sentido, quando explicitado pelas palavras, perde-se nas significações verbais, demasiado precisas e literárias, que acabam por traí-lo. Ao tentar *dizer* o que significa a música que ouviram, os sujeitos acrescentam ao seu sentido significações conceitualizadas e referenciadas que não existem na linguagem verbal. Essas significações levam a crer que é possível fornecer um equivalente não-verbal da forma musical e que seu sentido é conceitualizável. (...) A música só significa « a posteriori », isto é, somente após uma tentativa de explicitação e de conceitualização. Antes disto, ela não significa, ela sugere, pois ela cria as forças imagéticas que provocam e norteiam as orientações verbais. Em outras palavras, direções semânticas, na forma de impressões vagas e flutuantes, surgem na consciência do sujeito, que as cristaliza, através das palavras, em significações precisas”.

A metalinguagem musical é em si uma forma simbólica, portanto uma construção que tem suas próprias regras de funcionamento, diferentes daquelas da música de que trata. O que leva a crer que a verdadeira semântica musical (as remissões extrínsecas cujo conteúdo está inscrito de maneira imanente na matéria musical, assim como o significado de uma palavra está inscrito no significante) seria uma categoria pré-verbal, como propôs MOLINO no Congresso supracitado, ao fazer referência à « Rede Consciente Potencial » (RCP) dos psicólogos, isto é, segundo a definição dada por Jean Delacour numa conferência inédita, « um conjunto de representações não conscientes atualmente, mas que podem vir a sê-lo ». Mas como apreender este conjunto? Como explicitar seu conteúdo?

Podemos, numa primeira etapa, conforme a posição e a prática de MEYER em *Emotion and Meaning in Music*, « examinar e analisar aqueles aspectos da significação resultantes da compreensão e da resposta às relações inerentes ao processo musical, em vez de fazê-lo em função das relações entre as organizações musicais e o mundo extramusical dos conceitos, das ações, dos caracteres e das associações. » (*ib.*). Trata-se, então, de descrever os aspectos formais da música enquanto portadores de expectativas, de implicações, de resoluções, de realizações interpretadas emocionalmente. Ao descrever o jogo formal das relações de analogia (*conformant relationships*) ou a alternância das tensões e relaxamentos em ação numa peça, MEYER pratica, além da descrição das estruturas em questão, aquilo que chamo de « estesia indutiva » (NATTIEZ, 1987, p.178). Segundo sua teoria, as significações musicais imanentes à matéria musical nascem da confirmação, da consolidação ou da decepção das expectativas do ouvinte. Mas notamos que as reações do ouvinte são imaginadas por MEYER unicamente a partir da observação das organizações musicais, e se baseiam em suas competências tonais pessoais. Ainda que essas significações estejam inscritas no significante musical, o ouvinte deve passar pela mediação da linguagem verbal para reconhecer seu efeito em si próprio e atribuir sua origem às estruturas musicais que descreve.

A posição de MEYER e a existência de significações inscritas no significante musical parecem ser corroboradas pelas mais recentes observações da psicologia:

“Um ouvinte pode reconhecer ou identificar a emoção que [as estruturas musicais] representam, sem necessariamente senti-la. O reconhecimento icônico conduz a uma consequência cognitiva inevitável, do gênero: ‘Esta é uma música feliz’. Isto pode levar a outro conteúdo cognitivo: ‘Esta música faz com que eu me sinta feliz’, porém não é necessário alcançar este último estágio. Isto dependerá mais de fatores extrínsecos do ouvinte que de elementos situados na música” (SLOBODA, 2001, p. 545).

Esta observação não vale apenas para os afetos que são o objeto das observações de SLOBODA neste artigo, mas para todas as formas de associações semânticas com a música. Mas a proposta deste tem outras conseqüências. Ao estabelecer uma distinção entre um conteúdo imanente à música e as associações efetuadas pelo ouvinte, ele nos obriga a indagar se as traduções verbais da semantização da música obtidas junto aos ouvintes revelam o conteúdo semântico imanente da música, experimentado num estágio pré-verbal, ou se elas fornecem uma distorção deste conteúdo, colorida pelas idiosincrasias dos ouvintes³.

Se considerarmos, tal como faço no atual estágio de minhas reflexões e de meus conhecimentos, que para « reconhecer ou identificar uma emoção veiculada de maneira imanente pela música » ou qualquer outro tipo de significado, deve ocorrer uma verbalização, ainda que internamente, para termos consciência dessa emoção, eu concedo, pelo menos provisoriamente, um certo crédito a esse desvio pela metalinguagem lingüística, sem perder de vista as dificuldades que minha posição acarreta.

A linguagem verbal (ou natural), com efeito, é tanto uma oportunidade quanto uma dificuldade para a semântica musical: é graças a ela, no estágio atual dos conhecimentos, que podemos tentar nomear as significações, as remissões e as emoções que associamos espontaneamente à escuta de uma música, embora saibamos, como dissemos acima, que os significados da metalinguagem graças aos quais semantizamos a música, *não são* significações musicais. Como ressaltava HJELMSLEV (1971), a linguagem natural é o único sistema semiológico capaz de relatar todos os outros. Por esta razão, e conforme propus no passado⁴ (1975, p.189), eu reservarei, numa segunda abordagem, o termo de « semântica musical » enquanto disciplina (e não mais enquanto objeto da investigação), àquela parte do programa de (etno)musicologia que trata do parâmetro semântico, recorrendo – e assumindo as conseqüências – à mediação da linguagem verbal : verbalizações ou denominações amplamente disseminadas na cultura. Isto conduz, evidentemente, a utilizar o termo a propósito de pesquisas que não se encontram necessariamente no campo da semântica.

Último ponto antes de abordar a semântica musical na etnomusicologia propriamente dita. Quais são, do ponto de vista metodológico, as grandes famílias de atividades (etno)musicológicas que se dedicam à investigação semântica? Distingo quatro :

- a) *A reconstituição musicológica das significações*, já antiga : é a tarefa que tenta determinar, acerca da música vocal notadamente, (refiro-me aos trabalhos de Pirro, Schweitzer e Chailley sobre Bach, de Noske sobre Mozart e Verdi, aos inúmeros catálogos de leitmotiven de Wagner) mas também da música instrumental (Agawu e o estilo clássico), o conteúdo referencial da música, geralmente através da

³ Agradeço a Jean MOLINO por ter chamado minha atenção para a posição de SLOBODA e suas conseqüências, em relação aos numerosos problemas colocados pela investigação do pré-verbal, (ou do proto-semântico) cuja existência ele defendeu na exposição já citada.

⁴ «Se examinarmos as pesquisas que se auto-denominam « semânticas », constatamos que elas se referem àqueles interpretantes que correspondem a uma *significação conceitualizada e verbalizada da linguagem natural.*»

comparação entre o texto musical e o texto lingüístico musicado, ou dos tratados. Pensamos no tratado de Schubart sobre o *ethos* das tonalidades. O mesmo ocorre, em musicologia, acerca das culturas em que existem teorizações semânticas explícitas dos ritmos, dos rāgas e dos maqams.

- b) *A investigação hermenêutica das significações*: como todas as práticas exegéticas, as hermenêuticas musicais tentam interpretar e aprofundar as redes de significações associadas a uma música, em função de um horizonte geralmente filosófico, social, ideológico (psicanálise, neomarxismo, estruturalismo lévi-straussiano⁵, feminismo, busca identitária). Aqui, as significações são construídas pelo pesquisador a partir de seu quadro exegético de referência. Ele considera, explícita ou implicitamente, que o resultado da exegese das práticas e das obras é mais verdadeiro do que o consideram seus criadores ou seus atores. A hermenêutica busca o Segredo; ela permite aceder a uma verdade profunda e oculta. Se admitirmos que o estudo das músicas populares pertence à etnomusicologia, então os estudos de Philip TAGG (1979, 1991; TAGG e CLARIDA, 2003) são um exemplo eloqüente destas duas primeiras orientações : o autor estabelece famílias de *musemas* – « a unidade de base da expressão musical » (TAGG, 1979, p.108) – baseado numa vasta cultura comparativa (que inclui a música ocidental dita erudita*) e interpreta suas significações ideológicas e sociais dentro de uma perspectiva neo-marxista. Quando BLACKING (1973) interpreta a significação social da dança nacional do povo Venda de acordo com uma grade que partilha da mesma influência, ele também pratica a hermenêutica.
- c) *A abordagem experimental*: desenvolvida pelos psicólogos experimentalistas (hoje chamados de cognitivistas), ela incita algumas « cobaias » a verbalizar os interpretantes que elas associam a um fragmento de uma peça, conforme um protocolo tão explícito e controlado quanto possível. O pesquisador agrupa em seguida as respostas por afinidade e as trata estatisticamente, o que pode levá-lo a estabelecer um « mapa semântico do estilo » (IMBERTY, 1979). Nada impede que o resultado desses estudos seja objeto de uma investigação hermenêutica, como fez por sinal Michel IMBERTY (1981), ao convocar a psicanálise no segundo volume de sua obra *Sémantique Psychologique de la Musique*.
- d) *A pesquisa de campo*: se por um lado, o musicólogo que estuda as músicas ocidentais do passado só pode contar com as partituras e os testemunhos legados pela história, se o psicólogo pode ter acesso às verbalizações de sujeitos no decorrer da experiência, o etnomusicólogo, por sua vez, quando não decide substituir por suas interpretações pessoais o depoimento dos informantes, tem a possibilidade de

⁵ Por razões epistemológicas que não posso desenvolver aqui, considero que o paradigma lévi-straussiano é uma hermenêutica.

* N.T.-Aqui e no restante do texto, entenda-se por música “erudita”, aquela que é baseada em teorias sofisticadas, em oposição à música popular.

investigar diretamente junto a eles. Foi esta perspectiva que propuseram Charles BOILÈS (1969) e seus discípulos, principalmente Monique DESROCHES (1996). As associações semânticas obtidas no campo são postas em relação com o material musical, segundo um método que combina aquilo que os semanticistas da linguagem natural chamam de onomasiologia, com a semasiologia, e do qual falarei mais adiante. Nada, é claro, impede que o pesquisador interprete estes resultados, e neste caso reencontramos a perspectiva hermenêutica. Foi o que fez Monique DESROCHES ao estabelecer uma homologia estrutural entre as associações com as divindades de figuras rítmicas específicas e as categorias do vegetariano e do carnívoro presentes na cultura tâmil.

Depois de ter proposto um panorama dos fenômenos semânticos com que se depara o etnomusicólogo, convém analisar as famílias de métodos que acabei de referir, para responder a duas perguntas: Quais são os aspectos das músicas considerados como significantes das associações verbais? Como explicar a presença do fenômeno semântico nas músicas estudadas pela etnomusicologia?

2. Tentativa de caracterização dos fenômenos semânticos na etnomusicologia.

Voltemos ao *objeto* da semântica musical na etnomusicologia. Independentemente dos métodos utilizados, quais são os tipos de associações, de verbalizações e de denominações que ela encontra no decorrer de suas investigações?

Houve uma época em que o passatempo favorito dos semiologistas da música consistia em indagar quais eram as categorias de signos encontrados na música. Esta abordagem, por tentar encerrar os fenômenos musicais em caixinhas estanques, apresentava sérias dificuldades, e é lamentável que não se tenha levado em conta a advertência de PIERCE, que, a respeito de sua famosa tricotomia, teve o cuidado, segundo Jakobson, « de evidenciar o papel desempenhado pelo acúmulo de três funções [características do ícone, do indício e do símbolo], com diferenças de graduação em cada um dos três tipos de signo ». Segundo ele, « os signos mais perfeitos' são aqueles em que o caráter icônico, o caráter indicativo e o caráter simbólico 'estão amalgamados em proporções tão idênticas quanto possível» (JAKOBSON, 1966, p.27). Por isto, a fim de compreender melhor os diferentes tipos de significações musicais que o etnomusicólogo encontra em suas pesquisas, eu não vou me basear numa classificação dos signos, mas nos *traços* que serviram para caracterizar as diferentes espécies de signos e que com freqüência encontram-se misturados, com graus de predominância variáveis, nos signos musicais. Utilizarei, para a definição desses traços, a bela taxonomia proposta pelo psicólogo Jean PAULUS, que distinguia entre sinais, indícios e sintomas, por um lado, e entre imagens, símbolos e signos, por outro (PAULUS, 1969, cap.I), porém sem adotar sua rigidez classificatória. Quatro traços, portanto:

- A utilização de métodos substitutivos da linguagem;
- A dimensão signalética dos signos;
- Os aspectos simbólicos, denotativos e conotativos;
- A remissão indiciária ao político-social e ao ideológico.

a) A utilização de traços substitutivos da linguagem

Na tipologia tripartite inspirada em NKETIA, que mencionei acima a respeito das remissões intrínsecas da música, AGAWU (1995, p.91) define um tipo 1 de comunicação, o « *speech-mode* ». Ele designa, desta forma, a utilização dos tambores como *substituto da linguagem verbal* nas sociedades em que é possível imitar musicalmente o contorno entonacional das línguas tonais. Aqui, pode-se objetar que estamos saindo do domínio do estritamente musical, pois estamos diante daquilo que os semiologistas denominam um sistema substitutivo da linguagem natural. Porém estaríamos errados se considerássemos que a fronteira entre a música e a não-música passa, em culturas diferentes das nossas, pelos mesmos lugares que na música ocidental.

Na música de tambores de uma dança de iniciação ao matrimônio, a dança Mbagá dos Bagandas da Uganda (NATTIEZ-NANNYONGA TAMUSUZA, 2003), um dos oito motivos em sua base imita o contorno entonacional e rítmico da palavra « baakisimba » que significa : « Eles plantaram [a bananeira] ». É difícil acreditar que, nas sociedades em que o tambor é utilizado para comunicar mensagens lingüísticas, a inserção destes motivos em um contexto de execução musical e coreográfica não se acompanhe, para os ouvintes, do conteúdo semântico que o mesmo motivo veicula quando é utilizado como meio de comunicação. O caráter semiológico desse tipo de signos musicais pode ser precisado se sublinharmos que eles têm um aspecto icônico, pois imitam a estrutura entonacional e rítmica da palavra que os designa, sem falar da relação que o ritmo do motivo mantém com os gestos das dançarinas, as quais, com seus calcanhares, imitam a plantação da semente das bananeiras. Isto não significa que a execução deste motivo não seja percebida como um « jogo musical puro » (cf. o que foi dito no princípio das remissões intrínsecas), pois, apenas anunciado, ele é objeto de variações executadas com virtuosidade.

b) A dimensão sinalética dos signos

Mas este mesmo ritmo « baakisimba » também se insere no tipo 2 de NKETIA e AGAWU, o « *sinal modo* » (AGAWU, 1995, p. 91). Do ponto de vista semiológico, entende-se por « sinal » uma ferramenta que « anuncia um acontecimento futuro e desencadeia um comportamento correspondente » (PAULUS, 1969, p.11), por exemplo, parar no sinal vermelho. Por sua vez, John BLACKING propôs que se distinguissem quatro tipos de comunicação musical (1995, p. 38-46). Ainda que a expressão usada para designar o primeiro dentre eles proporcione um alcance mais amplo do que apenas os sinais⁶, aquilo que ele denomina « a indução de um estado físico » pela música, me parece aparentar-se ao tipo 2 de NKETIA-AGAWU. O sinal pode funcionar independentemente de uma verbalização⁷, por sinal, isto lhe é característico. Mas muitas vezes esses sinais têm um nome, muito difundido e conhecido pelos músicos e dançarinos, o que implica que eles denotem as figuras coreográficas correspondentes e lhes associem uma rede complexa de interpretantes que vai além da denominação literal do sinal.

⁶ Ele certamente incluiria o transe e a possessão de que falarei a seguir.

⁷ A melhor prova disto é o fato de um dos chefes dos tambores da dança Mbagá que encontrei, ser capaz de emitir sinais sem conhecer o som dos mesmos.

Além do mais, a função sinalética não é a única presente nos motivos que funcionam fundamentalmente como sinais.

Na dança Mbagá, por exemplo, é o chefe dos tambores, que, em certos momentos da dança, decide a ordem do encadeamento sintático das seqüências coreográficas. Cada um dos oito motivos da dança corresponde a um tema e a uma seqüência coreográfica bem determinada, designada pelo nome: « Adotar uma disposição lúdica », « Começar a dançar », « Animado », « Misturar-se »⁸, etc. O chefe dos tambores utiliza, portanto, esse motivo para informar à chefe das dançarinas qual será a próxima dança. Mas o motivo assume também associações afetivas e emotivas. Como o motivo « baakisimba » também é o motivo de base dos cantos executados para invocar os espíritos, seria surpreendente que os freqüentadores desses rituais (nem todos os Bagandas os freqüentam nos dias de hoje) não fossem sensíveis, semanticamente, à sua dimensão religiosa.

c) Os aspectos simbólicos denotativos e conotativos

Convém então prolongar a tipologia NKETIA-AGAWU e acrescentar, ao lado da função sinalética desses motivos, uma dimensão simbólica no sentido amplo, isto é, a existência de remissões a redes de interpretantes denotativos e conotativos próprios a uma cultura. O que caracteriza os símbolos, segundo PAULUS, « é a comunidade de reações afetivas que eles provocam, comunidade esta que provém, quer do psiquismo inato, quer de hábitos culturais, quer, finalmente, de experiências e associações individuais» (PAULUS, 1969, p.14). AGAWU refere-se implicitamente a essa dimensão semiológica quando fala, a respeito do « sinal modo », de « dimensões icônicas e simbólicas da comunicação na dança » (1995, p. 105). Se parece impossível que os sinais não tenham, ao mesmo tempo, uma dimensão simbólica e afetiva (pensemos, por exemplo, nos toques de clarim nos quartéis; MOLINO, 1975, p. 45; com todos os sentimentos de orgulho patriótico, de apelo à coragem que denotam, ao mesmo tempo em que ordenam uma ação precisa), existem signos que não funcionam como sinais. Na música do teatro kabuki no Japão, quando a melodia *yuki* acompanha a neve caindo no palco, ela evoca também (sobretudo?) a atmosfera que a envolve. Aqui, o simbolismo é ao mesmo tempo denotativo (evocação da neve) e conotativo-afetivo (evocação da brandura e da calma associadas a ela). No teatro chinês, a música desempenha o mesmo papel. Assim, em uma obra intitulada *O Adeus do Rei*, estudada por Yung BELL (2003), as percussões desempenham nove motivos bem determinados. Se alguns deles têm a função daquilo que TAGG (1992, p. 377) denomina um « episodic marker », como prelúdio ao canto de um personagem, ou para marcar o final de uma cena, outros acompanham os deslocamentos do rei ou alguns de seus gestos; outros ainda ressaltam a oposição entre a pobreza e a riqueza, o estatuto social inferior ou superior do personagem, a oposição entre os momentos dramáticos e líricos da obra. Na parte vocal da mesma obra, a melodia « Nanbangzi » é utilizada para evocar a calma psicológica do personagem Yuji; a melodia « Gai Shiah Song », ao contrário, sublinha a intensa emoção que se apodera do rei, num momento dramático específico. Neste contexto teatral, o caráter da música funciona da mesma forma que a música de filme: pensemos no papel desempenhado pela música de Bernard HERMANN na famosa cena do chuveiro do filme de Hitchcock, *Psicose*.

⁸ Alusão ao coito no contexto desta dança de iniciação ao matrimônio.

Em relação ao que é mostrado no palco (ou no cinema), a música ressalta e amplifica certos momentos da ação. Na música vocal, a música reforça o poder afetivo das palavras, e BLACKING fez deste fenômeno um dos quatro pontos de sua tipologia. Um belíssimo exemplo disto encontra-se na « explicação de textos », frase por frase, de um canto do povo Ewe do Norte, proposta por AGAWU (1995, p.83-89 ; cf. também AGAWU, 2003).

Detenhamo-nos um instante na dimensão simbólica denotativa dos signos (a não ser confundida, aqui, com a função sinalética). Nas músicas religiosas, notadamente no contexto das sociedades animistas, a música é usada para tornar presentes ou influenciar os animais ou os elementos da natureza. Esta parecia ser, na época xamanista, a função dos motivos utilizados nos *jeux de gorge** inuítes (*katajjaq*) : era preciso conciliar o espírito dos animais para ter uma boa caça (cf. NATTIEZ, 1999). Seu funcionamento não divergia daquele dos cantos de feitiçaria do Berri francês referidos por George Sand em *La mare au diable* e dos quais Brailoiu publicou uma gravação emocionante em sua Coleção Universal de Música Popular Gravada. Se alguns motivos são fundamentalmente imitativos (a imitação do grito dos gansos ou das focas nos *katajjait*), raramente a expressão musical daquilo que é imitado não comporta uma dimensão arbitrária ou convencional⁹. O que importa, é que para o autóctone, existe uma associação com o ser sobrenatural.

Aparentemente, a etnomusicologia não atribuiu à dimensão denotativa dos signos musicais, principalmente nos contextos rituais, toda a importância que ela merece. É evidente que, se o etnomusicólogo está persuadido de que a música é ontologicamente um meio a-semântico (no sentido que adotamos aqui), ele não investigará esta dimensão. No entanto, as provas de sua existência, em sociedades diversas e sem contatos entre si, provam que nos encontramos aqui em presença de uma dimensão semântica fundamental da música.

Independentemente do que se possa pensar do método utilizado por Charles L. BOILÈS, (falarei disso na terceira parte deste artigo), ele certamente tem o mérito, na etnomusicologia, de haver demonstrado, em sua tese (BOILÈS, 1969) e em alguns artigos acessíveis em francês (BOILÈS, 1973a, 1973b), que figuras musicais intervaladas remetiam, para os Otomis do México, a divindades (*Mi-Dó-Ré-Dó* designa o Deus Sol ; *Mi-Fá-Ré-Mi*, o enviado do Deus Sol) ou os apetrechos do ritual (*Mi-Sol-Ré-Si-Dó* para a água; *Fá-Ré-Mi-Dó* para o altar; *Mi-Sol-Dó* para a oferenda, etc.). Na mesma cultura, seqüências rítmicas distintas evocam a ação de ir a algum lugar, a chegada nesse lugar, a solicitação de um favor, a doação de uma oferenda, etc. Nesses casos, elas não apenas denotam, mas também se enquadram na função signalética de que falam NKETIA e AGAWU, pois fazem referência a determinadas ações a serem realizadas durante o ritual. Ainda no México, a análise da cultura musical dos Tepehuas o leva a associar um intervalo específico às noções de lugar, de presença, mas também de consolo, de saudação, e a

* N.T. - *Jeux de Gorge*, literalmente jogos de garganta, é um canto gutural próprio aos inuítes, geralmente praticado por duas mulheres sentadas em frente uma da outra, muito próximas, e que utilizam múltiplas técnicas vocais combinadas.

⁹ Da mesma maneira que as onomatopéias nas línguas naturais: elas têm efetivamente uma relação sonora com o grito imitado, mas diferem de uma língua para outra.

reduplicação dos intervalos, à ação de dar, de vir, de trazer, de pedir perdão, etc. Vemos que aqui, a dimensão afetiva mescla-se à função denotativa e sinalética do simbolismo em questão.

Na época em que esses trabalhos foram publicados, vários etnomusicólogos, provavelmente vítimas do antigo pressuposto de HANSLICK (1989), permaneceram céticos. Convém dizer que, na gramática gerativa da música tepehua proposta por BOILÈS, ele chegou ao ponto de mostrar o equivalente de frases, as descrições de ações que desempenham um papel de junção entre os símbolos que remetem a entidades religiosas. Ora, uma etnógrafa com a experiência e a ponderação de Geneviève CALAME-GRIAULE, trouxe, senão a prova¹⁰, pelo menos o testemunho de que « os Dogons traduzem todas as fórmulas musicais (rítmicas ou melódicas) em fórmulas da linguagem falada » (1965, p.530) que lhes correspondem. « A sucessão dos ritmos de tambor tocados nos funerais, sempre na mesma ordem, é traduzida em fórmulas que expressam as diferentes reações do grupo social diante da morte. » (*ib.*, p. 535) : « Ritmo *alogu tevese* : reunião da família para o funeral. Ritmo *tolo* : «os filhos do pai ». Ritmo *nà* : « vieram ». » (*ib.*) A sucessão de dois outros ritmos significa « Já que aconteceu , vamos à casa do morto » [para celebrar o funeral], etc. Notemos que essas fórmulas, para os Dogons, não são o equivalente, no tambor, das palavras correspondentes da língua, mas símbolos convencionais. Não estamos, portanto, diante de frases que seriam substitutos da linguagem natural, mas sim de produções musicais às quais associa-se verbalmente uma cadeia de significações sintaticamente coordenadas. Estamos certamente diante de um modo de funcionamento análogo ao dos Tepehuas.

Outros elementos podem corroborar as idéias de BOILÈS. Os fenômenos denotativos não se restringem aos povos Tepehua e Otomi. Numa obra destinada a percussionistas e consagrada à música da Santería, uma religião cubana de origem iorubá, AMIRA e CORNELIUS (1991) demonstraram que ritmos específicos designam vinte e duas divindades diferentes. Esses ritmos, neste caso, são motivados pela imitação dos contornos da palavra iorubá (língua tonal), que os designa. Também encontramos o mesmo fenômeno na população Tâmil da Martinica, onde Monique DESROCHES (1995) conseguiu associar famílias de ritmos bem determinadas a duas divindades, Maliémen ou Maldévilin.

Para sustentar a convicção de BOILÈS, podemos reportar-nos a depoimentos históricos. Na obra de Jules COMBARIEU, *La musique et la magie* (1909), cuja antiguidade não deve levar a subestimar a riqueza dos depoimentos, mesmo de segunda mão, que nos traz, mas à condição de conservar um olhar crítico, encontramos inúmeras informações relativas à capacidade dos fenômenos musicais de denotar entidades religiosas. Dentre vários exemplos, citemos o fato que, segundo os Antigos, os autores da Escola de Pitágoras consideravam cada uma das sete cordas o símbolo de um dos planetas, ele mesmo divinizado (*Ré para a*

¹⁰ Lamenta-se que, por uma questão de honestidade profissional, CALAME-GRIAULE, não sendo musicóloga, não tenha publicado as transcrições das seqüências rítmicas das quais fornece o nome e o equivalente lingüístico. Isto teria possibilitado ao etnomusicólogo sensível aos problemas semiológicos determinar se a relação entre esses símbolos musicais e as significações atribuídas pelos autóctones é mais ou menos arbitrária ou mais ou menos motivada.

lua, *Dó* para Mercúrio, *Si* para Vênus, *Lá* para o sol, *Sol* para Marte, *Fá* para Júpiter e *Mi* para Saturno). Plínio, em sua *História Natural* (II, 20, paragr. 84) relacionava a escala de nove sons a uma escala celeste mais vasta (COMBARIEU, 1909, p. 195-196). O autor cita fenômenos análogos entre os chineses e os hindus. Segundo Se-ma-Ts'ien, « a nota *kong* (*Fá*) representa o príncipe; a nota *chang* (*Sol*) representa os ministros ; a nota *kio* (*Lá*) representa o povo ; a nota *tche* (*Dó*) representa os negócios ; a nota *yu* (*Ré*) representa os objetos. » De fato, através de comunicação pessoal oportunamente feita por meu colega François Picard, professor de etnomusicologia da Sorbonne, sabemos que essas informações, creditadas a Se-Ma-Ts'ien, o grande historiador da China, criador de Anais históricos, uma espécie de Heródoto daquele país, são atribuíveis ao autor, anônimo, do *Mémorial de la musique* (cf. COUVREUR, 1950, p. 48). Mas, de qualquer maneira é interessante poder constatar que elas condizem com algumas das observações contemporâneas de Bell YUNG citadas acima. Segundo o Mahābhārata, à nota *sa* (*Lá*) corresponde Agni; à *ri* (*Si*), Prajāpati; à *ga* (*Dó*), Sonna; à *ma* (*Ré*), Vāyu; à *pa* (*Mi*), Indra; à *dha* (*Fá*), Brhaspati; à *ni* (*Sol*), Varuna. E como as denotações nunca estão isentas de conotações emotivas e afetivas, conforme indiquei acima, o mesmo tratado hindu associa a essas alturas e à divindade correspondente as seguintes características respectivamente (para as cinco primeiras): estrondo, cor escura, cor clara, langor, vigor (COMBARIEU, 1909, p. 201-203). Vêm em seguida os exemplos emprestados do Nāradasikṣā e dos árabes. O autor tira dessas observações a seguinte consequência, perfeitamente admissível à luz da antropologia contemporânea: « Como cada nota da música é assimilável a uma divindade, e que cada divindade tem um poder especial, resulta que modificar a gama consiste em modificar, ao mesmo tempo, o caráter da intervenção divina nos atos aos quais o canto está associado» (*ib.*, p.204). Especialistas das músicas dos índios da América do Norte, no século XX (McALLESTER, HERZOG), sublinharam que, nas execuções de cantos rituais, os erros eram punidos e as inovações desencorajadas, porque podiam comprometer a validade do ritual (NETTL, 1983, p. 34).

As observações de COMBARIEU devem, certamente, ser reavaliadas, ou mesmo corrigidas, à luz dos conhecimentos da etnomusicologia contemporânea, mas constatamos que, fundamentalmente, o mecanismo de associação ao universo religioso que ele descreveu é perfeitamente compatível com aquilo que os especialistas contemporâneos relatam da música dos hindus (POWERS e WIDDESS, 2001, p. 179). No século XIII, os rāgas, isto é, os modos, eram associados a uma divindade dominante, e mais tarde, no século XIV, a uma divindade masculina ou feminina. A partir do século XVI, a associação passou a se fazer com personagens eróticos de ambos os sexos, na seqüência de uma secularização da prática musical. Alguns poderes mágicos, no entanto, ainda são atribuídos aos rāgas, como consequência provável de sua associação anterior a divindades. O rāga Dāpak presumidamente produz o fogo, o rāga Malhar, a chuva. Alguns rāgas teriam propriedades terapêuticas fisiológicas e psicológicas. Outros corresponderiam a divisões do dia e da noite ou a uma das seis estações reconhecidas pelos hindus: essas associações estão provavelmente relacionadas com os ciclos de rituais diários e sazonais. Além disso, essas denotações religiosas parecem acompanhar-se de conotações afetivas e emotivas. A palavra rāga, em sânscrito, significa em primeiro lugar, « emoção », « afeto », « paixão » (POWERS, 2001, p.837), e deriva da raiz sânscrita *rañj* que significa « estar colorido, avermelhado », e também « estar afetado, emocionado, encantado, deleitado » (POWERS, WIDDESS, 2001, p.179).

O caráter denotativo dessas músicas rituais adquire uma dimensão convincente, na perspectiva etnográfica, se, ao alargarmos as descrições notáveis de Hugo ZEMP (1971a, p. 168; 1971b), propusermos que esses signos musicais funcionem como máscaras. Os povos Dan consideram que, ao lado das máscaras mudas, e segundo a proposta dos próprios autóctones, existem «outras que são exclusivamente sonoras, isto é, desprovidas de disfarces visuais ». Os Dans as chamam de « máscaras nuas »: são « máscaras sonoras que só existem através de sua voz ». Seria empolgante, em relação a este aspecto, verificar se esse fenômeno musical é particularmente difundido nas sociedades onde não há máscaras visíveis.

Os simbolismos musicais denotativos e as máscaras sonoras são utilizados, como vemos, com um mesmo objetivo semiológico fundamental: através deles, « desenvolvemos em relação aos objetos *in absentia* uma atitude característica, que denominamos *pensar em* ou *reportar-se a* aquilo que não se encontra diante de nossos olhos. » (PAULUS, 1969, p.10) Como já indicamos anteriormente, essa dimensão denotativa se acompanha de um cortejo de interpretantes afetivos e emotivos dos quais não se pode separar (a segurança, o medo, a maldade, etc.). Isto fica claro na descrição que ZEMP faz das « máscaras nuas »: « O *guéglou* é uma máscara poderosa que se destina principalmente às circunstâncias graves: morte de um *zomi* (mágico e/ou caçador de feiticeiros), casos de feitiçaria, fome ou qualquer outra desgraça que atinja a comunidade. » A máscara *gbinngué*, por sua vez, aparece num contexto de divertimentos (ZEMP, 1971b).

A capacidade da música de denotar uma divindade, parece, a meu ver, explicar semiologicamente o fenômeno do transe. O indivíduo possuído vivencia como sendo real a presença da divindade denotada pela música. Segundo ROUGET, em alguns casos, os iniciados « entram em transe ao chamado do canto ou do ritmo característico do deus que deve habitá-los » (1980, p.108). « O tema musical, que desempenha um papel central na possessão (...), pode ser definido como um signo cujo significado é o deus ao qual ele se refere, e cujo significante possui três facetas: lingüística, musical e coreográfica » (1980, p.152-153), o que condiz com minhas observações anteriores. Ou ainda: « A escala melódica, portanto, não é escolhida devido às possibilidades melódicas ou aos recursos expressivos particulares que pode oferecer, mas enquanto signo da identidade do espírito com o qual se relaciona a melodia » (*ib.*, p.143).

Aqui, não estou certo de poder compartilhar do ponto de vista de ROUGET, que parece ter reticências em admitir que a música que desencadeia o transe ou a possessão tenha um caráter expressivo específico. Esta hesitação, manifesta várias vezes na obra, provém certamente do fato que, para ROUGET, o transe resulta exclusivamente de um condicionamento cultural. « É no nível da cultura, e não da natureza, que convém situar as relações do ritmo e do transe » (*ib.*, p.139), ou ainda: « Melodia ou tema (...), trata-se de uma mensagem musical que é um signo e que tem um impacto psicológico, e não fisiológico, sobre o sujeito que se prepara para entrar em transe » (*ib.*, p.262). Esta tese, que se insere naquilo que MEYER denomina « expressionismo referencial », não é aceita por todos (cf. BECKER, 2003). Considero que ROUGET confundiu duas dimensões semiológicas dos signos em questão: o convencional e o arbitrário. Embora a associação de um significante musical com uma divindade como significado resulte de uma convenção cultural, esta convenção pode ter sua motivação em determinadas propriedades imanentes do signo. Quando ROUGET escreve: « Assim, os *temas*

*rítmicos*¹¹ dos diferentes orixás do candomblé são qualificados por G. COSSARD (1967, p.177) de « dramático », cheio de vivacidade, « agressivo », « fogo » - estes qualificativos correspondem ao caráter da divindade em questão » (ROUGET, 1980, p.150), mas será que isto não significa *também* que as qualidades atribuídas à divindade provêm do caráter dos temas rítmicos? Sem dúvida, « a possessão só pode ser compreendida se estiver situada no conjunto das representações do mundo existentes na sociedade em questão » (*ib.*, p.181). Porém, isto não é nada compatível com o fato dos significantes musicais, portadores tanto de uma dimensão denotativa (invocar o espírito) e afetivo-emotiva (o dramático, o agressivo, o fogo) construída na cultura, agirem como sinais, ou seja, desencadearem *fisiologicamente* o estado de transe ou de possessão. O fato da relação entre sinal e transe estar assente numa convenção cultural assimilada, não significa que *qualquer figura musical* possa provocar esse estado. Afinal, nunca se viu, que eu saiba, uma cantiga de ninar induzir o transe ou a possessão, e por isto é fundamental considerar, no estudo do funcionamento semântico da música, a dimensão « expressionista absolutista » identificada por MEYER, ou seja, a presença imanente, no significativo musical, de um certo caráter emotivo ou afetivo anterior a toda codificação cultural, mas que ao mesmo tempo a torna possível e a explica parcialmente. As capacidades simbólicas de um mesmo aspecto formal da música podem ser objeto de associações e de condutas muito diferentes, consoante as pessoas e as culturas, mas dentro de certos limites.

Se os símbolos que têm uma dimensão claramente denotativa não deixam de ter uma fragrância conotativa, existem, ao contrário, fenômenos semânticos com caráter emotivo e afetivo que não possuem essa dimensão denotativa. Os depoimentos sobre o *ethos* dos modos, das notas, dos ritmos nas culturas antigas e tradicionais abundam, e não são recentes. COMBARIEU consagra uma longa seção ao *ethos* dos ritmos segundo os teóricos antigos (COMBARIEU, 1909, p.234-248). Recordemos as observações de Platão sobre o *ethos* dos modos em *A República* (III, 398) e *As Leis* (800C-802B) : o dórico e o hipodórico são graves e solenes, o lídio, com o hipolídio e o mixolídio são voluptuosos, etc. A respeito dos Dogons, CALAME-GRIAULE considera a « música alegre » um dos quatro tipos de « palavras » do deus Nomo, ao lado de vinte e quatro outros tipos de palavras (CALAME-GRIAULE, 1965, p. 174). Segundo CARON e SAFVATE (1966, p.59-98), na música persa, o modo(*dastgāh*)chamado shur, expressa a ternura, o amor, a piedade, ele induz a tristeza mas também o consolo. O modo Segāh representa a tristeza, a aflição, o abandono de qualquer esperança, porém o modo Chahārgāh transmite uma expressão de força, enquanto que o modo Mahour conota a dignidade e a majestade. O semântico afetivo existe nas músicas estudadas pela etnomusicologia, independentemente de uma dimensão denotativa. Eis porque julgo importante separar os dois aspectos, embora seja impossível eliminar o denotativo das possibilidades semânticas da música e, como vimos, o afetivo-emotivo lhes seja freqüentemente associado.

É nessa mesma categoria dos símbolos afetivos e emotivos que classifico um fenômeno que atualmente desperta um grande interesse por parte da etnomusicologia: as representações identitárias. Determinados gêneros, estilos ou timbres característicos (sem falar dos instrumentos) denotam, conforme os casos, um grupo etário ou um grupo social, uma comunidade religiosa, uma etnia, uma nação, um país (cf. SORCE KELLER, 2002), mas nesses

¹¹ Sublinhado pelo autor.

processos semiológicos, o componente emotivo é intenso e existe há muito nos textos de musicologia. Citemos o depoimento particularmente radical de Jean-Jacques ROUSSEAU, no artigo « Musique » de seu *Dictionnaire de musique* (1767), acerca do *rans-des-vaches* helvético, essa melodia « tão cara [aos soldados] suíços que sua execução nas tropas foi proibida sob pena de morte, porque fazia com que aqueles que a ouviam desandassem em prantos, desertassem ou morressem, de tal forma suscitava neles o ardente desejo de rever seu país. » (1995, p.924) Nesta descrição, os signos musicais funcionam também como sinais, pois podem provocar lágrimas e deslocamentos. As associações identitárias que a etnomusicologia contemporânea estuda, talvez não provoquem reações tão violentas, mas funcionam segundo o mesmo modelo: os traços ou os gêneros musicais remetem a um universo simbólico complexo e provocam reações emotivas que tanto podem ser sentidas quanto traduzidas em atos. Se alguns símbolos denotativos funcionam como máscaras, os símbolos identitários funcionam como bandeiras.

Com o desenvolvimento da mídia e a expansão planetária das informações, os autóctones não são mais os únicos sensíveis a essas associações identitárias, uma vez que elas são codificadas, ou até estereotipadas. Certamente, o estrangeiro à cultura em questão, não tem a mesma experiência emocional que o autóctone, mas possivelmente saberá a que universo remetem as músicas portadoras dessas associações, freqüentemente codificadas nas músicas para o cinema e a televisão. O tango é o símbolo da « argentinidade » por excelência; o acordeão-museta (tocado numa certa época nos cafés populares das margens do rio Sena) conota um « francesismo » com um charme um tanto quanto *démodé*, e o *flamenco* remete ao mundo andaluz e aos gitanos.

Escrevi « argentinidade » e « francesismo » entre aspas, pois convém evitar a armadilha das palavras. As pesquisas sobre a busca identitária nada mais fazem do que resgatar o interesse de uma musicologia um pouco antiga que pensava encontrar em estilos e gêneros específicos « a alma do povo » em questão. Na verdade, « argentinidade » e « francesismo » são palavras tão idealistas quanto essa antiga expressão. Remeter os elementos de um gênero ou de um estilo a uma entidade abstrata com a qual o indivíduo se identifica, não significa detectar uma espécie de essência platônica e imutável daquilo que seria uma nação ou um país, mas pôr em marcha uma rede infinita de representações coletivas mais ou menos compartilhadas, fundamentadas em experiências pessoais de acontecimentos, de práticas ou de obras conhecidas por um grupo mais ou menos vasto, onde se misturam crenças, convicções ideológicas, e algumas realidades também. E, como vemos, é justamente porque essas representações nada mais são do que um amálgama complexo e movediço de interpretantes, que a afirmação identitária acerca de tal ou tal música pertence à semântica musical.

d) A remissão indiciária ao político-social e ao ideológico

Ainda nos resta abordar um último aspecto da semântica musical, que insiro na categoria semiológica do indício: a remissão a significações políticas, sociais ou ideológicas. Para PAULUS (1969, p.11), o indício é um tipo de signo que *indica* a existência de um fenômeno passado, presente ou futuro, real segundo o observador, mas que não é imediatamente acessível. Exemplos clássicos: a fumaça é indício de um incêndio passado ou presente; o barômetro é indício do tempo futuro.

Este é o aspecto que mais interessa BLACKING em sua tipologia da comunicação musical. Segundo seu tipo 3, identitário antes do tempo, ele considera que a música pode ser « signo de uma situação social » (1995, p.39). Donde o interesse central que ele manifestou pelo *tshikona*, a dança nacional dos Vendas. Ele fez, a seu respeito, uma exegese social de inspiração neo-marxista, considerando que os vínculos entre os cantos infantis monódicos e a dança que os utiliza polifonicamente « exprimem as relações sociais correspondentes ». (1980, p.114). Porém, se abordei esse exemplo nesta seção, e não a respeito dos fenômenos identitários, é porque, através dos textos de BLACKING, percebe-se nitidamente que essa identificação não provém dos autóctones, mas do trabalho hermenêutico do etnomusicólogo. Por isto, falarei aqui da dança *tshikona* como indício, para o pesquisador, de uma situação social : « Não é surpreendente, escreve BLACKING, que haja, entre a dança *tshikona* e as canções infantis, relações musicais *que duplicam*¹² suas relações sociais. (...) *É tentador*¹³ considerar a forma musical de base do tema e da variação como sendo a expressão de situações sociais e de forças sociais, transformadas em função das estruturas culturais e do estado da divisão do trabalho na sociedade» (*ib.*, p.114-115).

Segundo o quarto tipo de BLACKING, a música « pode exprimir idéias acerca da sociedade e das relações entre indivíduos » (*ib.*, p.43) Para o etnomusicólogo, o fato do cantor da Confraria do Oratorio della Santa Croce em Castelsardo, na Sardenha, elevar um pouco a voz, é o *indício* de seu desejo de afirmar uma relação de poder e de superioridade em relação a seus colegas. Eu testemunhei um fenômeno análogo àqueles que interessaram LORTAT-JACOB, quando constatei que o chefe dos tambores da dança Mbga, que referi mais acima, esquivou-se intencionalmente de tocar um determinado motivo para impedir que uma dançarina, com quem estava aborrecido, sobressaísse numa coreografia específica que lhe teria proporcionado um imenso sucesso.

Ao concluir essa tipologia, arrisco-me a propor um *princípio geral* que explica os fenômenos de semantização que o etnomusicólogo pode encontrar na prática ou na literatura, à condição que reconheça a essa dimensão semântica a legitimidade e a possibilidade (semiológica) de sua existência: *O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos, etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc.), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas, etc.) e segundo as capacidades simbólicas próprias da música.*

Se admitirmos a existência dos fenômenos semânticos na música, tais como os defini no contexto específico da etnomusicologia, convém examinar quais são os métodos de que ela dispõe e, ao mesmo tempo, fazer o inventário dos elementos que devem ser considerados para relatar a semantização da música.

¹² Sublinhado pelo autor.

¹³ Sublinhado pelo autor.

3. Observações críticas sobre os métodos da semântica musical na etnomusicologia.

Por que o ser humano, em cada cultura específica, tem a possibilidade de acrescentar, a todas as espécies de manifestações sonoras, associações semânticas? Simplesmente porque, semiologicamente – eu diria mesmo biologicamente –, faz parte da natureza do *homo symbolicus* ligar um objeto qualquer a um horizonte qualquer pelo intermédio de uma rede infinita de interpretantes. São eles, quando investidos pelas verbalizações e pelas denominações lingüísticas, que a semântica musical enquanto disciplina tem a possibilidade de tornar tangíveis, embora, como salientei no início, as significações veiculadas por sua tradução lingüística não coincidam necessariamente com as significações portadas pelos significantes musicais graças às suas propriedades imanentes. Mas essa metalinguagem verbal é a única ferramenta de que dispúnhamos, até o momento, para alcançar essa dimensão do fato musical.

Quatro instâncias intervêm na descrição dos fenômenos semânticos, isto é, no estabelecimento das *ligações* entre a matéria sonora e os interpretantes, ou, em outras palavras, entre significantes e significados:

- Primeiramente a descrição da matéria sonora portadora dessas associações, os « significantes ».
- Em seguida, aquilo a que remetem os significantes, os « significados », termo que utilizo por comodidade, pois prefiro usar, como o fiz várias vezes neste artigo, « interpretante », um termo mais dinâmico proposto por Pierce. Os significados estão relacionados a uma música, em função de características sonoras específicas: uma tarantela jamais conota a melancolia, assim como um tango nunca conota uma exaltação exuberante. Mas este não é o único fator.
- A semantização é operada por seres humanos, por aqueles que reagem aos signos musicais e verbalizam os interpretantes: os compositores, os intérpretes ou executantes, os ouvintes e os especialistas. O seu trabalho cognitivo pode ser descrito e explicado em função de leis psicológicas gerais, de suas reações corporais e fisiológicas, da cultura a que pertencem (um contexto certamente privilegiado pelos etnomusicólogos, mas que não diminui a importância dos dois primeiros)¹⁴.
- As ligações entre significante e significado dependem ainda – e é o último termo da semantização da música – do contexto, no sentido lato, em que ela aparece: o gênero, as circunstâncias de execução e de audição, e o contexto cultural e histórico.

É importante considerar separadamente cada uma dessas instâncias, pois são elas que nos levarão a relativizar as impressões de simplicidade, e mesmo de rigidez, que o inventário dos tipos de semantização proposto acima pode ter deixado. Com efeito, embora não exista música destituída de associações semânticas no sentido em que as defini aqui (pois trata-se de um dado universal), as associações semânticas da música são muito mais instáveis que os outros parâmetros que a constituem: pois a música não é a linguagem, pois a música *não é* um sistema de comunicação cujo objetivo seja utilizar os significantes *para* veicular enunciados

¹⁴ É impossível, no âmbito deste artigo, referir os fundamentos psicológicos, biológicos e culturais dos processos de semantização.

dotados de sentido e organizados sintaticamente em função da mensagem a ser transmitida. Isto não quer dizer que as associações semânticas não existam, ou que não devam ser levadas em conta para compreender o seu funcionamento enquanto « fato social total ». ¹⁵ Mas convém mostrar que os quatro fatores que contribuem para a semantização musical, ao explicarem como surgem os semantismos, possibilitam a compreensão da volatilidade dos interpretantes que tentamos caracterizar, e é este último aspecto que quero salientar.

a) Os significantes pertinentes

No âmbito dos significantes, como vimos, BOILÈS baseou-se fundamentalmente nos ritmos e nos intervalos. Sua metodologia funciona de acordo com o duplo movimento da onomasiologia e da semasiologia dos lingüistas. Primeiramente, ele estabelece famílias de significantes musicais únicos, recorrendo ao método paradigmático. Além disso, ele pede aos informantes no campo que traduzam verbalmente e denominem aquilo que associam a uma peça. Em seguida, ele determina a que significados correspondem os significantes idênticos, e a que significantes correspondem os significados idênticos. Ele só conserva em sua descrição final os signos que lhe permitem estabelecer uma relação biunívoca.

Poderíamos criticar BOILÈS por limitar-se a apenas dois parâmetros, as alturas e os ritmos, porque são os únicos que podem ser relatados através da transcrição inspirada na escrita musical ocidental. Nessa perspectiva crítica, o programa de análise das músicas populares proposto por TAGG propõe uma importante correção, no sentido em que relaciona, entre os significantes : os aspectos temporais (incluindo a textura rítmica), os aspectos melódicos (incluindo o timbre), a orquestração, os aspectos relacionados à tonalidade e às texturas, os aspectos dinâmicos, os aspectos acústicos (incluindo o grau de reverberação), os aspectos eletrônicos e mecânicos (filtragem, compressão, distorção, etc.) (TAGG, 1982, p.47-48). O interesse dessa grade para o etnomusicólogo reside na sua possibilidade de incitá-lo a considerar, como significantes semânticos, aspectos da matéria sonora que não são necessariamente relatados pelas transcrições habituais.

Um outro método para determinar quais são os aspectos pertinentes dos significantes consiste em transpor para a etnomusicologia o método de comutação dos lingüistas. Foi o método seguido com maestria por Monique DESROCHES (1996, cap.VI). Após estabelecer o paradigma dos batimentos de tambor que acompanham uma cerimônia tâmil na Martinica, ela perguntou ao sacerdote oficiante a que divindade remetiam cada uma das unidades dessas famílias paradigmáticas ¹⁶. Foi assim que ela pôde determinar que as unidades de dois dos quatro paradigmas – o primeiro e o último – evocavam respectivamente Maliémin e Maldévilin. Porém

¹⁵ Aqui, retorno voluntariamente à expressão de Marcel Mauss a partir da qual MOLINO (1975) propôs a expressão « fato musical total » que se encontra na base de sua teoria da tripartição.

¹⁶ Será necessário repetir aqui, para convencer definitivamente os céticos, que não se pode fazer um estudo semântico minimamente rigoroso de um repertório musical sem passar pela etapa da famosa análise do nível neutro?! No método de DESROCHES, vê-se bem que ele funciona, segunda a feliz formulação de Otto LASKE, como um « artefato metodológico » (1977, p.221).

ela não se limitou a isso. Ela observou que, no primeiro paradigma, uma célula rítmica menor (semicolcheia, semicolcheia pontuada, semicolcheia) era constante entre uma ocorrência e outra. Ela então emitiu a hipótese de que essa célula era a portadora da alusão a Maliémin. Para verificá-lo, ela utilizou o método da comutação. Ela elaborou esquemas dos quais eliminou a célula candidata à denotação semântica. Verificou-se que o sacerdote foi incapaz de associar a divindade a esses casos, o que demonstrou que a pequena célula rítmica em questão era efetivamente a célula responsável pela remissão a Maliémin. TAGG, sem realizar uma experiência, mas apenas confiando em seu sentimento semântico-musical (nos trabalhos que publicou até o momento) no âmbito do que ele mesmo denomina um enfoque « semio-hermenêutico », também utilizou o método da comutação para determinar, no nível dos significantes, as unidades mínimas de significação na música popular – os *musemas*. (TAGG, 1987, p.292; TAGG e CLARIDA, 2003, p.98).

Se, por um lado, dispomos de métodos para determinar os significantes pertinentes, métodos que convém, obviamente, desenvolver, corrigir e aperfeiçoar, por outro lado, a etnomusicologia não demonstrou interesse em definir quais são as características dos significantes que conotam uma determinada família de significados. É provável que se esta questão não está na ordem do dia de nossa disciplina, é porque, segundo a concepção culturalista que a governa, ela considera que, de qualquer forma, as associações são o produto das codificações e convenções culturais, e que não vale a pena buscar-lhes a motivação na matéria musical. A posição de ROUGET a respeito do transe, conduz, em todo caso, a esse tipo de conclusão. Mas as hipóteses e os primeiros resultados aventados para explicar a semantização das músicas ocidentais mereceriam ser examinados, mediante uma transposição e uma adaptação, no âmbito das músicas de tradição oral. IMBERTY, por exemplo, demonstrou que a organização rítmico-temporal desempenhava um papel senão exclusivo pelo menos determinante em BRAHMS e em DEBUSSY (IMBERTY, 1979, p.71-84), e isto parece ser confirmado por Mozart, compositor cujo estilo é bem diferente (NATTIEZ, 2002, p.231-233; 2004, p.282-284). MEYER (1956, 1973) demonstrou, de maneira bastante convincente, que os esquemas de implicação e de realização na estrutura das melodias ocidentais estavam na base de nossas associações emotivas com a música, para que não tivéssemos as mesmas indagações a respeito do funcionamento das monodias nas músicas tradicionais, em relação às escalas que regem seu funcionamento. Deste ponto de vista, o enfoque « expressionista absolutista » das músicas tradicionais terá certamente muito a nos ensinar e convém não considerá-lo, *a priori*, etnocêntrico. Nada mais posso fazer além de propor e imaginar essa via de pesquisa.

b) O estabelecimento dos significados

Os significados podem ser estabelecidos de acordo com métodos distintos. Pode-se considerar que a busca, no campo, das associações semânticas, tal como praticada por BOILÈS e DESROCHES, é o equivalente do enfoque experimental de Michel IMBERTY para a música « erudita » ocidental, visto que o objetivo, aqui, é colher a tradução dos interpretantes da própria boca dos informantes. O método parece incontornável no que concerne aos aspectos denotativos da semantização. Pois há duas alternativas : ou os informantes estão de acordo, segundo uma constante estatística aceitável, para afirmar que uma determinada peça musical remete a Maliémin, ao Deus Sol, a Oxóssi ou a Oxum, ou os informantes divergem, e neste caso é preciso tentar compreender o porquê. Como qualquer ser humano, um informante

pode ignorar ou esquecer. Como indicarei mais adiante, as informações também variam em função da faixa etária. A situação torna-se mais complexa quando os interpretantes se referem a afetos e a emoções. Embora para esses últimos, o método de BOILÈS, baseado na ida e volta entre significantes e significados, dê a impressão de uma grande estabilidade entre eles, o que pode ser (demasiado) satisfatório para o intelecto, ele tem provavelmente o inconveniente de neutralizar aquilo que caracteriza o funcionamento simbólico em ação na construção de uma metalinguagem: as inúmeras divergências que freqüentemente aparecem entre os informantes. Para BOILÈS, a busca de estabilidade tem certamente duas fontes epistemológicas: o fato de ter como modelo semiológico de referência o modelo de Charles Morris, e não o de Peirce; o fato que, no seguimento de BOAS, HERSKOVITS e MERRIAM, BOILÈS conceba, *a priori*, a cultura como uma totalidade homogênea.

Geralmente encontramos esse mesmo problema de redução quando se trata de examinar os significados. Tal como o psicólogo experimentalista, o etnomusicólogo é levado a agrupar debaixo de um mesmo sema – de « alegria », de « tristeza », de « caráter enérgico », etc. – significados que, na maior parte das vezes, diferem de um informante para outro. Não tenho nenhuma solução milagrosa a propor diante dessa grave dificuldade. O etnomusicólogo pode tentar reduzir os riscos de distorção e de amálgama semânticas, inerentes a este tipo de empreitada, trabalhando no campo com autóctones perfeitamente bilíngües, ou mesmo formados em lingüística. Em todo o caso, ao contrário do que fazia BOILÈS, não se pode esquecer que toda construção de sema trai, de alguma maneira, a fluidez e a infinidade dos interpretantes associados a um significante, e incorre no risco de não apreender a realidade dos fenômenos simbólicos estudados.

Não sou nem o primeiro nem o único a insistir nas variações de associações semânticas com significantes musicais que podemos observar no campo de pesquisa ou na literatura. A questão é pertinente no âmbito das culturas em que o *ethos* dos modos foi objeto de tratados. Na nossa própria civilização, uma comparação dos tratados que definem as colorações emotivas e afetivas das tonalidades revela profundas divergências entre um autor e outro (cf. NATTIEZ 1987, p.163). Embora reconheçam que os aspectos estéticos e extra-musicais dos rãgas são fundamentais na cultura indiana, POWERS et WIDDESS (2001, p.179) salientam que o fato de relacionar significantes e significados não é aceito unanimemente e que a permanência de determinadas associações, apesar das transformações diacrônicas de alguns de seus aspectos estruturais, pode levar a crer que os significantes e os significados não são necessariamente interdependentes. Citando as afirmações de CARON e SAFVATE que relatei acima, NETTL observa que, segundo sua própria experiência da música iraniana, seus informantes manifestavam um « entusiasmo moderado » diante da legitimidade dessas associações. Ademais, ele se deleita em salientar as divergências de associações com um mesmo modo que ele revelou, em comparação com aquelas propostas por CARON e SAFVATE. De maneira muito relevante, seus informantes referiam-se a contextos bastante conjunturais para justificar as associações propostas (NETTL, 1983, p.210-211). Donde seu apelo à prudência: « Precisamos saber quem, no público, compartilha este sistema (de associação) e até que ponto nós podemos, enquanto etnomusicólogos, aceitar que ele realmente faz parte da cultura » (*ib.*, p.211). Dois fatores explicam as divergências de opinião: quem são os « portadores de interpretantes »? em relação a que contexto(s) essas associações foram determinadas?

c) Os atores da semantização

Se levarmos a sério as associações semânticas, se considerarmos que elas pertencem ao programa de investigação da etnomusicologia, então é absolutamente indispensável estabelecer o estatuto do informante. No caso dos tratados das sociedades denominadas de alta cultura, que autoridade tinham os especialistas que propuseram essas associações? Eles consignaram uma prática comum? Ou será que erigiram em princípio universal sua própria percepção e compreensão das coisas, como ocorre com tanta freqüência na musicologia ocidental? Quem detém a verdade no campo de pesquisa? Mesmo numa pequena comunidade, nem todos pensam da mesma maneira. Este fato é ilustrado por ZEMP a respeito de seus informantes no âmbito de suas pesquisas sobre as etno-teorias : « Nem todos os músicos 'Are' estão cientes dessas denominações » (1979, p.6) e pode-se perfeitamente admitir que, num grupo, alguns tenham mais sabedoria ou conhecimentos que outros, tal como Ogotomele, do povo Dogon (GRIAULE, 1966, p.209), de quem podemos genuinamente pensar que ele era o único, ou um dos únicos, em sua comunidade, a ter elaborado um sistema cognitivo e filosófico tão elaborado. Recordemos o depoimento de Edward SAPIR: « Dois-Corvos, índio autorizado, podia se permitir negar até a existência de um costume, de uma atitude ou de uma crença que um outro índio, não menos autorizado do que ele, havia declarado verdadeiros » (1971, p.103). Questão de competência, de memória (veremos logo mais), mas também, questão de função e de posição.

Pude observar em Uganda, que eu não obtinha o mesmo tipo de respostas consoante me dirigisse ao chefe dos tambores, à chefe das dançarinas ou aos membros do público. Convém fazer uma advertência aqui sobre a serialização das informações, isto é, das investigações feitas, para um mesmo gênero, junto a diferentes grupos de músicos e de ouvintes. Ou há convergência, ou não há. Se não houver, convém pesquisar os motivos. No seio de cada grupo, deve-se levar em conta a função distinta dos atores do acontecimento estudado. Um instrumentista não tem a mesma experiência que uma dançarina. Além do mais, segundo uma discrepância bastante conhecida, os acontecimentos não são os mesmos do ponto de vista poético ou estético. Publiquei também, o resultado de uma enquete realizada com cerca de quarenta estudantes da etnia baganda que assistiram a uma execução da dança Mbagá, em Kampala, a fim de registrar as divergências de pontos de vista entre sua compreensão da dança e o depoimento dos atores desta dança (NATTIEZ, NANNYONGA TAMUSUZA, 2003). Por isto, parece-me decisivo deixar muito explícito, em nossas monografias, quem e quantos eram os informantes que permitiram que se verificasse uma associação semântica (como em todos os depoimentos, por sinal). E se ousarmos fazer uma *interpretação* do fenômeno estudado, então isto deve ficar bem claro (não há mal nenhum em praticar a hermenêutica, que é uma ciência nobre), e devemos reconhecer o status do que fazemos. Já é suficientemente difícil ir ao enalço das associações semânticas com a música, para que o etnomusicólogo prescindia de fundamentar o raciocínio e o encaminhamento que lhe serviram de base para construir suas interpretações e de explicar em que fatos se baseou para considerá-las mais verdadeiras do que aquilo que poderia deduzir das palavras de seus informantes ¹⁷. É uma questão de ética científica e de rigor epistemológico.

¹⁷ As advertências expressas no passado por Jean-Claude GARDIN (1979) a respeito da construção do discurso do arqueólogo, continuam válidas para o etnomusicólogo.

d) O papel dos contextos

A semantização da música depende amplamente dos contextos onde o fato sonoro aparece. Vimos o papel que a referência à linguagem pode assumir para as culturas onde existem línguas tonais. Não se pode ignorar o que diz o texto das músicas vocais para compreender a utilização que é feita da matéria musical em relação a ele. No contexto da dança, ainda que possamos discutir as conotações emotivas ligadas a tal ou tal motivo agindo como sinal, é evidente que a sintaxe desses motivos e das coreografias relacionadas com eles, depende de sua primeira denotação. (cf.exemplo em NATTIEZ, NANNYONGA TAMUSUZA, 2003). É por ser portadora de significações que a música é utilizada no teatro oriental. Se uma música, tocada fora de contexto, é portadora de inúmeras possibilidades semânticas, o contexto dramático desempenha, no nível dos interpretantes, aquela função de ancoragem que Roland BARTHES (1964) atribuiu a um título na significação de uma imagem. O contexto, é óbvio, é também o contexto cultural, aquele que faz com que o *rans-des-vaches* helvético só conote nostalgia para os suíços. ROUSSEAU compreendeu perfeitamente a natureza antropológica e semiológica do problema: seus efeitos, escreveu « *que não se manifestam nos estrangeiros*¹⁸, provêm apenas do hábito, das lembranças, de mil circunstâncias retraçadas por essa Melodia àqueles que a ouvem, e lhes recordam seu país, seus antigos prazeres, sua juventude, e todos os seus modos de viver, excitam neles uma dor amarga por terem perdido tudo aquilo. *A Música*, então, não age precisamente como *Música*, mas como signo memorativo». (1995, p.924) Em cada cultura, as associações semânticas resultam de hábitos e convenções, o que não significa que a ligação entre significante e significado, como salientei acima, não seja iconicamente motivada pelas características imanentes do significante.

Em todos esses casos, encontramos o equivalente do conceito de situação, cuja importância foi demonstrada por Leonard BLOOMFIELD (1929, cap.IX) acerca do estabelecimento das significações na linguagem natural. Não é de surpreender que BOILÈS, na sua própria perspectiva, que consistia em assentar a semiologia musical sobre a semântica, tenha consagrado um livro inteiro, *Man, Magic, and Musical Occasions* (1978), a um inventário minucioso desses contextos específicos às diferentes culturas, pois são eles que fornecem, numa dada situação, a chave dos significados.

Um último fator contextual explica tanto a natureza da semantização da música quanto as divergências de um informante para outro: o trabalho do tempo, já assinalado nas observações críticas de POWERS-WIDDESS e NETTL citadas acima. Demonstrei, em outro trabalho, (NATTIEZ, 1999) que, na época xamanista, os *jeux de gorge* inuítes eram utilizados pelas mulheres como técnica mágica para agir sobre o espírito dos animais e de alguns elementos da natureza, a fim de garantir uma boa caça a seus maridos. Dessa forma, elas contribuíam à sobrevivência da comunidade, encarregando-se do aspecto simbólico da divisão do trabalho. Os membros da minha equipe de pesquisa encontraram, na década de setenta do século passado, cerca de duzentas executantes de *katajjaq*. Apenas uma delas, mais velha do que a maioria das outras, sem fazer diretamente alusão ao xamanismo numa época em que a influência

¹⁸ Sublinhado pelo autor.

dos missionários ainda era muito forte, associou, aos motivos dos *jeux de gorge*, nomes de animais, e em termos que podemos claramente interpretar numa perspectiva animista. Não é por ter sido a única a semantizar os motivos dessa maneira que ela estava errada. Simplesmente, ela era portadora de informações de caráter religioso que, como consequência da cristianização, tinham sido esquecidos ou recalcados, com o passar dos anos, pelas outras mulheres inuítes. Ela era a única a ter acesso a um nível de profundidade histórica que não temos nenhum interesse em ignorar, a partir do momento em que determinamos seu grau de pertinência diacrônica.

*

Insisti, nesta última parte, na flexibilidade das associações semânticas em função dos indivíduos, dos contextos, das culturas e da história. Quanto à situação atual da etnomusicologia, poderíamos invocá-la para considerar que, do ponto de vista do conhecimento das estruturas musicais, a semântica musical tem apenas uma função decorativa, da qual podemos prescindir. Não creio que essa posição se justifique se adotarmos a perspectiva da música enquanto « fato social total », preocupada em levar em conta as estratégias poiéticas e as estratégias estéticas. Do lado poiético, não me parece que possamos estudar os fenômenos cognitivos existentes na invenção, na produção e na execução musical, sem que intervenham as representações semânticas ligadas à música, principalmente nas músicas vocais, nas músicas ligadas à dança, no teatro e nos rituais, que constituem, senão a totalidade, pelo menos uma porcentagem muito elevada das categorias de música estudadas pela etnomusicologia : elas são determinantes para explicar diferentes aspectos da morfologia e da sintaxe musical. Do lado estético, se quisermos saber como a música é percebida, não vemos como seria possível ignorar, juntamente com as estratégias cognitivas das estruturas musicais propriamente ditas, as associações das quais são objeto. Afinal de contas, se o objetivo da etno-musicologia, que escrevo deliberadamente com um hífen, for efetivamente, não apenas relatar a organização da matéria numa perspectiva “êmica”, mas também descrever como as músicas são compreendidas e vivenciadas no meio ao qual pertencem, então as pesquisas de semântica musical, à condição de serem realizadas de maneira tão rigorosa e sistemática quanto possível, poderiam ser um elo decisivo da cadeia, que possibilitaria uma melhor compreensão, porém com todas as precauções que referi, e outras mais, das conexões entre a música e a cultura.

Referências Bibliográficas

- AGAWU, Kofi. *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____ «Musica, linguaggio, danza». In: *Enciclopedia della Musica*, vol. III, «Musiche e Culture». Turin: Einaudi, 2003, p.944-956 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol. III, « Musiques et cultures ». Arles e Paris: Actes Sud et Cité de la musique, 2005, a ser publicado.
- AMIRA, John, CORENLIUS, Steven. *The Music of Santería. Traditional Rhythms of the Batá Drums*. Tempe: White Cliffs Media, 1991.
- BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 1964, p 40-51.
Incluído em *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, vol. I, p. 1417-1429.
- BECKER, Judith . «Musica e trance», *Enciclopedia della Musica*, vol. III, «Musiche e Culture». Turin: Einaudi, 2003, p.409-436 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol. III, « Musiques et cultures ». Arles e Paris: Actes Sud et Cité de la musique, 2005, a ser publicado.
- BELL, Yung. «Musica nel teatro chinês», *Enciclopedia della Musica*, vol. III, «Musiche e Culture», Turin: Einaudi, 2003, 889-924 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol. III, « Musiques et cultures ». Arles e Paris: Actes Sud et Cité de la musique, 2005, a ser publicado.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973; trad. fr., *Le sens musical*. Paris: éditions de Minuit, 1980.
- _____ *Music, Culture, and Experience. Selected papers of John Blacking*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1995.
- BLOOMFIELD, Leonard. *Language*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1929; trad. fr., *Le langage*. Paris: Payot, 1970.
- BOILÈS, Charles L.. *Cognitive Process in Otomi Cult Music*. Tese de doutorado. Tulane University ; University Microfilms No. 70-6380, 1969.
- _____ « Sémiotique de l'ethnomusicologie », *Musique en jeu* 10, 1973a, p.34-41.
- _____ « Les chants instrumentaux des Tepehuas : un exemple de transmission musicale de significations », *Musique en jeu* 12, 1973b, p.81-99.
- _____ *Man, Magic, and Musical Occasions*. Columbus: Collegiate Publishing, 1978.
- BUDD, Malcolm. *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*. Londres e Nova York: Routledge and Kegan Paul, 1985.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*. Paris: Gallimard, 1965.
- CARON, NELLY, SAFVATE, DARIOUCHE. *Iran (Les traditions musicales)*. Paris: Buchet-Chastel, 1966.
- COMBARIEU, Jules. *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*. Paris: Alphonse Picard et fils, éditeurs, 1909 ; reed. , Genebra: Minkoff Reprint, 1978.
- COUVREUR, Séraphin. *Mémoire sur les bienséances et les cérémonies*. Paris: Cathasia, 1950.
- DESROCHES, Monique. *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Montreal: L'Harmattan, 1996.
- FRANCÈS, Robert. *La perception de la musique*. Paris: Vrin, 1958.
- GARDIN, Jean-Claude. *Une archéologie théorique*. Paris: Hachette, 1979.
- GRIAULE, Marcel. *Dieu d'eau*. Paris: Fayard, 1966.
- HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique* [1854]. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1986; trad. bras., *Do Belo Musical*, Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.
- HJELMSLEV, Louis. *Prologomènes à une théorie du langage* [1943]. Paris: éditions de Minuit, 1971.
- IMBERTY, Michel. « Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale », *Musique en jeu* 17, 1975, p.86-109.
- _____ *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique* vol. I . Paris: Dunod, 1979.
- _____ *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, vol. II. Paris: Dunod, 1981.
- JAKOBSON, Roman. « A la recherche de l'essence du langage », in *Problèmes du langage*. Paris: Gallimard, col. Diogène, 1966, p.22-38.
- JUSLIN, Patrik , SLOBODA, John. *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

- LASKE, Otto. "Towards a Musicology for the Twentieth Century", *Perspectives of New Music*, 1977, XV/2, P. 220-225.
- MARCONI, Luca. *Musica Espressione Emozione*. Bolonha: CLUEB, 2001.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1956.
- _____ *Explaining Music*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1973.
- MOLINO, Jean. « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17, 1975, P.37-62. Trad. port. : "Facto musical e semiologia da música", in J.J. Nattiez, U. Eco, N. Ruwet, J. Molino, *Semiologia da Música*, (org. Maria Alzira Seixo), trad. M.V. de Carvalho. Lisboa: Ed.Vega, s.d.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1975.
- _____ *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1987.
- _____ « Inuit throat-games and siberian throat-singing : a comparative, historical and semiological approach », *Ethnomusicology* XLIII/ 3, 1999, p.399-418.
- _____ «Musica e significato », *Enciclopedia della Musica*, vol. II, «Il sapere musicale». Turin: Einaudi, 2002, p. 206-238 ; trad. fr., « La signification comme paramètre musical ». *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Arles e Paris: Actes Sud et Cité de la musique, 2004, a ser publicado.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, NANNYONGA TAMUSUZA, Sylvia . « Ritmo, danza e sesso », *Enciclopedia della Musica*, vol. III, «Musiche e Culture». Turin: Einaudi, 2003, p. 957-977 ; trad. fr., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol. III, « Musiques et cultures ». Arles e Paris: Actes Sud et Cité de la musique, 2005, a ser publicado.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago e Londres: University of Illinois Press, 1983.
- NKETIA, J.H. Kwabena. *Folk Songs of Ghana*. Legon: University of Ghana, 1963.
- OGDEN, C.K., RICHARDS, I.A. *The Meaning of Meaning*. Nova York: Harcourt, Brace, Janovich, 1923.
- PAULUS, Jean. *La fonction symbolique et le langage*. Bruxelas: Charles Dessart éditeur, 1969.
- POWERS, Harold. «Mode», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 2001, vol. XVI, p. 775-860.
- POWERS, Harold, WIDDESS, Richard. «Rāga» in Article « India », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Publishers, 2001, vol. XVI, p. 178-188.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard, 1980.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duschesne, 1767. Reed. in *Œuvres complètes*, vol. V. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 605-1191.
- SAPIR, Edward. *Anthropologie*. Paris: Seuil, 1971.
- SLOBODA, John. «Affect», in article «Psychology of Music», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 2001, vol. XX, p. 544-546.
- SORCE KELLER, Marcello . « Musica come rappresentazione e affermazione di identità », in Magrini, Tullia (ed.), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*. Turim: Einaudi, 2002, p. 187-210.
- TAGG, Philip. *Kojak – 50 Seconds of Television Music : toward the understanding of affect in popular music*. Göteborg: University of Göteborg, Department of Musicology, tese de doutorado, 1979; reed. Nova York: The Mass Media Music Scholar's Press, 2000.
- _____ « Analysing popular music : theory, method and practice», *Popular Music* 2, 1982, p. 37-68.
- _____ «Musicology and the semiotics of popular music», *Semiotica* LXVII/1-3, 1987, p. 279-298.
- _____ *Fernando the Flute. Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*. Nova York :Mass Media Music Scholars' Press, 1991.
- _____ « Toward a sign typology of music », in Rossana Dalmonte et Mario Baroni (ed.), *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti*. Trento: Università degli Studi di Trento, Studi e Testi 1, 1992.
- TAGG, Philip e BOB Clarida. *Ten Little Tunes*. Nova York e Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
- ZEMP, Hugo. *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris: Mouton, Haia, Mouton, Cahiers de l'homme, 1971a.

_____ 1971b *Masques Dan*. Disco vinil, Paris, OCORA, OCR 52, 1971b ; reed. em CD, C 580048.
_____ « Aspects of 'are' are Musical Theory », *Ethnomusicology* XXIII/1, 1979, p. 6-48.

Jean-Jacques Nattiez é Professor Titular de Musicologia da Faculdade de Música da Universidade de Montreal. Considerado pioneiro da Semiologia Musical, publicou: *Fondements d'une sémiologie de la musique* (UGE, 10-18, 1975), *Musicologie générale et sémiologie* (Bourgois, 1987), *De la sémiologie à la musique* (UQAM, 1987), *Le combat de Chronos et d'Orphée* (Bourgois, 1993). Aplicou seus conceitos semiológicos às relações entre a música e a literatura (*Proust musicien*, Bourgois, 1984, 1999); às obras de Wagner (*Tétralogies*, Bourgois, 1983; *Wagner androgyne*, Bourgois, 1990); ao pensamento de Pierre Boulez (do qual editou vários volumes de escritos, dentro os quais a correspondência com John Cage); à música dos Inuit (Candá), dos Aïnous (Japão) e dos Baganda (Uganda), destes publicando diversos discos. Autor do romance *Opera* (Leméac, 1997) e da autobiografia intelectual *La musique, la recherche et la vie* (Leméac, 1999). Foi o primeiro co-editor e co-fundador da *Revue de musique des universités canadiennes*, dirigindo *Circuit* de 1990 a 1999. Hoje, é diretor geral de uma Enciclopédia de Música, em 5 volumes, cuja publicação, em italiano, pela EINAUDI, iniciou-se em 2001, e, em 2003, pela ACTE-SUD, em francês. Escreveu cerca de 150 artigos, realizando séries de conferências em vinte países. Vários de seus livros foram traduzidos para o inglês, o italiano e o japonês. A edição revista e aumentada do *Combate de Cronos e Orfeu* será, em breve, publicada no Brasil, por VIA LETTERA.

Silvana Zilli Bomskov é Intérprete de Conferência membro da AIIC (Association Internationale des Interprètes de Conférence), com formação pela Université de Paris Sorbonne - Paris IV e especialização pela Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III - ESIT. Prestou diversos serviços de interpretação e tradução para a Embaixada do Brasil em Paris, o Ministério das Relações Exteriores da França, o Parlamento Europeu, a Comissão Européia, a Organização Mundial da Saúde, a Organização das Nações Unidas e empresas internacionais de grande porte.