

extent that it reserves some room for the imagination within the sign. In this room, it is possible to apprehend virtuality and to let emotion inscribe itself in the process of semiosis. The author evaluates this hypothesis and analyses its effects on the theory of signs.

Jean Fissette é professor no departamento de estudos literários da Universidade do Quebec em Montreal. Ensina e conduz suas pesquisas em literatura quebequense e em semiótica no quadro do programa de Doutorado em Estudos Literários. Especialista nos estudos sobre a obra de Charles S. Peirce, publicou uma *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce* [Introdução à semiótica de C. S. Peirce] e *Pour une pragmatique de la signification, suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française* [Por uma pragmática da significação, seguido de uma seleção de textos de Charles S. Peirce traduzidos para o francês]. Há alguns anos, iniciou uma nova pesquisa, sempre fundada na semiótica, cujo objeto é uma poética comparada: música-literatura. Este artigo une-se a dois outros, um sobre *Tous les matins du monde* [Todas as manhãs do mundo] de Pascal Quignard (*Protée* 25-2, 1996) e “Le visible et l’audible. Spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralités d’avancées sémiosiques” [O visível e o audível. Especificidades perceptivas, disposições semióticas e pluralidades de avanços semiósicos] (*Tangences* 64, 2001, 81-98).
<http://www.comm.uqam.ca/~fissette> E-mail: fissette.jean@uqam.ca

SONS, SENTIMENTOS E IDÉIAS: ASPECTOS DA ICONICIDADE MUSICAL¹

JOSÉ LUIZ MARTINEZ

O presente estudo está apoiado na teoria semiótica da música que tenho desenvolvido com base na teoria geral do signo de Charles Sanders Peirce. A forma mais completa dessa teoria aparece em 1997, com a publicação de *Semiosis in Hindustani Music*, minha tese de doutorado, defendida e aprovada no mesmo ano pela Universidade de Helsinki (vide Martinez 1997 e 2001a). Essa teoria, naturalmente, está inserida no contexto dos pesquisadores que igualmente têm procurado soluções para os problemas da significação musical. Pesquisadores que vieram antes de mim, professores e colegas aos quais devo agradecimentos pelo incentivo e apoio. Entre aqueles que fizeram uso das teorias de Peirce para compreender o significado da música e que, de uma forma ou de outra, me influenciaram, gostaria de destacar: Wilson Coker (1972), Willy C. de Oliveira (1979), J. J. de Moraes (1983), Gilbert R. Fischer (1985), Eero Tarasti (1994), David Lidov (1987), Vladimir Karbusicky (1987), Lucia Santaella (2001), Robert Hatten (1994) e William Dougherty (1994). No entanto, a semiótica da música não acaba aqui. Novos autores surgiram, como Naomi Cumming (2000), e outros ainda virão. O decifrar da complexidade da música e das linguagens que podem lhe estar associadas exige um constante esforço da comunidade dos semiotistas da música.

1. UMA TEORIA DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL

O conceito de semiose (ou processo de significação) concebido por Peirce (vide CP 5.484) é amplo o suficiente para renovar por completo a visão tradicional sobre o que é, como se dá o significado na música, e para quem ela significa. Para Peirce, qualquer coisa pode operar como signo, referir a um objeto (real ou imaginário), e determinar uma interpretação numa mente. Esse processo ocorre em redes multidimensionais. Seu núcleo é uma relação triádica, onde um elemento primeiro – o signo – representa um segundo, o objeto; para um terceiro, denominado interpretante (vide CP 2.228, 6.347). Todos esses elementos podem, por sua vez, funcionar como signo, objeto ou interpretante, dependendo do ponto de vista e do estágio do processo de significação, pois esse é sempre dinâmico, em constante transformação. Qualquer fenômeno acústico pode ser um signo musical, desde que haja uma consciência, ou uma mente, para estabelecer as redes de relações triádicas. Na verdade, Peirce escreve que o pensamento só é possível por meio de signos (vide CP 1.538, 4.551, 5.253). Se esta ampla concepção de semiose é aplicada à música, decorre que todo sentir, fazer e pensar a música são formas de significação. A semiótica da música é, portanto, uma musicologia geral e integrada, que abarca todas as disciplinas de um sistema, estilo ou concepção musical. Essa amplitude implica na necessidade de se definir áreas, ou campos de análise para que se possa equacionar com o instrumental semiótico os diferentes pontos de vista.

A teoria semiótica da música que eu proponho envolve três campos interrelacionados de investigação (vide figura 1). 1. *Semiose Musical Intrínseca*, ou o estudo do signo musical consigo mesmo. Neste campo trabalha-se com a significação musical interna. Trata-se da semiótica da materialidade musical. A semiose intrínseca abarca o problema das qualidades musicais, a realização de obras e estruturas musicais, e os hábitos de organização na música, tais como sistemas musicais, estilos e escolas. 2. *Referência Musical*, ou o estudo dos signos musicais relacionados aos seus possíveis objetos. Trata-se aqui da investigação das representações musicais de uma variedade de objetos acústicos ou não acústicos. As principais questões deste campo incluem: como um signo musical faz referência a seu objeto, os possíveis objetos representados pela música e seus modos de existência, as possíveis relações entre um objeto e a maneira como é representado pelo signo. 3. *Interpretação Musical*, ou o estudo dos signos musicais relacionados aos seus interpretantes. Neste campo se investiga a ação dos signos musicais numa mente potencial ou existente. As questões de interpretação musical podem ser divididas em três sub-campos: 3.1) percepção musical; 3.2) execução; e (3.3), subdividido

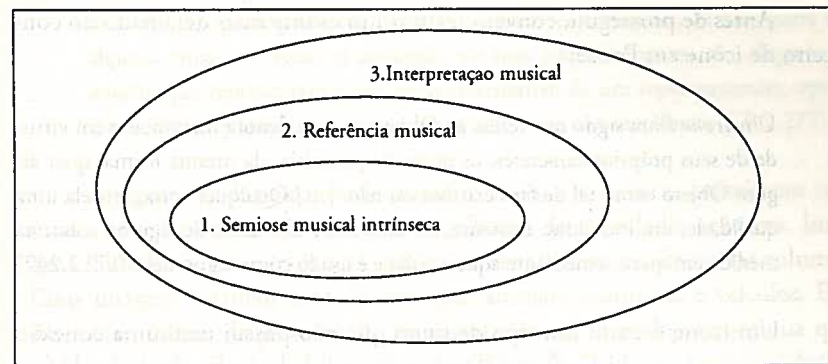


Figura 1. Campos de investigação e sua interdependência.

em inteligência musical e composição. A inteligência musical envolve análise, crítica, educação, teoria e semiótica musicais.

É importante compreender os modos de interdependência dos três campos, que operam de acordo com a figura 1. A semiose musical de fato funciona num complexo que inclui simultaneamente a interpretação (3), a referência (2) e os aspectos sintáticos da música (1). A referência musical pode ser estudada separadamente, abstraído-se a interpretação, mas deve incluir necessariamente a semiose intrínseca. Esta, por fim, pode ser estudada abstraído-se tanto a interpretação como a referência, tal como se faz normalmente numa análise harmônica ou formal.

2. ÍCONES EM MÚSICA

A iconicidade musical, ainda que se possa localizá-la como um dos modos de referência, é de uma importância tal que permeia todos os campos de análise. De fato, em música pode-se falar de uma iconicidade interna (tal como a imitação de um tema, sua recorrência, variações, formas como a fuga, o rondó, etc.), de referências por meio de signos icônicos (tal como a imitação de objetos não musicais, por exemplo, uma tempestade ou a harmonia das esferas), e ainda do papel dos ícones na percepção, execução e composição musical. A própria análise consiste em construir diagramas que sejam semelhantes às estruturas musicais estudadas. Além disso, deve-se considerar que um signo muitas vezes incorpora várias funções semióticas simultaneamente, possuindo aspectos de ícone, índice e símbolo. Neste artigo, serão examinados alguns casos de iconicidade em música, sem que o tema possa ser esgotado (vide ainda Martinez 1996; 1997 ou 2001a: 106-135).

Antes de prosseguir, convém realizar um exame mais detalhado do conceito de ícone em Peirce:

Um *Ícone* é um signo que refere ao Objeto que ele denota meramente em virtude de seus próprios caracteres, os quais ele possuiria, da mesma forma, quer algum Objeto como tal de fato existisse ou não. [...] Qualquer coisa, seja ela uma qualidade, um indivíduo existente, ou uma lei, é um ícone de alguma coisa, na medida em que é semelhante àquela coisa e é usado como signo dela. (CP 2.247)

Um ícone é assim um tipo de signo que não possui nenhuma conexão dinâmica com seu objeto. É meramente sua qualidade de aparência ou de forma que se assemelha ao seu objeto, e que pode gerar uma sensação ou idéia análoga na mente que reconhece essa semelhança. A partir desse conceito é necessário que se faça uma divisão entre ícones e signos icônicos. Essa divisão é fundamental para a compreensão de um aspecto importante da semiose em música. Trata-se da autonomia da música, uma capacidade que levou certos compositores e críticos a postularem que o seu significado refere exclusivamente aos seus próprios dados musicais. No ocidente, pode-se citar as idéias de Eduard Hanslick, John Cage e Pierre Boulez. Tal concepção, conhecida como “música pura” ou “música absoluta”, pode ser compreendida por meio do conceito peirceano de ícone. De fato, qualquer coisa que exista é semelhante ao menos a si mesma. Este aspecto de auto-referência é uma função própria dos ícones, que em música, na pintura abstrata, etc., possui grande importância. Compositores como Webern, Cage e Boulez deliberadamente criaram obras que apenas significam suas próprias qualidades acústicas, suas formas e estruturas.

Um signo icônico, ou hipoícone, é qualquer coisa que funcione como tal pelo fato de incorporar de algum modo um ícone; por exemplo, um diagrama ou legisigno icônico. Em música signos icônicos aparecem de forma variada e complexa. Eles podem representar um grande número de objetos, qualquer que seja sua natureza: um som, um movimento, uma emoção, uma forma natural ou uma fórmula matemática. Schumann escreveu em 1834, no *Neue Zeitschrift für Musik*, que mestres como Schubert e Beethoven podiam traduzir qualquer circunstância da vida na linguagem das notas (Barzun 1980: 15). Se fizeram isso, foi em grande parte graças à flexibilidade e capacidade de representação dos signos icônicos. Para Peirce:

Hipoícones podem ser aproximadamente divididos de acordo com o modo de Primeiridade do qual compartilham. Aqueles que compartilham de simples qualidades, ou de Primeiras Primeiridades, são *imagens*; aqueles que represen-

tam relações, principalmente diádicas, ou assim consideradas, de uma parte de alguma coisa por relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; aqueles que representam o caráter representativo de um representamen representando um paralelismo em alguma outra coisa, são metáforas. (CP 2.277)

Imagens, ou hipoícones de primeiro nível, em música, constituem um modo de representação baseado na semelhança de qualidades acústicas. Imagens musicais ocorrem tanto na música ocidental como na de outras culturas. Essas imagens incluem sons da natureza, animais, máquinas e veículos. Em particular, cantos de pássaros são representados numa tradição contínua que inclui obras de Clement Jannequin (*Le Chant des Oiseaux*), Antonio Vivaldi (*Concerto Op. 8, No. 1, La Primavera*), Beethoven (*Sinfonia Pastoral*), Hector Berlioz (*Sinfonia Fantástica*), Wagner (*Siegfried*), Sergei Prokofiev (*Pedro e o Lobo*), Olivier Messiaen (*Oiseaux exotiques*), entre outros. Diagramas, ou hipoícones de segundo nível, podem representar qualidades de movimento e formas, como se verá mais detalhadamente abaixo. Há aqui uma espécie de analogia de um processo. Não apenas movimentos físicos podem ser representados em música, mas também afetos, como nas teorias barrocas; e formas, como a seção áurea (em obras de Bartók e Debussy) ou o movimento dos planetas, na música especulativa (vide Martinez 1996: 77-80). Finalmente, as metáforas, ou hipoícones de terceiro nível, dizem respeito à metalinguagem musical.

3. QUALIDADES DE MOVIMENTO

A representação de qualidades de movimentos por meio de signos icônicos de segundo nível, ou diagramas, tem sido empregada em uma diversidade de estilos e gêneros. Trata-se de um recurso composicional flexível, eficiente e muito usado em culturas e períodos históricos variados. Na música clássica da Índia, diagramas musicais são usados para representar movimento de animais, veículos e pessoas, numa tradição que vai do *Natyashastra* (o mais antigo tratado sobre música, dança e teatro, datado no século II d.C.) até a contemporaneidade (vide Martinez 1997 ou 2001a: 117-124, 240-244). Ícones musicais são empregados no Japão pelos músicos *geza* para fazer referência aos movimentos das personagens, uma batalha, o mar, ou uma nevasca, tanto no Kabuki como no Bunraku (teatro de bonecos).

Representações diagramáticas de qualidades de movimento são comuns na música ocidental desde a renascença. Movimentos ascendentes ou descendentes representados melodicamente são conhecidos como *anabasis* e *catabasis*, respectivamente. No barroco, vários desses signos musicais foram classifi-

cados como figuras convencionais, dando origem à *figurenlehre*, doutrina das figuras. Mas não apenas movimentos físicos foram representados musicalmente. A idéia de expressar as emoções por meio da música foi igualmente realizada com signos icônicos. Claudio Monteverdi, em seus madrigais e óperas, fez uso de recursos diagramáticos para representar os afetos indicados nos poemas e *librettos* (vide Martinez 1996, 2001b, 2003). Mais tarde, especialmente entre os tratadistas alemães, esse modo de significar sentimentos por meio de música foi codificado resultando na *affektenlehre*, a doutrina dos afetos. Cabe então considerar ao menos dois casos de diagramas musicais: a representação de qualidades de movimento físico, e a representação de afetos, entendidos no barroco como movimento de fluidos corporais que agem sobre a psique.

Um dos exemplos mais conhecidos de representação musical de movimentos encontra-se no prelúdio coral *Durch Adams Fall* (BWV 637) de Johann Sebastian Bach. Os dois versos iniciais do coral luterano original cantam: "Através da queda de Adão foram pervertidos tanto a natureza humana como seu caráter". A melodia apresenta uma frase descendente em uma quinta justa, de lá para ré, justaposta ao texto que menciona o decaimento (exemplo 1). Se o signo musical possui nele mesmo características de alguma forma semelhantes ao seu objeto, uma referência icônica potencial se estabelece e se disponibiliza para a cognição. Mas quase sempre, em música, a semelhança entre signo e objeto não é da mesma natureza. Nesse coral, pode-se questionar o que há realmente em comum entre a queda de Adão e uma melodia descendente. Como uma melodia de um certo tipo poderia ser semelhante a um movimento físico, ou ao decaimento da natureza humana? Uma banda militar pode se deslocar fisicamente e o efeito Doppler é resultado do movimento da fonte de um som. Mas isso não ocorre numa situação de concerto, ou num serviço religioso numa catedral em Weimer. No caso deste coral de Bach (e de muitas outras representações musicais) trata-se de uma semelhança no modo de funcionamento das relações diádicas entre signo e objeto. Fisicamente, uma queda é um tipo de movimento no qual um objeto se desloca cada vez mais abaixo de um ponto de referência em função do tempo. Uma melodia

Durch A - dams Fall ist ganz ver - derbt Mensch - lich Na - tur und We - sen
Das - selb Gift ist auf uns ge - erbt Dass wir nicht moch - ten g'ne sett,

Exemplo 1. Coral *Durch Adams Fall* (primeira seção).

pode, igualmente em função do tempo, apresentar notas com frequências mais e mais baixas, de acordo com uma certa progressão. Desta forma, uma melodia pode funcionar como um signo icônico, um diagrama, desse tipo de movimento (figura 2).

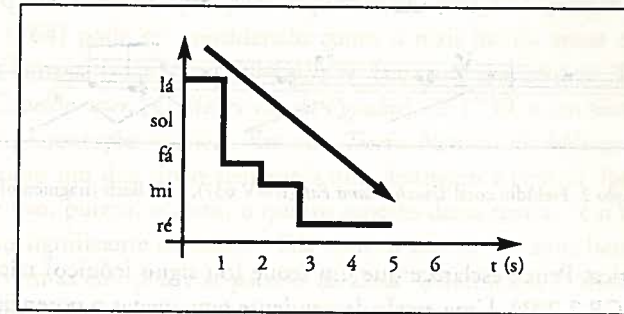


Figura 2. Representação de um movimento descendente.

Porém, em *Durch Adams Fall*, não é Adão que cai fisicamente. Ele comete uma transgressão, que o leva da inocência ao pecado. Por consequência, com Adão caem a natureza e o caráter humano. Mesmo que a queda seja uma metáfora verbal, a representação diagramática continua efetiva. Não se trata de movimento físico, mas de movimento implícito em uma idéia. A correspondência do modo de operação do movimento melódico e do decaimento moral habilita o signo icônico. O prelúdio coral de Bach amplifica a representação ao incluir uma seqüência harmônica onde – na pedaleira do órgão – a linha do baixo se desenvolve por saltos dissonantes em sétimas diminutas, progressivamente mais e mais graves, implicando em uma harmonia que se inicia em acordes consonantes mas rapidamente se dirige para progressões dissonantes, cadenciando para o acorde de dominante sobre ré (fermata), a nota mais grave da primeira metade da primeira seção. A queda da inocência para o pecado é assim amplificada por Bach, por meio de diagramas que se somam à melodia original, representados pela linha do baixo e pela harmonia. Além disso, implícita em toda a obra e finalmente apresentada verbalmente no penúltimo verso, o movimento da serpente permeia as vozes intermediárias, diagramaticamente representada por linhas cromáticas sinuosas (exemplo 2).

A questão que se impõe nesse ponto é se, obrigatoriamente, uma melodia descendente significa um movimento descendente para o ouvinte. Aqui estão implicados não apenas o campo da referência, mas também o da interpretação musical, mais especificamente, seus aspectos de cognição e de apre-



Exemplo 2. Prelúdio coral *Durch Adams Fall* (BWV 637), J. S. Bach (fragmento).

ciação estética. Peirce esclarece que um ícone (ou signo icônico) não afirma nada (vide CP 2.291). Uma escala descendente tem apenas o potencial de representar qualquer coisa que lhe seja semelhante de algum modo. O ouvinte de *Durch Adams Fall* tem a liberdade de interpretar a música de acordo com qualquer similaridade potencializada pelos signos musicais. Trata-se de uma liberdade fundamental para as artes, que promove um constante e renovador leque de possibilidades para a apreciação estética. No entanto, se por um lado, ícones não podem afirmar nada, por outro, possuem um grande potencial de sugestão. Como a semiótica musical (e tantas outras) não se dá num vácuo semiótico, mas sim num contexto complexo de interação dos sentidos, percepção e cognição, existem sempre outros signos, presentes na obra (como o título ou o texto cantado) ou presentes na mente do ouvinte (aquilo que Peirce chamou de experiência colateral), que contribuem para a interpretação. Assim, além dos signos sonoros que se apresentam para a apreciação estética, uma variedade de outros signos são levados em consideração pelo juízo perceptivo e pela capacidade de cognição do ouvinte. Tudo isso ocorre em diversos níveis e de acordo com uma variedade de condições emocionais, subjetivas, históricas, culturais, etc. No entanto, para o ouvinte médio, razoavelmente familiar com a linguagem musical que escuta, os dados da materialidade musical – a melodia descendente, a linha do baixo em intervalos dissonantes, a harmonia que parte da consonância para a dissonância – aliados aos signos do contexto da obra, engatilham a relação triádica do signo musical, com o objeto (a queda de Adão), para a mente desse ouvinte.

A *affektenlehre* consiste num procedimento de sofisticação ainda maior. Resultado das experiências acumuladas nas obras de compositores como Giulio Caccini, Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, tratadistas como Heinrich Koch, Johann Heinnichen e Johann Mattheson codificaram no século XVIII sistemas de representação musical dos afetos. A música

desse período coloca todos os recursos de que dispõe no sentido de evidenciar a expressão afetiva. Assim, escalas, ritmos e métricas, estrutura harmônica e tonalidade, amplitude melódica e seus pontos culminantes, formas, danças e instrumentação constituem a matéria-prima que, cuidadosamente elaborada, adquire conformação para expressar as emoções. Johann Mattheson (1681-1764) pode ser considerado como o mais lúcido autor e filósofo da música barroca (vide Kivy 1984, 1989). Seu principal tratado, *Der vollkommene Capellmeister*, [*O Mestre-capela Popular*], de 1739, é um sistema coerente de representação musical. Em sua *Teoria Natural da Música* considera o afeto como um dos cinco elementos que abrangem a ciência dos sons. Mais do que isso, porém, o afeto, o quinto aspecto dessa teoria, “é o mais importante ou significativo de todos e lida com os efeitos dos sons bem ordenados que servem às emoções e às paixões da alma” (Mattheson 1981:103).

Baseando-se na teoria das paixões de Descartes, Mattheson analisa diversos afetos, sugerindo como se pode transmiti-los por meio da música (1981: 104-109). No capítulo “Categorias de Melodias e suas Características Especiais”, analisa formas vocais, instrumentais e danças barrocas em função de seus sentimentos (1981: 451-467). A *courante*, por exemplo, é compreendida da seguinte maneira:

A obra-prima dos alaudistas, especialmente na França, é geralmente a *courante* e pode-se aproveitar do esforço e da arte que ela exige. A paixão ou afeto que deve ser expressa numa *courante* é a de um doce estado de *esperança*. Existe algo de corajoso, algum anseio e também algo alegre em sua melodia: apenas estes são os elementos básicos dos quais a esperança é composta. (Mattheson 1981: 462)

A seguir Mattheson apresenta uma *courante*, *Die Hoffnung*, e, por meio de análise, esclarece seu conteúdo afetivo (vide exemplo 3).

Os três componentes emocionais da *courante* – coragem, anseio e alegria – são apresentados em seqüência de acordo com as frases da melodia. Do compasso 1 a 3.2 apresenta-se a coragem. De 3.2 a 5.3 e ainda de 5.3 a 8.2 desenvolve-se o anseio. Por fim, de 8.2 a 11.3, uma breve, mas intensa, alegria. Não se pode contestar que os três trechos musicais possuem características que os distinguem técnica e esteticamente. A comparação e a análise das frases da *courante Die Hoffnung* com a dinâmica própria dos respectivos afetos demonstra uma correspondência tipicamente icônica, a *courante* pode funcionar como um diagrama da esperança afetiva. Em seus três momentos – coragem, anseio e alegria – existem relações isomórficas entre signo (a música) e objeto (os afetos). Segundo René Descartes a coragem “é certo calor



Exemplo 3. Courante *Die Hoffnung*, Johann Matheson (1981: 463).

ou agitação que dispõe a alma a se entregar poderosamente à execução das coisas que ela quer fazer, de qualquer natureza que sejam” (1973: 293, 171). De fato, a melodia inicia com um resolutivo salto ascendente de quarta justa, da dominante para a tônica, na cabeça do primeiro compasso. A seguir, um movimento em colcheias leva ao registro mais alto de toda melodia, apenas em dois tempos do compasso. Um retorno vigoroso, em semínimas pontuadas e colcheias, conduz novamente à tônica, em 3.2.1. Nota-se nesta frase uma ampla tessitura e o emprego farto das colcheias, bastante distintos dos compassos seguintes.

De acordo com Descartes, “A paixão do desejo é uma agitação da alma causada pelos espíritos que a dispõem a querer para o futuro as coisas que se lhe representam como convenientes” (1973: 260, 86). *Espíritos vitais* ou *espíritos animais* são termos cartesianos para as supostas partes sutis do sangue, separados das partes mais densas no cérebro. Pequenos e muito rápidos, funcionariam tal como os impulsos nervosos. Na *courante* de Matheson o desejo ou anseio aflora a partir de 3.2 com uma movimentação melódica bem mais restrita do que a empregada na coragem, agora quase sempre por graus conjuntos. A partir da modulação cromática para a dominante, no compasso 4, a melodia desce tortuosa e lentamente em direção à nota mais grave da peça. A segunda e a terceira frase estão limitadas em tessitura a uma quarta e uma quinta justa, respectivamente. Por outro lado, a expressão do anseio requer uma longa duração para seu desenvolvimento, ocupando quase metade da duração total da *courante*.

Finalmente chega-se ao terceiro componente da esperança, que é a alegria: “uma agradável emoção da alma, na qual consiste o gozo que ela frui do bem que as impressões do seu cérebro lhe representam como seu”; Descartes

acredita que os espíritos animais se expandem na alegria (1973: 262, 91). Por analogia (isto é, iconicamente), Mattheson esclarece que a alegria deve ser expressa em música igualmente por intervalos amplos (1981: 104). Em seu exemplo, um salto ascendente de quinta justa, em 8.2, promove um clima completamente distinto do anterior. Do registro agudo uma súbita queda de sexta menor – o mais amplo salto desta *courante* – promove, com outras disjunções menores, o caráter expansivo da melodia. No mesmo compasso uma outra característica musical, segundo Mattheson, da alegria: o anapesto (em 9.2). Por fim, esta última frase tem sua expressão reforçada pelo campo harmônico, novamente na tônica, contrastando mais uma vez com o afeto precedente.

De acordo com Peter Kivy (1984, 1989), a posição de Mattheson em relação à doutrina dos afetos é claramente representacional. O poder de expressão de uma obra barroca reside no fato de ter sido concebida de maneira a apresentar as mesmas disposições e caráter dinâmico que os *espíritos* apresentariam no ser humano. Por exemplo, sabendo-se que “a tristeza é uma contração daquelas sutis partes de nosso corpo, então é fácil ver que os intervalos pequenos e os ainda menores são mais adequados para essa paixão” (Mattheson, 1981: 105). Kivy considera que “Mattheson não está afirmando aqui que nós *sentimos* o amor e a tristeza que a música deve incorporar de algum modo, mas que nós *reconhecemos* o amor e a tristeza que a música representa, do mesmo modo que nós *reconhecemos* a *Madonna* que Rafael pintou” (1984: 255). Enfatiza-se, deste modo, o aspecto intelectual de uma concepção de música que prima pela referência icônica. A doutrina dos afetos é uma teoria estética da emoção racionalizada.

A partir do período clássico e especialmente na música romântica, o repertório de signos musicais classificados na *figurenlehre* e *affektenlehre* se tornaram *tópicos* (vide Hatten 1994: 67-90), convenções estilísticas, como os signos usados para representar o *Sturm und Drang* (tempestade e tensão) ou o gênero pastoral. Grande parte dos tópicos funcionam em base icônica. Hector Berlioz, na *Sinfonia Fantástica*, faz referência a diversos tipos de movimentos por meio de diagramas. Temos aqui o início da idéia da música de programa, uma concepção estética onde os elementos musicais são postos a serviço da representação de uma imagem ou de uma estória.

Na ópera, balé e música incidental diagramas são igualmente importantes. Os compositores de música para cinema conhecem bem esses recursos que, em grande parte, foram emprestados da música de programa e da ópera. Um exemplo interessante está no uso que Stanley Kubrik faz da valsa *O Danúbio Azul* (de Johann Strauss filho) em *2001 Uma Odisséia no Espaço*. A associação de música e imagem em movimento no cinema certamente intro-

duz aspectos novos para a análise semiótica. Não se trata apenas de música, mas de uma superposição de linguagens, cuja semiose se multiplica em grau de complexidade. Não cabe aqui propor uma teoria semiótica dos processos de significação em multimídia, mas pode-se pensar como a valsa de Strauss funciona nesse filme. Obviamente, não há nenhuma relação histórica entre uma ficção científica e uma valsa vienense. No entanto, há uma extraordinária correspondência entre as qualidades de movimento de *O Danúbio Azul* e os movimentos suaves e progressivos das naves espaciais e das personagens agindo em situações de gravidade zero. Os diagramas de qualidades de movimento, tanto das imagens como da música, se harmonizam e se reforçam mutuamente. O efeito estético é muito eficaz, tal o poder dos ícones sobre os nossos sentimentos e imaginação.

CONCLUSÃO

As questões de iconicidade tratadas aqui não devem ser tomadas como exaustivas. A variedade e importância do ícone musical se reflete não apenas nas formas puras de referência icônica, mas também permeiam o índice e o símbolo. Diversos *leitmotifs*, por exemplo, possuem uma base icônica, apesar de funcionarem como símbolos. Um exemplo está no motivo das valquírias, da ópera *Die Walküre*, de Richard Wagner. Além de representar aquelas personagens da ópera, o motivo refere iconicamente ao galopar de cavalos. Por outro lado, a iconicidade é fundamental nos processos perceptivos e cognitivos, incluindo a questão dos sentimentos. Peirce não foi musicólogo ou crítico de arte, no entanto, foi muito perspicaz em reconhecer o papel dos ícones em música: “Eu defino um Ícone como um signo que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua própria natureza interna. Assim é todo qualisigno, como uma visão, – ou o sentimento excitado por uma peça de música, considerada como representando aquilo que o compositor pretendeu” (CP 8.335). De fato, qualidades de sentimento são os primeiros interpretantes de uma peça de música para seu ouvinte. Por outro lado, representações icônicas constituem um dos principais instrumentos semióticos do compositor. Quer ela ou ele pretenda significar apenas qualidades acústicas e formas puras (música absoluta), qualidades de sentimento (*affektenlehre*), qualidades de movimento (música de programa), qualidades de forma (seção áurea, música das esferas), ou outros objetos e idéias (balé, ópera, música fílmica), ícones e signos icônicos são umas de suas principais ferramentas de apresentação musical.

NOTA

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARZUN, J. (1980) “The Meaning of Meaning in Music: Berlioz Once More”, *The Musical Quarterly* 66(1), 1-20.
- COKER, W. (1972) *Music and Meaning*. New York: Free Press.
- CUMMING, N. (2000) *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- DESCARTES, R. (1973) *As Paixões da Alma* em Os Pensadores, 15. São Paulo: Abril Cultural.
- DOUGHERTY, W. P. (1994) “The quest for interpretants: Toward a Peircean paradigm for musical semiotics”, *Semiotica* 99(1/2), 163-184.
- FISCHER, G. R. (1985) “How Music Communicates”, *Semiotica* 53(1/3), 131-144.
- HATTEN, R. (1994) *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- KARBUSICKY, V. (1987) “The Index Sign in Music”, *Semiotica* 66(1/3), 23-35.
- KIVY, P. (1984) “Mattheson as Philosopher of Art”, *The Musical Quarterly* 70 (2).
- (1989) *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions (including the Corded Shell)*. New York: Temple University Press.
- LIDOV, D. (1987) “Mind and Body in Music”, *Semiotica* 66(1/3), 69-97.
- MARTINEZ, J. L. (1996) “Icons in Music: a Peircean Rationale”, *Semiotica* 110(1/2), 57-86.
- (1997) *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.
- (2001a) *Semiosis in Hindustani Music* (edição indiana revisada). New Delhi: Motilal Banarsidass.
- (2001b) “Representação e Cognição Musical em Monteverdi: Il Combattimento di Tancredi et Clorinda”, *Anais do XIII encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, 269-275. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG.
- (2001c) “Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce”, *Signa* 10, 177-192.

- (2003) "Monteverdi's *Combattimento*: a Semiotic Analysis" em *Acta Semiotica Fennica* 15, 440-455. Imatra: International Semiotics Institute.
- MATTHESON, J. (1981) *Der Vollkommene Capellmeister*. Ann Arbor: UMI.
- MORAES, J. J. (1983). *O que é Música*. São Paulo: Brasiliense.
- OLIVEIRA, W. C. de (1979) *Beethoven: Proprietário de Um Cérebro*. São Paulo: Perspectiva.
- PEIRCE, C. S. (1938-1956) *Collected Papers*, 8 vols. C. Hartshorne, P. Weiss, e A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. Referências aos *Collected Papers of Charles Peirce* são indicadas por (CP [volume].[parágrafo]).
- SANTAELLA BRAGA, M. L. (2001) *Três Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras.
- TARASTI, E. (1994) *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

ABSTRACT

From a perspective based on the semiotic theory of Charles Peirce, an integrated theory of the several faces of musical representation is proposed. Three fields are considered: 1) acoustic qualities, musical forms and structures; 2) reference; 3) perception, performance, composition and analysis. The focus of this article consists in the study of the several kinds of musical iconicity, i.e., representations based on similarity, analogy and metalinguistic resources. Acoustic imitations, representations of movement, effects, forms, paraphrases, quotations, and other species of musical meaning are analyzed in works by Bach, Mattheson, Berlioz, Berio, Hindemith, and others. Even though most of the cases here are considered from the field of reference, it is shown how musical signification cannot be thought about, apart from both its musical materiality and the reception of a certain work and its context.

José Luiz Martínez é semiótico da música e compositor. Suas principais áreas de pesquisa incluem semiótica musical peirceana, música clássica da Índia, música contemporânea ocidental e dança. Martínez obteve o título de Doctor of Philosophy em musicologia na Universidade de Helsinque em 1997, com a tese *Semiosis in Hindustani Music*, publicada pelo International Semiotics Institute. Na Índia ele estudou canto (dhrupad) com Ustad Zia Fariduddin Dagar e tabla com Probrir Mitra. Como compositor, Martínez tem participado de festivais de música contemporânea, tem composto música original para dança e criado esculturas musicais. Martínez é pesquisador associado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (apoio FAPESP), coordenando a Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música e a lista de discussão Musikeion (<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism>).

II. PUNTOS DE VISTA

