

Ressonâncias intertextuais: imaginário, motivação e discurso musical no compor.

Daniel de Souza Mendes¹

¹ Dom João Becker, 1601 apto 34E - 93025-680.

`dsdanielmendes@gmail.com`

Abstract. *This paper built upon my research on music composition from the perspective of intertextuality. Regarding the creative process interaction with some sort of expressive memory of the composer, to which I may refer as sound imaginary. I approach this interaction between musical discourse and sound imaginary as a process of intertextuality, an expressive communication in music. I reflect on two original compositions showing the uses and functions of the intertextuality in creative process.*

Keywords: *Musical Composition, Musical Discourse, Intertextuality in Music.*

Resumo. *O presente artigo é baseado na minha pesquisa sobre composição musical a partir da perspectiva da intertextualidade. Observo o processo composicional e sua interação comunicativa com uma forma de memória expressiva do compositor, o que chamo de imaginário sonoro. Abordo essa interação entre discurso musical e imaginário sonoro como um processo intertextual, uma comunicação expressiva em música. Traço uma breve descrição sobre duas peças próprias para demonstrar as aplicações práticas da ideia de intertextualidade no processo criativo.*

Palavras-chave: *Composição Musical, Discurso Musical, Intertextualidade em Música.*

1. Introdução

O presente texto apresenta minha atual pesquisa no curso de Doutorado em Composição Musical na UFRGS. Essa pesquisa aborda o compor como um reflexo do imaginário sonoro construído de maneira discursiva a partir de uma motivação expressiva. O compositor tem em mãos um aparato referencial pelo qual a experiência musical se forma e aonde se encontram as determinantes técnicas, ideológicas e estéticas. Esses recursos do Imaginário Sonoro se organizam em uma forma contínua, comunicativa e intertextual, caracterizando-se como Discurso, para representar a Motivação Expressiva do compositor.

Essa temática surgiu nos meus primeiros estudos composicionais, iniciado a partir da reflexão sobre uma obra do repertório e dando ao processo composicional uma

característica de diálogo com a outra música. Isso gera um ciclo contínuo de percepção, reflexão e resposta a uma experiência sonora, construindo uma rede de interlocutores do discurso. Nesse texto apresento os principais desdobramentos da pesquisa, observando a relação entre o compor e o imaginário sonoro como um desdobramento da característica intertextual da música. Dessa forma, imagino o compor como um processo de criação sendo tangido por diversos discursos.

2. Discurso e Imaginário

Discurso musical nesse trabalho é o conceito dado para abordar o resultado final do processo criativo: a partitura, execução, gravação (leitura, lembrança ou escuta desses) ou qualquer outra forma de suporte por onde a música é considerada feita. O discurso musical é o próprio fluxo dos sons no tempo, resultado do processo criativo, constituído de forma e considerado acabado. Observando o nome composto - música + discurso - imagina-se a integração entre a música e um termo não original do vocabulário técnico musical e se percebe a intersecção entre diversos campos de conhecimento. O conceito de discurso musical também se aproxima de forma e tempo musical pela noção de discurso como eventos se sucedem e se relacionam de alguma maneira na estrutura, em analogia ao fluxo dos sons como o fluxo das palavras em um texto (Lima 1999, 50). Outro aspecto importante aborda o discurso musical como um ambiente onde discursos coabitam, pois se configura como uma forma responsiva entre interlocutores: cada discurso enunciado é uma resposta a outro discurso e traz características tanto do interlocutor que enuncia quanto do que responde, pois “o discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma” (Bakhtin 1997, 294).

Com o desdobramento conceitual do termo discurso busquei os termos continuidade para abordar a questão formal, e comunicação expressiva para abordar o aspecto intertextual do discurso. Isso possibilita a utilização mais objetiva do conceito de discurso a partir da prática composicional, objetivo desse trabalho.

2.1. Discurso, tempo e forma

A continuidade é um desdobramento da importância da forma na construção discursiva e do atrelo da forma ao tempo em música. É a tentativa de uma relação entre o fluxo dos sons e o fluxo das palavras em uma forma contínua construída quando um evento segue o outro. Mas essa é apenas uma maneira geral de observar as formas musicais em relação ao tempo, pois por outro lado, a outros desdobramentos dessa mesma perspectiva interessa o quanto os eventos que se sucedem também se relacionam, criando formas onde o sentido puramente cronológico de um evento seguir o outro não implica em uma sequência contínua. Nessas duas características o modelo de discurso é ligado ao desenho formal em música.

2.2. Imaginário e Comunicação expressiva

A experiência do compositor, como sujeito-criador, é o que configura todo imaginário composicional. A partir da vivência musical se constrói todo o aparato conceitual, um repositório de materiais, técnicas e referências que o compositor utiliza conscientemente ou intuitivamente no processo criativo ainda que transparecem de alguma forma como parte do argumento poético.

O discurso musical é uma resposta ao imaginário, processo de uma comunicação expressiva, em uma forma musical. Isso aproxima essa perspectiva do conceito de enunciado, a partir do qual se pressupõe uma comunicação ativa. Em cada resposta são somadas características próprias do interlocutor ao enunciado percebido, e tomam forma específica em um discurso: “a compreensão... de um enunciado vivo, é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa*; toda compreensão é prenhe de uma resposta e, de uma forma ou outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor.” (Bakhtin 1997: 290). O compositor se torna interlocutor e sua resposta é um discurso musical, uma resposta ativa nesse elo comunicativo: “o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (Bakhtin 1997, 292). Esses ecos, referências que o discurso afere o condicionam como um discurso intertextual, uma real comunicação expressiva em música.

Os dois sujeitos em uma comunicação musical não devem ser confundidos com as pessoas do compositor e o público real: “o ouvinte torna-se locutor”, citado anteriormente. Ambas as funções podem ser feitas por um único indivíduo. A música (ouvida, lida, lembrada, imaginada) é a enunciação de um interlocutor musical que espera uma resposta de outro, onde a posição valorativa de cada resposta traz a carga de enunciados. Por meio da compreensão dessa dinâmica responsiva que o sentido e significado de uma peça se desvelam.

Essa rede comunicativa gera as regras e modelos internos do compor e dizem respeito ao próprio processo de compor, onde o sistema e seu uso convergem no resultado final do processo criativo. Ao desenvolver essa perspectiva, crio uma sensação de que discurso musical se torna um discurso da música sobre si mesma em uma relação intertextual, e a comunicação ocorre quando no ato responsivo se reconhece o sistema obra¹ fazendo do discurso um ambiente onde diversos discursos podem ser encontrados. Assim, o discurso dá forma e contexto para que os elementos sejam compreendidos e respondidos, gerando um novo discurso em uma rede responsiva cíclica e complexa, um sentido do que surge de uma “inteira cadeia de significados mais do que de um único (aspecto) herdado, as abordagens intertextuais sugerem que o significado ocorre entre textos, não dentro deles” (Korsyn 2003, 36).

¹ Analogia a Cerqueira1991.

3. As ressonâncias intertextuais

“It is only later that these texts find an audience as their signs becomes coded within other texts. It is only in retrospect that we see a text as timeless” (Klein 2005, 76).

O reconhecimento das relações internas de uma obra ocorre num processo contínuo de reflexão que vai além da efemeridade da execução. Lembrar-se de uma peça, refletir sobre ela, depende das ressonâncias projetadas na nossa memória por aspectos percebidos no fenômeno de escuta (ouvida, lida, lembrada, imaginada). Isso são formas de comunicação responsiva retardada, configuradas por uma compreensão do enunciado que permanece muda, sem resposta, mas em algum momento ela toma forma e corpo discursivo. Bakhtin (1997, 290) afirma que os gêneros de discursos artísticos fundamentam-se, em sua maioria, nesse tipo de compreensão responsiva.

No momento da criação, as ressonâncias da experiência sonora do sujeito-interlocutor formam um ambiente de diversos discursos. Cunhei o termo *ressonâncias intertextuais* para representar essa hipótese refletindo sobre as relações entre o formal e o que é de experiência do compositor que são inerentes ao processo composicional. Dessa forma imagino todo ato criativo como agenciamento comunicativo onde se cria uma rede de compreensão no ciclo responsivo em que se recebe a obra artística. A fim de exemplificar o processo criativo como ressonância intertextual faço uma breve análise sobre essas características em duas peças recentes de minha autoria.

*Meu Amigo Tiago*² foi composta como um discurso sobre a canção *Friends*, de Jimmy Page e Robert Plant gravada pelo grupo *Led Zeppelin* em 1970. A escuta me deixou fixado em dois aspectos proeminentes. Primeiramente pela harmonia cromática, a melodia não tonal e as referências aurais à música marroquina que criam uma sonoridade híbrida. Depois pelo caráter formal que se destaca pelo uso de formas periódicas e contínuas em contraste dramático às descontinuidades. A partir disso foram traçados planos de apropriação e de citação do material, das texturas e dos procedimentos formais no intuito de sugerir uma comunicação da minha experiência poética sobre essa referência. De tal forma, a maneira de compreender o discurso de *Meu Amigo Tiago* é a maneira como se percebe a relação com o universo sonoro da canção. Em um processo criativo busca-se edificar elementos cujo sentido e significado sejam uma rede de referências à outra música.

Dois materiais harmônicos foram determinantes no processo de composição. O primeiro é a melodia que conclui o ciclo de cada frase da introdução de *Friends*, caracterizada pela escala alterada (derivada de (0, 1, 2, 4, 5, 7)), pelo contorno melódico que destoa da continuidade predominante e a quebra métrica ao final da frase.



Figura 1: Melodia de *Friends*, Jimmy Page & Robert Plant.

² Essa peça pode ser ouvida em: <https://soundcloud.com/daniel-mendes-1/meu-amigo-tiago>.

Em um caráter puramente improvisatório imaginei como essa curta melodia poderia se desdobrar em uma seção inteira, utilizando como modelo o contorno e o conjunto melódico da canção para a composição de toda a introdução de *Meu Amigo Tiago*. Foram conjecturas sobre o que poderia ser feito com a mesma ideia musical, buscando traçar referências gerais à sonoridade da canção para induzir à escuta de um universo intertextual, onde o que é minha motivação composicional possa ser reconhecido como parte do meu argumento poético. Outro aspecto determinante na composição do meu duo foi o uso da característica inerente de uma canção: a relação letra e música. Cogitei então quais os elementos da letra de *Friends* resultam dessa intersecção de significados. O que então me chamou atenção, como forma de reforçar esse universo híbrido e multireferencial da canção, foi a antítese como recurso poético, como nas duas primeiras frases “*Bright light almost blinding; Black night still here shining*” ou ainda no pré-refrão de uma forma diferente: “*Don’t let them down, although it grieves you*”.

Formei o texto de *Meu Amigo Tiago* como vislumbres sobre as contradições da primeira frase de *Friends*. As falas ocorrem em momentos esparsos da composição, sempre de forma modificada, configurando-se claramente como elementos descontínuos, como parênteses na forma. As frases sussurradas aparecem como lembranças dessa letra, que apesar do discurso da música ter seguido, a memória sobre o texto permaneceu no mesmo lugar.

Compassos:	Texto:
34-35	a luz quando muito cega
36-37	a luz, a luz cega
99-100	a luz muito forte cega
104-105	a luz clara pode cegar
108-109	A luz clara pode cegar
As duas frases são cantadas simultaneamente.	Quando escuro eu posso ver

O processo composicional formou um olhar sobre a referência, como comenta Cecilia Salles: “A sensibilidade apreende essas imagens mentais que respondem a um estímulo e - assim - une mundos experienciados por diferentes meios” (Salles 2011, 97). O processo de composição de *Meu Amigo Tiago* foi um tipo de recriação de uma atmosfera híbrida presente na canção. Compor esse duo foi minha forma de representar *Friends* e o processo criativo estabeleceu o meu discurso como sujeito-criador e o discurso que faz parte do meu imaginário como sujeito-receptor, sendo, portanto um ambiente entre discursos. Saliento que apesar de ter apresentado dois exemplos utilizando a ferramenta da citação e apropriação, não é somente a isso que se refere o universo intertextual. Meu processo composicional foi uma forma de comunicação expressiva, utilizando as mesmas palavras para se referir aos mesmos sentidos (parafraseando Klein 2005, 105).

O segundo exemplo se refere ao segundo movimento das *Bagatelas para quarteto de sax*³. A relação comunicativa aqui está fundada entre minha vivência no início de minha formação musical, como guitarrista de *heavy metal*, e meu interesse na música de concerto como meio formal de representação (como gênero discursivo por onde a resposta se forma). Busquei um ambiente musical onde elementos tanto do *metal* quanto da música de concerto pudessem ser encontrados, evitando o exotismo, o olhar valorativo e indo no lado contrário da apropriação e citação como ferramenta referencial. Assim pensei quais elementos composicionais expressivos do meu meio de vivência, de tradição oral de música urbana, pudessem ser encontrados em paridade a elementos e ferramentas do meio canônico, os quais também fazem parte da minha vivência, mas usualmente se configuram como um ambiente formal e pertencente a um modelo historicamente estabelecido. Refleti sobre as possibilidades de diálogo entre os dois repertórios de maneira a utilizar o imaginário sonoro como propulsor de estratégias composicionais estabelecidas por uma estruturação que englobasse elementos e ferramentas composicionais comuns a ambos.

Motivado por tal diálogo, iniciei a composição a partir de improvisações, gerando um material motivico que posteriormente veio a se configurar como um *riff*, elemento de articulação usualmente associado ao *rock* e à música popular urbana. Uma definição de *riff* pode ser lida a seguir:

No jazz, blues e música popular, um pequeno ostinato melódico, o qual pode ser repetido tanto intacto ou variado para acomodar e guiar os padrões harmônicos. O *riff* é entendido como oriundo dos padrões repetitivos de pergunta-e-resposta da música do Oeste Africano, e aparece proeminentemente na música negra norte-americana. (Bradford 2010, §4)

Por ser usualmente relacionado a gêneros multifacetados e em constante transformação, o *riff* tem importância retórica e tem papel central na definição de identidade musical entre subgênero do *rock*. A relação texto/música, por exemplo, é apresentada pelas características intrínsecas do *riff*, cujo caráter expressivo propõe a percepção musical do sentido do texto, sendo assim um princípio gerador de integridade composicional no *rock*. Diversos gêneros são diferenciados, ainda que intuitivamente, pela relação de códigos internos pressupostos no *riff*, com a mesma importância que os gestos retóricos renascentistas para uma representação do sentido poético do texto por meio da música. O ‘peso’ como característica formadora do próprio gênero *heavy metal*, é representado em *riffs* por frases de métrica irregular intercaladas por baixos pedais em notas graves, o que varia entre uma sexta ou sétima corda, em extensões de E2 a A1. A formação de frases irregulares, rápidas, contornam intervalos associados a tríades diminutas e a intervalos melódicos de sétima e nona. Músicas como *Dead embrionic*

³ Os dois primeiros movimentos da versão de estreia das *Bagatelas* podem ser conferidos aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=yxB79-C6pYo>

cells de Sepultura e *Walk* de Pantera⁴, grupos considerados referências nesse gênero, apresentam *riffs* compostos com esse tipo de contorno.

Essas características estilísticas, padrões instrumentais, gestuais, compartilhados em uma tradição ampla como a do *heavy metal*, podem ser categorizados e formar um próprio conceito de tópicos como referência a essa retórica própria do *riff*. Essas características acima demonstram a tópica do ‘peso’ no *riff*. “O conceito de tópicos proporciona uma ferramenta (especulativa) para descrição imaginativa de textura, instâncias afetivas, e sedimentação social na música clássica” (Agawu 2009, 42), e tem sido utilizada por estudiosos da música popular e da música de concerto mais recente⁵. Isso transforma as tópicos em um conceito móvel que depende invariavelmente da maneira com a qual as relações são travadas.

O interesse nesse termo possibilita trazer à reflexão musical “os signos difusos em diversos textos musicais e forma a partir deles uma categoria conceitual” (Klein 2005, 62). São representações de determinadas figuras que passam a ser afiliadas ao significado discursivo e essencialmente intertextual de uma peça. O *riff* se torna uma tópica no contexto intertextual das *Bagatelas*. A figura abaixo demonstra a primeira forma do *riff*, e em seguida demonstra o mesmo *riff* já organizado na formação instrumental do quarteto de sax.

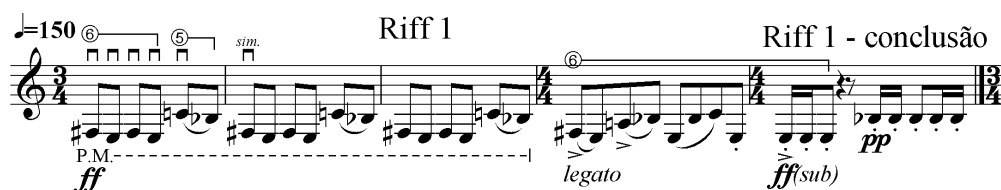


Figura 2: Modelo de *riff* em sua forma composicional inicial.



Figura 3: Modelo de *riff* apresentado no Sax Barítono. Compassos 1-9 das *A outra Peça para Sax - II*.

A figura 2 demonstra a primeira construção do contorno do *riff*, apresentando idiossincrasias da relação *riff*-guitarra, como a indicação P.M. (*palm mute*), ou a diferença de percepção entre os legatos com cordas soltas e as articulações com

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=c7Z8Ww1EmMk> e <https://www.youtube.com/watch?v=AkFgg5wAuFk>

⁵ Podemos observar no Brasil a produção de Piedade 2013, 2014 e de Rodolfo Coelho: 2008, 2011. Sobre as tópicos em músicas além da clássica e romântica, como fez Monelle, Agawu entre outros, o próprio trabalho de Klein é exemplo.

palhetadas descendentes (mesmos sinais de indicação de arcada) em duas cordas. A figura 3 demonstra o *riff* finalizado e transcrito para o sax barítono, apresentando as diferenças básicas na transcrição de algo inerente a um instrumento e estilo musical.

4. Considerações finais

Nesse trabalho apresentei à luz da prática composicional alguns aspectos da minha pesquisa em andamento sobre as relações que o compor possui com o imaginário sonoro, motivação composicional e o discurso musical. No texto apresentei os referenciais teóricos sobre conceitos de Discurso e as relações comunicativas implícitas para a formação de sentido e significado em música pela perspectiva da intertextualidade. Todo esse arcabouço teórico foi fundado como uma forma de reflexão sobre a própria prática criativa, uma tentativa de compreender o fazer composicional em meio às múltiplas maneiras possíveis, sobretudo com a relação que minha vivência e minha experiência refletem em um meio formal de composição. Nessa pesquisa o compor é a criação de um discurso que busca por leitores que darão sentido a ele quando lhes trouxerem juntos outros textos.

Referências

- Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse: semiotic adventures in romantic music*. Oxford Studies in Music Theory, New York: Oxford University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1997. *Estética da criação verbal e os gêneros de discurso*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Bradford, Robinson 2001. *Riff*. In: Sadie, Stanley: *Grove dictionary of music*. Oxford: Oxford Press.
- Cerqueira, Fernando, 1991. *Técnicas composicionais e atualização*. In I Simpósio Brasileiro de Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Korsyn, Kevin. 2003. *Decentering Music: A critique to contemporary music research*. New York: Oxford University Press.
- Lima, Paulo Costa. 1999. *Ernest Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Copene-Fazcultura.
- Salles, Cecília. 2011. *O Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Annablume.