Ciência, significação e metalinguagem: *Le sacre du printemps*

José Luiz Martinez

Resumo: A partir da teoria semiótica da música proposta pelo autor, procura-se equacionar o conhecimento musical e o conhecimento musicológico como formas de semiose. Como objeto de análise, se estuda *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky em vista de suas construções metalingüísticas, para as quais se oferece uma formulação teórica em termos da metáfora enquanto forma de significação icônica.

Palavras-chave: Stravinsky. Semiótica. Metalinguagem.

Abstract: Music knowledge and musicological knowledge are studied here as forms of semiosis, understood in the light of the author's semiotic theory of music. Stravinsky's *The Rite of Spring* is taken as an object of analysis and studied in regard to its musical metalanguage constructions, for which a theory of metaphor, viewed as iconic signification, is proposed.

Keywords: Stravinsky. Semiotics. Metalanguage.

A questão proposta para a mesa redonda 5 do XIV Congresso da ANPPOM, para a qual fui convidado e participei em 21 de agosto de 2003, poderia ser formulada da seguinte maneira: "O que é produção de conhecimento em musicologia?" A resposta que apresentei e que pretendo expor aqui de uma forma ampliada equaciona a questão acima com os instrumentos da semiótica da música. Será, evidentemente, uma visão pessoal, já que a semiótica de que falo consiste na teoria semiótica da música que criei em bases peirceanas e que defendi como tese de doutorado na Universidade de Helsinki em 1997 (vide Martinez 1997 ou 2001).[1]

---

[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

Para se compreender como as questões epistemológicas fundamentais em musicologia se entrelaçam com a própria atividade musical é necessário remeter à teoria geral dos signos de Peirce e sua concepção de filosofia da ciência. Exceto em casos limites de percepção — onde uma mente se assoma de tal forma do fenômeno que percebe que não há distinção entre as qualidades desse objeto (como as qualidades acústicas de uma peça musical) e as qualidades de sentimento dessa consciência, situação essa compreendida por Peirce como uma consciência em primeiridade pura — é normal que toda a percepção e cognição seja mediada por signos. Mais do que disso, para Peirce, o pensamento só é possível por meio de signos (CP 1.538, 4.551, 5.253). Portanto, é no coração da filosofia que Peirce situou a semiótica e, sendo a semiótica uma ciência heurística normativa (isto é, uma ciência da descoberta e ao mesmo tempo supra analítica), é ela que concede os princípios fundamentais do pensamento crítico para todas as ciências especiais, físicas e psíquicas. Assim, da mesma maneira que a física depende da matemática e da lógica (sinônimo de semiótica para Peirce) para estabelecer seu pensamento, a semiótica pode oferecer os instrumentos necessários para as disciplinas dedicadas à compreensão dos fenômenos musicais. Os métodos de análise da semiótica da música, no entanto, constituem uma teoria aplicada, específica para a tradução de questões musicais, que se distingue da teoria geral dos signos proposta por Peirce. Aquela, abstrata e geral; a semiótica da música, aplicada e específica.

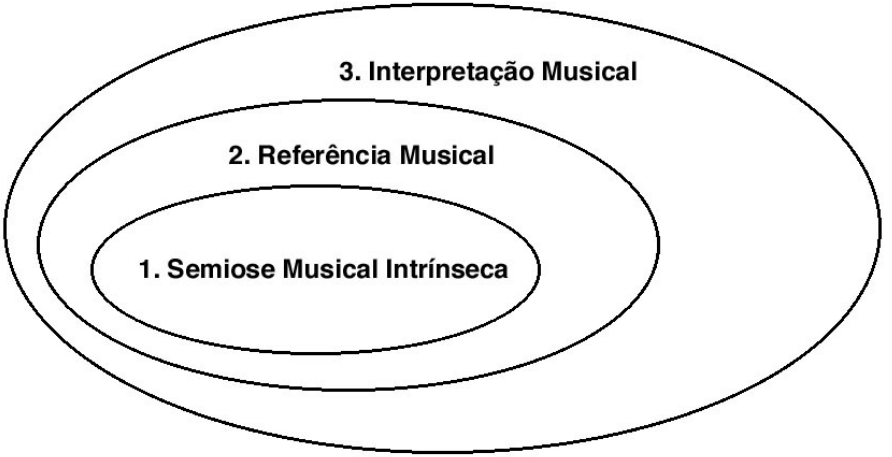
A música, como muitas outras artes, tem características essencialmente semióticas aliadas a características físicas. Questões de linguagem e estrutura em música, de signifição, questões estéticas, culturais, políticas, religiosas, etc. estão na primeira categoria; enquanto que questões de execução, tocar um instrumento ou cantar, o aqui e agora da música, estão na segunda categoria. No entanto, uma vez que estou empregando o termo categoria, é melhor ser coerente com a fenomenologia peirceana (vide Martinez 1997 ou 2001: 80-83). Os fenômenos musicais, quaisquer que sejam, podem ser compreendidos de acordo com as categorias universais de Peirce da seguinte maneira: em primeiro lugar, a primeiridade, o aspecto puramente qualitativo dos fenômenos acústicos, a materialidade musical que define a própria existência da música. Esse aspecto é absolutamente independente de qualquer outro. Ele é

---

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.

simplesmente aquilo que é. Uma obra como *4'33"* de John Cage tira partido exatamente da possibilidade de se ouvir música em primeiridade. Em segundo lugar, a secundidade, onde ação e reação, o aqui e agora acústico se manifesta no ataque de uma corda, na vibração de uma coluna de ar pela ação de um flautista ou na voz de um cantor. Essa ação que causa o fenômeno acústico, que possui necessariamente qualidades da primeira categoria, quando controlada por uma intenção, implica na terceira categoria, a terceiridade, que nada mais é que significação, mediação, semiose, pensamento. Assim, o pensamento musical se instaura na própria concepção da música e pode ser entendido como interpretação, a tradução de signos em outros signos, interpretantes. E interpretantes podem ser produzidos em diferentes áreas. A percepção e a cognição são necessariamente a primeira forma da terceiridade musical. Segue a execução e regência, um segundo dentro do terceiro. E, claro, o terceiro do terceiro é constituído pela composição, improvisação e aquilo que chamei de inteligência musical: análise, história e estética da música, educação musical, e semiótica da música (vide Figura 1). Tanto o pensamento contido numa obra como o pensamento de toda e qualquer análise da estrutura ou do significado dessa obra são formas semióticas, produção de conhecimento. Mas a clareza dessa concepção e suas implicações necessárias nos vários domínios da música só é possível por meio do instrumental que a semiótica da música oferece. É a metodologia semiótica que caracteriza a semiótica da música dentre outras teorias e sistemas de análise musical.

Figura 1 — Estrutura dos campos de análise da teoria semiótica da música proposta pelo autor (vide Martinez 1997 ou 2001, 80-191).



Ciência e imaginação em *Le Sacre*

Como aplicação e exemplificação das redes de pensamento e significado que a música gera nos três campos acima, é interessante tomar uma obra, seminal para a arte do século XX, que neste ano completou 90 anos. Em 29 de maio de 1913, estreiou no Théâtre des Champs-Elysées a *Sagração da Primavera*, onde três grandes criadores — Stravinsky, Nijinsky e Roerich — materializaram um complexo sistema de significações. *Le Sacre*, o resultado dessa combinação multimídia de música, coreografia, cenário e figurino, representa um mundo de interrelações de significados, uma espécie de *unwelt* ou ambiente semiótico, onde a possível etnologia de um ritual pré-cristão de adoração à terra e de sacrifício em favor de Jarilo, o deus da primavera, se mescla com o projeto artístico de recriar não uma encenação desse ritual, mas ritualizar, no que seria o espaço do ballet, um espetáculo de um caráter nunca antes visto ou ouvido.

A concepção dessa obra está num cruzamento surpreendente de signos. De acordo com Stravinsky, a idéia do ritual lhe apareceu num sonho (terreno fértil de significações), em 1910: “Eu sonhei com uma cena de um ritual pagão no qual uma virgem é escolhida para o sacrifício de dançar até a morte” (Stravinsky in Hill, 2000: 3). Para realizar esse projeto,

Stravinsky solicitou a colaboração de um cientista e artista igualmente notável, Nikolai Roerich. Trata-se de um dos primeiros arqueólogos russos, assim como um etnólogo especialista em tradições eslavas pré-cristãs. Roerich foi também um destacado pintor (e pacifista), tendo concebido os cenários e os figurinos da *Sagração.* Foi portanto por meio de diálogos entre a arte e a ciência que esses dois mentores conceberam uma obra capaz de afrontar as heranças saturadas do romântismo e das concepções wagnerianas numa forma completamente original. No início do século XX, contrariamentre ao nacionalismo que havia apelado para um uso direto e simplista do folclore, Roerich pretendia um retorno ao universo eslavo primitivo. Por meio de novas ciências, como a arqueologia e a etnologia, se poderia efetuar um salto na modernidade, recusando o romantismo pela recriação de um passado remoto. Mas esse projeto não poderia ser executado pela simples representação desse passado, tal como na tradição dos ballets românticos. O projeto de Stravinsky se inseria na concepção de Diaghilev de um "Mundo das Artes", *mir iskusstva* (vide Taruskin 1982: 72), uma obra concebida como uma realidade artificial criada não apenas a partir da imaginação do artista, mas também pela inseminação de dados resultantes de pesquisas científicas, tais como as conduzidas por Roerich. Assim, a *Sagração* não foi pensada como uma mímese de um ritual eslavo, mas a *realização* de um ritual em música e dança. Isto é, a *Sagração*, antes de representar a imagem de um ritual é ela mesma a estrutura de um ritual (vide Bransdsletter 1998, Zenck 1998).

No universo da dança moderna ocidental, a coreografia de Vaslav Nijinsky (1890-1950) para a *Sagração da Primavera* constitui uma ruptura equivalente àquela que Stravinsky introduz com sua composição. A representação de um ritual pagão da antiga Rússia é realizada musicalmente por Stravinsky com uma abordagem orquestral de vigor e grande complexidade rítmica e harmônica, enquanto que Nijinsky, recusando em sua coreografia a técnica clássica do ballet, exige movimentos angulares, posições inovadoras dos pés e joelhos, e compõe uma abordagem "sinfônica" dos grupos de bailarinos que se contrapõe à orquestração de Stravinsky. Depois do memorável escândalo de sua estréia, a coreografia de Nijinsky quase se perdeu, abandonada por décadas. Foi recuperada por um trabalho arqueológico surpreendente realizado por Millicent Hodson e Kenneth Archer (vide Hodson 1996), mais uma vez, ciência e arte dialogando. A reconstrução da coreografia de Nijinsky consistiu num desvendar minucioso de ícones, índices e símbolos, vestígios da coreografia original. Em 1987, graças ao trabalho de Hodson e Archer em conjunto com o Joffrey Ballet, foi possível a remontagem da *Sagração.* Em Helsinki, em 1995, tive a oportunidade de assistir a duas

apresentações dessa reconstrução, a terceira montada no mundo, com o Ballet Nacional da Finlândia e a Orquestra da Ópera de Helsinki, regida por Markus Lehtinen. Não tenho dúvidas que a impressão dessas performances magníficas lançaram as sementes da atual pesquisa.

Le Sacre e as técnicas stravinskianas de representação

Cabe aqui verificar como Stravinsky contrapôs ao conhecimento arqueológico de Roerich estruturas musicais que não remetem de forma simplista e direta ao folclore russo. A informação etnomusicológica pesquisada por Stravinsky está de tal forma amalgamada na sua linguagem que não há nenhuma dificuldade em escutá-la como música pura, como Stravinsky defendeu alguns anos após sua estréia pela companhia de Diaghilev. Mas o fato é que a sua concepção constituiu realmente um projeto representacional, realizado com o domínio técnico de quem se tornaria um dos primeiros mestres da metalinguagem musical no século XX. O tema da obra, conforme descrito por Stravinsky (numa tradução do russo de Boucourechliev 1987: 62), é o seguinte:

Primeiro Ato (dia): O Beijar a Terra

A celebração da primavera. Ela ocorre nas montanhas. Os gaiteiros tocam e os homens jovens tiram a sorte. A anciã entra. Ela conhece os mistérios da natureza e como predizer o futuro. As jovens com as faces pintadas, vindas do rio, entram em uma fila única. Elas dançam a dança da primavera. Os jogos começam. O Khorovod da primavera. As pessoas se dividem em dois grupos que se opõem. A procissão sagrada do homem muito sábio e muito velho interrompe os jogos da primavera. As pessoas param e tremem diante do grande ato. O homem velho abençoa a terra primaveril. O beijar a terra. As pessoas dançam apaixonadamente sobre a Terra, santificando-a e se tornando um com ela.

Segundo Ato (noite): O Grande Sacrifício

As donzelas realizam rituais secretos, formando círculos. Uma delas será o sacrifício prometido. A escolhida será aquela que for pega por duas vezes em seguida no círculo fechado. As donzelas exaltam a vítima escolhida numa dança marcial. Os ancestrais são envocados. A Vítima

Escolhida é confiada ao Velho Sábio. Em sua presença ela executa a grande dança sagrada — O Grande Sacrifício.

A abertura da peça, ainda com as cortinas fechadas, vai do início da partitura até o o final do número [12].[2] Trata-se do célebre solo de fagote na região aguda, com uma melodia folclórica da Lituânia que Stravinsky elabora de forma magnífica (extraída de Juskiewicz, *Melodje ludowe litewskie [Canções da Lituânia],* nº 157). Esta melodia está em modo eólio hexatônico, com a omissão do VI grau. Uma alteração no segundo compasso de [2] sugere uma modulação para um frígio modificado. O acompanhamento, no entanto, implica por um lado numa ambigüidade entre o maior e o menor; por outro, em cromatismo (vide Hill 2000: 60-1). A orquestração se expande progressivamente, em diversas camadas, incorporando um motivo novo no compasso 1 de [9], apresentado pelo solo de oboé. Stravinsky conduz a introdução para uma complexidade polifônica máxima em [11]. Um retorno brusco ao tema inicial do fagote ocorre em [12], a seguir os pizzicatos dos violinos antecipam a estrutura rítmica da próxima parte,

Semioticamente, pode-se afirmar que essa introdução faz referência ao "despertar primaveril da natureza" (Boucourechliev, 1987: 74). Em primeiro lugar, Stravinsky compôs, a partir da notação sumária de Juskiewicz, uma referência icônica (imagem) aos gaiteiros, tanto pelo timbre particular do fagote na tessitura aguda como pela reconstituição do caráter irregular e ornamental de melodias folclóricas autênticas. Referências cujo objeto pode ser identificado como o *dudki*, instrumento eslavo de palheta dupla, empregado em celebrações de casamento e da primavera. Signos icônicos do *dudki* aparecem em toda a obra. Do ponto de vista da forma e texturas da abertura, temos um diagrama musical desse despertar, inicialmente uma única linha melódica que progressivamente se expande polifonicamente e se desenvolve em uma multiplicidade de figuras rítmicas sobrepostas em [11]. Essa estrutura se assemelha a um despertar progressivo da natureza, onde o renascer das plantas e a retomada da vida exterior por parte das pessoas e animais se manifesta de modo cada vez mais intenso, irrompendo da neve e das águas congeladas, tal como

[2] Números das partes de ensaio tal como constam na partitura orquestral completa editada pela Dover, 1989. Os sub-títulos de cada dança foram mantidos em suas formas originais em inglês e francês, já que Stravinsky os escolheu cuidadosamente para que representassem o mais acuradamente possível seu projeto composicional.

ocorre na primavera em solo russo. Trata-se portanto de um signo icônico de segundo nível, ou diagrama (vide Martinez 1996).

A coreografia começa em *The Augurs of Spring (Dances of the Young Girls) – Les augures printaniers: danses des adolecents,* realizada sobre os acordes repetidos, construídos por uma sobreposição de tríades (Fbm e Cb7 sem a fundamental). Aqui o leitor deve remeter à análise das estruturas rítmicas e formais realizada por Pierre Boulez (1995).

Um outro movimento rico em referências metalingüisticamente absorvidas é *Spring Rounds* ou *Rondes printanières,* a quarta dança do primeiro ato. Em [48], com um andamento de semínima marcada em 108 e a indicação "tranquilo", se inicia as rondas primaveris. De acordo com Boucourechliev (1987: 74), trata-se de um *Khorovod*, uma canção coral que conduz a coreografia. Neste caso, tudo indica que Stravinsky o tenha elaborado a partir de dois temas que constam da coleção *Melodje ludowe litewskie*, de Juskiewicz (vide Taruskin 1980). Estes seriam as canções 249 e 271 (vide Hill 2000: 38), reelaboradas numa única melodia, apresentada pelo clarinete pícolo e clarinete em si bemol.

A seguir, ainda nas *Rondes printanières*, em quatro de [49], aparece no oboé, clarinetes e fagote uma versão de *Nuka Kamushka*, canção folclórica eslava associada ao surgimento da primavera, acompanhada por acordes pesantes das cordas. Stravinsky derivou os motivos desse tema a partir da melodia que consta no nº 50 da coleção de canções folclóricas russas de Rimsky-Korsakov (vide Taruskin 1980: 513-15). A melodia é transcrita claramente nos esboços e colocada separadamente, como um modelo. *Nu-ka kumushka* é uma *semitzkoe*, uma canção associada ao *semik*, a quinta-feira da sétima semana após a primeira lua cheia da primavera. A canção é empregada para a celebração dos primeiros brotos verdes da primavera, cuja semana é tradicionalmente conhecida como "semana verde".

Segue-se o *Ritual of the Two Rival Tribes – Jeux des cités rivales*, e depois *Procession of the Oldest and the Wisest One (the Sage) – Cortège du Sage* e sua benção no *The Kiss of the Earth (the Oldest and the Wisest One) – Adoration de la terre (Le sage)*, para finalmente concluir a primeira parte com a complexa e climática partitura de *Dancing Out of the Earth (or The Dance overcoming the Earth) – Danse de la terre.*

Referências musicais aparecerão novamente na segunda dança do segundo ato, *Mystic Circle of the Young Girls – Cercles mystèrieux des adolecentes.* Os temas que Stravinsky usou aqui foram mais de uma vez referidos como aparentemente folclóricos, ainda que não se tenha localizado a fonte. No entanto, Taruskin demonstra que o tema da flauta em 5 de [93] é um tipo de melodia russa empregada tipicamente em casamentos. Sua estrutura é semelhante a outros Khorovods de casamento do tipo *utushka* (Tarunskin 1980: 519-23). A referência à uma dança cerimonial de casamento é pertinente na caracterização do ritual, que pode ser pensado como o enlace da escolhida com o deus da primavera, Jarilo. Tipicamente, Stravinsky não emprega o material melódico de maneira crua, mas o transforma de diversas maneiras, fragmentando-o, re-arranjando a sua disposição interna em novas formas melódicas.

Na quinta dança do segundo ato, *Ritual Action of the Ancestors – action rituelle des ancêtres,* Stravinsky faz referência a tradições folclóricas que são diretamente ligadas ao tema da *Sagração.* Trata-se das *vesnyanka*, invocações rituais que chamam a primavera. São cantos corais, executados por jovens em pontos altos (como em cima dos telhados), para que essas invocações sejam levadas a longas distâncias e que posssam ser ouvidas pelo deus da primavera. O objetivo é fazer com que as árvores e plantas floresçam, os rios se descongelem, e a natureza desperte depois do inverno. As *vesnyankas* não são consideradas canções, mas ações rituais. De acordo com Taruskin, o tema apresentado pelos trompetes em [132] e repetido em [134] e [138] pertence claramente a esse grupo de melodias invocatórias. Não aparece nos esboços da *Sagração* uma melodia que se possa identificar com as *vesnyankas* publicadas em obras de etnomusicologia russa. Uma análise detalhada de Taruskin, porém, indica claramente que se trata de temas derivados de *vesnyankas* autênticas (vide Taruskin 1980: 525-30). Além disso, essas invocações ocorrem na região ocidental da Rússia, nas fronteiras com a Bielo-Rússia e a Ukrania, ou seja, onde Ustilug, a residência de Stravinsky, estava localizada. É possivel que Stravinsky tenha ele mesmo recolhido diretamente cantos *vesnyanka* originais que nunca foram transcritos por estudiosos. Do ponto de vista da dramaturgia da *Sagração*, a *vesnyanka* representa a ação ritual dos ancestrais, a invocação a Jarilo para que faça despertar a natureza. Em troca, a escolhida dançará até o fim de suas forças, isto é, perecendo pela dança, ela será oferecida a Jarilo.

Para a última cena, *Sacrificial Dance (The Chosen One) – Danse sacrale (l'elue),* Stravinsky compôs um movimento em forma de rondó. A forma clara garante a unidade apesar da complexidade dos motivos e métricas irregulares. Uma análise detalhada de Boulez (1995: 119-129) revela dois refrões, duas coplas e uma coda sobre o refrão. Os refrões são monorrítmicos, constituídos por três motivos com durações variáveis em semicolcheias, resultando numa métrica extremamente quebrada. A primeira copla, em [149], possui elaborações rítmicas tanto na vertical (acordes) como na horizontal (figuras cromáticas nos trombones). A segunda copla, em [174], consiste numa polirritmia horizontal. A coreografia consiste num solo da escolhida, que dança até a morte. Não cabe aqui uma análise da intersemiose música/dança, mas deve-se lembrar que a concepção de uma dança que prossegue até a exaustão total não é um tema fantasioso dentro das tradições eslavas. Muitas vezes, nas celebrações de casamento tradicionais, os convidados dançam literalmente até cair. O que Stravinsky propõe, realizado de forma magistral pela coreografia de Nijinsky, é a sacralização dessa prática. O sacrifício de uma comunidade para a realização de um bem comum, que consiste na preservação da natureza e seus ciclos de vida e morte.

Metalinguagem e metáforas em música

Alguns anos depois da estréia da *Sagração*, Stravinsky passou a afirmar que o único tema folclórico que empregou foi a melodia da Lituânia tocada pelo fagote no iníco da obra. Estudos recentes, como os mencionados acima, provam que diversos temas folclóricos foram empregados por Stravinsky, mas em geral bastante modificados, de forma que não se pode localizar citações ou orquestrações diretas. Em parte, o compositor tinha razão em argumentar que praticamente só havia música original em *Le Sacre*, pois seus procedimentos foram sobretudos metalingüísticos. Ele transformou os cantos rituais eslavos ao ponto de se tornarem metafóras dentro de numa nova linguagem, ou mais precisamente, referências alegóricas, formas complexas de representação musical baseadas em signos icônicos. Uma vez que os dados da composição foram expostos acima, cabe aqui verificar como a teoria semiótica da música que proponho lida com essas questões.

Metáforas, para Peirce, são signos icônicos de terceiro nível ou hipo-ícones. Essa concepção torna claro como o modo de operar do nível metafórico dos hipo-ícones em música favorece a queda do mito da obra única e original. A música da maior parte das culturas desenvolve-se numa

contínua reelaboração de tradições, práticas e obras precedentes. Esse processo, exercido intensamente, pode até dissolver o conceito de autoria. Não cabe nesta parte final do artigo uma abordagem exaustiva da metalinguagem musical, mas sim discorrer sobre os principais modos de uma espécie de representação musical icônica que se caracteriza por fazer interagir um signo (e seu conjunto referencial) com outros signos próprios daquela composição.

De acordo com Peirce, metáforas são hipo-ícones que "representam o caráter representativo de um Representamem, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso" (CP 2.277). Metáforas resultam, portanto, de um processo duplo: 1. a representação do caráter representativo de um signo e 2. a interação desta primeira representação com outro signo de caráter diverso. Esse processo pode se manifestar numa variedade de combinações distintas. Logo, as diferentes maneiras de se realizar a representação do caráter representativo de um signo e as diferentes maneiras de se traçar um paralelismo com algo (outro signo) diverso, estabelecem uma rede de subníveis dos signos icônicos metafóricos. Hipo-ícones de terceiro nível em música resultam da apropriação intencional de uma determinada composição ou parte de composição empregada numa nova obra. Termos como paráfrase, paródia, citação, metalinguagem, neo-classicismo e outros "neos", designam processos musicais que, semioticamente, derivam da representação metafórica. Em 1991, postulei que as metáforas em música podem ser divididas em três espécies: 1. Paráfrases, 2. Citações, 3. Referências Alegóricas (vide Martinez 1991: 114-120; 1996: 81-83; 1997 ou 2001: 129-135).

Paráfrases musicais, devido a sua configuração semiótica, podem ser consideradas como uma primeira espécie de metáfora. Partem de uma representação icônica e interagem com aspectos qualitativos e formais pertencentes a sua nova disposição. Trata-se de um processo tradicional de composição, quase a imitação de uma obra modelo. Um exemplo são as missas paródia do século XVI, como a *Missa Malheur me bat*, de Josquin Des Prez. Tratam-se de missas que se estruturam como paráfrases, reinterpretanto uma obra anterior, a qual serve como modelo e da qual motivos melódicos, elementos fugais e mesmo a estrutura geral é imitada numa nova obra. Na primeira metade do século XX, compositores como Stravinsky, Hindemith, Poulenc e Prokofiev, entre outros, pretendendo resgatar a clareza e economia das formas clássicas, compuseram obras nas quais o caráter metalingüístico se destaca. Esta concepção foi chamada de neo-classicismo. O trabalho composicional de

Stravinsky após a *Sagração da Primavera* foi sempre paradigmático neste sentido. A partir de *Pulcinella* (1919), baseada no estilo de Pergolesi e de seus contemporâneos, até *The Rake's Progress* (1951), Stravinsky explorou paráfrases de faixas da história. Para ele, “o único comentário verdadeiro sobre uma peça musical é outra peça musical” (Stravinsky in Moraes, 1983: 185).

O problema das citações em música é uma questão que se pode colocar como representação metafórica de segunda espécie. Um fragmento reconhecível de uma certa peça quando enxertado em outra composição faz com que haja uma interação de significados. A citação deve apresentar as mesmas qualidades e estruturas que o original. Porém, ainda que seu modo de representação seja icônico, sobressai o caráter indicial do original, destacando a individualidade existencial da obra citada. Do confronto da representação de uma representação com outros elementos ou mesmo outras citações emerge um terceiro significado. O interpretante de uma metáfora leva em consideração os dois conjuntos de signos que atuam um sobre o outro. A ação da metáfora musical pressupõe conhecimento dos dois universos, colocados a interagir. Por esta razão que a metalinguagem aflorou na música do século XX, no qual a familiaridade de uma vasta porção de obras e estilos anteriores propiciou esta interação sincrônica. Explorada intensamente na década de 70, a citação foi elevada à categoria de linguagem. Charles Ives e Luciano Berio destacam-se entre os compositores que fizeram uso intenso de citações. Uma das mais conhecidas obras metalingüísticas de Berio é o terceiro movimento – *In ruhig fliessender Bewegung* – da *Sinfonia* para oito vozes e orquestra. Composta em 1968, o compositor baseia sua obra num conjunto de referências musicais e literárias extremamente complexas e integradas. Os primeiros dez compassos apresentam quatro citações distintas. Trombones e tuba e a seguir as cordas, executam um fragmento da quarta parte dos *Cinco Estudos para Orquestra*, de Schoenberg. Sobrepostos, trechos da *Quarta Sinfonia* de Mahler (flauta, percussão e cordas) com *Jeux de Vagues* (madeiras, harpa, tímpanos e cordas), segunda parte de *La Mer* de Debussy. Por outro lado, Berio toma uma peça de Samuel Beckett, *The Unnamable*, como base literária, conduzindo pelas vozes os comentários do artista que se torna prisioneiro de sua própria arte, limitando-se a fazer citações e mais citações. Trata-se de uma estrutura metafórica complexa que faz referência à própria história da sinfonia, na qual o significado de seus vários fragmentos adquire um caráter completamente novo.

Há, nesta linha de raciocínio, uma terceira espécie de metáfora, que denominei referência alegórica. Ocorre quando o caráter representativo do signo representado não é icônico nem indicial, mas simbólico. Neste caso, tomam-se características típicas de um certo gênero ou forma musical como representação, que, em seguida, é forçada a interagir com outros signos, dando origem à metáfora. Não se trata de uma citação textual e, porisso, não remete a uma obra determinada, mas sim a um conjunto de disposições particulares consagradas pelo uso ou por convenção. Paródias e pastiches evidenciam fortemente o caráter representativo original, destacando-os por sua exacerbação. A capacidade satírica que esta espécie de metáfora desperta no ouvinte bem informado é de grande utilidade para o compositor, de acordo com o gênero musical em questão. Pode-se pensar, por exemplo, na técnica e no estilo do *bell canto* como metáfora da ópera tradicional, tal como empregado por John Cage em *Aria*. Escalas *exóticas* podem fazer referência à música de outras culturas, no entanto, deslocadas de seu contexto tornam-se clichês, pois não se configuram de fato de acordo com seu sistema original. Um exemplo está nas *Metamorfoses Sinfônicas* de Paul Hindemith, baseada em temas de Carl Maria von Weber. No segundo movimento, *Turandot scherzo*, Hindemith fez uso de uma melodia chinesa transcrita no dicionário de J.J. Rousseau. Além da perda inevitável que essa melodia sofreu no processo de transcrição, Hindemith a transforma, orquestrando-a na forma de passacaglia; a qual, por sua vez, é justaposta a uma fuga cujo sujeito apresenta características do jazz (uma outra alegoria).

Deve ficar claro que as referências alegóricas que permeiam a *Sagração da Primavera* não resultam em interpretantes de natureza da paródica. O projeto estético de Stravinsky era outro. Por meio da cuidadosa transformação do material folclórico na linguagem que Stravinsky forjou para a *Sagração*, se obteve uma construção onde o tempo mítico é materializado pela complexa elaboração do fluxo musical, assimétrico e imprevisível. Assim, o ritual de sacrifício a Jarilo é presentificado pelas características internas da obra, isto é, a estrutura da *Sagração* é um diagrama, um signo icônico do ritual. Mas é pela manipulação de material etnomusicológico que a autenticidade se estabelece. Não de uma maneira simplista, mas pela absorção dos temas eslavos que, por um lado, não são de fato citados e, por outro, tão pouco parafraseados. É o caráter semiótico dessas melodias que interessa Stravinsky e ele as insere na sua linguagem pessoal, politonal, polirrítmica, percussiva. Os temas foram escolhidos e estrategicamente incorporados a obra pelo seu potencial de significado. A sobreposição das estruturas étnicas com as formas criadas

por Stravinsky resulta num amálgama de qualidades peculiares, que operam como uma metáfora de terceiro nível, ou referência alegórica.

Em vista do centenário…

Procurei demostrar neste artigo como a semiótica da música pode colaborar para a produção de conhecimento musical. Esse argumento é estabelecido a partir da própria noção de que tanto o pensamento musical como o musicológico são necessariamente formas de semiose, disseminadas em redes de interpretação, onde qualidades e estruturas acústicas são tão significativas como os símbolos estabelecidos por uma determinada cultura e sua história. *A Sagração da Primavera* é uma obra particularmente rica para ser analisada neste contexto, pois resulta de um cruzamento entre arte e ciência , sensibilidade e técnica, primitivismo e contemporaneidade. Como resultado, a *Sagração* oferece um rico leque de possíveis interpretantes, da música absoluta à música representativa. Interpretantes que sempre podem desdobrar novas possibilidades de experiéncia estética e de conhecimento, desde que existam ouvintes atentos e com capacidade para imaginar, isto é, com capacidade de produzir em suas mentes novas relações semióticas. E isso não quer dizer que uma obra como a *Sagração* não possa ter conseqüências práticas. Estou convencido que sim, especialmente numa época como o século XXI que se inicia, onde a natureza exige um sacrifício das ambições humanas, novas formas de saber e viver, para que ela própria e nós nela possamos continuar existindo.

Referências bibliográficas

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*, trad. Martin Cooper. New York: Holmes & Meier, 1987.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Paule Thévenin (ed.), trad. de Stella Moutinho et alli. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRANDSTETTER, Gabriele. Ritual as Scene and Discurse: Art and Science Around 1900 as Exemplified by *Le Sacre du Printemps. The World of Music* 40(1), 1998, p. 37-59.

CRAFT, Robert (ed.) *Stravinsky, Selected Correspondence*, 3 vols. London: Faber & Faber, 1982.

_____*Stravinsky: crônica de uma amizade*, trad. Eduardo F. Alves. São Paulo: Difel, 2002.

HILL, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring.* Cambridge: Cambridge U.P., 2000.

HODSON, Millicent. *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps* (= Dance & Music Series, nº. 8). New York: Pendragon, 1996.

MARTINEZ, José Luiz. Música & Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical. Dissertação de mestrado não publicada. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.

_____Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* 110(1/2), 1996, p.57-86.

_____*Semiosis in Hindustani Music.* Imatra: International Semiotics Institute, 1997.

_____*Semiosis in Hindustani Music*, 2ª edição revisada. Delhi: Motilal Banarsidass, 2001.

MORAES, J. Jota. *O que é Música.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers*, 8 vols. Hartshorne, Charles ; Weiss, Paul; e Burks Arthur W. (eds.). Cambridge: Harvard University Press. Referências aos *Collected Papers of Charles Peirce* são indicadas por (CP [volume].[parágrafo]). 1938-1956.

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring in Full Score*. New York: Dover, 1989.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. de Stella R. O. Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

TARUSKIN, Richard. Russian folk melodies in *The Rite of Spring. Journal of the American Musicological Society*, 23, 1980, p. 501-43.

_____From *Firebird* to *The Rite:* Folk Elements in Stravinsky's Scores. *Ballet Review* 10(2), 1982, p. 72-87.

ZENCK, Martin. Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's Le Sacre du Printemps? *The World of Music* 40(1), 1998, p. 61-78.

Vídeografia:

STRAVINSKY, Igor; NIJINSKY, Vaslav; ROERICH, Nicholas (1989). *Le Sacre du Printemps* with Joffrey Ballet, direção de Robert Joffrey; Orquestra Nacional de Praga, regente Allan Lewis; reconstrução de Millicent Hodson e Kenneth Archer. Produção de Judy Kinberg e Thomas Grimm. New York e Copenhague: WNET e Danmarks Radio. [6o minutos, VHS]

José Luiz Martinez. *Doctor of Philosophy* em musicologia na Universidade de Helsinki (1997), com a tese *Semiosis in Hindustani Music*, publicada pelo International Semiotics Institute. Semioticista da música e compositor. Suas principais áreas de pesquisa incluem semiótica musical peirceana, música clássica da India e música contemporânea ocidental. Como compositor, tem participado de festivais de música contemporânea, com criações de música original para dança e esculturas musicais. 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 .