

SUBSÍDIOS PARA UMA NARRATIVIDADE EM MÚSICA

Bruno Angelo (UFRGS)
bmangelo@yahoo.com.br

Resumo: este ensaio busca estabelecer alguns pontos em comum entre as distintas conceituações da narratividade musical encontradas em trabalhos de diferentes pesquisadores voltados ao assunto. A seguir, são feitas considerações sobre os fundamentos de uma interpretação narrativa em música, bem como sobre sua função dentro da análise musical, constituindo assim uma discussão epistemológica deste conceito.

Palavras-chave: análise musical, narratividade musical, semiologia musical.

Towards Musical Narrative

Abstract: this essay tries to establish a common perspective between distinct concepts of musical narrativity found in works written by different researchers. Some considerations are formulated about the basis for narrative interpretation, as well as its function in musical analysis, which constitutes an epistemological discussion on this concept.

Keywords: musical analysis, musical narrativity, musical semiology.

1. Sobre o impulso narrativo na música

Apesar de constituir-se campo de estudos musicológicos desde a década de 1980, a noção de *narratologia* ou *narratividade* musical carece evidentemente de consenso entre os pesquisadores voltados ao assunto. Suas origens remontam ao século XIX (ALMÉN, 2008: 16-20), mas seu ressurgimento recente deve-se às mais diversas fontes teóricas literárias, lingüísticas e semióticas da segunda metade do século XX, fato que contribui para sua indefinição como conceito e propicia a proliferação de trabalhos que, no que concerne especificamente à narratividade em música, estão permanentemente começando do zero. Essa descontinuidade está demonstrada em recentes revisões de literatura¹, nas quais encontram-se muitas referências a autores, linhas de pesquisa e correntes históricas de pensamento, tornando a definição de narratividade musical, segundo Márta Grabócz, “impossível em uma frase: ela exigiria uma apresentação muito complexa” (GRABÓCZ, 2009: 15).

Em decorrência desses fatores, uma busca por pontos em comum entre os diferentes trabalhos sobre a narratividade musical, escritos nos últimos vinte ou trinta anos, deve começar por critérios mais abrangentes. Ansgar Nünning (2009), ao tentar estabelecer uma distinção entre uma narratologia “clássica” e uma “pós-clássica”, considera que na primeira

o principal objeto de estudo concerne aos traços, às características do texto; na outra, o principal objeto de estudo é a dinâmica do processo de leitura (estratégias de leitura, escolhas interpretativas, regras de preferência). (...) Uma enfatiza os traços universalistas de todas as narrativas, a outra enfatiza a forma particular e os efeitos das narrativas individuais. (Nünning, 2009: 60)

Uma característica comum entre teorias sobre a narratividade musical é a diversidade de abordagens analíticas, não só entre os autores como também entre as distintas análises de um mesmo autor. Isso pode ser observado principalmente em trabalhos mais extensos, como nos livros *A Theory of Musical Narrative* (2008), de Byron Almén, e *Musique, Narrativité, Signification* (2009), de Márta Grabócz. Em ambos os casos, são

realizadas análises de obras musicais compostas em diferentes períodos históricos, nas quais o fundamento teórico pode recair sobre diversos “significantes” musicais, segundo Grabócz (2009: 87): referências a gêneros musicais, tópicos, figuras retórico-musicais do período barroco, textos implícitos ou explícitos à música instrumental, materiais recorrentes em uma mesma obra ou em diferentes obras de um compositor. A isso devemos somar a consideração de ferramentas analíticas convencionais, as quais fundamentam interpretações de conflitos tonais, harmônicos, temáticos e texturais. Para Almén, a abordagem heterogênea de obras de diferentes estilos musicais sob uma mesma e genérica teoria da narratividade é a maneira mais produtiva para explorações interpretativas de narrativas musicais, processo que chama de “ecletismo metodológico” (ALMÉN, 2008: 222).

É também notável o fato de que, além dos casos mencionados acima, são poucos os autores que advogam diretamente uma teoria narrativa musical. A maior parte da literatura relacionada ao assunto está fragmentada em artigos científicos ou capítulos de livros e, fato importante, quase sempre vinculada à análise de uma obra específica. A causa dessa dispersão não está num possível desinteresse em relação ao assunto por parte de pesquisadores e musicólogos: basta, para afastar essa hipótese, sondar brevemente a enorme quantidade de trabalhos e autores que já dedicaram pelo menos um ensaio ao problema da narratividade musical, para o quê se pode conferir alguns exemplos nas referências bibliográficas deste trabalho.

Talvez, para começar a esclarecer o fenômeno da narratividade na musicologia contemporânea, possamos agora tomar por base as duas premissas da “narratologia pós-clássica” – propostas por Nünning e mencionadas acima –, e ver como estas se relacionam com os objetivos pretendidos por aqueles que se dedicam à narratividade musical.

A primeira premissa, centrada na *dinâmica do processo de leitura*, enfatiza a subjetividade do intérprete/analista. Há inúmeros indícios e constatações da atual predominância generalizada desse princípio nos estudos sobre música, tanto na chamada “Nova Musicologia” norte-americana e em pesquisas européias, como também em universidades brasileiras (v. FREIRE, 2010: 14-56). Para Grabócz, a partir da década de 1980 surgiu uma “nova onda de obras musicológicas” que bem demonstra “que os teóricos e analistas estão atualmente em busca de novos modelos capazes de descrever o processo dinâmico complexo que é a forma musical” (GRABÓCZ, 2009: 21). Logo, não será surpreendente constatarmos que essa tendência se mantém no campo da narratividade musical: Anthony Newcomb, em um dos primeiros artigos escritos sobre o assunto (1987), se propunha a usar o conceito de narratividade – neste caso conforme concebido por Barthes, Culler, Ricoeur e outros – para abordar a questão de “como o sentido musical pode ser concebido, acessado e descrito” (NEWCOMB, 1987: 164). É importante, entretanto, notarmos que a narratividade é vista por muitos como uma ferramenta unificadora dos processos de significação musical, o que de certa forma busca responder ao vertiginoso relativismo implícito na exacerbação do nível estésico como norteador da análise.

Já a segunda premissa da narratologia pós-classica, referente ao estudo da *forma particular*, pode ser vinculada com a aparente vocação inclusiva da narratividade musical em relação a outras teorias analíticas. Se, como o coloca Fred Maus, o objetivo da analogia musical à narrativa ou ao drama “não tem sido substituir recursos descritivos tradicionais, mas ampliá-los” (MAUS, 1997: 293), nos deparamos desde logo com um problema epistemológico, a saber, se há necessidade de uma narrativa musical. Essa questão é assim formulada por Vera Micznik:

A grande questão que fica por responder para qualquer caso de leitura narrativa da música é se [tal] metodologia analítica (...) traria resultados mais interessantes para a música instrumental do que já tem sido feito pela análise musical convencional. (MICZNIK, 2001: 198)

Em resposta a isso, a mesma autora busca restringir a atuação da narratologia sobre a música, estipulando “graus de narratividade” (MICZNIK, 2001: 244-249) segundo os quais determinadas peças são mais ou menos propensas a interpretações narrativas do que outras. A complexidade dos critérios dessa gradação não foi plenamente formalizada por Micznik, mas potencialmente nos permitiria chegar a estipular um grau de narratividade distinto para cada peça musical existente, segundo a própria autora deixa a entender (MICZNIK, 2001: 244)². Sendo assim, e aqui encontramos consenso entre os pesquisadores da área, a efetividade da interpretação narrativa em música depende do repertório a que esta se pretende somar. E mais especificamente: “as analogias [à música ou ao drama] podem levar a novos recursos úteis para a descrição de composições musicais individuais ou experiências de composições individuais (MAUS, 1997: 293).

Uma vez consideradas essas duas premissas em relação aos trabalhos sobre narratividade musical, as características de indefinição conceitual, descontinuidade e diversidade de abordagens teóricas entre esses trabalhos passam a ser entendidas ou mesmo justificadas do ponto de vista constitutivo da área de estudo. Neste sentido, o principal desafio dos analistas voltados à narratividade não está em precisar a sua conceituação em música – creio que já não devemos esperar por isso –, mas sim em desenvolver interpretações narrativas específicas para cada peça analisada com base em referências teóricas musicais e/ou literárias. Com isso nos sobra ainda o problema da avaliação de mérito de cada estudo, e, por outro lado, preservam-se as demandas individuais de cada peça musical a ser interpretada como narrativa, as quais por sua vez são arbitradas pela subjetividade de cada analista.

2. Subsídios para a interpretação narrativa: a questão dos tópicos musicais

Seja qual for o procedimento metodológico de determinada interpretação narrativa, será num primeiro momento necessário identificar na música alguns significantes que nos possibilitem referenciá-la ao mundo “real”. Como veremos, este primeiro passo traz consigo um risco epistemológico determinante e nem sempre considerado devidamente; baste-nos, por ora, apontar que essa “identificação” é já em si um ato interpretativo e ultrapassa inevitavelmente a imanência ou nível neutro do fenômeno musical.

A atribuição de uma referência externa à música através da análise pode estar fundamentada em vários fatores, onde cada autor cria uma espécie de vocabulário semântico através do qual serão estabelecidos elementos narrativos básicos, como oposições entre sujeitos, conflitos, frustrações, surpresas, etc. Note-se que esse vocabulário pode ter por base desde uma análise estritamente formal até uma hermenêutica musical que verse sobre argumentos semióticos ou mesmo emotivos. Um exemplo do primeiro caso seria a breve interpretação, concebida por B. Almén (2008: 90-91), para a segunda das *Seis Pequenas Peças para Piano* op. 19 (A. Schoenberg): o autor limita-se a descrever o percurso de um movimento melódico que, inserido num padrão de acompanhamento, acaba por interrompê-lo e assumir algumas de suas características, para finalmente ser por ele absorvido. O outro extremo pode ser depreendido do estudo de A. Newcomb sobre a 9ª Sinfonia de Mahler (1992: 118-136), onde o percurso

formal da peça e as recorrências e transformações temáticas são descritos como a conjugação de um processo de nascimento, envelhecimento e morte de um protagonista. Neste caso, antes de serem utilizados diretamente na interpretação narrativa, os elementos da análise musical (forma, modulações, variações motivicas...) são suportes para a criação de um vocabulário altamente referencial, o que permite ao autor concluir que, por exemplo, durante o segundo movimento “o protagonista se joga à sensualidade física e às distrações do mundo urbano moderno” (NEWCOMB, 1992: 124).

Dentre os possíveis subsídios semânticos para a interpretação narrativa – e os exemplos acima são somente duas demonstrações de extremos opostos –, há entre trabalhos mais recentes uma clara tendência à utilização de tópicos musicais como principal fundamento da narratividade em música. A análise de tópicos (*topical analysis*) foi assim alcinhada por L. Ratner (1980) e desde então se consolidou como ferramenta analítica através dos trabalhos de, entre muitos outros, K. Agawu (1991)³. Trata-se, na definição de Agawu, “de um significante (uma dada disposição de dimensões musicais) e um significado (uma unidade estilística convencional, frequentemente mas nem sempre de qualidade referencial)” (AGAWU, 1991: 49). Em sua aplicação prática, a análise de tópicos musicais tem sido utilizada como uma espécie de salvo-conduto para atribuições referenciais ao texto musical, onde a característica de convenção social sobre o seu significado é enfatizada como validação de seu conteúdo semântico. Daí resulta a impressão deixada por alguns estudos de que o significado do tópico apresentado é quase que “puramente” musical, o que pode ser considerado uma estranha conjugação entre uma análise formalista e uma hermenêutica musical – ou mesmo como uma defesa contra a instabilidade representada pela nossa primeira premissa da narratologia pós-clássica (v. acima).

Há duas problemáticas que são importantes na apropriação da análise de tópicos como fundamento de interpretações narrativas, as quais passo a apresentar utilizando como exemplos as análises de V. Micznik e M. Grabócz para o primeiro movimento da 9ª Sinfonia de Mahler e para a primeira das *Deux Images* op. 10, “En Pleine Fleur”, de Bartók, respectivamente.

A primeira problemática dá-se quando diversos conteúdos semânticos são evocados na música como “significados intrínsecos enraizados em convenções” (MICZNIK 2001, p.212), mas esses significados são apenas parcialmente – às vezes nem isso – aproveitados na interpretação narrativa. Micznik utiliza em seu artigo o termo barthesiano e potencialmente mais abrangente de *conotações* para esse tipo de significado, mas sua aplicação prática está essencialmente baseada na análise de tópicos. É assim que, por exemplo, o primeiro tema do movimento de Mahler “conota uma atmosfera serena, *passé*”, podendo-se “detectar um sentido ‘trivial’, ingênuo (...) especialmente na sua frase consequente, onde uma simetria mais óbvia é preservada, e onde a técnica de variação beira a banalidade” (2001: 213). A autora prossegue designando conotações semânticas para os materiais principais da peça, donde podemos destacar a “ansiedade” e “desequilíbrio” do segundo tema – o qual sofre no c. 372 uma transformação semântica para um “estado mental meditativo, introspectivo” (2001: 214) –, além do “poder anunciatório de magia ou fórmulas ritualísticas” (2001: 215), “perturbação ou distúrbio” (2001: 217) ou “qualidade fúnebre” (2001: 217), todas associadas com diferentes motivos musicais da obra.

Suspeito que uma interpretação narrativa dessa obra que empregasse todas essas conotações seria notavelmente extravagante, pois se veria obrigada a criar tantos predicados que o resultado passaria longe de uma semântica dita musical – qual a causa da ansiedade? O que provocou a perda da ingenuidade? Quem morreu? E como? Evidentemente, não se espera da autora que nos responda semelhantes perguntas

(embora tais respostas não sejam impossíveis), e é de fato com naturalidade que, para a criação da síntese narrativa na sequência do artigo, o principal fundamento passa a ser um vocabulário consideravelmente mais neutro, ou seja, mais parecido com o que chamamos de “musical” e, portanto, menos referencial ao mundo externo: conduções harmônicas, percursos formais desconformes com o arquétipo forma-sonata, ou conotações mais abstratas como “decisão” e “ação positiva” (2001: 225) são alguns dos elementos norteadores da interpretação.

A segunda problemática, exemplificada através da análise de “En Pleine Fleur” realizada por M. Grabócz, é exatamente o oposto da primeira: trata-se de uma interpretação narrativa toda baseada na análise de tópicos. A exemplo de suas análises da obra para piano de Liszt, levada a cabo desde os anos 70, a metodologia da autora passa pelo exame exaustivo das peças sinfônicas de Bartók, sendo que nesse caso são aproveitadas as referências teóricas importantes de J. Ujfalussy e B. Szabolcsi.

Desse amplo exame é abstraída uma lista de onze tópicos principais considerados significativos dentro da obra do compositor; note-se, portanto, que a valorização semântica do tópico não se dá aqui como convenção social, mas sim como constituinte de um micro-universo semiótico de um compositor específico – embora seja sempre necessária uma referência externa para completar o significado, como se pode ver claramente na descrição de tópicos como o da “natureza noturna” (GRABÓCZ 2009: 266) ou o das “danças populares” (2009: 272).

A principal diferença da abordagem de Grabócz em relação à de Micznik reside numa conjugação mais dinâmica e abrangente entre os diferentes tópicos, os quais estabelecem a própria sintaxe narrativa. Assim, por exemplo, a autora identifica em “En Pleine Fleur” o encadeamento constante de dois materiais-tópicos por toda a peça, marcando por um lado a *natureza* (canto lírico, quase popular, sob a indicação *tranquillo*), e por outro o *herói* (gesticulação de *lamento* do homem, escrito em quartas, quintas e segundas descendentes, sob a indicação *agitato*) (v. 2009: 284). Num próximo passo, a autora passa a considerar o plano narrativo dessa sintaxe, afirmando, por exemplo, que nos compassos entre os números de ensaio 9 e 10 “a significação ‘retórica’ (...) poderia ser a seguinte: o canto de consolação da natureza (...) não pode apaziguar a dor (a solidão, etc.) do herói” (2009: 285).

Sendo obtidas através da análise extensa e criteriosa da obra do compositor, e sendo carregadas e adaptadas por distintos pesquisadores, tais asserções são certamente persuasivas e passíveis de “comprovação” através da verificação das partituras em questão. Ainda assim, e talvez por isso mesmo, sente-se certa frustração ao se ver em poucas frases um suposto significado musical, e dificilmente nos sentiríamos tentados a escutá-lo duas vezes. Neste caso, portanto, a pretensa autoridade e abrangência da combinação entre tópicos musicais e interpretação narrativa é tão grande que sufoca outros potenciais de associação de significado.

Daí nasce uma pergunta que é de fato uma reação espontânea a esse esgotamento: *e depois?* A música continua transbordando da sua descrição, o que nos faz questionar não a importância dos estudos aqui mencionados, mas sim a necessidade de se buscar para a interpretação narrativa um subsídio semântico mais estável do que a própria subjetividade do intérprete. O maior interesse de uma narratividade musical talvez seja a criação de um significado composto entre música e discurso sobre música, fundamentado numa metodologia semiológica explícita, porém não definitiva.

Notas

- 1 Ver, entre outros: MICZNIK 2001; ALMÉN 2008; GRABÓCZ 2009.
- 2 A autora fundamenta-se principalmente em teorias literárias de Gerald Prince para associar um maior grau de narratividade musical com os seguintes elementos: eventos numerosos, coexistência de distintas sequências temporais, presença de conflitos, percepção de estruturas totais com começo, meio e fim, entre outros (MICZNIK, 2001: 220). Como se pode observar, esses critérios não podem ser senão vagos balizadores para a designação de determinado grau de narratividade para determinada obra.
- 3 M. Grabócz chama a atenção para o paralelismo entre os conceitos de tópico e entonação (*intonation*), o qual foi utilizado por diversos pesquisadores do leste europeu, entre eles Asafiev (GRABOCZ 2009: 22).

Referências:

- AGAWU, V. Kofi. *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- FREIRE, Vanda B. (org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- GRABÓCZ, Márta. *Musique, Narrativité, Signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- MAUS, Fred Everett. Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55:3, p. 293-303, 1997.
- MICZNIK, Vera. Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2, p. 193-249, 2001.
- NEWCOMB, Anthony. Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies. *19th-Century Music*, vol. 11 no. 2. University of California Press, p. 164-174, 1987.
- _____. *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*. In: SCHER, Steven Paul (org.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge: 1992, p. 118-136.
- NÜNNING, Ansgar. Narratologie ou narratologies? Un état des développements récents, de la critique et de propositions pour des usages futures du terme. Francis Berthelot e John Pier (dir.), *Narratologies Contemporaines*, actes des séminaires CRAL, 2009.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.