
Como fazer análise musical sem ler partitura? Reflexões teórico-metodológicas sobre o estudo de Música no campo da Comunicação¹

Renata Louriane Moreira da Silva Menezes Constant²
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

Diante da dificuldade de trabalhar ao mesmo tempo com as dimensões estética e sociopolítica da Música, o que proponho neste trabalho é um esforço reflexivo sobre as possibilidades de método para abarcar ambas as dimensões na Comunicação, bem como nas Ciências Sociais como um todo. Para tanto, proponho um entendimento sobre como dados sonoros são fonte de informação e faço uma revisão bibliográfica com o intuito de identificar possibilidades teórico-metodológicas para otimizar a análise musical, de modo a fazer uma ponte entre os dois universos. Assim, intento contribuir com o desenvolvimento das pesquisas em Música no campo da Comunicação.

Palavras-chave

Estudos Culturais; Etnomusicologia; Estética; Análise Musical

Introdução

Com certeza você já se deparou com algumas melodias que trazem informações completas com apenas alguns segundos de reprodução. O “Tema da Vitória”, do maestro Eduardo Souto Neto, por exemplo, é uma música instrumental rapidamente associada à Fórmula 1. Para quem ouve rádio, a peça “O Guarani”, de Carlos Gomes, está associada ao início do programa A Voz do Brasil.

Trilhas sonoras do cinema também são excelentes exemplos de como melodias são fontes de informação. O tema de Tubarão, por exemplo, foi composto por John Williams de tal modo que transmite a sensação de tensão que o longa pede com apenas duas notas articuladas de forma brilhante pelo compositor.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF (PPGCOM/UFF), e-mail menezsrenata@gmail.com.

Por isso, é um consenso que a trilha é parte fundamental das narrativas cinematográficas clássicas, pois orientam o espectador sobre a cena que está se desenrolando. Além do tema de Tubarão, ainda poderíamos citar outros inúmeros exemplos, como Missão Impossível, Psicose, Rocky Balboa, entre outros. Nos jogos eletrônicos, as músicas também servem como indicativos das ações desempenhadas pelas personagens. A franquia Tomb Raider, por exemplo, usa a trilha sonora como ferramenta para indicar de forma clara os momentos de batalha, servindo como marcadora para o início e para o final do confronto.

A partir de todos os exemplos supracitados, não podemos negar que som é informação. Como ouvir um latido informa sobre a presença de um cachorro, a trilha sonora de um filme ou de um jogo nos dá pistas sobre o tom das cenas. Em contrapartida, esses sons são interpretados a todo o tempo pelos ouvintes, que os relacionam com o contexto no qual estão inseridos para compreendê-los. Assim, sendo objetos produtores de sentido, os sons podem ser entendidos como signos, dotados de ideologia, tal como proposto por Bakhtin (2010). Ainda no terreno da semiótica, podemos tratá-lo como um índice, tendo em vista que:

O princípio do índice é que sua existência é dependente da forma como é afetado pelo objeto, assim, a relação entre a cultura e a música que dela é causa ou consequência é indissociável, mesmo que não seja percebida. Dessa forma, sempre haverá uma relação indicial entre a música e o meio (individual ou social) do qual faz parte. Por exemplo, determinada música é “religiosa” porque existe a religião que “modela” seus instrumentos, sonoridade, tipo de performance; essas são as “marcas” que mostram a relação indicial da música com seu objeto (BARROS, 2017, p. 136)

Com essa exposição, temos que a música é um objeto de pesquisa dotado de duas dimensões, *pöietica* e *estesica*, tal como propõe Phillip Tagg (2011)³. A primeira diz respeito à sua estrutura, seu modo de construção. Já a segunda tem a ver com os sentidos que são produzidos a partir dela, as possibilidades de recepção e interpretação das produções.

É possível observar, no entanto, que lidar com ambas as dimensões ao mesmo tempo é um desafio teórico-metodológico, pois os pesquisadores das ciências sociais (o

³ “Pöiético qualifica termos que denotam elementos estruturais do ponto de vista de sua construção (poíesis) (...) Estésico, por outro lado, qualifica termos que denotam elementos estruturais basicamente do ponto de vista do efeito de sua percepção (estesis), ou seja, o efeito ou conotação recebidos”. (TAGG, 2011, p. 8)

que inclui os comunicólogos, é claro) não possuem o treinamento necessário para lidar com a parte técnica, relativa à produção. Por isso, neste artigo, pretendo refletir sobre a importância dos elementos sonoros enquanto fontes de informação, além de propor meios que nos permitam trabalhar a música em sua totalidade nas ciências sociais. Dessa forma, busco condensar e apresentar uma breve revisão bibliográfica que nos permite aplicar ferramentas de análise sonora nos estudos de Ciências Sociais.

O som como objeto de análise

Como já foi mostrado acima, estudar Música no campo da Comunicação é lidar, ao mesmo tempo, com um objeto estético e sociopolítico. No entanto, analisar esse objeto sob as duas perspectivas é um desafio, já que não há consenso sobre um método capaz de dar conta do esforço exigido para compreender criação e recepção em conjunto. Conseqüentemente, muitos comunicólogos acabam por privilegiar o social *ou* o estético em seus trabalhos, com forte tendência a explorar mais as análises sociológicas do que as musicológicas. Esse problema, é claro, também pode ser um empecilho em outras áreas das Ciências Sociais.

Nesse contexto, podemos observar que muitas vezes acionamos a etnomusicologia como referencial teórico-metodológico para nos debruçarmos sobre nossos objetos. No entanto, durante o processo de análise, permitimos que a dimensão “etno” ocupe mais espaço do que a dimensão “músico”, a qual contemplaria criação, técnica, estrutura. Outra opção metodológica, que também atrai muitos adeptos, é a Análise do Discurso. Esta, porém, acaba por nos limitar ao exame do texto verbal, deixando de lado as construções sonoras não-verbais, fundamentais para quem trabalha com música.

Já citado na introdução, temos que Bakhtin é amplamente acionado pelos estudiosos dos Estudos Culturais. O autor concedeu valiosas contribuições aos pesquisadores da área, tendo em vista que esta escola de conhecimento se dedica a compreender as práticas significantes desenvolvidas na sociedade. Dessa forma, muitas vezes se apropria da teoria de que todo signo é ideológico para fazer a análise de seus objetos.

No entanto, Freire Filho (2009) nos mostra que há uma dificuldade entre os pesquisadores dos Estudos Culturais para considerar a dimensão estética em suas pesquisas, deixando de lado as descrições e análises das produções culturais para compreender sua relação com o poder. Desse modo, muitos estudiosos associados à etnomusicologia entendem uma peça musical inteira como *um* signo, mas não se debruçam sobre ela para analisar suas minúcias, como uma nota dissonante ou um instrumento que quase não é ouvido no meio do arranjo, mas ajudariam a dar novos sentidos às interpretações.

Ater-se a esses pequenos detalhes poderia ajudar a produzir reflexões mais ricas, posto que permitiria encontrar diversos signos dentro de uma mesma peça, a partir da exploração de suas diferentes camadas. Observe, por exemplo, como versões de uma mesma composição podem render interpretações completamente diferentes, a partir da nova roupagem que ganham com a incorporação de novos instrumentos ou até mesmo de uma outra melodia.

Por exemplo, a seresta “Chão de Estrelas”, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, tem um tom dramático quando interpretada por Nelson Gonçalves, versão que é acompanhada por violões e violinos. No entanto, a mesma composição ganha um tom ridículo quando regravada pela banda Os Mutantes. Adaptando a seresta ao contexto da psicodelia dos anos 60 e 70, Arnaldo Baptista inicia a canção imitando o estilo de imitação vocal de Gonçalves e segue com uma performance semelhante até 1”24”. Neste momento, a música é invadida por barulhos de avião e uma confusão de sons que remete o ouvinte a um ambiente circense, culminando numa paródia jocosa dos últimos versos.

A partir dessa brevíssima análise das diferenças entre as versões, também é possível identificar diferenças entre os contextos em que cada uma das versões estava inserida. Ainda podemos propor reflexões sobre o intertexto (ou dialogismo!⁴) que é produzido por Os Mutantes quando decidem regravar a versão com uma nova apresentação.

⁴ Fiorin (2017) mostra que, para Bakhtin, todo enunciado é dialógico, pois é produzido a partir de outros enunciados. No caso da canção regravada pela banda Os Mutantes, trata-se de um dialogismo composicional formado por meio da paródia, que, de acordo com ele, exige do leitor uma memória textual para conseguir identificá-la. Assim, o ouvinte só é capaz de identificar o elemento jocoso se conhecer previamente a gravação anterior.

Ao limitar o estudo sobre a canção apenas à Análise do Discurso, talvez o foco do pesquisador estivesse apenas no modo como Arnaldo Baptista subverte a letra nos últimos versos. Por outro lado, seguindo a crítica de Freire Filho, vemos que operá-la sob o viés dos Estudos Culturais poderia levar a identificar as diferenças entre os contextos, falando sobre os músicos ou até mesmo sobre os consumidores dessas produções. Porém dificilmente traria como elemento de análise as discrepâncias entre as escolhas de instrumentos, que, como já discutimos mais acima, são fonte de informação.

Assim, vemos que uma análise etnomusicológica que considere também os aspectos sonoros das canções nos ajudaria a compreender melhor a relação entre forma e função, contribuindo para o enriquecimento de nossas pesquisas. No entanto, continuamos nos deparando com a dificuldade para fazer essa análise na prática sem o conhecimento técnico necessário para analisar nota por nota.

É válido observar que essa propensão às análises sociais ou verbais não é necessariamente resultado de uma escolha consciente do pesquisador. Antes mesmo de passar por uma questão pessoal, temos que o ensino da linguagem musical não faz parte do currículo da educação básica. Com isso, ela fica restrita a pessoas que buscam aprender teoria musical como atividade extracurricular, profissional ou como hobby, problema reiterado por Phillip Tagg ao longo de sua carreira como pesquisador e educador musical.

A partir dessa afirmação, deparamo-nos com uma contradição: apesar de a música ser considerada uma linguagem universal, ubíqua, a sua criação exige conhecimentos muito específicos. Portanto, a parte técnica é inacessível para quem está de fora dos conservatórios e escolas de música. A falta desse domínio não deve, porém, ser uma barreira para a realização de pesquisas sobre Música nas Ciências Sociais. Não compreender termos técnicos não deve nos impedir de refletir sobre as suas formas e funções.

Nesse sentido, é importante ainda destacar que Phillip Tagg (2011) enfatiza que a lógica inversa também é verdadeira. Enquanto os pesquisadores das ciências sociais deixam de lado a dimensão técnica da produção musical, os musicólogos ignoram as dimensões sociais e não têm o hábito de fazer análises sobre o contexto sócio-histórico no qual a música está inserida. Dessa forma, a música corre o risco de ser tratada como

se estivesse no vácuo, sem correlacionar sua forma às funções que ela pode desempenhar no meio social, enquanto objeto sócio-histórico e político.

Sendo assim, podemos identificar que ainda existe uma limitação teórico-metodológica, que faz com que os pesquisadores falem *de* música ou *sobre* música, problema exposto nos anos 60, por Charles Seeger. Percebemos, então, uma dificuldade para transitar entre as dimensões *pöietica* e *estesica*, o que surge da ausência de descritores que permitam lidar com ambas ao mesmo tempo. Sobre o assunto, Tagg diz:

Na linguística parece haver também uma rica mistura de descritores pöiéticos e estésicos de estruturas. Por exemplo, o termo fonético “fricativo palato-alveolar falado” é pöiético porque especifica o som /Z/ (GIMSON, 1967, p.33), denotando como é produzido ou construído, e não como é geralmente percebido ou compreendido. Por outro lado, termos como “finalizado” e “não finalizado”, utilizados para qualificar o contorno de alturas da fala, são ambos estésico e pöiético, ao passo que conceitos fundamentais da linguística como “fonema” e “morfema” funcionam tanto pöiética quanto estesicamente, ao designar estruturas de acordo com sua habilidade de significar algo tanto do ponto de vista de quem fala quanto de quem escuta (TAGG, 2011, p. 8).

O autor prossegue sua fala mostrando que, ao contrário da Linguística, a Música não dispõe de descritores que sirvam como “fonema” ou “morfema”, os quais permitem trabalhar com ambas as dimensões de seus objetos de análise. Desse modo, para trabalhar com as duas dimensões da música, o pesquisador precisa empreender dois esforços metodológicos diferentes. Os musicólogos, por exemplo, precisariam trabalhar com suas notações e, à parte, fazer as análises sociológicas para falar sobre o contexto, sobre possibilidades de recepção ou fazer historiografia de um estilo, por exemplo. Daí, muitos preferem selecionar apenas um dos aspectos para explorar em seus trabalhos. Se for uma escolha consciente, não é um demérito do pesquisador, é claro. Afinal, delimitar seus recortes é um procedimento metodológico fundamental para desenvolver pesquisas.

No entanto, conhecer outras possibilidades de abordagem pode ser um caminho para ampliar os horizontes e proporcionar novas interpretações e desenvolvimentos. Em vista disso, a seguir apresento algumas possibilidades que identifiquei a partir de revisão bibliográfica teórico-metodológica.

Ferramentas para uma análise musical nas Ciências Sociais

Quando falamos em análise musical para pessoas que não entendem de teoria musical, a grande referência teórica é o pesquisador Phillip Tagg. Este trabalha com educação e se esforça no sentido de criar táticas de análise que permitam pegar atalhos sem, porém, comprometer a validade dos estudos. Em artigo de 2009, Tagg trouxe a possibilidade de utilizar a percepção como base metodológica para a compreensão de estruturas e significados sonoros.

De acordo com ele, é fácil realizar descrições capazes de lidar ao mesmo tempo com a produção e a recepção em outras artes, como a literatura ou a pintura⁵. Por exemplo, podemos descrever pinceladas como agitadas ou confusas e estaremos falando tanto da *pöiesis* quanto da *estesis* de um quadro, ou seja, sobre as técnicas aplicadas na sua produção e como ela é recebida por seus espectadores. Em contrapartida, quando usamos o termo técnico *allegro* para falar sobre uma música abordamos somente a dimensão *estesica*, não informando sobre a *pöiesis* de uma peça sonora.

Dessa forma, em vez de aplicar notações musicais ou outros termos técnicos como ferramenta de descrição melódica, Tagg propõe que o pesquisador faça denotações⁶ do que está ouvindo, deixando claro como percebe o que ouve e permitindo ao leitor identificar facilmente os trechos descritos e analisados. Desse modo, é possível criar descrições como “música rápida e tensa executada por violino durante trecho X da música”. Com isso, permite-se ao leitor ter acesso a informações tanto sobre a construção sonora quanto à recepção musical, já que traz dados sobre a percepção produzida (“rápida e tensa”) e sobre modo de produção (instrumento empregado na execução, por exemplo).

Ao ouvir o tema de Tubarão, por exemplo, você pode até não saber descrever que há duas notas (Mi e Fá) em alternância, mas pode descrever a agilidade da melodia

⁵ Termos que denotam elementos estruturais da linguagem e das artes visuais são ambos *pöiético* e *estésico*, enquanto os que denotam elementos estruturais da música são predominantemente *pöiéticos*. (TAGG, 2011, p. 10)

⁶ “Denotação *estésica* é a identificação verbal de certas qualidades percebidas que conotam o som a ser identificado. Esta expressão pode ser baseada na comparação inter-objetiva, por exemplo, “o arpejo de Bach”, “o som do gongo final no gamelão”, “a progressão harmônica de Hey Jude” – ou nos próprios campos paramusicais de associação do objeto de análise, ou seja, conotações do som específico fornecido pelos seus respondentes, incluindo você mesmo – por exemplo, esfumaçado, coaxar de sapos, som-debruxa, borbulhante, como o nascer do sol.” (TAGG, 2011, p. 12)

e as sensações que ela transmite ao ser reproduzida. Outra possibilidade é falar sobre como os instrumentos são empregados e como são harmonizados entre si: o brevíssimo solo de tuba do início dá indícios de tensão e ansiedade, sensações que se aumentam com a incorporação de outros naipes, como as cordas e a percussão.

A possibilidade de aplicação desse método também foi exposta de forma muito breve acima, durante a análise da releitura de “Chão de Estrelas” feita por Os Mutantes. A descrição dos sons de aviões e das dissonâncias dos instrumentos que surgem após 1’24” da canção servem como ferramenta tanto para falar sobre como a música é construída quanto para explicar como ela é recebida pelos ouvintes.

Esse método proposto por Tagg é consonante com o trabalho de Margaret Lam (2011), que desenvolve um modelo de organização do conhecimento musical. Para tanto, ela prevê (1) o desenvolvimento de um vocabulário capaz de descrever e informar sobre as músicas, (2) a incorporação da apreciação musical como forma de conhecimento e (3) considerações sobre o contexto histórico-cultural, que permitem envolver os elementos extramusicais e as práticas sociais.

Logo, vemos que esse vocabulário pode, é claro, incluir termos do conhecimento formal de música, relacionados a harmonia, notas, tons, etc. Mas, além disso, ele também pode dizer respeito a descrições informais, originadas durante a escuta, por meio da experiência. Ainda sobre o método de Lam, temos que a incorporação da apreciação musical como dado produtor de conhecimento também é algo a se destacar, pois permite trazer para a análise musical a capacidade interpretativa, chamada por Tagg de competência *estésica*. Segundo o autor, dá-se pouca importância para essa competência, porém ela é fundamental para interpretar e comunicar os significados expressos na música.

A validade da aplicação desse método pode ser observada ao ler a tese de doutorado de Camila de Barros (2017). Por meio de uma análise semiótica, a autora pretendia avaliar como se dava o desenvolvimento da informação musical entre pessoas sem educação formal na área, que utilizavam a música como recreação.

Ao realizar suas entrevistas sobre o consumo de música, a pesquisadora recebeu respostas que traziam classificações como “música para estudar” ou “música de academia” (BARROS, 2017, p. 212). A partir daí, suas conclusões mostram que, além de permitir mapear o comportamento dos usuários sobre as funções dadas às músicas,

essas expressões permitem identificar o domínio em que essas músicas são classificadas por quem as ouve, servindo como instrumentos para produção de categorização e de conhecimento.

Com isso, temos que as pesquisas em Música na área da Comunicação, bem como das Ciências Sociais como um todo, podem se valer de métodos descritivos para conseguir lidar com aspectos relativos à forma da música. Com ele, é possível contornar as limitações impostas pela falta de conhecimento em teoria musical sem, no entanto, deixar de lado a dimensão estética de seu objeto.

Proposições finais

Este artigo surgiu a partir da identificação das limitações metodológicas que encontrei durante o desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado. Apesar de entender a música como um objeto complexo, dotado das dimensões estética e social, a falta de conhecimento sobre teoria musical surgia como um empecilho, que tinha como risco a limitação do meu trabalho às observações etnológicas, impedindo-me de dar conta da dimensão musicológica propriamente dita.

Tomar consciência dessa limitação foi o *plot twist* necessário para entender a necessidade de buscar meios para dar conta de analisar os sons. A análise, no entanto, deveria ser feita sem necessariamente aprender a linguagem técnica que está por trás de uma composição.

Buscando sanar essa lacuna, procurei referenciais teórico-metodológicos que me ajudassem a fazer a análise musical a partir de operações que eu pudesse desenvolver por meio de linguagens e habilidades pré-existentes. Com os escritos de Tagg, compreendi as especificidades de cada uma das dimensões, as quais ele denomina como *pöiesis* e *estesis*, e pude observar como elas se relacionam na prática, exigindo um esforço para lidar com sua síntese.

Foi também por meio dos escritos de Tagg, bem como de Lam, que encontrei a base teórico-metodológica necessária para fazer a análise musical por meio de descrições, em vez de notações musicais ou denotação de tons ou subtons. Assim, percebo que, a partir de uma escuta atenta, é possível identificar, descrever e classificar

trechos que pretendo destacar em minha pesquisa. Com isso, facilita-se o processo de análise dos sentidos, bem como a comunicação dos mesmos em meu material.

Enfim, como contribuição para o campo da etnomusicologia, trago ao longo deste trabalho algumas possibilidades de operar a análise musical por meio de descrições sobre o modo como os instrumentos são articulados, como as melodias são interpretadas ou como ocorrem as variações melódicas ao longo de uma faixa musical.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem.. São Paulo: ed. Hucitec, 2010.

BARROS, Camila Monteiro de. **Informação Musical**: Análise semiótica da experiência de não especialistas em música e as implicações teóricas na Organização do Conhecimento. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFSC, Florianópolis, 2017, 220 p.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: ed. Contexto, 2017.

FREIRE FILHO, João. Os estudos culturais e o deslocamento do domínio estético. In: **Revista ECO-Pós**, v. 12, n. 3, p.143-164, set-dez, 2009.

LAM, Margaret. Towards a “musicianship model” for music knowledge Organization. **OCLC Systems & Services**: International digital library perspectives, v. 27, n. 3, p. 190-209, 2011.

SEEGER, Charles. On the moods of a musical logic. In: **Journal of the American Musicological Society**, v.13, p.224-261, 1960.

TAGG, P. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In: **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.7-18, 2011.

Discos consultados

GONÇALVES, Nelson. **50 Anos de Boemia - Vol 1**. BMG Brasil, 1991.

OS MUTANTES. **A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado**. Universal Music, 1970.