

TEXTURA, FIGURA E GESTO NA MÚSICA DO SÉCULO XX: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA

Tadeu Moraes Taffarello¹

RESUMO

A música, sendo linguagem, é formadora de signos. Como tal, ela se baseia na relação triádica do signo: ícone, índice e símbolo. No século XX, encontramos, na literatura musical, compositores que mantêm a sua supremacia da escrita ou sobre a textura, ou sobre a figura, ou sobre o gesto. O principal objetivo deste artigo é aprofundar os estudos que relacionam a divisão triádica do signo a estas três formas possíveis de escrita composicional da música do século XX. Buscamos, portanto, demonstrar uma aproximação possível entre semiótica e música.

Palavras-chave: música do século XX; semiótica aplicada; textura musical; figura musical; gesto musical.

ABSTRACT

Music, as a language, is producer of signs. As such, it is based on the triadic relation of the sign: icon, index and symbol. In the Twentieth century, we might find, in the musical literature, composers who keep their supremacy of writing either about texture, figure, or even about gesture. The main goal of this article is to deepen the studies which relate the triadic division of the sign to these three possibilities of compositional writing on the music of the Twentieth-century. Therefore, we intend to demonstrate a possible approach between semiotic and music.

Key words: music of the Twentieth Century; musical texture; musical figure; musical gesture.

INTRODUÇÃO

Este artigo parte do princípio que a música pode ser considerada uma linguagem não-verbal. Como tal, ela é formadora de signos. A relação triádica do signo, segundo a visão semiótica de Peirce, é formada pelo ícone, índice e símbolo. Já a música do século XX pode ser mapeada pela utilização, na supremacia, de três possíveis formas de escrita musical, segundo Ferneyhough (1998): textura, figura e gesto. Juntando as duas visões, o ícone relaciona-se à textura; o índice relaciona-se à figura; e o símbolo relaciona-se ao gesto. Essa divisão se mostra importante por possibilitar novas formas de pensar a música do século XX.

Aprofundando alguns dos conceitos básicos desenvolvidos por Ferraz (1999), examinaremos, a seguir, o conceito de signo, a relação que este mantém com a música, e também os conceitos de textura, figura e gesto.

SIGNO

¹ Doutorando em música pelo IA/Unicamp-SP.

Segundo Peirce, toda comunicação existente envolve três elementos: o objeto, que é o que se quer comunicar; o interpretante, que é quem deve receber essa comunicação; e o signo. O signo substitui algo. Ele sempre significa algo para alguém. (PIGNATARI et al., s.d.) Ele é um primeiro, que está em tal genuína relação triádica com um segundo, objeto, de forma a ser capaz de determinar que um terceiro, interpretante, assuma, com o segundo, uma relação análoga àquela que ele mesmo, signo, estabelece com o objeto. A função essencial do signo é tornar eficientes comunicações não-eficientes.



Figura 1: relação entre interpretante, objeto e signo.

O interpretante estabelece uma relação com o objeto, através do signo, de três maneiras possíveis: ícone, índice e símbolo. O ícone é uma qualidade que é um signo, é uma constatação. Mantém uma relação direta com o objeto. Está centrado na arte. O índice mantém uma relação de casualidade com o objeto. É um dado físico ligado a outro fenômeno físico por relação natural. E o símbolo mantém com o objeto uma relação abstrata. Ela é uma convenção. Está centrado na ciência.

Tabela 1: relação triádica do signo

	SIGNO		
Divisão	Ícone	Índice	Símbolo
O que é?	Uma constatação	Algo que realmente existe	Um argumento
Relação	Relação direta com o objeto	Relação de casualidade com o objeto	Relação abstrata com o objeto
Exemplos	Um som, um quadro, uma cor, uma sensação tátil	Fumaça: índice de fogo; pegada na areia: índice de algum animal; impressão digital	Cruz símbolo do cristianismo; a linguagem; placas de trânsito
Centrado em	Arte	-----	Ciência

O ícone mantém uma relação de tempo presente com o objeto. É uma primeiridade. O índice se relaciona com o tempo passado recente e suas projeções sobre o futuro próximo. É uma secundidade. O símbolo se relaciona com o tempo passado remoto e com o futuro distante. É a terceiridade.

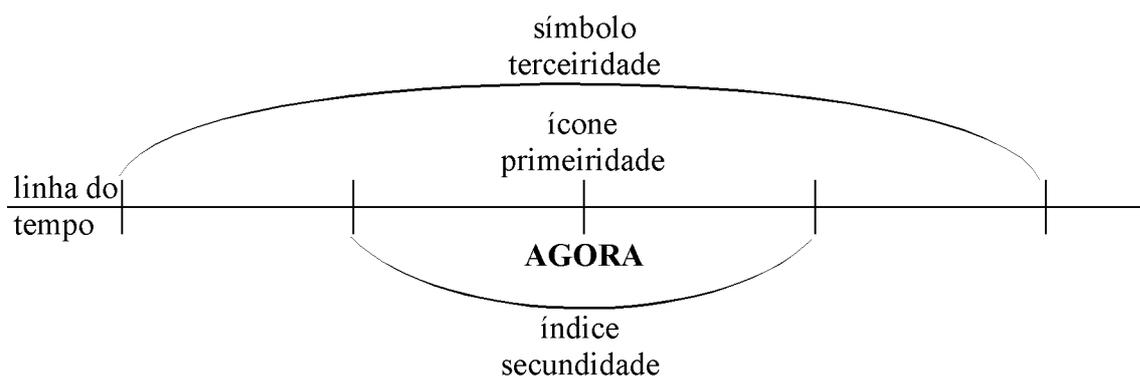


Figura 2: relação entre o tempo e a divisão triádica do signo.

RELAÇÃO ENTRE SIGNO E MÚSICA

Segundo Ferraz (1999), reportando-se a Schaeffer (1966), é somente através do signo que uma sensação sonora qualquer se transforma em objeto sonoro e, mais adiante, em um objeto musical. Assim sendo, uma primeiridade, uma sensação sonora, pode, dependendo da nossa intenção de escuta, ascender a uma secundidade, um objeto sonoro, que, por sua vez, pode também ascender a uma terceiridade, um objeto musical. Essa realidade torna possível três categorias de distinção do objeto musical. A cada categoria corresponde, também, um procedimento composicional predominante, a saber, textura, figura ou gesto. Na primeira categoria, apresenta-se o estudo do sonoro, da paisagem sonora, o acusmático. Ela é a primeiridade, a análise do objeto musical como ele ocorre no tempo presente, como sensação sonora. Essa categoria se relaciona à textura, ou seja, a uma música que se mantém prioritariamente sobre uma sensação sonora. A segunda categoria centra-se no estudo da partitura, de uma leitura gráfico-visual. É uma secundidade, a análise do objeto musical como ele ocorre no passado recente e no futuro próximo. São os elementos das relações formais e estruturais na música. Essa categoria relaciona-se à figura, ou seja, a uma música que se centra prioritariamente sobre a forma e a estrutura. A terceira e última categoria centra-se no estudo do discurso musical, no estudo das personagens musicais e das formas dramáticas. É uma terceiridade, a análise do objeto musical como ela ocorre no passado remoto e no futuro distante. Essa categoria relaciona-se ao gesto.

Tabela 2: categorias de classificação do objeto musical

Prioridade do discurso musical	Relação com o tempo	Características musicais	Níveis de análise do objeto musical	Reportando-se a Schaeffer	Exemplos musicais	Relação com o signo
Textura	Primeiridade	Qualidade de sensação sonora	Acusmático	Sensação sonora	Ligeti	Ícone
Figura	Secundidade	Relações formais e estruturais	Leitura gráfico-visual; partitura.	Objeto sonoro	Schoenberg, Varèse	Índice
Gesto	Terceiridade	Jogo dramático, conotações culturais, simbologias	Discurso musical, personagens musicais, formas dramáticas	Objeto musical	Berio	Símbolo

A textura é algo que não se pode prender na memória, o que, acontecendo, passa necessariamente a ser uma figura, pois estabelece relações. A figura, porém, na medida em que nos afastamos da sensação sonora e de suas relações formais, transforma-se, por sua vez, em gestos, que é realmente o que fica retido em nossa memória, através de uma espécie de filtro daquilo que nos é essencial. A divisão da música em três procedimentos composicionais predominantes, textura, figura e gesto, tem a sua origem em Ferneyhough (1998).

TEXTURA

Para Ferneyhough (1998, p. 386), a textura é o “substrato estocástico musical não-reduzível e a pré-condição mínima para que haja qualquer potencial diferenciação pertinente”².

Já Ferraz (1990) define a textura da seguinte maneira:

A textura sonora, ou musical, compreende os diversos aspectos da resultante vertical de uma estrutura musical: a condução interna de seus elementos sonoros, sua configuração externa, compatível com o sistema e procedimentos típicos ao qual este se insere – polifônico, monódico, harmônico, serial, pontilhista, estático. Ela é a sensação gestáltica produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos sonoros num determinado fluxo sonoro.

Uma música que tenha a prioridade da escrita na textura caracteriza-se por criar relações múltiplas, de tal forma que, para o ouvinte, não seja possível captar todas ao mesmo tempo e que, assim sendo, a cada escuta ela possa ser diversa. Não há relacionamentos entre as diversas sensações sonoras possíveis. Esse tipo de composição cria em nós uma suspensão no tempo. Ser-nos-ia, portanto, impossível recriarmos, pela memória, aquilo que escutamos. É a dimensão qualitativa do som.

Ferraz (1990), ao analisar a peça VII, das 10 peças para sopros de Ligeti, chega à conclusão de que a textura, sendo considerada como uma escrita musical pura, não-sinestésica, pode ser dividida em parâmetros permeáveis e parâmetros de permeabilidade variável. Essa distinção está associada à menor ou à maior estabilidade do todo textural frente às alterações do parâmetro em questão. Assim sendo, podemos dividir uma peça textural em:

Tabela 3: parâmetros da escrita textural.

Classificação	Textura	
	Parâmetros permeáveis	Parâmetros de permeabilidade variável
O que são	Parâmetros complexos	Parâmetros elementares do som
Características	Menor estabilidade do todo textural frente a alterações	Maior estabilidade do todo textural frente a alterações
	Se alterados, fatalmente alteram a resultante textural	Dependem do grau de alterações e da textura na qual estão inseridos para que interfiram ou não no todo textural
	Suas alterações são percebidas na gestalt da resultante sonora	Sua permeabilidade depende do número de elementos alterados e do grau ou modo em que essa alteração ocorre em relação a uma unidade mínima da textura
	Unidade mínima de percepção textural	
Quais são	Densidade; Superfície e o subparâmetro do encadeamento	Altura; Duração; Intensidade

² Tradução do autor: “Texture is music’s irreducible stochastic substratum, and is a minimal precondition for any further pertinent differentiating potential.”

O parâmetro permeável da densidade refere-se à maior ou menor presença de elementos formadores de uma textura. Em estruturas polifônicas ou homofônicas, suas medidas correspondem ao acúmulo vertical de sons ou de eventos, e para estruturas monódicas, ela compreende o acúmulo horizontal. O segundo parâmetro permeável mapeado por Ferraz, o da superfície, engloba também um subparâmetro, o do encadeamento. A superfície relaciona-se à configuração do bloco textural e abrange, em texturas a mais de uma voz, a distância intervalar e as relações intervalares, ou, em estruturas monódicas, o perfil melódico. Um exemplo de uma possível alteração textural utilizando o parâmetro da superfície seria uma passagem em trinado que altera a sua distância intervalar, alterando também a sua textura. Essa é, sem dúvida, a idéia central da peça *Continuum*, para cravo, também escrita por Ligeti.

Já os parâmetros de permeabilidade variável, que são a altura, a duração e a intensidade, dependem da forma como são alterados para poderem também alterar uma textura. Por exemplo, a altura. Se uma determinada textura tiver todos os seus elementos transpostos numa relação intervalar idêntica, a alteração na textura não ocorre. Já se essa transposição intervalar ocorrer em apenas alguns elementos da textura, pode ocorrer o mesmo que ocorreria à superfície, transformando-se, assim, em um parâmetro permeável. Com relação à intensidade, se a alteração ocorrer em apenas alguns dos elementos constituintes da textura, essa poderia dar lugar a outros elementos que, antes escondidos, ganhariam um destaque. De outra maneira, porém, se todos os elementos constituintes da textura aumentarem, ou diminuirão a sua potência sonora em igual valor, não haverá permeabilidade textural. Já a duração é o único parâmetro de permeabilidade variável que, se transformado de maneira global e uniforme, por menor que seja, realmente altera a textura. Um exemplo disso é uma transformação de uma textura de stacatti em notas longas. A duração é, então, o parâmetro de permeabilidade variável que se comporta de maneira diversa dos dois outros, a intensidade e a altura.

Tabela 4: parâmetros permeáveis e de permeabilidade variável da escrita textural: quais são, o que são e como alteram a textura.

Permeabilidade da textura	Quais são?	O que são?	Alteram a textura?
Parâmetros permeáveis	Densidade	Maior ou menor presença de elementos formadores de uma textura	Os parâmetros permeáveis, se alterados, sempre alteram a textura, pois esta apresenta menor estabilidade frente a suas modificações
	Superfície e subparâmetro do encadeamento	Configuração do bloco textural. Em texturas a mais de uma voz, é a distância intervalar e as relações intervalares; a uma voz, o perfil melódico	
Parâmetros de permeabilidade variável	Altura	Sons agudos ou graves	Não alteram a textura se a sua alteração ocorrer de forma massiva, em todos os elementos da formante textural; Podem alterar a textura se a sua alteração ocorrer de maneira parcial, em apenas alguns dos elementos
	Intensidade	Sons fortes ou fracos	

	Duração	Sons longos ou curtos	Altera sempre a textura se a sua modificação ocorrer de forma massiva, por menor que seja essa alteração; Pode não alterar a textura se a sua alteração ocorrer de maneira parcial, em apenas alguns dos elementos
--	----------------	-----------------------	---

Percebemos, portanto, que a textura, reportando-se ao ícone, é uma primeiridade que só pode ser percebida como sensação. Ao mesmo tempo, vimos em Ferraz que ela é constituída por parâmetros permeáveis, ou complexos, e parâmetros de permeabilidade variável, relacionados com os parâmetros elementares do som.

FIGURA

Para Ferraz (1999), a figura é um detalhe do gesto. O que a diferencia do gesto é que, por ser secundidade, relaciona-se sempre exclusivamente com outras figuras, criando um circuito formal ou estrutural. Pode ser uma frase rítmica, ou um perfil melódico etc. O importante é que ele entre em contato, pela memória, com algo já ouvido recentemente no curso de uma mesma peça, e que, por conseguinte, ficou retido na memória; ou que irá relacionar-se, dentro em breve, com algo mais adiante, retendo-o também na memória.

O exemplo, dentro da música do século XX, mais representativo da figura é, sem dúvida, a composição dodecafônica de Schoenberg. A série dodecafônica, baseada em notas, com suas vertentes de duração e altura, formam, por si só, uma estrutura. Outro exemplo tradicional são blocos que, por contraste ou semelhança, criam a forma de uma determinada peça.

Uma relação figurativa não tão convencional como os dois exemplos anteriores é identificada por Ferraz no estudo da peça *Hyperprism*, de Varèse (FERRAZ, 2002). Nessa análise, o autor trata a figura pelo termo de imagem-sonora: a imagem quadridimensional do hiperprisma, que contém prismas como lados, seria a formadora da estrutura dessa peça, transformando-se em uma imagem sonora do hiperprisma. Essa sensação de pluridimensionalidade é alcançada por Varèse através de multiplicações no grave e no agudo da refração da sonoridade principal da peça – um dó sustenido, reiterado em ritmo irregular. Varèse também constrói permanências do som através de repetições e de ornamentações. Já a construção intervalar mais utilizada pelo compositor, a segunda menor composta ou não, e sua inversão, a sétima maior, causa uma sensação de pluridimensionalidade por não ter nenhuma de suas parciais coincidindo entre si.

Ferraz demonstrou, dessa maneira, que os objetos sonoros da peça *Hyperprism*, de Varèse, estruturam-se, de maneira figural, através das relações sonoras que mantemos na nossa escuta da peça e ao mesmo tempo em que esta escuta ocorre. Não é possível percebermos essa estrutura sem relacionarmos, dentro do tempo próprio em que a peça ocorre, os seus objetos sonoros.

GESTO

Ferneyhough (1998, p. 386) classifica o gesto como pertencente a uma classe particular de objetos ou estado em virtude de todos os membros daquela classe referirem-se a um domínio semântico particular, bastante ou vagamente definido; um significado convencional estabelecido³.

Já para Ferraz (1999), o gesto é o único local possível de se transformar o objeto sonoro em objeto musical. É a nossa memória ativa, nossa consciência sintética. Resgatamos aquilo que nos foi culturalmente adquirido ou construímos o nosso acervo cultural para um futuro distante, que transpassa o tempo único e exclusivo da peça que estamos ouvindo. O autor divide o gesto em duas categorias: gestos degenerados⁴ e gestos puros. Por gestos degenerados entendem-se os gestos que mantêm uma analogia com os movimentos corporais, ou mesmo com suas diversas figurações naturais e, também, as relações de casualidade entre instrumento e som. É a energia sonora. Por gesto puro entende-se o gesto simbólico como, por exemplo, as convenções da ópera ou os madrigais renascentistas.

Pensando-se numa relação triádica do gesto musical, obtemos uma divisão em gesto icônico, gesto indicial e gesto simbólico.

Tabela 5: categorias do gesto e a sua relação triádica.

Duas categorias	Gestos degenerados		Gesto puro
Relação triádica	Gesto icônico	Gesto indicial	Gesto simbólico
Relaciona-se com	Gesto corpóreo	Impressão de um gesto corpóreo	Hábitos de escuta
Característica	Relaciona som e movimento corpóreo análogo	É um objeto musical que não corresponde exatamente à plasticidade do gesto	Arbitrariedade
Relação entre objeto sonoro e objeto musical	Similaridade	Casualidade	Similaridade e casualidade desnecessárias, não presentes
Exemplo	Qualquer apresentação ao vivo, onde seja possível visualizar os músicos em ação e a nossa atenção se volte ao resultado sonoro do gesto corpóreo desses mesmos músicos	Uma apresentação musical eletroacústica mista onde os sons produzidos por um instrumentista, visível ao ouvinte, sejam transformados eletronicamente de tal forma que se remeta ao gesto corpóreo, porém não o seja mais	Hino símbolo de nação; Audição acusmática; Qualquer objeto musical que não seja possível visualizar a sua fonte sonora

Dentre os compositores do século XX que trabalham prioritariamente com o gesto, destaca-se Luciano Berio.

Este compositor italiano, em sua série de peças para instrumentos solos intitulada *Sequenze* tem a intenção de “precisar e desenvolver melodicamente um discurso essencialmente harmônico e sugerir uma audição polifônica” (BERIO, 1981, p. 83). Para tanto, ele espelha-se nas melodias de Bach, com a diferença de que o compositor alemão do século XVIII tinha a vantagem de ter, às mãos,

³ Tradução do aluno: “The gesture belongs to a particular class of objects or states by virtue of all members of that class referring to a particular (well or vaguely defined) semantic domain, a conventionally established signified”.

⁴ Do original em francês: *dégénérés*.

um discurso musical já enraizado por anos de história da música; e Berio, por sua vez, deveria criar, como um artista genuinamente do século XX, uma nova forma de encarar esse desafio. Para tanto, ele imaginou uma linha na qual pudesse ter um controle qualitativo da densidade do percurso melódico. Esse controle se dá através de quatro principais dimensões: temporal, dinâmica, das alturas e morfológica. Elas são caracterizadas por um grau máximo, médio e mínimo de tensão.

Tabela 6: quatro dimensões do controle qualitativo da densidade do percurso melódico nas *Sequenze*, de Berio, e os seus respectivos graus de tensão.

Graus de tensão	Dimensões do controle qualitativo da densidade do percurso melódico nas <i>Sequenze</i> de Berio.			
	Temporal	Dinâmica	Das Alturas	Morfológica
Máximo	Momentos de máxima articulação; momentos de duração máxima do som	Momentos de máxima energia sonora; Máximo contraste dinâmico	Notas se deslocando sobre sobre amplas zonas de registro; intervalos de tensão maior; reiteração, insistência em um registro extremo	Imagem do instrumento com profunda transformação através de, por exemplo, trinados, ruídos de chaves ou sons duplos
Médio	Distribuição neutra de valores bastante longos e de articulações bastante rápidas	Lógica conseqüência do grau máximo de tensão	Lógica conseqüência do grau máximo de tensão	Lógica conseqüência do grau máximo de tensão
Mínimo	Silêncio; tendência ao silêncio			

Berio ainda explica que, para que uma peça possa encontrar-se em grau máximo de tensão, ao menos duas das quatro dimensões devem estar em seu grau máximo de tensão.

Assim sendo, Berio nos mostrou como é possível pensarmos em um caminho dentro da divisão triádica do gesto. A partir do gesto icônico, aquele que mantém uma extrema relação com o gesto corporal do instrumentista, a energia sonora, ele busca um discurso musical novo. A solução para esse problema foi encontrada nas duas outras partes da divisão triádica do gesto. No gesto indicial, que é a tentativa de alterar a imagem que se tem de um instrumento e de todo o seu respectivo discurso idiomático culturalmente construído, no que Luciano chamou de grau máximo de tensão da dimensão morfológica, ele obtém uma possibilidade de controlar a densidade do objeto musical. Já o gesto simbólico é percebido pela tentativa de criar uma nova escrita polifônica, com a própria caracterização do discurso musical em dimensões de densidade somente imagináveis através de uma aprendizagem, de um contato constante com o objeto musical em questão e de uma, por assim dizer, “apreensão cultural” desse mesmo objeto.

CONCLUSÃO

A música, por ser uma comunicação artística, é uma linguagem icônica. Porém, dentro da iconicidade da música, é possível pensarmos em relações do signo com o objeto musical baseado na divisão triádica de ícone, índice e símbolo. Em se tratando da música do século XX, essa relação se dá, respectivamente, nas linguagens composicionais que têm a supremacia da textura, figura e gesto, conforme a definição de Ferneyhough.

A textura é a sensação sonora, primeiridade musical. Ela pode ser classificada em parâmetros permeáveis e parâmetros de permeabilidade variável, dependendo do maior ou menor grau de estabilidade do parâmetro frente ao todo textural. Um dos compositores que exemplificou com maior precisão essa prática, no século XX, foi Ligeti.

A figura é a relação do objeto sonoro enquanto formador de estruturas, secundidade musical. São os objetos musicais relacionados à forma na música. Além-se a uma leitura gráfico-visual, à partitura. Apesar de um excelente exemplo, dentro do século XX, ser a escrita dodecafônica iniciada por Schoenberg, vimos uma relação diversa em Varèse, onde a figura é associada à formação de imagens sonoras pluridimensionais, baseada no hiperprisma.

Já o gesto é a nossa memória ativa, nossa consciência sintética, terceiridade musical. Ele pode ser relacionado triadicamente, criando gesto icônicos, gestos indiciais e gestos simbólicos. Berio, em suas *Sequenze* para instrumentos solos, foi um compositor que deu supremacia ao gesto na escrita musical. Para isso, ele manteve a escrita idiomática do instrumento, gesto icônico; tentou mudar a imagem que se tem do objeto musical desse mesmo instrumento, gesto indicial; e tentou estabelecer novas relações semânticas para a escrita musical, através de um controle da densidade do percurso melódico, gesto simbólico.

Com essa demonstração, foi-nos possível aprofundarmos o estudo de Ferraz (1999) e comprovarmos que a divisão triádica do signo também pode ser pensada como um paralelo para uma nova visão da música do século XX.

REFERÊNCIAS

- BERIO, Luciano. Entrevista sobre a música contemporânea. Realizada por Rossana Dalmonte. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- FERNEYHOUGH, Brian. Shattering the Vessels of Received Wisdom: in Conversations with James Boros. In: _____. *Collected Writings*. Edited by James Boros and Richard Toop. vol. 10. Amsterdam: Harwood, 1998. p. 369-405.
- FERRAZ, Sílvio. Sémiotique et musique: une approximation supplémentaire. In: *Revista AS/SA*. n. 6/7. p. 354. 1999. Disponível em: <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-6-7/SF1.html> . Acesso em 17 mar. 2006.
- _____. Varèse: a composição por imagens sonoras. In: *Música Hoje: revista de pesquisa musical*. vol. 8, p. 4, maio de 2002. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002.
- _____. Análise e Percepção Textural: Peça VII, de 10 Peças para Sopros de Gyorgy Ligeti. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. n. 3, pp. 68-79. São Paulo: Atravéz, 1990. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/users/sferraz/ligeti/index.html> . Acesso em 17/03/2006.
- PIGNATARI, Décio; FERRARA, Lucrecia; FERLAUTO, Cláudio; ALONSO, Carlos. *Semiótica. Manual de Leitura para as disciplinas AUP 415 e AUP 406*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, s.d.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Ed. Du Seuil, 1966