

A sintaxe como eixo da linguagem sonora

Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum/sumario.htm#>

ou A sintaxe como eixo da matriz sonora

in *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora Visual Verbal*

São Paulo, Ed. Iluminuras, 2001. Páginas 112 a 116

Lucia Santaella¹

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Em um sentido geral, sintaxe quer dizer o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas. Etimologicamente, a palavra "sintaxe" é formada por *syn*, que significa "junto", "com", e *taxis*, significando "arranjo". Desse modo, a sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados. Esses elementos, formando freqüentemente um alfabeto ou um vocabulário, são o resultado de um processo de quantificação que parte do contínuo para uma estrutura discreta (Marcus 1992: 1355). A sintaxe das línguas naturais é, sem dúvida, aquela que foi mais estudada ao longo dos séculos, sendo tomada como ponto de referência para qualquer outro sistema sintático. De fato, nos diz Marcus (ibid.: 1364), as línguas naturais podem funcionar como padrão para as estruturas sintáticas, pois são capazes de revelar traços universais nelas contidos. Um deles é o conceito de proposição gramatical cujo modelo formal é chamado de arborização na Teoria dos Grafos.

Um aspecto bastante presente nos estudos estruturalistas da sintaxe realizados neste século é a determinação do elemento que funciona como unidade mínima a ser combinada em seqüências para se obter os vários agrupamentos e níveis sintáticos. A gramática tradicional utilizava a palavra como elemento mínimo. Essa determinação foi rejeitada por todas as escolas estruturalistas. Para Saussure (1916), a unidade mínima é o signo, entidade de duas faces, o significante, imagem acústica, de um lado, e o significado, conceito, de outro. O signo não se confunde com aquilo que a gramática chama de palavra, mas se refere à união de significante e significado na qual se plasma um sentido. Com a teoria de Trubetzkoy (1939), dos fonemas como feixes formais de traços distintivos, funcionando como elementos mínimos sem significado, aquém da unidade das palavras, mas de cuja combinatória as palavras resultam, Martinet (1960) elaborou uma sistematização da noção de signo saussuriano que ficou muito conhecida. Trata-se do princípio da dupla articulação. Todos os signos lingüísticos se estruturam de acordo com duas articulações, a primeira delas é a dos monemas, unidades mínimas significativas, e a segunda delas é a fonológica, correspondendo a um alfabeto finito de fonemas com sua atividade combinatória correspondente, cuja única função é a de permitir a distinção entre vários monemas. Por exemplo: o monema "casa" diferencia-se do monema caça apenas por um único traço distintivo (o [s] sonoro no primeiro e o [s] surdo no segundo).

A matriz composta pela série, sua inversão, retrogradação e inversão da retrogradação assim como por sua transposição para todas as outras alturas, na música dodecafônica, pode ser comparada aos elementos da segunda articulação da língua, ou seja, as unidades fonêmicas, com a diferença de que a combinatória dos elementos dessa matriz sonora não formam unidades lexicográficas como formam na língua (Tarasti 1998: 1638).

L. Hjelmslev (1938, 1961) propôs uma outra terminologia para designar uma relação binária similar. Do grego, *kenos*, significando vazio, ele extraiu o neologismo *cénème* para designar uma unidade vazia, combinatória, despida de significado, contraposta a *plérème*, que vem de *plere*, pleno, para denotar a oposição entre unidades elementares sem significado e significativas.

Nesse contexto, ficou muito famosa uma passagem sobre a dinâmica da sintaxe da língua formulada por R. Jakobson (1973: 39):

Existe pois, na combinação de unidades lingüísticas, uma escala ascendente de liberdade. Na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula; o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas na língua em questão. A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita; está limitada à situação marginal de criação de palavras... Ao formar frases com palavras, o que fala sofre menos coação. E, finalmente, na combinação de frases em enunciados, cessa a ação de regras coercitivas da sintaxe e a liberdade de qualquer indivíduo para criar novos contextos cresce substancialmente, embora não se deva subestimar o número de enunciados estereotipados.

Um novo conceito de sintaxe lingüística emergiu da teoria gerativa transformacional de Chomsky (1957, 1965), segundo a qual a sintaxe se refere ao componente gerativo da gramática, enquanto os outros dois componentes têm uma natureza interpretativa: o fonológico e o semântico.

As analogias entre a sintaxe verbal e a sintaxe da música foram muito enfatizadas. De fato, para explicitar suas estruturas, a música fez uso de uma terminologia emprestada da gramática da língua. Na música, as notas, como elementos discretos, são, via de regra, consideradas as unidades mínimas. Quando os padrões melódicos e rítmicos formados pela combinação das notas se plasmam numa idéia musical completa, são chamados de motivos ou frases. Frases unidas formam um período de cuja combinação resultam as secções da música até suas estruturas maiores compondo as formas musicais: cantochão, moteto, madrigal, fuga, sonata, sinfonia, etc.

Sob vários outros ângulos, não necessariamente colados ao modelo das línguas naturais, os aspectos sintáticos da música se sobressaem. Uma escala musical, qualquer escala, como padrão de divisão dos intervalos de uma oitava, já estabelece uma sintaxe, pois cada escala determina um certo tipo de ordem a partir do qual as combinações de notas se estruturam. Do mesmo modo, o ritmo, como ordenamento dos sons em padrões de duração através de acentos e solturas, criando a regularidade ou irregularidade do pulso, tem uma sintaxe que lhe é própria. A melodia, como grupo de notas, soando umas após as outras para criar uma entidade significativa composta de unidades menores, os motivos e frases, também se constitui com bastante evidência em uma sintaxe. Para se referir à melodia, é comum o uso de expressões do tipo: "jornada melódica", "história da linha melódica" etc.

Há, inclusive, na sintaxe musical, um sistema de pontuação, as cadências, indicando pausas, à maneira das pausas respiratórias da língua. Isso não é de se estranhar, visto que a música ocidental teve sua origem nas melodias e ritmos próprios da fala. Isso não significa que as outras duas grandes famílias musicais, a família timbrística na Ásia e a percussiva, na África, não tenham sintaxe, pois timbre e ritmo também pressupõem algum tipo de configuração para que possam se realizar num todo completo com relativa coerência.

Além de tudo isso, só não consideram a harmonia também como uma sintaxe aqueles que ainda estão presos a uma visão da sintaxe como uma combinatória estritamente linear e seqüencial de elementos discretos. É certo que as sintaxes lineares e as seqüências são inevitáveis em qualquer atividade intelectual que utilize a lógica da língua para se realizar, de modo que as expressões "sintaxe seqüencial" ou "sintaxe linear" chegam a soar como pleonasmos. Entretanto, é necessário levar em consideração, principalmente no contexto da música, que sintaxes não-lineares e não-sequenciais são possíveis. Aliás, linearidade não deve ser confundida com seqüencialidade, pois linear significa unidimensional em oposição a polidimensional, sendo que várias interpretações do termo dimensão são também possíveis, desde sua aceitação em um espaço vetorial até sua aceitação topológica (ver Marcus *ibid.*: 1358).

Assim sendo, a música é uma linguagem que, além das sintaxes similares às da língua, também trabalha com as sintaxes da simultaneidade, sintaxes harmônicas, texturais, espessas, homólogas às

sintaxes das linguagens plásticas, visuais. A construção de cada acorde em si já se constitui em uma sintaxe, relações sintáticas da simultaneidade, enquanto as progressões harmônicas que determinam a passagem de um acorde a outro no tempo, constitui-se em uma seqüencialidade de tipo especial, obedecendo às leis determinadas pela construção. Enfim, a harmonia como uma rede de transições, progressões, modulações desenha uma sintaxe das espessuras, da profundidade, dos relevos.

É em razão disso que as menções que são feitas a uma gramática da tonalidade não são metafóricas, mas literais. De fato, toda peça tonal está numa determinada chave e se desenrola explorando os recursos de sua própria tríade de base. Enfim, tudo está relacionado com a tríade por meio de uma gramática que faz a mediação entre a tríade como um conceito e a peça musical como uma realidade (Kresky 1977: 58, 166). Sob esse aspecto, a música tem as características de uma sintaxe discursiva, quase dissertativa, vindo daí a expressão "discurso musical", utilizada com tanta freqüência especialmente no contexto da música tonal.

Em função das contrações e expansões, ascendências e descendências, em função da história da linha melódica ao longo de sua sucessão, em função de sua direcionalidade motivada pelo desenho harmônico, com as expectativas, desenvolvimento, resoluções e direcionamento para um alvo, que são próprios dele, configura-se uma sintaxe do movimento, feita de tensões e relaxamentos, em suma, uma sintaxe tipicamente narrativa. A música também conta histórias, uma história de sons.

Ao mesmo tempo, a música também tem uma sintaxe diagramática, homóloga à da poesia. Esta sintaxe se desenha nas repetições, paralelismos, variações, espelhamentos, retrogradações etc. que podem se dar tanto em texturas sonoras monofônicas, quando só há uma linha melódica desacompanhada, quanto nas homofônicas, quando o material harmônico adensa o desenvolvimento da música. Podem ainda se dar nas texturas polifônicas, quando duas ou mais melodias com maior ou menor proeminência soam ao mesmo tempo.

Enfim, todos esses tipos de sintaxe que podem, inclusive, operar conjuntamente em uma mesma peça, constituem compósitos sintáticos lineares e não-lineares, seqüenciais e não-seqüências, multidirecionais, polidimensionais, sendo essa característica, a de abrigar multiplicidades sintáticas simultaneamente, sem dúvida, uma característica precípua da música. O crescimento da complexidade sintática, em todos os seus níveis, foi uma das marcas fundamentais da música pós-tonal, a música da primeira metade deste século, quando as partituras começaram a mostrar campos sonoros com uma teia de fios melódicos em vários registros, apresentando um desenvolvimento rítmico de alturas, timbres e valores de duração de grande variedade (Koellreuter 1987).

Enquanto a música tonal tinha todos os tipos e níveis de sua sintaxe centrados nas alturas, a música pós-tonal começou a explorar o potencial sintático que outros parâmetros da música podiam desenvolver em si mesmos, como, por exemplo, as constelações condensadas de parâmetros em Webern, as durações complexas dos ritmos misturados em Stravinski, a intensidade percussiva dos ruídos em Varèse.

A direção da pesquisa musical para explorações sintáticas microscópicas foi se tornando cada vez mais radical, como por exemplo, no micro-serialismo. Essas pesquisas aconteciam coincidentemente ao mesmo tempo em que os lingüistas encontravam a unidade formal elementar da língua no fonema concebido como feixe de traços distintivos. Essa coincidência nos remete a uma analogia curiosa. Embora o fonema seja a unidade fundamental da língua, elemento discreto de cuja combinatória resultam as palavras, dentro dele mesmo, nos seus traços distintivos, ele já contém uma espécie de sintaxe.

Nessa medida, a unidade mínima da palavra já é, em si, um compósito sintático. Isso também é válido para o som. Dentro de si, nos sobretons, parciais ou harmônicos que o compõem, o som já é uma sintaxe, naquilo que Machlis (1963: 653), muito apropriadamente, chamou de "acorde da

natureza", como se, ao fazer música, o ser humano fizesse vibrar a corda da natureza, levando o potencial dessa corda aos seus últimos limites, o que parece ter sido o caso da música tonal. Daí também a justeza da dúvida de Schaeffer ao se perguntar se as escalas são naturais ou culturais.

Assim, aquilo que distingue o som do ruído não passa de uma questão sintática. Quando as vibrações de um objeto elástico são regulares, continuam uniformemente e inalteradas, retornando em períodos mensuráveis, elas são percebidas como sons. Quando são irregulares, espasmódicas, esporádicas no tempo e duração ou opressivas na intensidade, aparecem como ruídos. Enfim, onde houver tempo, há sintaxe. Apenas não nos damos conta disso, porque, via de regra, estamos presos a uma visão da sintaxe como pressupondo necessariamente a organização de unidades discretas, no caso da música, a nota, configurada em estruturas sequenciais.

Entretanto, no seu elucidativo artigo sobre sintaxe, Marcus (1992) nos esclarece que há sintaxes independentemente do pressuposto da discretização. Essas sintaxes foram concebidas na lógica da relação parte-todo em oposição à lógica usual baseada na relação elemento-conjunto. Diferentemente desta última, as relações do tipo parte-todo não estão mais obrigatoriamente ligadas a representações discretas. Essa mesma tendência para explicar conceitos sintáticos básicos através de representações contínuas (em oposição a discretas) está subjacente nas teorias de René Thom (1975, 1980: 215-42).

A concepção de sintaxes do contínuo são de fundamental importância para se poder enxergar a natureza absorventemente sintática de todas as questões relativas à música experimental, concreta, eletrônica e eletroacústica, quer essas questões sejam composicionais, fenomenológicas ou perceptivas, até o ponto de se poder dizer que é justamente em função das questões sintáticas que essa música recebe o nome de experimental.

De fato, o advento de novas máquinas, gravador, sintetizador, computador etc. para a produção musical, levando muito adiante a penetração, já iniciada pela música pós-tonal, na microscopia intra-atômica do som, veio tornar a onipresença da sintaxe sonora ainda mais flagrante. Sob esse aspecto, surge uma analogia também curiosa. O progresso em vários campos do conhecimento esteve relacionado com a busca das unidades básicas desses campos.

Uma vez que, no nosso século, essas unidades foram se tornando menores e menores, veja-se, por exemplo, a física, a química e a biologia, a natureza em si dessas pequenas unidades foi ficando cada vez mais irrelevante ao mesmo tempo em que seus modos de combinação foram se tornando mais e mais importantes, o que explica porque aspectos sintáticos são cruciais na física das partículas, na química orgânica e na biologia molecular (Marcus *ibid.*: 1356). O mesmo se pode dizer sobre a música no século vinte, num caminho progressivo que foi do pós-tonalismo até a música eletroacústica hoje.

A música sempre teve na sintaxe sua chave mestra. Na música tradicional, a sintaxe estava prescrita pelas convenções dos seus sistemas de apoio. Entretanto, cada compositor fez uso diferencial e idiossincrático dessas convenções, sendo capaz de transgredi-las tendo em vista a liberdade criadora na exploração do potencial que os sistemas apresentavam. Nessas transgressões, foram deixadas as marcas que cada compositor imprimiu na sua própria sintaxe. Quando a música se libertou do suporte das escalas, das formas históricas, tonalidades, etc. a sintaxe emergiu com proeminência como o nó górdio da música contemporânea. Basta um breve levantamento das questões centrais em torno das quais o pensamento sonoro do nosso tempo tem estado engajado para que isso fique patente.

Hoje, cada estúdio de música eletroacústica é um laboratório de sintaxe e cada composição que é nele produzido, um tubo de ensaio sintático.

Bibliografia

- Chomsky, Noan (1957). *Syntactic Structures*. The Hague Mouton.
- (1965) *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Hjelmslev, L. (1938). *Essai d'une théorie des morphèmes*. Em *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, vol. 12, 152-164. Copenhagen: Nordisksprog-og kulturforlag, 1959.
- (1973). *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Koellreutter, H.J. (1988-90). *A Estética do impreciso e do paradoxal*. Apostila do curso ministrado no Instituto de Estudos Especiais da USP, de 1988 a 1990.
- Kresky, Jeffrey (1977). *Tonal Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Machlis, Joseph (1963). *Introduction to Contemporary Music*. New York: Norton & Comp.
- Marcus, Solomon (1992). *Research in syntactics after Morris*. Em *Signs of Humanity. L'homme et ses Signes*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1355- 1382.
- Saussure, Ferdinand de (1916). *Cours de linguistique générale*, Charles Bally e Albert Sechehaye (eds.). Paris: Payot.
- Tarasti, Eero (1998). *Sign Conception in Music from the 19th Century to the Present*. Em *A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Volume 2. Berlin: de Gruyter, 1625- 1655.
- Thom, Réne (1975). *Structural Stability and Morphogenesis*. Reading, Mass.: W. A. Benjamin.
- (1980). *Modèles Mathématiques de la Morphogenèse*. Paris: C. Bourgois.

ⁱ **Lucia Santaella:** Professora, Director Digital Midia Research Center, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Brasil. Lucia Santaella é professora titular da PUC-SP com doutoramento em Teoria Literária e livre-docência em Ciências da Comunicação. É Diretora do CIMID, Centro de Investigação em Mídias Digitais, da PUC-SP. É também coordenadora do lado brasileiro do projeto de pesquisa Probral (Brasil-Alemanha) sobre relações entre palavra e imagem nas mídias.

Em 1987 foi professora convidada pelo DAAD na Universidade Livre de Berlin. Foi pesquisadora associada no Research Center for Language and Semiotic Studies (Centro de Pesquisa em Estudos Semióticos e de Linguagem), em Bloomington, Universidade de Indiana, onde fez inúmeros estágios de pesquisa de pós-doutoramento, de 1988 a 1994. Fez também repetidos estágios em Kassel, Berlin e Dagstuhl, Alemanha, sob os auspícios do DAAD/Fapesp, onde tem ministrado palestras e desenvolvido projetos de pesquisa. É membro associado do Interdisziplinäre Arbeitsgruppe Kulturforschung (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Cultura) da Universidade de Kassel.

De 1982 a 1990, exerceu o cargo de presidente da Associação Brasileira de Semiótica. Em 1991-93, foi secretária da Associação Nacional de programas de pós-graduação em Comunicação (COMPÓS). Desde 1988, é membro do Conselho Diretor do Instituto Internacional de Semiótica com sede na Finlândia. Em 1989, foi eleita Vice-Presidente da Associação Internacional de Semiótica, tendo sido re-eleita para o cargo em 1994, exercendo-o até 1999. Em 1993, foi eleita membro do Conselho Executivo da Federação Latino Americana de Estética, com sede na Argentina. Em 1996, foi eleita vice-presidente da Federação Latino-Americana de Semiótica. De 1999 a 2002, foi Presidente da Federação Latino-Americana de Semiótica.

Cento e trinta e um (131) mestres e doutores defenderam suas dissertações e teses sob sua orientação, de 1978 até a presente data. Participou dos grupos idealizadores e realizadores dos cursos de graduação em Jornalismo, em Publicidade e do curso multidisciplinar em Tecnologia e Mídias Digitais da PUC-SP.

Tem 23 livros publicados, dentre os quais 4 são em co-autoria e dois de estudos críticos. Organizou também a edição de 7 livros. Tem mais dois livros no prelo. Além dos livros, Lucia Santaella publicou mais de 200 artigos no Exterior e no Brasil.