

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

omitido¹

¹ Omitido

omitido@gmail.com

Abstract. *In this paper I approach the process of composing music as a result of a compositional motivation that comes from the sound imaginary and is formed in a discursive way. Supported by terms from Klein and Agawu, among others, I talk about musical discourse and its intertextual relationship in music, emphasizing the idea that the building of the musical discourse occurs by means of the recognizing and stablishing of the connection to other discourses, as a form of communication between interlocutors. I also present two music by my own in order to exemplify these ideas.*

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

Resumo. *No presente texto abordo o compor como o resultado de uma motivação composicional que surge do imaginário sonoro e se forma de maneira discursiva. Apoiado em Klein e Agawu, entre outros, discutirei discurso musical e sua relação intertextual, preservando a ideia de que a construção do discurso ocorre por meio do reconhecimento e estabelecimento de relações entre outros discursos, como uma forma de comunicação entre interlocutores. Apresento à luz da prática comentários de duas músicas de minha autoria.*

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

1. Introdução

O presente texto apresenta minha atual pesquisa no curso de Doutorado em Composição Musical na XXX. 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 é termo de interesse por dois fatores principais. O primeiro pelo fato de que música como discurso é um conceito que pressupõe a superação de alguns níveis hierárquicos, como a dicotomia de aspectos extra e intramusicais. 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 onde o discurso opera (como no domínio verbal, literário, visual) e o discurso musical (Lima 1999, 50). Dessa forma, a preocupação com o discurso se torna parte intrínseca ao processo criativo, seja no compor, seja quando analista esmiúça os elementos musicais e os constrói em um texto reflexivo (Agawu 2005, 18). A compreensão do conceito de discurso musical nesse trabalho busca evitar as categorizações isoladas que admitem um resultado unívoco e ‘cientificamente verdadeiro’ e vai ao encontro do fenômeno e da experiência como principais meios de construção do conhecimento musical.

O segundo fator de importância para o termo discurso musical neste texto diz respeito às proximidades da forma e do tempo. Assim considero como principal aspecto temporal de um discurso musical a noção que eventos se sucedem e se relacionam de alguma maneira em diversos de seus desdobramentos na estrutura e na forma. Quando me refiro ao estrutural relaciono o assunto à organização estrita dos elementos segundo regras internas, e ao formal, abordo a continuidade e as maneiras como a estrutura sonora é preenchida no tempo.

Como desdobramento conceitual do termo discurso ampliei a gama de significado para esse trabalho englobando como características próprias do fazer composicional a preocupação com a continuidade, comunicação e compreensão do sistema musical.

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 musical

A experiência do compositor, como sujeito-criador, é o que configura todo imaginário composicional. Ou seja, 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. Assim aproximo o significado de discurso ao de enunciados, sendo ele sempre uma resposta a outro e está sempre à espera uma nova resposta, a qual será um novo enunciado. Em cada resposta são somadas características próprias do interlocutor ao enunciado percebido, como afirma Faraco (2013, 38): “todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de interdeterminações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas”. Com efeito, o compositor se torna o autor-criador de um discurso em um processo onde “aspectos do plano de vida são destacados de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada” (Faraco 2013, 39). O discurso é a resposta da experiência em um meio formal.

A partir dessas considerações, o compor se conecta a um sentido comunicativo, imaginando uma possível relação entre um sujeito-autor e um sujeito-receptor. Lembro aqui que esses dois sujeitos não devem ser confundidos com as pessoas do compositor e o público real, “trata-se, nos dois casos, de funções imanentes, constitutivas da obra” (Faraco 2013, 44) e 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 do sujeito-receptor. 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: “sistema e utilização do sistema confundem-se na realização de um só facto, a obra, a qualquer nível que a consideremos” (Nattiez 19--., 36). 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. “O dialogismo é sempre entre discursos. O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate

¹ Analogia a Cerqueira1991.

de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos” (Fiorin 2006, 166). Assim, o discurso dá forma e contexto para que os elementos sejam compreendidos e respondidos, gerando um novo discurso. O resultado é uma construção de sentido 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).

3. As ressonâncias intertextuais

“It is only later that these texts find an audience as their signs become 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). Nesse momento as ressonâncias do recém-ouvido se unem às ressonâncias passadas de toda a experiência sonora do sujeito-interlocutor e se percebe o discurso em um ambiente de diversos discursos. Cunhei o termo *ressonâncias intertextuais* para representar essa hipótese tentando refletir 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 os interlocutores se reconhecem em uma rede de discursos no ciclo responsivo em que se percebe a obra artística. A fim de exemplificar o processo criativo como ressonância intertextual traço uma breve análise sobre essas características em duas peças recentes de minha autoria.

*A peça*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 e pelo uso de instrumentos não usuais no *rock* que criam uma sonoridade híbrida. Depois pelo caráter formal que se destaca pelo uso de formas periódicas e contínuas em contraste dramático às discontinuidades. 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 *A peça* 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 desses 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.

² O título da peça é omitido nesse trabalho. Essa peça pode ser ouvida em: omitido.



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

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 *a peça*. 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 *A Peça* 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 *a peça* 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. Antes de reconhecer propriamente a canção de *Led Zeppelin* na minha música, é mais importante reconhecer o que essa canção do universo *pop*, como minha base de formação musical, representa afetivamente para mim.

O segundo exemplo se refere ao segundo movimento das *A outra peça*³. Aqui há uma música onde as relações entre meu imaginário oriundo da música *pop*, sobretudo pela minha vivência como guitarrista de *rock*, e meu interesse na música de concerto como meio formal de representação foram os motivadores composicionais. Busquei um ambiente musical onde elementos tanto do *rock* 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, portanto, 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 meios, 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 subgêneros 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*. Grosso modo, o *riff* representa na canção pop a mesma importância que os gestos retóricos, para uma representação do sentido poético do texto por meio da música.

³ Os dois primeiros movimentos da versão de estreia das *Outra Peça* podem ser conferidos aqui: Omitido

Para observar o *riff* nesse aparato conceitual faço referência às *tópicas*. Os conceitos de *tópicas* como forma de análise de música clássica foram um conceito sobre as referências que dizem muito respeito a aspectos sócio musicais. Segundo Agawu, “ouvir música romântica e pós-romântica por *tópicas*, então, é ouvi-las como um repositório de convenções estilísticas historicamente situadas e tornam possíveis um número de diálogos” (Agawu 2009, 50). O autor justifica o uso das *tópicas* de maneira bastante convidativa: “o conceito de *tópicas* proporciona uma ferramenta (especulativa) para descrição imaginativa de textura, instâncias afetivas, e sedimentação social na música clássica” (Agawu 2009, 42). Isso transforma as *tópicas* em um conceito móvel que depende invariavelmente da maneira com a qual as relações são travadas. Observação também corroborada por Klein, lemos: “uma *tópica* musical traz consigo 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 de uma peça, sendo seu estudo amplamente voltado ao repertório dos séculos XVII-XIX. Atualmente essa ferramenta também é utilizada por estudiosos da música popular e da música de concerto mais recente⁴.

Assim o uso de um *riff* nesse contexto é uma sedimentação inerente à música e faz referências a um ambiente intertextual onde questões sociais são tão importantes quanto os próprios elementos estritos de regras canônicas musicais. O *riff* se torna uma *tópica* no contexto intertextual das *A outra Peça*. 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.

⁴ Podemos observar no Brasil a produção de Piedade: PIEDADE, 2010, 2011, 2013, 2014 et all. Para contextualização histórica das *tópicas*, que não cabe no plano deste trabalho, ver o próprio Piedade, 2005. Sobre as *tópicas* em músicas além da clássica e romântica, como fez Monelle, Agawu entre outros, o próprio trabalho de Klein é exemplo.

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 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.
- 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.
- Faraco, Carlos Alberto. 2013. Autor e Autoria. In Brait, Beth. *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto. 37-61.
- Fiorin, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In Brait, Beth. *Bakhtin: Outros Conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto. 161-195.
- 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.
- Nattiez, Jean-Jacques. 19---. Situação da Semiologia Musical. In Nattiez, Umberto Eco, Nicolas Ruwet e Jean Molino. *Semiologia da Música*. Lisboa: Editora Vega. 17-40.
- Salles, Cecília. 2011. *O Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Annablume.