

Abstração e representação na música eletroacústica¹

Rodolfo Coelho de Souza²

Resumo: Este artigo parte de uma reavaliação da proposta original das correntes da música concreta e da música eletrônica para concluir que o projeto de Schaeffer de uma escuta reduzida que eliminaria as referências a sentidos extrínsecos ao discurso musical foi superado já nos primórdios da música eletroacústica, ainda que isso não tivesse sido sempre claramente postulado, predominando o elogio da abstração sonora. Utilizando paradigmas da hermenêutica da significação musical desenvolvidos pela teoria das tópicas, novos desdobramentos são descritos e que resultam nas teorias dos tropos musicais, dos campos tópicos, dos gêneros expressivos, da narratividade e da intertextualidade, teorias estas que se propõe a utilizar também na música eletroacústica, pelo menos em certas instâncias particulares. O pressuposto fundamental que valida essa hipótese é a utilização de uma poética de contrastes, que ocorre quando a música eletroacústica se vale da substituição da sintaxe harmônica pelo contraste dado pela significação tópica na determinação de uma arquitetura formal. Observa-se, finalmente, que o recurso a esse artifício pode gerar uma interpretação de espaços paradoxais em que não só características espectro-morfológicas dos sons usados, mas também interpretações hermenêuticas dos eventos sonoros podem contribuir para a percepção de uma realidade virtual incompatível com nossa experiência do mundo físico real.

Abstract: This paper departs from an evaluation of the original proposition of *musique concrète* and electronic music, to conclude that Schaeffer's project of a reduced listening, that would eliminate the references to meanings that are extrinsic to the musical discourse, has been already overcome at the beginnings of the electroacoustic music, despite that this idea was not always clearly stated, prevailing the appraisal of sound abstraction. Using the paradigms of musical meaning hermeneutics, developed by the theory of topics, new developments are described that have resulted in the theories of musical tropes, topical fields, expressive genres, narrativity and intertextuality, which we intend to use also in electroacoustic music, at least at certain particular instances. The fundamental hypothesis that validates this proposition is that the use of a poetics of contrasts which occurs when the electroacoustic music substitutes the topical meaning for the harmonic syntax can produce a formal architecture for the piece. We observe, finally, the resource to this artifice can generate the interpretation of paradoxical spaces in which not only spectral-morphological characteristics of the sounds, but also hermeneutic interpretations of sound events can contribute to the perception of a virtual reality ultimately incompatible with our experience of the real physical world.

¹ Abstraction and representation in electroacoustic music

² Compositor e professor na USP Ribeirão Preto.

Introdução

A pesar de, na prática, revelar-se uma abordagem pouco relevante para as múltiplas maneiras como hoje se produz música utilizando recursos eletroacústicos, os livros de história da música continuam a afirmar uma divisão entre as correntes da música concreta e da música eletrônica que foi postulada nas décadas de 1950 e 1960. Antokoletz (1992, p. 448-473), por exemplo, em um dos mais elaborados discursos disponíveis sobre a história da música do século vinte, dedica um capítulo inteiro ao propósito de traçar a distinção entre “*musique concrète* e *electronic music*”. A separação entre as duas correntes é explicada, naquele texto, e em muitos outros semelhantes, pelo método de produção sonora. Na escola da música concreta, os sons eram gravados em fita magnética, transformados eletronicamente e reorganizados através de procedimentos de montagens, ao estilo da linguagem cinematográfica – lembre-se que, àquela altura, o cinema já tinha uma tradição de mais de meio século e podia, portanto, emprestar paradigmas para uma linguagem incipiente que se desenvolvia em outro domínio artístico. Ainda assim a aproximação com métodos cinematográficos é insuficientemente reconhecida nos trabalhos teóricos sobre a música eletroacústica, exceção feita talvez à abordagem de Michel Chion (CHION, 1990). Quanto à escola da música eletrônica, ambicionaria ela produzir seu discurso integralmente a partir do elemento sonoro mínimo, a onda senoidal, gerada por osciladores eletrônicos. O método de composição seria uma adaptação dos processos serialistas usados na música instrumental aos novos materiais gerados eletronicamente. Dizia-se então que a primeira escola, a da “*musique concrète*”, seria o domínio dos compositores franceses, e a segunda, a da “*Elektronische Musik*”, seria o domínio dos compositores alemães.

Essa separação em duas escolas nasce, primordialmente, dos escritos que almejavam dar suporte teórico e validação estética à música de cada um desses grupos. Podemos localizar pelo menos dois textos fundadores dos respectivos postulados. Já em 1955, Herbert Eimert publicava no primeiro número da revista “*Die Reihe*”, que ele mesmo comandava, um artigo explicando o que seria a música eletrônica. Esse texto, republicado em inglês em 1955 e em espanhol em 1973 (EIMERT, 1973), foi citado e copiado inúmeras vezes desde então, mundo afora. Note-se, porém, que não se tratava do esforço isolado de uma pessoa, mas de um grupo de pessoas razoavelmente numeroso que se reunia em torno do Estúdio de Colônia, ligado à Rádio de Colônia, apoiada pela principal empresa alemã de produtos eletrônicos, a Telefunken. Um dos textos fascinantes sobre os métodos dessa escola, não fora por outros motivos, pelo menos pelas contradições que tenta ocultar, foi publicado por Stroh, em 1975, na Alemanha Oriental. Saliente-se que a guerra fria, que dividia a Alemanha em dois setores em conflito político, não foi capaz de barrar por completo a troca de conhecimentos nos campos experimentais da música, ainda que no âmbito oriental as teorias da música eletrônica ganhassem uma curiosa leitura de viés marxista a ser notada no próprio título do livro de Stroh. No âmbito da música concreta, o texto fundador é certamente o “*Traité des objets musicaux*” de Pierre Schaeffer, publicado em 1966. É nele que encontramos pela primeira vez a discussão sobre o conceito de escuta reduzida (“*écoute réduite*”) que postula a necessidade de um esforço intencional do compositor para transformar eletronicamente os sons gravados até o ponto de tornar irreconhecível sua fonte produtora (SCHAEFFER, 1966, p.270). As discussões em torno desse princípio axiomático da música concreta já preencheram volumes e não é nosso propósito retomar essa discussão, ainda que, em última instância, parte significativa do que trataremos ao longo deste artigo seja uma decorrência do problema levantado por esse conceito.

Ressalte-se, porém, que nenhuma dessas postulações foi fielmente obedecida na prática pelos compositores considerados como representativos de cada uma das duas escolas. Tomemos o caso de

Eimert e de Stockhausen. Se o “Estudo II” para sons eletrônicos, de Stockhausen, composto em 1954, pode ser considerado a pedra angular do paradigma da música eletrônica, comportando até uma transcrição em gráfico cartesiano, em substituição à função da partitura, que nos permite apreciar as estruturas seriais elaboradas nesse trabalho (EIMERT, 1973, p.123-136), a obra seguinte, de 1955, “*Gesange der Jüngelinge*”, em pelo menos um aspecto contradiz as premissas da escola da música eletrônica: utiliza sons de vozes de adolescentes que, ademais, se fazem perceber como tal. Note-se, porém, que ela também não se coaduna com o paradigma da música concreta que demandaria um esforço concentrado em velar essa referência. Do mesmo modo, Eimert também usará em sua obra mais famosa, “*Epitaph für Aikichi Kuboyama*”, sons de voz humana. Por outro lado, no universo francês, as direções tomadas pelo “GRM – *Groupe des Recherches Musicales*”, fundado por Schaeffer em 1958, não se restringiram ao desenvolvimento de uma linguagem musical baseada na transformação de sons gravados. A obra dos compositores da geração seguinte à de Schaeffer, especialmente as de François Bayle e Bernard Parmegiani, ambos intensamente ligados ao desenvolvimento do GRM, utilizam sistematicamente sons gerados eletronicamente. Talvez o único compositor daquele grupo de pioneiros a manter uma trajetória consistente com os propósitos iniciais da música eletrônica tenha sido, paradoxalmente, um francês: Pierre Boulez. Em meados dos anos 1960 ele interrompe suas pesquisas com sons eletrônicos, alegando que o estado incipiente da tecnologia àquela altura impunha limitações insuportáveis para um compositor consciente da necessidade de sofisticação do material sonoro, uma vez que em música não é possível uma separação operacional clara entre matéria e forma. Mas em 1976 ele retomará suas preocupações com uma eletrônica plenamente instrumentalizada na direção que ele adota para o IRCAM, o instituto de pesquisa que funda em 1976.

O que se percebe desses fatos é que o foco da oposição entre eletrônicos e concretos era enganoso. Ambas as escolas partilhavam o mesmo ideal de **abstração** sonora, permitindo-se abranger ocasionalmente sons que mantinham referências a suas fontes produtoras desde que eles privilegiassem um sentido instrumental, abstrato, e não uma referência ao objeto. Ou seja, ambas as escolas temiam os perigos de uma música em suporte gravado que privilegiasse o narrativo, o episódico, o extramusical. Afinal, para se constituir como uma nova linguagem, a música eletroacústica (palavra esta cujo sentido busca uma inclusão abrangente das correntes concretas e eletrônicas) deveria se filiar à tradição da música absoluta alemã herdada do século dezenove, em contraposição às tentações da música programática que, no próprio século dezenove, se oferecera como alternativa àquela. Em outras palavras, a música eletroacústica, mais uma vez, assim como o serialismo da primeira e da segunda metade do século dezenove, recusava-se a embarcar na viagem da “música do futuro” de Liszt e Wagner, encontrando no rigor da música abstrata defendida por Hanslick sua plataforma de suporte estético.

Não obstante o predomínio dessa linha ao longo da segunda metade do século vinte, já nos anos 1970 alguns compositores eletroacústicos se deram conta das limitações ilusórias que esse projeto encerrava. Num certo sentido Schaeffer havia plantado as sementes da dissolução de seu postulado da escuta reduzida quando se propõe a discutir, no próprio “*Traité*”, o problema da significação musical, em bases nitidamente ancoradas na filosofia de C. S. Peirce, ainda que essa referência seja omitida na sua bibliografia. Hoje se sabe que Schaeffer conhecia o pensamento semiótico peirceano e que dele se valeu para desenvolver sua pesquisa, a qual reconhece o papel triádico da articulação do signo e o papel insuperável da instância do interpretante na decodificação sígnica.

Lembremos, finalmente, que entre as obras pioneiras que postulam de modo explícito uma escuta não redutiva vem imediatamente à mente peças eletroacústicas de Michel Chion (por exemplo,

“*La Tentation de Saint Antoine*”, de 1984) e Trevor Wishart (“*Red Bird: A Political Prisoner's Dream*”, de 1978).

Bases teóricas para uma análise da significação na música eletroacústica

Para aprofundar a discussão do problema da **abstração** e da **representação** no âmbito da música eletroacústica é preciso retroceder um pouco às bases conceituais de nossa empreitada e rever os fundamentos gerais da discussão da significação musical quando aplicada à linguagem eletroacústica. Nosso propósito será reconhecer que certos avanços em estudos da significação musical, estabelecidos pela teoria das tópicas, na senda aberta por Leonard Ratner a partir dos anos 1980, abriram novas perspectivas para a compreensão do fenômeno da significação, mesmo para linguagens aparentemente tão afastadas da música do período clássico em que essa teoria foi afirmada, como é o caso da música eletroacústica em relação ao período da prática tonal. Ou seja, nos propomos a utilizar para o repertório contemporâneo paradigmas da hermenêutica da significação musical que foram consolidados para a música do classicismo e do romantismo, partindo do pressuposto que as bases semióticas sejam universais para todas as linguagens, feitas as devidas adaptações metodológicas.

Certamente para prosseguir nesse projeto devemos abandonar as premissas da escuta reduzida schaefferiana. Podemos nos valer da análise da tripartição do signo, segundo Peirce, que esclarece que tipo de operação estaria propondo Schaeffer ao defender aquela redução. Segundo Peirce, o signo tem três níveis: o icônico, que depende das relações de semelhança estabelecidas entre o significante e o interpretante, o indicial, que depende de uma relação de contiguidade ou de causa e efeito entre o significante e o interpretante, e finalmente o simbólico, no qual essa relação é estabelecida por uma convenção. A proposta de ouvir um som sem estabelecer sua relação com a fonte procuraria então apagar do nível icônico o reconhecimento de similaridades com outros signos, com o objetivo de evitar que o interpretante estabeleça relações de indicialidade, isto é, de causa e efeito do som ouvido em relação à fonte produtora. Sem estas operações o nível simbólico ficaria também automaticamente esvaziado, e nenhuma narratividade programática sobreviveria na interpretação do discurso musical. O que restaria seria apenas o nível de ‘primeiridade icônica’, a mera qualidade, a sensação pura. Um leitor atento de Peirce saberá, todavia, que este é um projeto utópico, porque em toda interpretação sêmica contribuem, em maior ou menor escala, os três níveis. Além do mais, afirmou Peirce, estabelecer relações interpretantes que atingem o nível simbólico é a ambição de qualquer processo semiótico, de modo que seria impossível evitar que um interpretante livre, como o que suscita a audição da música eletroacústica, realizasse inumeráveis articulações de significações, a despeito das intenções e dos desejos do autor ou do analista.

Os estudos sobre a significação musical ganharam enorme impulso nas últimas décadas. Depois de trabalhos pioneiros, como o de Leonard Meyer (MEYER, 1956), algumas décadas se passaram em que prevaleceu a tese de que a música não teria um nível semântico, ou que a semântica da música seria sua própria sintaxe. Essa conclusão era tirada de afirmações como a de que “a música é uma arte essencialmente sem referentes externos” (MEYER, 1956, p.89), embora não se encontre em Meyer uma negativa peremptória da existência de uma semântica musical, o que não é o equivalente exato à afirmação precedente de Meyer. Todavia foram décadas de intensa predominância de paradigmas de análise formalista, com a abertura de diversas novas metodologias de análise, como a teoria dos conjuntos e a sedimentação da análise schenkeriana, principalmente na academia norte-americana. Não é de se estranhar, portanto, que a semiótica da música tenha permanecido, naquele período, apegada a

discursos meta-narrativos que reafirmavam a taxonomia dos processos significantes, sem se debruçar sobre a vitalidade da produção de sentidos através do discurso musical. No caso da música eletroacústica, o paradigma schaefferiano da escuta reduzida se coadunava perfeitamente com essa tendência ao positivismo formalista, fazendo seu caminho teórico traçar trilhas paralelas aos estudos da significação musical na música instrumental.

O panorama começou a mudar no início dos anos 1980 com a publicação do trabalho de Ratner sobre a da música do classicismo vienense (RATNER, 1980). O ponto de partida de Ratner era a caracterização do estilo clássico, em contraposição ao do barroco. É lugar comum nos livros de história da música que o estilo barroco exigia “unidade de sentimento” e o estilo clássico não. A poética do estilo barroco tinha suporte na Teoria dos Afetos, elaborada por diversos autores coevos do período, e ainda que não houvesse plena concordância entre eles, havia ao menos um princípio comum defendido por todos eles: que as peças musicais deveriam expressar uma significação unificada suportada por figuras convencionais compartilhadas. Esse catálogo de figurações padronizadas (sobre o qual os atores nunca chegavam a um acordo) formaria uma espécie de léxico para a elaboração dos discursos particulares de cada compositor que deveriam, além do mais, esmerar-se na busca da unidade do discurso pela expressão do afeto característico daquela peça. Basta ouvir qualquer ária de J. S. Bach para saber do que estamos falando. Se há contraste entre partes da ária, ele decorre de elementos puramente estruturais, como a modulação para outra tonalidade em certa parte da obra, mas jamais da oposição de sentidos diferentes entre as partes. Já a música do classicismo utiliza uma poética completamente diferente. Em cada seção formal e muitas vezes até mesmo dentro de uma frase ou período, o compositor pode utilizar materiais contrastantes, do ponto de vista do material empregado, ainda que a estrutura harmônica seja quase invariante no que tange aos padrões das progressões harmônicas. Esse contraste de materiais, motivos e estruturas fraseológicas implica, para Ratner, numa variância interna de significações musicais. Os significados associados às partes de um discurso fragmentário são descritos por ele como tópicas, isto é, unidades de sentido convencionais e compartilhadas pelos ouvintes. Ou seja, o estilo clássico é descrito por Ratner como um estilo heterogêneo formado por tópicas estilísticas contrastantes, enquanto o estilo barroco busca uma homogeneidade de expressão obtida pela unidade de sentimento.

Para aqueles que não estão familiarizados com a teoria das tópicas, esclareço que elas estão relacionadas a *estilos* (por exemplo: pastoral, sensível, galante, brilhante, bufo, culto, de fanfarra, cantabile, militar, caça, fantasia, etc), a *gêneros* (por exemplo: os diversos tipos de danças – minueto, sarabanda, siciliano, valsa, etc; ou ainda: concerto, abertura francesa, marcha, coral, ground bass, etc), ou a *afetos* (por exemplo: patético, *Sturm und Drang*, elegia, canção de ninar, sombra, etc).

Nos anos seguintes alguns alunos de Ratner deram continuidade à linha fundada pelo mestre, em estudos como o de Wye Allanbrook sobre o gesto rítmico em Mozart (ALLANBROOK, 1983) e na alentada discussão sobre os princípios gerais da interpretação sônica de acordo com a teoria das tópicas empreendida por Agawu (AGAWU, 1991). Esses estudos sedimentaram a proposta das tópicas de Ratner como uma teoria autônoma, que de outro modo teria passado como um mero detalhe no estudo original de Ratner que aborda diversos outros problemas do classicismo. Sobre essa base consolidada durante os anos 1980, surge nos anos 1990 uma nova leva de trabalhos que expandem significativamente essa linha teórica. Especial destaque deve ser dado aos trabalhos de Robert Hatten (1994, 2004), não só porque ele consolida e expande a teoria das tópicas, mas também porque ele introduz novas perspectivas, como o uso da teoria da marcação, que é transposta da linguística para a música, e principalmente a proposição de duas novas categorias analíticas, a dos “tropos musicais”,

equivalentes às figuras de linguagem que estuda a coexistência de múltiplos significados em uma unidade significante, e com isso reconhece a existência de operações equivalentes à metáfora e à metonímia na linguagem musical, e ainda a “teoria dos campos de tópicos” na qual se reconhece que as tópicos não constituem unidades isoladas, mas que se agrupam em campos significantes movidos por significações parciais comuns. Saliente-se ainda o importante trabalho de Raymond Monelle, que além de excelente analista, como o demonstrou em “*The Sense of Music*” de 2000, desenvolve, com extraordinária erudição, a descrição e o mapeamento dos campos tópicos da Pastoral, da Caça e do Militar, no livro “*The Musical Topic*” (MONELLE, 2006). Ao lado de Hatten e Monelle, devemos mencionar ainda as contribuições posteriores de Mirka (2008) e Agawu (2009) que expandem a teoria das tópicos para estilos posteriores, particularmente o Romântico, por Agawu, e o Moderno, por Mirka, que juntamente com Monelle aplica com sucesso a teoria das tópicos a obras de Debussy, Prokofiev, Bartók e até mesmo Ligeti. Isso não significa que toda e qualquer música posterior ao estilo clássico comporta uma leitura frutífera pela teoria das tópicos, mas que existem certas obras que permitem essa abordagem. Lembraria ainda que tenho empreendido algumas tentativas de aplicar essas teorias à produção musical brasileira, especialmente à música de Nepomuceno e Villa-Lobos, o que demonstraria que o campo de aplicação da teoria extrapola não só os limites dos estilos da época da prática comum, mas também os limites da geografia e da cultura europeia (por exemplo, COELHO DE SOUZA, 2008 e 2010).

Mais recentemente a teoria dos gêneros expressivos, desenvolvida por Hatten, ganhou novos contornos com a apropriação da teoria da intertextualidade, importada para a música a partir dos estudos da linguística de Kristeva e Barthes. Destaca-se, entre eles, o trabalho de Klein (2005). Numa esfera complementar à da intertextualidade encontram-se as teorias da narratividade, e nela se destaca o trabalho de Almén (2008). Todos esses desenvolvimentos criaram uma expansão da teoria que nos permitiu aventurar a hipótese de que esse complexo de teorias da significação musical pudesse ser eventualmente expandido à música eletroacústica. Obviamente nem todas as peças eletroacústicas serão igualmente susceptíveis a aplicações dessas teorias. Algumas procedem de modo semelhante à estética de unidade de sentimento do período barroco, de modo que uma análise tópica resultará quase tautológica em relação ao sentido da obra. Sem uma diversidade de tópicos é impossível encontrar uma “tropificação” de significados e narratividade, mesmo que possíveis intertextualidades possam ser aventadas. Por outro lado, defendemos a hipótese de que há casos de música eletroacústica em que as referências significantes se multiplicam e nelas seria possível o reconhecimento de tópicos, tropos, pertinência a gêneros expressivos, narratividade e referências intertextuais. Procurei demonstrar essa hipótese na análise de uma peça eletroacústica que compus em 1998, apresentada numa comunicação ao Congresso de Semiótica realizado na Universidade de Edimburgh (COELHO DE SOUZA, 2012). Nesse trabalho demonstro que a hipótese da escuta reduzida schaefferiana tem, de fato, um papel relevante na criação de um espaço mental de abstrações para a cognição musical do som, mas a hermenêutica de significados não se esgota no âmbito das abstrações, podendo ampliar-se para o campo das representações, e nesse outro espaço são reconhecíveis referências tópicos, efeitos de duplo sentido que criam tropos musicais, e mesmo uma progressão formal que se conforma a uma transformação de um gênero expressivo padrão, com referências intertextuais, que pode ser lida como uma narrativa musical particular.

A questão do contraste na significação da música eletroacústica

Estabelecemos acima que não pode haver alternâncias de sentidos tópicos em uma composição se o ouvido não reconhecer diferenças marcantes entre as seções do discurso musical. Ou, vindo pelo outro lado, a alternância de tópicos é uma maneira eficaz de se produzir segmentos contrastantes em um discurso musical. Surge então uma pergunta relevante: haverá uma associação necessária, ou pelo menos recorrente, entre as tópicos e as funções formais dos segmentos em que elas aparecem? Uma tentativa de resposta a esta pergunta foi proposta por Caplin:

O que podemos concluir do levantamento dos modos pelos quais os *topoi* musicais se relacionam com as funções formais? Resumindo: os resultados para estabelecer uma correlação parecem desencorajadores. [...] Localizamos apenas algumas tópicos que parecem estar frequentemente associadas a certas funções formais e, mesmo estas, podem ter uma grande margem de variabilidade. [...] Finalmente, uma palavra sobre o que eu percebo como um tipo de ansiedade que os musicólogos demonstram quando consideram a possibilidade de definir uma sintaxe para as tópicos musicais. Poderia a urgência de se descobrir princípios para as sucessões de tópicos ter origem na necessidade de se legitimar a prática da análise tópica em geral? Afinal de contas, a maior parte de nossos modelos analíticos bem sucedidos – sejam eles harmônicos, métricos ou formais – está ancorada em poderosos princípios sintáticos. Mas, se no final concluirmos que a análise tópica tem pouca, ou mesmo nenhuma, base sintática, não há razão para lamentações. Muitos modos de organização musical, tais como timbre e dinâmicas, são claramente assintáticos, e apesar disso são forças significativas na expressão musical. Mesmo se a relação entre *topoi* e forma for frágil, de modo algum isto invalidaria o potencial que as tópicos têm em sua função primária de suportes das significações musicais convencionadas. O trabalho recente de Monelle, por exemplo, mostra como as tópicos podem ser investigadas em profundidade com muita independência em relação a considerações formais (CAPLIN, 2005, p.124).

Penso que uma colocação melhor do problema pode ser feita de outra maneira. Que vantagem haveria em uma correlação fixa, ou mais ou menos fixa, entre tópicos e funções formais? Se houvesse essa correlação, perder-se-ia o principal motivo para a existência das tópicos: a geração de contrastes através de estratégias criativas. Em outras palavras, justamente porque não se pode prever com certeza qual tópica um compositor utilizará para preencher certa função formal, as tópicos passam a ser uma ferramenta de grande utilidade para produzir diferenças importantes entre as partes da narrativa musical, ao mesmo tempo em que mantém um grau confortável de familiaridade em relação aos materiais contrastados, uma vez que eles podem ser reconhecidos como pertencentes a um léxico compartilhado pelos receptores.

Ora, a ausência desse tipo de correlação é incomum? Certamente não. Por que não nos perguntamos qual a relação entre elaboração motivica e funções formais? Sabemos que as transformações motivicas podem saturar um discurso musical, mas não estabelecemos uma necessidade de que certo tipo de transformação ocorra aqui ou ali, como por exemplo, que o contrasujeito de uma fuga de J. S. Bach contenha uma inversão de um motivo que aparece no sujeito, ou que a transição

entre o primeiro e o segundo temas de uma Sonata de Beethoven contenha uma variação do motivo do primeiro tema. Ora, tanto uma coisa como a outra podem de fato ocorrer. Do primeiro caso, aliás, não me ocorre nenhum exemplo, ainda que isso não signifique que isso não possa ocorrer, mas o segundo caso ocorre com certa frequência, pois é uma estratégia convencional numa fase da evolução da forma sonata que a seção de transição, que efetuará a modulação recorra, no início da frase, ao mesmo material da apresentação do primeiro tema. Todavia de modo algum isso implica que todas as transições de sonata utilizarão motivos do primeiro tema. Podemos citar dúzias de transições que tem pouca ou nenhuma relação motivica com outras partes da sonata.

Além disso, não poderíamos dizer a mesma coisa da estrutura sintática das progressões harmônicas em relação às funções formais? Um primeiro tema deverá empregar sempre a mesma progressão harmônica? Obviamente não. Porém, num outro nível, a harmonia parece ter uma relação estreita com a funcionalidade formal, pois às vezes esta é definida a partir daquela, como é o caso da recapitulação do segundo tema de uma sonata que deve ser feita na tonalidade da tônica. Portanto, conclui-se, que essas correlações podem existir ou não existir em níveis hierárquicos diferentes, deixando uma larga margem de manobra para a criatividade do compositor.

Isso configura uma quádrupla articulação possível entre os níveis estruturais do discurso musical. Por exemplo, numa exposição de Sonata poderia ocorrer a seguinte combinação:

Seção formal:	Tema 1	→ Transição	→ Tema 2
Sintaxe harmônica:	Tônica	→ Modulação	→ Área da Dominante
Articulação tópica:	Minueto	→ <i>Sturm und Drang</i>	→ Estilo Cantabile
Motivos:	M1+M2	→ M2A+M3	→ M1A+M3A

Dentro dessa variabilidade de combinações opera a criatividade do compositor clássico, que preenche algumas expectativas do ouvinte, mas não outras. Aliás, no exemplo acima, praticamente todos os níveis estão preenchidos de modo a confirmar expectativas, com exceção do nível dos motivos, em que é praticamente impossível definir alguma normatização. Mas o que acontece, por exemplo, quando Beethoven modula para a área da Mediente, em vez da Dominante, como na Sonata No. 21 em Dó maior, Op. 53, conhecida como *Waldstein*? Para os ouvintes de sua época ele certamente estava oferecendo uma novidade instigante, ainda que hoje dificilmente a reconhecemos como tal. Algo equivalente quanto à significação tópica acontece no caso de outra obra, a Sonata para Piano nº5 Op.10 nº1, em que Beethoven constrói a transição sobre a tópica de um coral a quatro vozes em estilo culto, que não encontra paralelo em outras sonatas do mesmo autor. São estas possibilidades combinatórias que conferem plasticidade às formas musicais clássicas, que de outro modo se tornariam apenas receitas repetitivas.

Por outro lado, o que acontece no âmbito da música eletroacústica, para a qual os modelos clássicos têm pouca ou nenhuma relevância? Ainda seriam relevantes para esse gênero recente princípios construtivos tão antigos como motivos, formas e tópicos? Ora, sabemos que os modelos sintáticos utilizados no passado, como a harmonia tonal, ou mesmo o serialismo integral que teve alguma aplicação nos primórdios da música eletrônica, não respondem aos modelos estruturantes usualmente utilizados nesse tipo de música. Quanto ao princípio de consistência motivica, podemos reconhecer que algo equivalente acontece quando utilizamos amostras e as transformamos numa obra de música concreta, ou quando prolongamos e transformamos um som através de algoritmos

mantendo um grau de unidade figurativa numa textura ou gesto. Em outras palavras, o conceito de unidade motívica pode ter se transformado de modo radical nas práticas da linguagem da música eletroacústica, mas em muitas instâncias ainda deixa, de algum modo, um rastro conceitual que remete às práticas da música instrumental do período da prática comum. Já os modelos formais, naquilo que eles dependiam de seu vínculo com a sintaxe harmônica, parecem ter perdido toda a relevância nesse novo universo sonoro. Por outro lado, de algum modo os compositores de obras eletroacústicas continuam a se esforçar para conferir algum tipo de coerência formal a suas obras. Dois partidos parecem resumir as atitudes possíveis: engajar-se num *processo* formal, em que a forma é determinada por uma sequência de procedimentos algorítmicos (um exemplo seria a peça “*Riverrum*” de Barry Truax, composta em 1986), ou manter a postura mais tradicional do compositor que intervém a todo momento no material, compondo e decidindo a ordem e a natureza dos eventos que se concatenam para arquitetar algum tipo de *forma temporal*. Para o primeiro tipo de atitude, o problema do contraste se resume a reconhecer que a sequência dos eventos produzidos pelo algoritmo produzirá momentos que exibirão graus maiores ou menores de contraste, dependendo das operações determinadas pelo algoritmo. Essas operações equivalem às transformações sintáticas da harmonia tonal, e nesse caso não se deveria esperar que significações tópicas desempenhassem papéis relevantes na estruturação da obra. Já no segundo caso, em que o compositor mantém o controle dos materiais empregados e de sua justaposição, é possível que se possa resgatar algum tipo de correlação tópica, desde que se postule a possibilidade de novas contextualizações das significações tópicas da música do passado ou a formulação de novos campos tópicos com outras tópicas específicas desse gênero. De um modo ou de outro, o que estará sempre em jogo é a utilização pelo compositor de interpretações tópicas como ferramenta para a criação de contrastes.

Menezes coloca com propriedade a importância do contraste, particularmente quando se trata de misturar sons eletrônicos e instrumentais, em que a oposição de espectros diferenciados favorecerá um discurso baseado em contrastes:

Na música eletroacústica para meios mistos é comum encontrar-se a concepção errônea de acordo com a qual a interação deveria basear-se exclusivamente na fusão entre a escrita instrumental e os instrumentos eletrônicos, enquanto o contraste entre estas duas esferas sonoras é tão significativa quanto os estados fusionais. Apesar de que a fusão possa ser vista como o ingrediente mais importante para uma estratégia composicional eficaz no que concerne à interação, é de fato através do contraste que as identidades das transferências espectrais nas composições mistas podem ser avaliadas pelo ouvinte. (MENEZES, 2002, p.305).

O ponto de postulamos neste trabalho é que o contraste pode, de fato, ser determinado por diferenças espectrais, mas não somente. Numa obra para piano solo, as diversas partes de uma sonata podem apresentar contrastes marcantes para o ouvinte, ainda que a matéria sonora seja bastante semelhante do ponto de vista espectral, ou seja, toda ela formada com notas emitidas por um piano. Nesse caso a diferença é de sentido, não de matéria. Na verdade a música eletroacústica oferece a possibilidade de se empregar os dois tipos de contraste, ou seja, aqueles que decorrem de diferenças na constituição da matéria espectral e aqueles que decorrem da interpretação que nosso ouvido faz do sentido desses eventos sonoros. Por isso creio que meu ponto de vista sobre o problema do contraste é

mais abrangente do que aquele reconhecido por Menezes em seu artigo, que se conserva no âmbito das preocupações estruturais da música eletroacústica do pós-guerra.

Espaços paradoxais na música eletroacústica

Uma das fascinantes possibilidades oferecidas pela tecnologia da música eletroacústica é a invenção de espaços sonoros que não poderiam existir na natureza física real. Retomo aqui a análise esboçada em Coelho de Souza (2012) na qual abordo a peça “O que acontece embaixo da cama enquanto Janis dorme?” composta por mim em 1998. É possível estabelecer a interpretação de significados nos diversos níveis do signo de Peirce. Há iconicidades nas semelhanças espectromorfológica de alguns materiais, tal como na qualidade das texturas granulares de ruídos brancos que formam sons que lembram rajadas de vento e naqueles que lembram o crepitar de lenha queimando, ainda que nenhuma dessas fontes sonoras tenha sido usada para gerar os sons. Outros sons articulam-se na função de índices, como as variações de certa batida metálica que em repetidos momentos articulam o fim das frases. Esse tipo de som, embora preencha uma função cadencial, não se alça à categoria de símbolo, como as cadências tonais, porque somente ocorrem com esse papel nesta obra, e não formam um léxico válido para outras peças. Nesse sentido a ocorrência de significações simbólicas não pode ser preenchida no nível intrínseco, mas apenas extrinsecamente, através de conotações tópicas.

Ainda que estejamos muito longe das convenções tópicas do estilo clássico, postulamos a possibilidade de reinterpretação de certas significações no âmbito da música eletroacústica. Esclarecemos que o material original dessa peça é emprestado do álbum “*Cheap Thrills*”, lançado por Janis Joplin em 1968. As canções das quais foram retiradas breves amostras, que foram transformadas eletroacusticamente, implicavam estilos de rock balada e blues, o que por si só já configuraria possíveis referências tópicas aos estilos do “cantabile” e do “recitativo”, assim como certas interjeições enfáticas da cantora se referem a um amplo espectro de modos expressivos que vão do lírico ao patético.

Esses significados, carregados automaticamente pelo empréstimo de amostras das canções, são transformados pelo trabalho composicional em outras expressões tópicas. Por exemplo, a transposição da voz da cantora para um registro muito grave, com alargamento de tempo, produz um sentido bizarro de referências ao fantástico, ao monstruoso, ao grotesco, que, entretanto, contém uma pitada de ironia, de brincadeira ou scherzo. Essa transformação sugere a viabilidade de uma associação metafórica ao espírito do Romantismo, que decorre da peça musical ter se inspirado na pintura proto-romântica de Henri Fuseli intitulada “*Nightmare*”. Na figura 1 vemos uma reprodução deste quadro, e ao lado, a Figura 2, que traz uma imagem da cantora. Aliás, podemos notar diversas semelhanças na gestualidade expressiva das respectivas posturas das protagonistas.



Figura 1: *Henri Fuseli – Nightmare (1781)*



Figura 2: *Foto da cantora Janis Joplin*

Na ausência de outros meios para elaborar uma sintaxe formal – uma vez que as relações tonais das canções originais são completamente destruídas pelas transformações eletroacústicas e pela fragmentação – a elaboração da fraseologia em segmentos contrastantes, que sugerem expressões conotadas topicamente, foi um artifício eficiente para organizar a forma do discurso, substituindo as funções formais clássicas por identidades tópicas variadas.

Assim, é possível se reconhecer a utilização de diversas tópicas nesta peça. As passagens dramáticas, em que o grito característico da cantora é elaborado eletronicamente, remetem ao tópico do *Sturm und Drang*. A trecho lento e ritmado que acompanha o recitativo da voz gravíssima, remete à tópica da marcha fúnebre, assim como outras passagens com ritmos mecanizados, particularmente aqueles associados à significação de sons de trens, remetem à tópica do “mecânico” e, metaforicamente, à do “nobre cavaleiro”, uma vez que o trem, concentração máxima do ‘horse power’, é o substituto industrial perfeito do cavalo medieval. Outras tópicas, como o estilo culto, manifestam-se em passagens construídas com processos imitativos. Ainda mais sugestiva é a possibilidade, de fato concretizada nesta obra, de referências tópicas serem dadas por sons semelhantes aos materiais que dariam origem a certos sentidos tópicos, como no caso de sinos, máquinas, água correndo ou jorrando e apitos de trem.

Predomina na peça uma atmosfera elegíaca que, não obstante, aproveita a fórmula iluminista, favorita de Beethoven, do gênero expressivo que percorre “o caminho das trevas para a luz”. No início a voz de Janis é obscurecida pelas transformações eletrônicas e dela só restam gritos distorcidos. À medida que a peça transcorre, os fragmentos baseados na voz da cantora vão se tornando cada vez mais reconhecíveis, para no final se transfigurarem num cânone vocal que se desloca para um espaço distante, cada vez mais distante. Podemos reconhecer nesse processo uma referência, mais ou menos explícita, ao arquétipo narrativo da lenda da rainha Dido, que se suicida e é resgatada do inferno, tal como na ópera “Dido e Aeneas” de Gluck, na medida em que é bem conhecida a história de vida da cantora, morta por uma overdose de drogas e metaforicamente sublimada nessa peça pelo resgate de sua arte.

Como ponto unificador da poética da peça pode-se reconhecer a configuração de diversos espaços sonoros que jamais poderiam ocorrer na realidade, tais como o trem que convive na mesma

realidade que a voz da cantora, e que se transforma em apito de trem, e a seguir se metamorfoseia em *glissandi* eletrônicos. Outras tantas cenas virtuais surreais podem ser inferidas dos sentidos tópicos dos sons utilizados na peça. O espaço subterrâneo das vozes monstruosas, povoadas de água que gotejam por todos os lados, tem um tempo largo de reverberação incompatível com outros eventos que ali ocorrem, como fragmentos instrumentais que soam secos e próximos, assim como ruídos indistintos que caminham de um lado para outro, perdendo-se no infinito ou aproximando-se do receptor. A coexistência nesses espaços paradoxais de objetos sonoros que portam tempos de reverberação diferentes, fases sonoras dinamicamente variáveis, e intensidades flutuantes que sugerem distância ou proximidade, constitui uma interpretação metafórica das tópicas que sugerem sentidos espaciais, o que, a meu ver, constitui um dos artifícios idiomáticos mais engenhosos que se pode elaborar a partir das técnicas eletroacústicas.

Conclusões

Este estudo nos levou a concluir que de fato existem peças de música eletroacústica que são capazes de sugerir significações tópicas, ainda que para certa parcela esse fator não seja relevante. O efeito de contraste produzido pelos *topoi* musicais pode ser usado para conferir um desenho formal para um gênero em que os meios sintáticos tradicionais, como harmonias ou processos seriais, não possam mais ser empregados.

Utilizando-se a justaposição paratática de materiais sonoros, com constituições espectrais ou significações tópicas diferentes, podemos criar espaços sonoros paradoxais ou mesmo surreais.

A combinação de tópicas através da tropificação de tópicos gera efeitos de figuração equivalentes a metáforas e metonímias, que revelam o potencial da música eletroacústica para se alçar um status de obra de arte, o que foi e continua sendo questionado por alguns críticos do gênero. Reconhece-se, porém, que um corpo mais extenso de análises de uma parcela maior do repertório deve ser ainda empreendido para se constatar que significações tópicas, os gêneros expressivos e os arquétipos narrativos formam o idiomático da música eletroacústica.

Referências bibliográficas

- AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1992.
- CAPLIN, William. "On the relation of musical *topoi* to formal function". *Eighteenth-Century Music* 2/1, 113–124. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- CHION, Michel. *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Paris: Nathan, 1990.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. "Recycling musical *topoi* by electroacoustic means in 'What happens beneath the bed while Janis sleeps?' " In: *Proceedings of the International Conference on Musical Semiotics in Memory of Raymond Monelle*, p. 1-8. Edinburgh: University of Edinburgh, 2012.

_____. “Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos”. *Revista ICTUS* v. 11, p. 151-199. Salvador: UFBA, 2010.

_____. “Influência e Intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno”. *Revista Música em Perspectiva*, v. 1, p. 35-66. Curitiba: UFPR, 2008.

EIMERT, Herbert. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MENEZES, Flo. “For a morphology of interaction”. *Organised Sound* 7(3): 305–311. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MIRKA, Danuta e AGAWU, Kofi. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

STROH, Wolfgang Martin. *Zur Soziologie der elektronischen Musik*. Zúrique: Amadeus, 1975.