

UTILIZAÇÃO DE RECURSOS DA LINGUAGEM VERBAL NO PROCESSO COMPOSICIONAL

Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva

Neste trabalho, abordo o tema do transporte de estruturas e conceitos da linguagem verbal para o âmbito da composição musical. O problema proposto é: por que critérios se fará esse transporte (da linguagem verbal para a música) de maneira produtiva para a criação artística, já que, não havendo correspondência direta entre os elementos constitutivos de ambas as áreas, faz-se necessário o estabelecimento de correspondências arbitrárias? Neste sentido, o título do trabalho poderia ser ampliado para: “Critérios de transporte de estruturas e conceitos da linguagem verbal para o processo composicional”.

Meu objetivo principal será, portanto, a pesquisa e a elaboração de critérios que se revelem adequados a esse transporte. A palavra “adequados”, no caso, engloba duas exigências: 1) que os critérios utilizados sejam capazes de preservar as características principais (selecionadas e definidas caso a caso) de estruturas e conceitos da linguagem verbal após o transporte para a música; 2) que eles o façam de maneira que os resultados obtidos sejam estruturas, procedimentos e especulações úteis à atividade da composição musical. No âmbito deste trabalho, a expressão “úteis à atividade da composição musical” se refere, em linhas gerais, a estruturas que contenham seqüências de repetição e contraste, a procedimentos que envolvam técnicas de expansão de segmentos musicais e a especulações estéticas que contribuam para a reavaliação, a crítica e o aperfeiçoamento da linguagem musical adotada.

Antes de prosseguir, é preciso determinar: qual a validade e a atualidade de se recorrer a conhecimentos extramusicais (dentre os quais a lingüística) para compor música? Dividiremos a pergunta, então, em duas partes: a primeira dirá respeito à importância dos conhecimentos extramusicais em geral, e a segunda se referirá à lingüística especificamente.

A primeira parte pode ser parcialmente respondida por meio da análise de características da trajetória da composição na música de concerto no século XX. Podemos identificar duas tendências que contribuíram para o crescimento da importância do uso de conhecimentos extramusicais na composição: 1) “a negação de aspectos da

tradição da música ocidental”, presente de formas diferentes nas obras da maior parte dos compositores do século passado (exemplo: com a “dissolução” do tonalismo, a organização da forma, anteriormente baseada na harmonia tonal, se vê desprovida de princípios de estruturação; Schoenberg, em seu *Pierrot lunaire*, recorre então à estrutura do texto como orientação para a estrutura musical);¹ 2) “a multiplicação de tradições musicais conhecidas”. Sobretudo a partir do século XX, devido ao avanço dos meios de comunicação e transporte, nossos conhecimentos musicais não se limitam ao nosso tempo, nossa terra e adjacências; podemos “ouvir” música de lugares onde nunca estaremos, música executada décadas antes de nosso nascimento, por intérpretes que não estão mais entre nós. A diversidade de culturas com as quais travamos contato estabelece, assim, uma multiplicidade de músicas e de princípios organizacionais. Se, no caso da atitude de “negação da tradição”, o problema era, diante da destruição de uma norma, substituí-la por outra, no caso da multiplicidade de princípios musicais a dificuldade está em escolher ou conceber uma norma diante da torrente de informações musicais a que estamos submetidos.

Em ambos os casos, os conhecimentos extramusicais representam uma opção, oferecendo modos de organização os mais variados, como provam as obras musicais de compositores do século XX que recorreram a outras disciplinas no auxílio à composição, como o Olivier Messiaen do *Catálogo dos pássaros*, boa parte da obra de Gilberto Mendes, Iannis Xenakis e a matemática (além do exemplo de Schoenberg já citado). É claro que muitas vezes o conhecimento extramusical acaba por confirmar procedimentos consagrados pela tradição musical, estando o compositor consciente ou não disso.

Respondendo à segunda parte da pergunta (“por que, especificamente, a escolha da lingüística?”), apresento dois motivos, a partir de afirmações da lingüista Maria T. C. Biderman (às quais acrescentei, entre parênteses, ampliações em direção à matemática, para a qual a conclusão deste trabalho também apontará, inevitavelmente): 1) o estabelecimento de pontes entre a música (a matemática) e a lingüística representa um importante instrumento de comunicação entre a música e um repositório de informações sobre o mundo, já que boa parte do conhecimento humano está condensada em palavras (e em números); 2) a natureza do código lingüístico está atada à natureza do código musical no seguinte aspecto: ambas lidam com a produção e a transmissão de um número potencialmente infinito de mensagens, por meio de um conjunto finito de elementos unitários.²

¹ Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 37 (nota).

² Biderman, Maria Tereza C. *Teoria lingüística*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 3, 30-1.

Antes de desenvolver o tema, serão feitas as últimas considerações e ressalvas a respeito dos objetivos e das conseqüências de se proceder a um intercâmbio de tal natureza.

Quanto às considerações sobre o intercâmbio, as analogias entre disciplinas diferentes muitas vezes requerem uma “adaptação”, um certo “artificialismo” (que podem, de alguma forma, “invalidar” a analogia). Sendo assim, a transferência lingüística–música terá, no âmbito deste trabalho, um objetivo meramente composicional e ocorrerá de maneira assumidamente “lúdica”,³ com vistas à criatividade.

Escolhi proceder dessa forma porque idéias que têm validade em determinada disciplina não se aplicam necessariamente de forma direta à composição musical (e têm que sofrer uma “adaptação”, que vez ou outra descamba para a “deformação” ou “deturpação” da idéia original). E para a atividade da composição (observada aqui de maneira ampla, generalizada), essas “adaptações” e “deformações” não representam, obrigatoriamente, um demérito, já que idéias contraditórias e não-contraditórias são por ela acolhidas com a mesma receptividade.

Neste ponto, poder-se-ia objetar que em determinadas modalidades de composição, na obra de determinados autores, procura-se banir o elemento ilógico. Verdade. Mas, em primeiro lugar, isto não significa que essas obras sejam mais representativas em relação à atividade da composição do que as obras de autores que acolhem com naturalidade o ilógico. Em segundo lugar, “procurar” não significa necessariamente “conseguir”. Na prática, a teia de relações entre os diversos parâmetros sonoros é tão intrincada e incomensurável em sua totalidade que, tão logo tenhamos encontrado um padrão lógico em determinado aspecto, descobriremos tantos outros para os quais não há lógica e vice-versa (em outras palavras, não parece haver relação direta entre lógica e “êxito artístico” na composição). O compromisso, portanto, é mais com a utilidade e o benefício estético de se transportarem os conhecimentos da lingüística para a composição (fornecendo, sobretudo, diretrizes para o planejamento composicional) do que propriamente com a confecção de um estudo analítico-comparativo entre lingüística e música, embora se reconheça que quanto mais acurada a compreensão da lingüística, melhor utilização se fará dela.

Para a realização de tal tarefa, o método utilizado foi o da reconstrução lógica de uma trajetória de investigações a respeito da relação música–linguagem verbal, que inclui: a consulta a parte da bibliografia que traça paralelos entre ambas as áreas

³ Huizinga, Johan. *Homo ludens*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

(Flô Menezes,⁴ Pierre Boulez,⁵ Augusto de Campos,⁶ J. Sloboda, José Miguel Wisnik, Lévi-Strauss, Solange Ribeiro de Oliveira, Douglas R. Hofstadter), o estudo preliminar da lingüística, ciência que se dedica à linguagem verbal (por meio de John Man, Maria Tereza Biderman, David Crystal), e o estabelecimento de diálogos com especialistas das áreas envolvidas (sobretudo os lingüistas Ricardo Molina, da Unicamp, e Eduardo Guerreiro, da UFRJ).

Ao longo do trabalho, o intercâmbio entre música e linguagem verbal será mediado pela lingüística (“ciência da linguagem”, conforme supracitado). Tendo a lingüística múltiplas áreas de estudo, foi necessário proceder a um trabalho de seleção, para restringir o campo de atuação e definir aspectos específicos que nos interessariam. A bibliografia foi então submetida a uma “leitura dirigida” que se atinha apenas ao que pudesse ser transportado com proveito para o âmbito da composição, segundo os moldes já descritos de “utilidade” (certamente subjetivos!). É importante frisar que o foco não está na lingüística, mas na maneira como algumas idéias desta podem ser produtivas para a criação musical – tendo sempre como ponto de partida e como meta a composição, a lingüística funcionou como meio, como instrumento realizador de idéias.

Após o trabalho de seleção, decidiu-se que a utilização da lingüística seria demonstrada sob duas formas principais (que representam também o formato que assumiu o presente trabalho): 1) transporte de “estruturas” da escrita lingüística para a estruturação musical, segundo uma ampliação de analogias feitas por J. Sloboda e do procedimento da “transcrição”, conforme definido por Douglas R. Hofstadter; 2) adoção de “conceitos” da lingüística (arbitrariedade, iconicidade e recursividade) com vistas ao aperfeiçoamento do procedimento da “transcrição” e, também, à pesquisa de diretrizes para a escolha de sons a serem utilizados como “temas” para a composição e de técnicas de expansão do material artístico – seguindo a tendência de adoção de idéias científicas como procedimentos criativos, presente em boa parte da produção artística do século XX (ex.: Messiaen no *Catálogo dos pássaros*, Iannis Xenakis, M. C. Escher) e ilustrada por passagens de livros como *Sensibilidade do intelecto*, de Fayga Ostrower⁷, e *Caos*, de James Gleick⁸.

⁴ Menezes, Flô. A escritura ausente. Sobre o estatuto da escritura e do material na música eletroacústica. In: _____. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp (FEU), 1999, p. 43-65.

⁵ Boulez, Pierre. Som e verbo. In: _____. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 57-63.

⁶ Campos, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Os demais autores da referida bibliografia receberão notas de pé de página ao longo do trabalho.)

⁷ Ostrower, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

⁸ Gleick, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. 12.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

Dito isso, proceder-se-á a uma breve delimitação da relação linguagem verbal-música, que nos servirá de objeto de estudo para a primeira parte do trabalho.

DELIMITAÇÃO PRELIMINAR DA RELAÇÃO LINGUAGEM VERBAL/MÚSICA

Observamos várias formas de relacionamento entre linguagem verbal e música ao longo da história (sobretudo criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical, como cantochão, moteto, ópera, *lied* e canção, além de criações instrumentais, como o poema sinfônico, nas quais o elemento literário empresta seu caráter narrativo ou seus significados, ou ainda atributos sonoros de seus objetos significados, à música). Em comum entre essas várias formas de utilização da linguagem verbal em música, percebe-se uma concentração nos aspectos sonoro (via prosódia) e semântico da língua.

Ao longo do século XX, esse relacionamento entre música e linguagem verbal passa a integrar não somente a literatura (produto artístico da linguagem verbal), mas também (e muito profundamente) a lingüística (produto científico da linguagem verbal), como provam as obras musicais de Luciano Berio, por exemplo.

Inserindo-se nesse contexto, embora em um âmbito bem mais restrito da lingüística, a primeira parte deste trabalho se dedica ao transporte de estruturas da escrita lingüística (advindas de textos literários ou não) para a estrutura musical, considerando a escrita lingüística despida de seus aspectos semântico e sonoro, justamente os dois aspectos mais explorados ao longo da história. Considerar-se-á a utilização do texto para a música não-vocal (instrumental ou electroacústica) em vez da música vocal, modalidade em que o relacionamento linguagem verbal-música se desenvolveu predominantemente, por razões óbvias.

Estruturas da escrita lingüística

As estruturas estabelecidas no interior da escrita lingüística podem ser usadas como fator de estruturação musical, já que oferecem: 1) diversidade de elementos unitários (se as letras forem tomadas como uma unidade estrutural, por exemplo, teremos 23 tipos de unidades estruturais, correspondentes às letras do alfabeto da língua portuguesa); 2) repetição (ao longo de uma frase lingüística, uma mesma letra se repete várias vezes – a repetição é fator indispensável para o estabelecimento do discurso musical); 3) oposição entre “cheios” e “vazios”, ou seja, palavras escritas e espaços em branco entre as palavras (oposição que se encaixa facilmente na divisão x silêncio); 4) sinais de pontuação (vírgulas, pontos-finais, pontos-de-interrogação e exclamação, parágrafos, dois-pontos e

tantas outras marcações que podem encontrar “paralelos” na música); 5) assimetria (as palavras têm dimensões diferentes e, se forem tomadas como unidades estruturais, podem corresponder a gestos musicais de diferentes dimensões, gerando diversidade e interesse).

De maneira geral, o que nos interessa obter com estruturas lingüísticas são seqüências de repetição e contraste.

Critérios

Mais importante do que utilizar estruturas lingüísticas em música é definir em que termos esse “transporte” será feito (transformação da estrutura lingüística em estrutura musical) e que aspectos serão conservados após o transporte. Aqui, deparamo-nos com a questão dos critérios, muitas vezes mais determinantes para o resultado do “transporte” do que a própria escolha do objeto (matemática, texto, arquitetura, física) a ser transportado para a existência musical.

No âmbito deste trabalho, um dos critérios de “transporte” adotados foi uma espécie de “serialização” de todos os parâmetros do texto em termos musicais – a unidade estrutural lingüística escolhida podendo ser a letra, o fonema, a sílaba, o morfema, a palavra, a frase, o parágrafo, etc., e a unidade estrutural musical correspondente podendo ser a nota, o acorde, a amostra sonora, o gesto musical e assim por diante. Neste ponto, inspiramo-nos em analogia de Sloboda, para quem “O ‘fonema’ básico da música é a ‘nota’”, já que “como o fonema, a nota é caracterizada por parâmetros de frequência e duração”.⁹ Hofstadter também se refere a uma modalidade do procedimento acima proposto, atribuindo-lhe o nome de “transcrição” e definindo-o como a superposição de letras do alfabeto a notas musicais (uma espécie de “isomorfismo”, se adotarmos o termo com a concepção bastante flexível de “transformação preservadora de informações”).¹⁰

O processo de transporte entre estruturas lingüísticas e musicais proposto neste trabalho é similar à “transcrição” de Hofstadter e à analogia de Sloboda; delas difere apenas porque o processo foi ampliado, as unidades estruturais não estando mais restritas aos conceitos de “nota”, “fonema” e “letra”. Além disso, Hofstadter se refere à transcrição por meio de Bach, em cuja *Arte da fuga* ocorre a transcrição de seu

⁹ Sloboda, John A. Music, language and meaning. In: _____. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 24.

¹⁰ Hofstadter, Douglas R. *Gödel:Escher:Bach: um entrelaçamento de gênios brilhantes*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 56, 58, 93, 94 e 159.

nome, que tem a sorte de conter apenas letras até H (na Alemanha, codificam-se as notas musicais de A até H). Tendo em vista que se trata de uma codificação cultural e arbitrária, pode-se substituí-la arbitrariamente por outra codificação qualquer (pelo menos para fins composicionais); em nosso caso, para uma ampliação da gama de palavras passíveis de serem “transcritas” para a música, revela-se necessário dispor das demais letras do alfabeto. Assim, teremos que dispor também de 23 unidades estruturais musicais (correspondentes às letras usadas em nossa língua). Se utilizarmos gestos musicais como unidade de transporte não haverá problema, dada a infinidade de possibilidades. Por outro lado, estaremos impedidos de escolher classes de altura como unidade de transporte de forma rigorosa (sem que haja mais de uma letra para cada classe de altura), já que no sistema temperado ocidental dispomos de apenas 12. Outra ampliação em relação à transcrição em Bach se refere à dimensão e à importância do uso da transcrição. Tão logo Bach transcrevesse seu nome de quatro letras, ele seria submetido à “lógica” de seu processo composicional, que envolve práticas tonais, e o procedimento da transcrição seria abandonado. Tendo em vista que o padrão de repetição de alturas no tonalismo não tem necessariamente relação com os padrões de repetição de letras em um texto, a transcrição em dimensões mais extensas se revelaria, a princípio, incompatível com a linguagem musical de Bach. Em nossos dias, desobrigados de cumprir regras tonais em nossa produção, podemos acolher os padrões de repetição das letras como norma, em dimensões extensas como as de um poema inteiro. Em Bach, portanto, o produto da transcrição é embrionário e submetido a outras regras; em nosso caso, a transcrição pode fornecer toda a matéria-prima de uma composição – pode ser, ela mesma, a própria norma.

Ainda no caso da escolha da letra como unidade estrutural de transporte entre texto e música, a conseqüência natural, conforme anteriormente citado, será a “serialização” do próprio alfabeto lingüístico, isto é, cada letra do alfabeto receberá seu correspondente arbitrário em música. Algumas conseqüências desse procedimento ganham interesse para o presente trabalho, sendo analisadas nos parágrafos seguintes.

Em primeiro lugar, temos que nos reportar ao ramo da lingüística estatística, cujas pesquisas nos informam que algumas letras têm maior taxa de redundância que outras. O compositor pode e deve usar isto a seu favor, atribuindo às letras com maior taxa de redundância os gestos musicais ou alturas que ele quer que sejam repetidos mais vezes. Sabemos, por meio do tonalismo, por exemplo, o quanto a repetição está ligada ao estabelecimento de hierarquia, de “norma”, no discurso musical. A este respeito, Susanne Langer¹¹ afirma também que considera a repeti-

¹¹ Langer, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ção como o segundo mais importante princípio estrutural jamais inventado (ficando atrás, apenas, do reconhecimento da inter-relação entre tonalidades). Assim, o compositor pode fazer um balanço das ocorrências de letras na própria frase ou texto que ele escolheu para “transcrever”, obtendo um panorama geral das ocorrências e alocando as unidades estruturais musicais convenientemente em relação ao número de ocorrências de cada letra. Ao proceder deste modo, o compositor estará usando a estatística segundo seus objetivos composicionais, exatamente como na composição que envolve lançamento de dois ou mais dados, em que, ciente das inúmeras configurações possíveis e de suas respectivas probabilidades, o compositor pode “encaixar” essas possibilidades de maneira adequada nas unidades musicais arbitrárias correspondentes (“arbitrárias” porque escolhidas arbitrariamente por ele). O compositor estará, em resumo, usando diferentes “graus” de aleatoriedade (provocando “desvios” nesta) segundo sua conveniência estética. Vislumbramos aí uma possível correlação de forças no processo composicional, envolvendo determinação, indeterminação e arbítrio.

A estatística também pode ser usada na análise musical, fornecendo um auxílio similar àquele prestado à lingüística. Sabemos, por meio de Biderman,¹² que na literatura o estilo de um escritor é, muitas vezes, identificado pelos desvios de seus textos em relação ao que é “norma” em sua época (os dados que caracterizam essa “norma” são obtidos pela estatística, que fornece informações como a frequência com que se encontra determinada palavra ou determinada construção nos textos de uma língua). Pensando da mesma forma em relação à música, é provável que haja constância, que haja “padrões” nas taxas de redundância de notas (consideradas aqui em seu valor relativo) ou outra unidade musical qualquer, nas obras de um mesmo compositor. Isso, então, caracterizaria um aspecto de seu “estilo composicional”: as diferentes formas de se produzir repetição e diferença em música.

Sáimos dessa proposição com mais um critério para a composição: abordar uma obra musical do passado exatamente como abordamos um texto, para transformá-la em estrutura musical, ou seja: considerando-a por sua estrutura, lida apenas com uma seqüência de repetições e contrastes. O critério aqui se torna independente de sua função primeira: criado para transportar estruturas da escrita lingüística, ele agora serve para transportar qualquer estrutura composta de elementos unitários em número limitado (em seqüências que contenham repetições e contrastes) para o domínio da composição. E isto vem reforçar uma

¹² Biderman, op. cit.

das conclusões finais do trabalho, qual seja, a de que os critérios de “transporte” são muitas vezes mais determinantes no resultado desse “transporte” do que o próprio objeto a ser transportado (texto, números, figuras geométricas ou uma fuga de Bach). Em segundo lugar, a “serialização” do alfabeto pode nos conduzir a um estudo da inteligência organizacional que nele se encerra, oferecendo maior margem de ação no procedimento da transcrição.

A elaboração de alfabetos seguiu critérios diversos ao longo da história. Podemos, então, reinterpretar ludicamente esses critérios, transportando-os para a realidade da composição musical, com o intuito de criar várias possibilidades de música, que podem ser geradas a partir da constituição de “alfabetos musicais”. Esses diferentes critérios produzirão, cada qual a sua maneira, desvios sutis na atividade da transcrição, bem como nas taxas de redundância das letras. Entre eles, podemos enumerar: o princípio da acrofonia (utilização de “ícones” misturados às “letras”), considerações a respeito da relação espaço ocupado pelas palavras x tempo ocupado pelos gestos musicais, conexões entre significante e significado, não-consideração das vogais, etc.¹³

Para concluir esta primeira parte, é preciso lembrar que, tão logo se tenham transportado estruturas da escrita lingüística para o domínio da música, o que obtemos, muitas vezes, é apenas uma estrutura, ou seja, um resultado parcial, um segmento pré-artístico, sobre o qual temos que trabalhar para que se transforme em objeto artístico. A transcrição constitui, portanto, na maior parte das vezes, apenas uma etapa inicial do processo composicional.

CONCEITOS IMPORTADOS DA LINGÜÍSTICA

Em vez de utilizar estruturas lingüísticas, podemos fazer uso de conceitos lingüísticos que governem certos aspectos da composição. Um dos conceitos lingüísticos que mais nos interessam é o da recursividade (ou iteração). Trata-se da propriedade de se aplicar uma mesma regra repetidas vezes sobre seu próprio produto. A recursividade está intimamente ligada à criatividade (produtividade) lingüística. Esta idéia também se relaciona a diversos procedimentos que envolvem recorrência na matemática (conjunto de Cantor, curva de Koch, fractais de Mandelbrot, etc.).¹⁴ Neste ponto, matemática e lingüística se relacionam

¹³ Man, John. *A história do alfabeto*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

¹⁴ Gleick, op. cit.

e revelam uma prática extremamente útil à composição: a aplicação de um mesmo procedimento composicional repetidas vezes sobre o mesmo material musical, modificado a cada aplicação – se a repetição de um mesmo elemento musical gera unidade, é razoável supor que a repetição de um mesmo procedimento terá um resultado equivalente; portanto, torna-se desejável procurar usar um mesmo procedimento em diferentes escalas (dimensões) em uma mesma composição. A analogia entre música, lingüística e matemática via recorrência é profundamente explorada por Hofstadter.

Outra noção importante da lingüística é a distinção entre arbitrariedade e iconicidade na linguagem. A arbitrariedade é, segundo D. Crystal, a propriedade da linguagem pela qual as formas lingüísticas aparentemente não apresentam nenhuma correspondência física com as entidades do mundo real a que se referem. A relação entre o som e sua significação é, portanto, considerada arbitrária ou convencional. Por outro lado, a iconicidade é a propriedade que caracteriza as palavras que refletem atributos do mundo extralingüístico, como as expressões onomatopáicas.¹⁵

Ao se transportar essa distinção da lingüística entre arbitrariedade e iconicidade para o problema fundamental deste trabalho, teremos acrescentado à elaboração de critérios de transporte um novo matiz que se revela na seguinte pergunta: “A correspondência que estou estabelecendo entre o elemento extramusical transportado e o elemento musical gerado é arbitrária ou icônica?” Ou ainda: “O quanto essa correspondência tem de arbitrária e o quanto tem de icônica?” Ou, por fim: “O que é possível transportar para a música através de uma correspondência arbitrária ou de uma correspondência icônica?”

O conceito de iconicidade também nos remete à questão da reprodução do som de objetos do cotidiano em música, em relação à qual os autores estudados demonstram análises e posições críticas divergentes que estabelecem, aqui reunidas, bases antagônicas para uma discussão a respeito da capacidade de representação e significação em música. Sloboda, por exemplo, se questiona se a reprodução dos sons do mundo real não seria um elemento atribuidor de significado em música.¹⁶ Solange R. de Oliveira observa, no entanto, que “a música, como veículo de sentido, parece radicalmente inferior à linguagem literária” e

¹⁵ Crystal, David. *Dicionário de lingüística e fonética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 30.

¹⁶ Sloboda, op. cit., p. 59.

que “Qualquer significado preciso é, em princípio, destacável como extramusical”.¹⁷ Lévi-Strauss, por sua vez, afirma que, em contraponto à linguagem verbal (duplamente encarnada em som e sentido), a música é constituída de som e desprovida de sentido,¹⁸ assim como Stravinsky, para quem a “música nada representa além de si própria” e “constitui um sistema autônomo, exclusivamente auto-referencial, essencialmente incapaz de expressar qualquer coisa – sentimento, atitude de espírito, estado psicológico, fenômeno da natureza”.¹⁹ Kandinsky, ao traçar um paralelo entre a pintura e a música, coloca o elemento “abstrato” num pedestal em detrimento do elemento “realista”, bradando contra as referências extramusicais na música programática.²⁰ Sérgio Magnani adota a mesma postura, classificando as tentativas de se atribuir uma relação direta entre música e objetos extramusicais como “acréscimos escassamente significantes na economia geral do texto, apliques, por assim dizer, de gosto freqüentemente duvidoso”.²¹ Umberto Eco, por outro lado, exalta o valor que a arte contemporânea conferiu à matéria em oposição à estética idealista, que só valorizava o “espírito”, o invisível, o inodoro, o inatingível.²²

Diversos compositores se utilizaram de sons do cotidiano (entre eles Satie, Messiaen, Krieger, Almeida Prado, Gilberto Mendes), embora seja comum que boa parte dos compositores classifique a prática como sonoplastia, ou de “mau gosto”.

Para além dos juízos de valor, o que nos importa destacar quanto à reprodução de sons do cotidiano, à qual nos referimos com base no conceito de iconicidade na linguagem, é sua capacidade de estabelecer referências extramusicais, a renovação de “temas” a serem explorados pela composição em música instrumental (similar à renovação dos sons utilizáveis em música, produzida pela música concreta) e a possibilidade de se trabalhar com sons do mundo real não apenas por seu aspecto evocativo e em auxílio a uma narrativa, como aliás é próprio da música programática e da maior parte dos compositores que deles fazem uso, mas por suas qualidades sonoras intrínsecas (outra característica também própria da música concreta).

¹⁷ Oliveira, op. cit., p. 37, 38, 54.

¹⁸ Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 163.

¹⁹ Oliveira, op. cit., p. 64.

²⁰ Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 58.

²¹ Oliveira, op. cit., p. 58 e 59 (nota).

²² Eco, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1968, p. 200-1.

CONCLUSÕES

As conclusões obtidas a partir da busca de respostas para o problema proposto no início do trabalho foram:

1) O transporte de estruturas da escrita lingüística para a estrutura musical foi efetuado por meio da ampliação do procedimento de “transcrição”, definida como a sobreposição arbitrária de unidades estruturais lingüísticas a unidades estruturais musicais. Essa ampliação foi levada a cabo a partir de dois instrumentos de auxílio: a flexibilização das dimensões das unidades estruturais e o estudo de critérios utilizados na confecção de alfabetos. As palavras “transporte”, “transcrição” e “serialização”, que no âmbito deste trabalho designam o mesmo tipo de ação composicional, podem ser classificadas como uma espécie de “isomorfismo”, aqui definido como o transporte com preservação de informações. A distinção entre arbitrariedade e iconicidade amplia as bases da “transcrição”, abrindo possibilidade para correspondências não somente arbitrárias, mas também icônicas entre elemento “transportado” e “elemento gerado”.

2) Os critérios adotados para o transporte texto–música são muitas vezes mais determinantes para o resultado sonoro do que a própria escolha do objeto a ser transportado; e a experiência com esses critérios pode ser levada para o transporte de outros domínios do conhecimento para a música (matemática, arquitetura, artes visuais) ou, ainda, para o transporte de “estruturas” de obras do passado (aqui entendidas como seqüências de repetição e contraste) com vistas à criação de novas obras.

3) O estudo da relação linguagem verbal–música, sob o prisma da composição (e por intermédio da lingüística), aponta inevitavelmente para a matemática, seja por meio dos conceitos de “isomorfismo” e recorrência, seja via estatística.

4) A atividade da “transcrição” implica, para o compositor, o manejo de estruturas determinadas e indeterminadas, significando um uso consciente de parcelas de aleatoriedade.

5) A reprodução de sons de objetos do cotidiano se refere ao mundo extramusical não através de suas estruturas (como na transcrição), mas por meio de seus significados e de qualidades sonoras dos objetos significados.