Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Resumo: Baseando-se nas modernas teorias do texto que reconhecem a insuficiência das abordagens críticas apoiadas apenas nas teorias tradicionais da linguagem, este artigo propõe algumas diretrizes para a interpretação da poética fragmentária da música pós-moderna. Nesse contexto salienta a importância do conceito de parataxe, em oposição ao de sintaxe, para a formação da linguagem da música pós-moderna. Analisa a seguir alguns casos em que esses princípios de justaposição paratática são reconhecíveis já na música moderna de Debussy e Stravinsky. Reconhece a generalização do problema no repertório pós-moderno, analisando obras de Gilberto Mendes e Coelho de Souza em que o conceito de parataxe estende-se aos níveis da retórica, do estilo e da intertextualidade.
Palavras-chave: música pós-moderna; lógica da música; intertextualidade.

Abstract: Supported by the modern theories of the text, which recognize the insufficiency of any critical approach that is based exclusively in traditional theories of language, this paper suggests some guidelines to the interpretation of the poetics of the fragmentary in post-modern music. In this context the author pinpoints the importance of the concept of parataxis, in opposition to the concept of syntax, to the formation of the post-modern musical language. Some pieces of Debussy and Stravinsky are analyzed to reveal the role of the paratactic juxtaposition in modern music. Also recognizes the generalization of the problem in the post-modern repertoire, analyzing some pieces of Gilberto Mendes and Coelho de Souza that extend the concept of parataxis to the levels of musical rhetoric, style and intertextuality.
Keywords: post-modern music; music's logic; intertextuality.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73-91, dez. 2007.

Uma das características gerais da linguagem musical que desconcertou os semiólogos e semióticos da música, desde os pioneiros que sobre ela se debruçaram, foi o fato da música não se ressentir da ausência de um código simbólico geral compartilhado, ao qual os textos musicais individuais pudessem se referir. Todavia, apesar dela não operar como uma *langue*, na acepção de Saussure, era fácil constatar sua capacidade de realizar atos de comunicação. Avanços posteriores da teoria do texto que podiam ser extrapolados do universo da linguagem verbal, onde inicialmente foram aplicadas, para outros tipos de linguagem, vieram em socorro de uma teoria geral da linguagem musical. Constatavam as teorias do texto que também na linguagem verbal uma parte do sentido não é construido na relação direta do enunciado com o código da língua, mas indiretamente, intra-textualmente, através de signos do texto que criam certos significados particulares dentro do próprio discurso.

> Somente através da habilidade do leitor em comutar a cadeia linguística pode a linguagem textual ser aprendida. […] Postulei que o leitor aprende a linguagem textual por um processo de tentativa e erro de comutações hipotéticas, mas, para operar estas operações ele deve ter à disposição material comutável. É função do que eu chamei de *reescritura textual*, prover ao leitor estes materiais. Já foi observado muitas vezes que os textos artísticos são particularmente ricos em repetições, paralelismos, simetrias e outros dispositivos de rememoração. Outros textos não prescindem de tais elementos, mas parecem usá-los com mais parcimônia. O que eu chamei de reescritura textual envolve a reutilização de materiais previamente usados no mesmo texto. (ALTMAN, 1981, p. 42)

Em consonância com a concepção de Altman pode-se constatar que na linguagem musical a construção do sentido também é feita, em larga medida, através da reescritura textual, isto é, pela reutilização de materiais do texto dentro do próprio texto ou pela percepção de empréstimos de materiais de outros textos musicais com os quais o texto encontra alguma ressonância. Este aspecto da reescritura, do texto que se abre para outros textos, revela a existência uma grade de intertextualidades que não é estranha à natureza da linguagem musical, ao contrário, está na sua essência, na medida em que grande parte do sentido musical é construido pela acumulação de relações de sentido compartilhadas entre diversas obras e pelas diferentes interpretações e execuções dos textos musicais.

Modernidade e Fragmentação

Podemos lembrar também que os escritos teóricos de Haroldo de Campos sobre literatura incluem frequentes menções à linguagem da música contemporânea. Ele via muitos pontos de aproximação entre a poesia e a música contemporâneas. Vide, por

exemplo, as referências a Schwitters, Schaeffer, Boulez, Webern e Stockhausen em *A Poética do Precário* (CAMPOS, 1977, p. 35-52). Creio que há duas razões para a empatia dos poetas, especialmente dos concretistas, com a música contemporânea. A primeira, obviamente, é o reconhecimento da afinidade natural entre poesia e música, entretanto num viés particular à perspectiva que estamos abordando, uma vez que ambas dependem da reescritura intratextual para sua auto-afirmação como linguagem. Isso se manifesta na poesia no ritmo do verso, na aliteração, na rima, nas figuras de metáfora e metonímia, enfim nos elementos de linguagem conspícuos e recorrentes na poesia e que a fazem diferir da prosa. A segunda, uma característica específica comum a muitas artes em nossa época, é o recurso à fragmentação do discurso, que tanto a poesia quanto a música de nosso passado recente, tem necessitado para realizar seu potencial inovador. Não por coincidência, a concentração de sentido no fragmento é um fator essencial da reescritura intratextual, porque materiais sígnicos de pequena extensão são os que melhor se prestam ao processo de comutação. Campos faz de Ungaretti seu alter ego ao elaborar uma apologia da estética do fragmento:

> Uma aproximação intrínseca da poesia ungarettiana deve, a meu ver, começar pela cogitação do problema do fragmento, da poética do fragmentário. […] [Ungaretti] faz a defesa do fragmento como única forma possível de poesia no universo fraturado em que vivemos, onde, às consequências do progresso tecnológico, corresponde uma crise sem precedentes da linguagem. O fragmento seria a forma pela qual o poeta contemporâneo replicaria a esse "*spavento della materia*" com que nos defrontamos no mundo da explosão nuclear e da implosão eletrônica. (CAMPOS, 1977, p. 87).

Sintaxe e Parataxe

Lembremos, outrossim, que existem diversos processos de combinação através dos quais uma relação lógica entre dois enunciados pode ser expressa. De acordo com os princípios elementares da teoria da linguagem, os processos de articulação podem ser distribuídos ao longo de um *continuum* de vinculações sintáticas possíveis, com diferentes graus de dependência. Esse *continuum* começa com um menor grau de dependência sintática (parataxe), passa por um estágio intermediário (hipotaxe), e atinge um maior grau de entrelaçamento na sintaxe subordinativa, como mostra a escala abaixo proposta por Matthiessen e Thompson (1988):

Parataxe	**Hipotaxe**	**Sintaxe**
– dependência	+ dependência	+ dependência
– encaixe	– encaixe	+ encaixe

> As diferentes formas de expressão de causalidade admitem graus de dependência variáveis na organização do enunciado, partindo de construções com menor grau de integração em direção às construções de maior dependência e maior encaixe. Dessa forma, as formas mais frouxas de ligação, que correspondem à parataxe, teriam predominância na modalidade oral, enquanto a modalidade escrita favoreceria a ocorrência de formas de maior estreitamento sintático, manifestando maior presença de estruturas hipotáticas. Em níveis mais baixo de instrução ocorreriam as estruturas de menor entrelaçamento sintático, as paratáticas e, à medida em que se avança no grau de escolaridade há maior concentração de formas hipotáticas. (RAMOS, 2006).

O enunciado acima nos faz lembrar que o conceito de parataxe não é uma construção teórica recente, pelo contrário, faz parte da teoria clássica da linguagem, ainda que uma parte geralmente pouco utilizada nas análises de textos. Sabemos que uma construção sintáticamente correta permite que se teste o valor de verdade de uma proposição. Por exemplo, na frase:

{*João é mortal* ***porque*** *todos os homens são mortais*}

estamos habilitados a reconhecer a veracidade da afirmação recorrendo aos paradigmas da lógica formal que, por sua vez, depende da perfeição da construção sintática. No exemplo, o conector sintático '*porque*' concentra o papel funcional de realizar a subordinação lógica de uma frase à outra.

Já numa construção paratática as partes são justaposta sem conectores lógicos entre elas. A eventual relação lógica que a justaposição estabelece deve ser deduzida da relação semântica das partes, uma vez que não há conectores indicativos do tipo de subordinação. Por exemplo, o enunciado de duas frases:

{*João pegou uma gripe. Ele está em sua cama.*}

poderia ser reescrito em forma sintática subordinativa, mas para isso haveria que se introduzir um conector que fixasse o tipo de conexão lógica entre as frases, como por exemplo em:

{*João está em sua cama* ***porque*** *pegou uma gripe.*}

Saliente-se que a relação causal tornou-se irrefutável nesta versão subordinada, mas era mais fraca ou até mesmo algo ambígua na versão paratática anterior. Não seria, por exemplo, totalmente descabido interpretar de modo diferente o enunciado proposto na forma paratática supondo que o motivo de João estar em sua cama não fosse o resultado de uma gripe, mas que João tivesse usado a gripe como um pretexto para não ir trabalhar e ficar namorando. Uma inflexão de voz maliciosa na locução do texto poderia perfeitamente sugerir tal interpretação alternativa.

Em contextos poéticos, muitas justaposições paratáticas só podem ser interpretadas no plano metafórico, para além do sentido estritamente lógico da proposição. Por exemplo, no enunciado:

{*Homens cabisbaixos viajam a sós. Bananas verdes permanecem à espera.*}

a leitura do texto conforme os parâmetros lógicos nos forçaria a dizer algo como:

{*sabe-se lá o que bananas verdes têm a ver com homens cabisbaixos!*}

Entretanto pode-se extrair (ou mais exatamente, construir) um sentido poético nessa justaposição de frases, identificando, de maneira metafórica, uma semelhança entre a postura passiva dos homens cabisbaixos e a posição inerte das bananas verdes.

Entre as funções da linguagem categorizadas por Jakobson, a função emotiva ou expressiva é favorecida pela parataxe. Lembremos que a função emotiva "ressalta a atitude, o *status* e o estado de espírito do locutor. O emissor procura dar impressão de um estado, seja real ou fictício. A camada emotiva da língua é realizada da forma mais pura nas interjeições" (HOLENSTEIN, 1974, p. 158). Observa-se que as interjeições frequentemente se encaixam parataticamente nos enunciados. Por exemplo, na frase:

{*O menino – minha Nossa Senhora! – parecia um animalzinho*}

não existe uma conexão lógica, isto é, uma sintaxe subordinativa entre {*Nossa Senhora*} e {*o menino que parecia um animalzinho*}. A construção faz sentido quando lemos a interjeição do ponto de vista enfático e emocional. Ora, é lugar comum dizer-se que a linguagem da música é de natureza emocional e expressiva, portanto há de se esperar que também nela as construções paráticas ocupem um lugar privilegiado.

Porém não se deve concluir apressadamente que as coordenações paratáticas sejam as únicas construções idiomáticas da linguagem musical. Ao contrário, a linguagem musical buscou encontrar, durante séculos, modelos estruturais que realizassem, com a maior perfeição possível, simulações convincentes de uma sintaxe lógica. A harmonia tonal, por exemplo, procurou construir paradigmas semelhantes ao da sintaxe subordinativa, como procuraram demonstrar Lerdahl e Jackendoff (1983) – aliás, em minha opinião, com êxito apenas relativo – em estudos que tentam aplicar à música tonal os princípios da gramática gerativa de Chomsky.

Na dimensão das formas musicais é possível descrever um outro exemplo, o da forma sonata, que propõe um modelo normativo para um certo gênero de discurso musical. Nesse modelo um primeiro tema aparece na tônica, modula-se para a dominante na exposição do segundo tema, e após o desenvolvimento, recapitula-se ambos os temas na tônica. Tal seria um caso de uma relação sintática entre as seções da exposição e da recapitulação que teriam ficado dialeticamente subordinadas entre si por um operador de transposição modulatória. Entretanto uma peça pós-moderna, como a *Música para a Reinauguração do Teatro Pedro II* de Rubens Ricciardi, que justapõe um tema tonal a outro atonal, não pretende construir uma relação sintática entre esses temas. Trata-se certamente de uma parataxe, uma justaposição aparentemente arbitrária dos dois materiais. Isso não implica que não haja um sentido nessa construção. O sentido é encontrado para além da relação sintática, neste caso no programa extra-musical da peça que propõe que a música seja interpretada paralelamente a uma estrutura narrativa, numa forma análoga a um poema sinfônico em música de câmara. Isto também é facilmente visível na obra *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, de Gilberto Mendes, em que temas aparentemente atonais são construidos a partir de temas tonais anteriormente expostos, tratando a melodia do material original como uma série. Este procedimento estabelece uma relação imprevista de nível bastante profundo entre os materiais, que na retórica de superfície parecem diferentes devido aos estilos conflitantes.

> *Parataxe* - O procedimento de análise e de construção ou reconstrução poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser o da parataxe. É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não *dar*, de não explicitar, essa relação: ela frequentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser em suas naturezas e autonomias. E basta essa sensação para que o processo de justaposição seja acionado. A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos [...] A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche o espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação pura. (TEIXEIRA COELHO, 1995, p. 96).

Parataxe, Arquitetura e Música

Provavelmente foram os estudos sobre a arquitetura pós-moderna os que primeiro trouxeram novos e contemporâneos contornos ao conceito de parataxe, uma vez que, no campo da poesia, a parataxe já fazia parte de uma antiga tradição, que apenas se viu revigorada com a poesia moderna. No caso da arquitetura pós-moderna o problema era mais intrigante: justificar a justaposição, na mesma obra, de elementos estilísticos evidentemente díspares, como uma coluna grega dórica e uma janela modernista de estilo Bauhaus. Note-se que na linguagem da arquitetura pós-moderna as justaposições pareciam, à primeira vista, ultrajantes. Não era uma mera coordenação anódina, mas uma contravenção impactante – que alguns denunciavam como de gosto duvidoso – que contrariava os códigos de bom comportamento, tanto da arquitetura clássica ou neoclássica, como da modernista. Entretanto alegava-se que essa nova sintaxe, ou falta de sintaxe, justificava sua coerência como resultado de um deslocamento metonímico da percepção, compactando numa única edificação individual, fragmentos que já coexistiam justapostos no contexto urbano moderno, o qual frequentemente expõe, lado a lado, um edifício de estilo neoclássico e outro modernista influenciado pelo estilo Bauhaus.

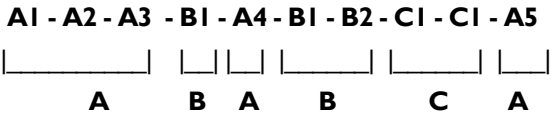
Observe-se ainda que o conceito de pós-modernidade, como a própria palavra evidencia, é gerado a partir da sua relação com o conceito de modernidade. Portanto espera-se que, de formas diversas e eventualmente distorcidas, a pós-modernidade inclua paradigmas que foram próprios da modernidade. Se as construções paratáticas são mesmo tão importantes para a música pós-moderna, é provável que elas já existissem, de alguma forma, na música da modernidade. De fato isso se verifica. Diversas peças dos modernistas

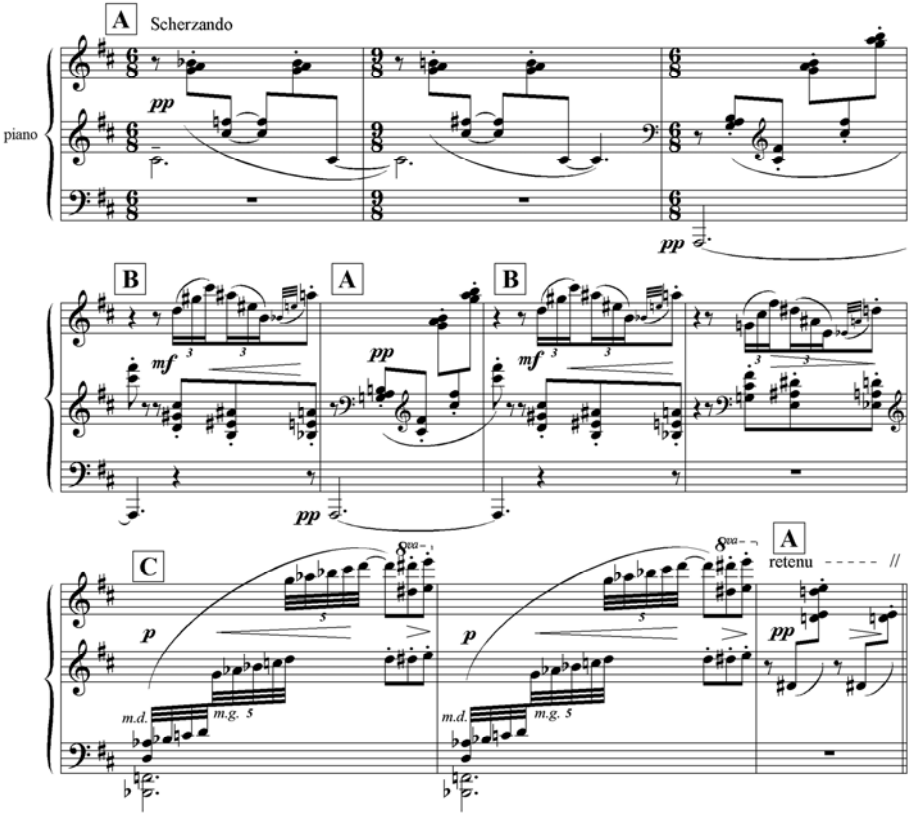
da escola franco-russa, em particular muitas de Debussy e Stravinsky, utilizam consistentemente justaposições paratáticas como alternativa às organizações sintáticas características da música tonal. Os motivos para tal procedimento hoje parecem óbvios. Com a mudança das estruturas relacionais da música, que passaram a abandonar a tradição do encadeamento tonal que provia o discurso musical de uma teleologia, e o mergulho ousado em novos materiais pré-composicionais (pentatonismo, tons inteiros, diatonismo, octatonismo, cromatismo, etc), cuja natureza altamente simétrica dissolvia a potencialidade de direcionalidade do discurso musical, o texto musical precisou recorrer à sua fragmentação em blocos que se justapunham, para construir um novo sentido.

Que essa música estivesse frequentemente associada a conotações extra-musicais de primitivismo e infantilidade (como por exemplo em *A Sagração da Primavera* de Stravinsky ou em diversas peças com temas infantis de Debussy), não é de se estranhar, uma vez que, no que diz respeito à nossa evolução cognitiva, parece haver um caráter regressivo no recurso de um adulto à parataxe, na medida em que a parataxe é um processo frequentemente encontrado na linguagem da criança e nos momentos de informalidade lúdica, enquanto a sintaxe é caraterística da linguagem adulta utilizada em contextos mais formais.

Exemplifiquemos a parataxe na música de Debussy com o trecho inicial de *Ondine*, terceiro prelúdio do segundo volume de *Prelúdios* de Claude Debussy. Note-se como esse trecho de dez compassos é construido pela cuidadosa justaposição de três tipos de gestos pianísticos completamente diferentes entre si, cada um deles com caráter e personalidade próprios. A articulação dos fragmentos depende, em primeira instância, da mera repetição, às vezes variada, às vezes literal, dos blocos. As razões da justaposição ter sido feita da maneira que foi, parecem bastante arbitrárias. Todavia há uma coerência de materiais, além da própria asserção por repetição já mencionada que torna perfeitamente plausível a montagem realizada pelo compositor.

Os materiais justapostos em blocos estão identificados no exemplo 1 pelas letras A, B, C. Como pode-se constatar na partitura, o trecho é formado pela justaposição dos blocos na sequência abaixo. Cada bloco tem durações diversas e variações internas, de modo que uma abstração dos detalhes do processo daria conta da seguinte estrutura:





Ex. 1: Trecho inicial de *Ondine* de Debussy

Parataxe e Montagem no Cinema e Música

Um pouco acima usamos uma palavra que é fundamental na descrição do tipo de organização paratática que a música de Debussy utilizou: a montagem. Não é uma mera coincidência, mas talvez sim um problema de *Zeitgeist*, que a arte do Cinema, para a qual o conceito de Montagem é tão essencial, tenha utilizado tal conceito como pedra fundamental da construção de sua linguagem, justamente na mesma época em que a música também assumia, nas mesmas imediações geográficas da França, a montagem como alternativa para

viabilizar uma linguagem modernista. A peça de Debussy acima poderia ser decupada como uma sequência de filme: uma tomada do personagem A filmado no momento em que ele se deslocava, uma tomada do personagem B, um retorno ao personagem A que continuou a se movimentar, de novo o personagem B que se desloca em sentido contrário ao de A, um novo personagem C que realiza duas vezes o mesmo movimento e finalmente um retorno ao personagem A que se estabiliza. Neste fragmento de música não há imagens, nem se trata de música de filme, mas a técnica da composição parece cinematográfica, pois é pura montagem.

Se a montagem é idiomática tanto para o cinema quanto para a música impressionista, parece algo mais distante dos interesses da música expressionista. As profundas preocupações de transformação motívica da fase do atonalismo livre de Schoenberg são um claro sintoma do considerável esforço na direção de preservar a organização sintática do discurso musical, segundo a tradição da organicidade como principal paradigma de uma linguagem musical até então regida pelo tonalismo. Há, por outro lado, um momento de quase abandono ao paratático em algumas obras consideradas experimentais de Schoenberg que assumem o fluxo de consciência como processo criativo e liberam a escrita à liberdade, talvez ilusória, do automatismo. São peças como *Erwartung* que prescindem de qualquer consistência temático-motívica. Todavia a superfície do discurso não é segmentada em blocos, mas sim aparenta uma continuidade linear que não pode ser diretamente associada ao processo de segmentação e montagem característico da escrita de muitas obras de Debussy e Stravinsky. Já nas obras posteriores dodecafônicas e seriais inverte-se a proposta. Se há automatismo é apenas para que ele se curve ao jugo de uma estrutura sintática dada pela organização prévia da série. A parataxe pode eventualmente parecer emergir na superfície da música serial, pela diversidade de resultados que momentos diversos da composição serial podem assumir. Mas em última instância a coerência sintática da super-estrutura serial é mais forte que a aparência superficial de uma possível colagem. Isso é nítido em obras como, por exemplo, *Gruppen* de Stockhausen ou *Pli selon Pli* de Boulez.

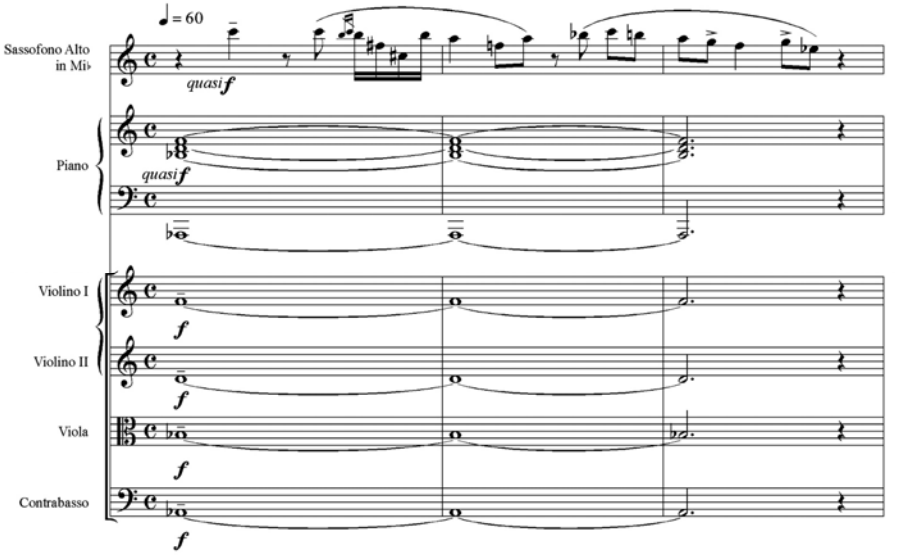
A parataxe ressurge na música pós-moderna na voga dos processos aleatórios que eclodem com a música de John Cage. Frequentemente há um engenhoso dadaísmo nas colagens das composições e dos *happenings* de Cage, por exemplo quando ele justapõe na mesma peça elementos completamente díspares sem que o sentido resultante se construa através de relações sintáticas. Obras seminais, como *Credo in US* de Cage, realizam montagens quase surrealistas; naquele caso uma colagem de sons de percussões não ortodoxas, piano preparado, citações de fragmentos de discos LP e campainhas.

Daquele momento em diante parece ser rara a obra pós-moderna que não recorra, de uma maneira ou outra, às infinitas possibilidades das montagens paratáticas. Como observamos, na parataxe não há pré-determinação do sentido. Os materiais acoplados é que contêm em si as amplas possibilidades combinatórias e associativas da geração do sentido. Portanto variando os materiais, variam as técnicas paratáticas de produção dos significados. Por isso os compositores pós-modernos sentiram tantas vezes uma sensação de vazio de linguagem, imprevisibilidade e dificuldade no controle do discurso. As construções sintáticas progridem com previsibilidade, pelo menos até certo ponto, enquanto as paratáticas parecem ser muito menos propensas a isso.

Estudo de dois casos na pós-modernidade

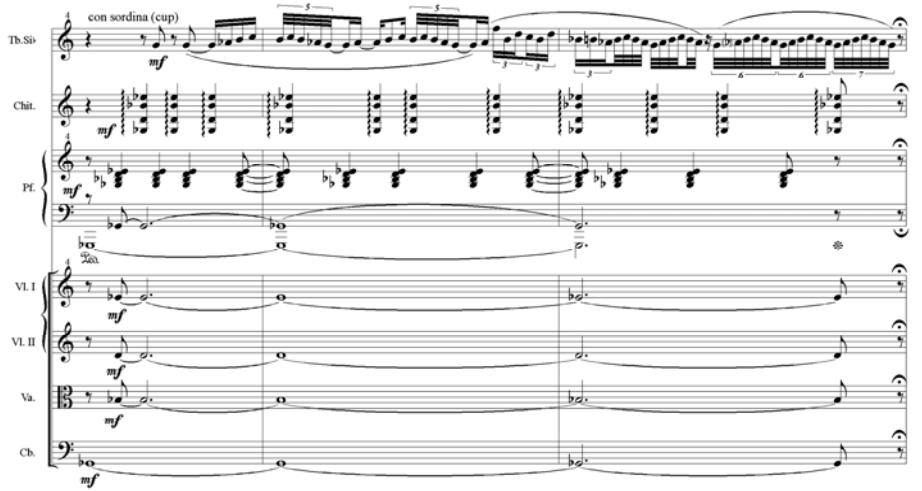
Para exemplificar os conceitos desenvolvidos até aqui, abordarei brevemente dois estudos de caso. O primeiro deles é a obra de Gilberto Mendes, já mencionada acima, que tem o sugestivo título de *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*. A característica marcante desta obra é a apropriação pelo compositor de referências estilísticas muito díspares entre si que entretanto compõe um painel sonoro no qual é possível encontrar uma intrigante unidade de sentido.

A obra começa com uma frase de caráter improvisatório, suportada por um acorde pedal, como se pode ver no exemplo 2. O compositor nos informa que o material usado nesta introdução foi apropriado de um fragmento de um hino milenar da Grécia antiga, com a intenção de fazer uma referência críptica ao herói Ulysses da epopéia de Homero. Entretanto o resultado nos aproxima de outra conotação mais aparente, que são os compassos iniciais da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Percebemos todavia que essa não é uma citação direta daquela obra, pois as notas não coincidem, nem o ritmo, nem a instrumentação. Ainda assim dificilmente deixamos passar o reconhecimento de uma certa semelhança com aquele fragmento, que entretanto é percebido em um clima de distorção onírica, como se tivesse havido a fusão do material original com outras idéias que teriam produzido o deslocamento da cena original para um certo cenário jazzístico.



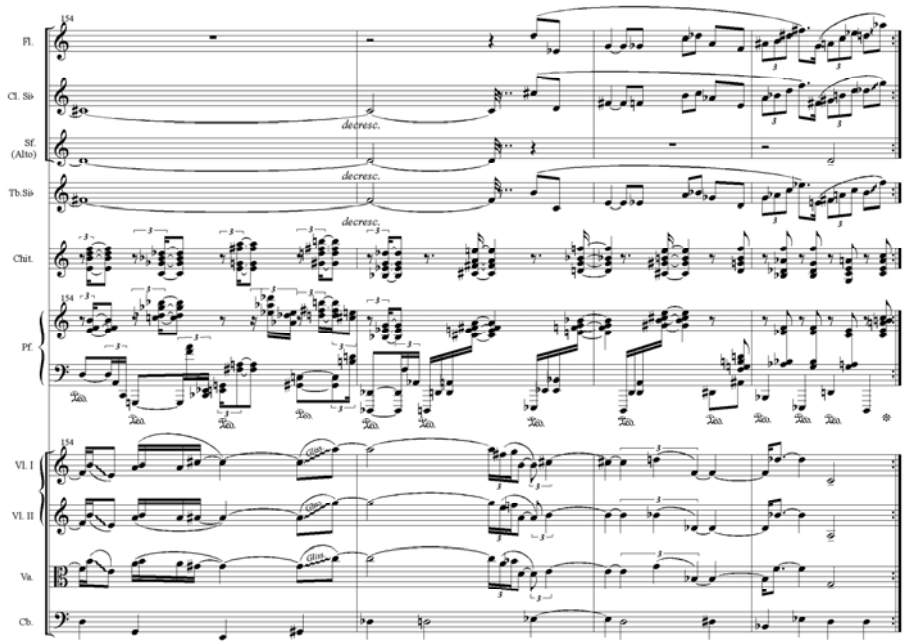
Ex. 2: Trecho inicial de *Ulysses em Copacabana* ... de Gilberto Mendes

Ressalte-se que este material tem um caráter essencialmente fragmentário, não só pela sua auto-contenção, pela sua brevidade e pelas referências parciais que carrega, mas principalmente pela estrutura da própria frase, recortada por duas pausas. A próxima frase (vide exemplo 3), separada da primeira por uma pausa em todos os instrumentos, não apresenta uma conexão lógica com a anterior. A justaposição das duas frases poderia parecer algo arbitrária. A falta de articulação sintática é reforçada pelo caráter de ironia e paródia conotado pela segunda frase, enfatizando um distanciamento crítico que não havia na primeira.



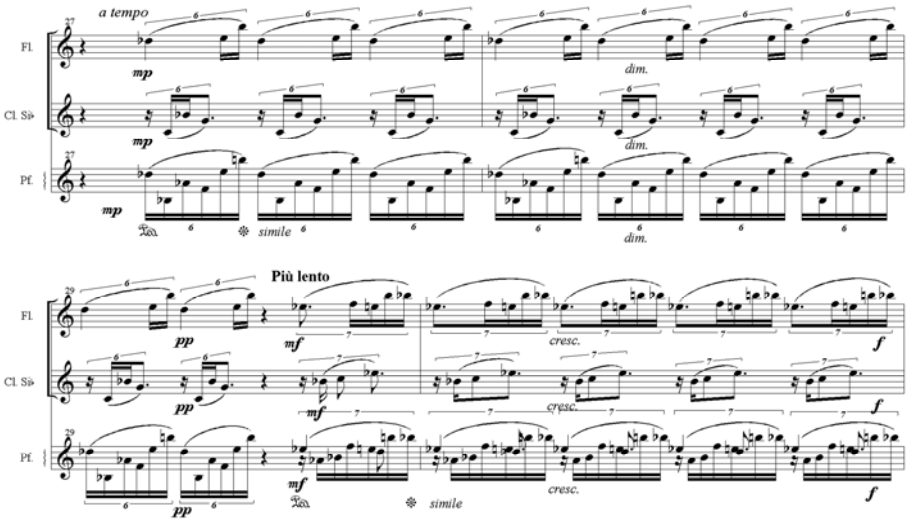
Ex. 3: Segunda frase de *Ulysses em Copacabana* ... de Gilberto Mendes

Não é preciso prosseguir na análise para que logo se torne óbvia a hipótese de que nesta obra de Gilberto Mendes prevalece um processo paratático de justaposição de frases de caráter fragmentário. De fato a peça pode ser dividida em duas grandes partes, cada uma dela propondo uma solução diferente para o propósito comum de empregar uma linguagem paratática na fraseologia da peça. Na primeira parte, como vimos, os fragmentos se justapõe em sucessão temporal, separados por pausas. Na segunda, como pode ser visto no exemplo 4, os materiais se superpõe em camadas, coexistindo no tempo como se diversas músicas soassem simultaneamente, cada uma delas com sua lógica própria, mas associadas num todo de caráter dançante, em estilo de bossa-nova, que aparenta ter uma sintaxe direcional que entretanto é desmentida pelas contradições internas da retórica turbulenta que se forma pelo acúmulo das superposições e justaposições concebidas pelo compositor. Uma simples passada de olhos nos compassos finais da segunda parte, mostrados no exemplo 4, pode nos dar uma boa idéia da alta entropia, com um sentido caótico mas ao mesmo tempo organizado, deste ponto climático da segunda parte.



Ex. 4: Final da segunda parte de *Ulysses em Copacabana* ... de Gilberto Mendes

Na obra de Gilberto Mendes a questão do equacionamento de uma poética intrínsicamente paratática não se restringe ao problema da fraseologia, pela justaposição e sobreposição de fragmentos de frases que se abrem para sentidos conotativos a outros fragmentos de música. Há um aspecto adicional, também essencial para o sucesso de sua proposição poética, que é o distanciamento, o descaso pela consistência de um estilo retórico único. Para Gilberto Mendes a idéia de estilo passa a ser uma espécie de parâmetro móvel dentro de uma única peça, como o são as notas e os ritmos. Por isso podem coexistir numa mesma peça, como em *Ulysses ...*, gestos retóricos típicos de estilos tão diversos como do pontilhismo serialista, do minimalismo, da bossa-nova, da música instrumental do romantismo alemão, do tango, da música de cinema norte-americana, etc.



Ex. 5: Compassos 27 a 30 de *Ulysses em Copacabana* ... de Gilberto Mendes

Comparando o exemplo 5, que faz referência a um certo estilo de minimalismo, com os exemplos 2 a 4 que, como mencionamos, conotam outros estilos e gêneros, muito díspares entre si, como a canção da bossa-nova e até procedimentos da escola de Darmstadt, podemos constatar que Gilberto Mendes logra estender sua técnica paratática de associação de fragmentos ao próprio conceito de retórica estilística de uma obra. Na linguagem que desenvolveu, também os estilos se justapõe paratáticamente, formando um novo nível paramétrico que a música de períodos históricos anteriores não conheceu.

Num segundo estudo de caso, gostaria de registrar algumas reflexões sobre uma obra que escrevi em 2005, chamada *A Máquina do Mundo*, composta sobre fragmentos do poema *A Máquina do Mundo Repensada* de Haroldo de Campos, escrito por sua vez, em 2000. Os comentários de pessoas do público após a estréia de *A Máquina do Mundo* permitiram-me constatar que a justaposição de três pontes eletroacústicas – chamadas de *Prólogo* e *Intermezzos I* e *II* – com as três seções temáticas da obra (chamadas de *A Esfera*, *A Rosa-Máquina* e *O Enigma*), compostas para coro misto a capela, haviam produzido um considerável estranhamento. A causa dessa perplexidade havia sido primordialmente o contraste entre os sons eletrônicos combinados a texturas vocais relativamente estáticas nas três pontes, com as texturas vocais complexas das seções principais, que na superfície

pareciam ser um tanto mais tradicionais, embora polifonicamente mais elaboradas. A poética desse tipo de narrativa pós-moderna, que justapõe seções de estilo contrastante, tal como no caso da obra de Gilbero Mendes, resulta do emprego intencional do conceito de parataxe. Todavia, neste caso, embora no detalhe, no fragmento, a música pareça recorrer a técnicas e sintaxes convencionais, no conjunto isso não se confirma, do mesmo modo que uma coluna dórica ou uma janela Bauhaus, isoladamente nos parecem familiares, mas associadas entre si numa obra pós-moderna produzem estranhamento. O deslocamento que porventura é produzido nessas obras, resulta da justaposição de elementos estilisticamente díspares. Assim, por exemplo, em *A Máquina do Mundo*, o *Prólogo* e os *Intermezzos* utilizam sons eletrônicos que flutuam em meio a uma textura de vozes sem direcionalidade, que parecem, à primeira vista, desconectadas das três seções temáticas, escritas com o uso de três técnicas diferentes de contraponto - a primeira do contraponto modal, a segunda alternando contrapontos pontilhísticos e tonais, e a terceira o contraponto cromático. Aliás talvez isso, por si só, já tivesse bastado para que as seções soassem contrastadas entre si e justapostas por montagem. Paradoxalmente o resultado não parece criar uma impressão de arbitrariedade, mesmo que não se possa justificar em termos estilísticos ou estruturais a lógica dessas justaposições. É uma ocorrência típica do fenômeno da parataxe pós-moderna.

Há entretanto nesta obra, elementos comuns que criam uma malha de relações sutis que permitem ao ouvinte criar (mais do que ler) pontes de ligação entre as diversas seções. Na verdade cada uma dessas pontes antecipa ou responde a caracteres marcantes das seções temáticas. Por exemplo, pode-se dizer que o desabrido deslizamento em glissando das vozes no *Intermezzo I* transforma-se, mais adiante, no sutil deslizamento cromático do contraponto de *O Enigma.* Obviamente essa transformação é quase que metafórica porque há uma grande diferença de qualidades entre o deslizamento de um glissando e o deslizamento de uma melodia cromática. Porém, uma vez incorporado ao inconsciente do ouvinte um repertório de códigos da música do passado, as articulações poéticas da pós-modernidade podem permitir-se subir um degrau na hierarquia das associações e por isso frequentemente operam mais com conceitos e abstrações do que com materialidades – não obstante porque, a esta altura, também já estamos familiarizados com todo o repertório das experiências da arte conceitual.

Também nesse sentido, de associações cruzadas entre as seções, o *Intermezzo II*, responde ao texto "a *mão divina que fizera constelar*" da seção anterior (*A Rosa-Máquina*) apresentando uma textura pontilhista, de sons curtos e timbre variável, que sugere a imagem de uma constelação sonora.

Também no *Prólogo,* o próprio texto, aparentemente uma cadeia de sons sem

sentido, realiza uma antecipação velada do texto de *A Esfera*. Note-se que as vogais e as consoantes nasais que formam o texto do *Prólogo* e do *Intermezzo I* são derivadas da frase-chave de *A Esfera:*

No *Prólogo*: A Ê É A [M]A I[N]A Ô [M]U[N] Ô O A
Em *A Esfera*: **A** **E** T **É** R E **A** **M** **Á** Q U **I** **N** **A** D **O** **M** **U** **N** D **O** N **O** **A** R

No *Intermezzo II* só o fragmento final {no ar} do texto do *Prólogo* continuará ecoando. Ainda no *Prólogo* é preciso salientar a importância do acorde quartal [Re - Sol – Do – Fa] como Ur-Estrutura geradora da peça. Primeiramente deve-se notar que o discurso musical do *Prólogo* é construido apenas pela flutuação de harmônicos das fundamentais desse acorde quartal. Na parte eletrônica isso é obtido por intervenções intermitentes dos diversos harmônicos, projetados a partir de cada fundamental: um efeito quase que banal para os recursos atuais da síntese digital, todavia bastante efetivo neste contexto. O sucesso do efeito é, neste caso, totalmente dependente de semelhante flutuação de harmônicos produzida pela mudança de vogais de suporte do canto nas quatro notas fixas do acorde quartal. Isto é simples e factível porque a análise espectral do som das diversas vogais demonstra que a diferença entre elas é, básicamente, uma diferença de componentes harmônicos no espectro.

Essa estrutura quartal do *Prólogo* projeta-se sobre as demais seções como se elas fossem um grande prolongamento dele. As seções *A Esfera* e *A Rosa-Máquina* realizam lentas modulações (no sentido modal e não tonal) de Dó para Sol, que aparecem, respectivamente, como a primeira e a última notas, tanto de uma como de outra seção. Na última parte, *O Enigma*, essa estrutura quartal, que cria uma tendência centrípeta na forma, é resolvida pela transformação da nota Dó num acorde inicialmente em menor, que se estabiliza finalmente no último acorde final em maior, e que não repete a suspensão na nota Sol.

Teixeira Coelho (1995) menciona outras características fundamentais da estética pós-moderna que resultam relevantes para a análise das pontes eletrônicas e das seções temáticas de *A Máquina do Mundo*. Ele ressalta que, além do aspecto da parataxe, o pós-modernismo tem como características: "estar empenhado, por um lado, numa aproximação entre Arte e Ciência, e por outro em estabelecer uma nova relação com a História" (p. 98-107). Seria demasiada pretensão tentar elaborar, no espaço deste trabalho, teses tão complexas como estas. Mas creio que há indícios suficientes em *A Máquina do Mundo* para confirmar a tese de Teixeira Coelho. A aproximação entre Arte e Ciência está explícita, por exemplo, na justaposição e superposição de sons eletrônicos com as texturas vocais

tradicionais. As texturas eletrônicas foram compostas com programas de computador, que registram o som diretamente num CD através de síntese digital, sem recorrer à mecânica vibratória dos instrumentos tradicionais, exceto obviamente dos alto-falantes que reproduzem o produto final. Creio que para a maior parte do público, nenhuma música contemporânea pode ter uma carga de sentido mais tecnicista do que uma música escrita e gerada através de instruções algoritmicas para computador. E não apenas o processo de geração é tecnicamente cientificista, mas também o resultado perceptivo conota significados futuristas, devido às tantas vezes que ouvimos sons eletrônicos associados a efeitos sonoros especiais em filmes de ficção científica. Não há nada que um compositor possa fazer a esse respeito. Esse tipo de conotação é inevitável e tudo que ele pode fazer é explorá-la em favor de objetivos planejados.

Por outro lado, a questão da relação do pós-modernismo desta obra musical, com a História, está em jogo desde a escolha do texto de Haroldo de Campos, o qual é tecido através de múltiplas referências e citações a obras clássicas ligadas ao tema da máquina do mundo, entre elas, e em especial, os *Lusíadas* de Camões e o poema também chamado *A Máquina do Mundo* de Carlos Drummond de Andrade, ambos fontes de extensas referências utilizadas por Haroldo de Campos nos fragmentos de poema escolhidos pelo compositor para serem musicados. Porém, ainda mais fundamental, são os diversos níveis de intertextualidade que esta peça estabelece com outras obras do passado, entre elas a *Ave Maria* de Josquin Desprez, a *Ave Maria* de Giuseppe Verdi, e *Lux Aeterna* de Ligeti. O problema da intertextualidade na música pós-moderna não cabe ser desenvolvido aqui porque careceria de um espaço equivalente ao deste trabalho.

Referências

ALTMAN, Charles F. Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation. In: STEINER, Wendy (org). *The Sign in Music and Literature.* Austin: University of Texas. 1981, p. 39-51.

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

HOLENSTEIN, Elmar. *Introdução ao Pensamento de Roman Jakobson.* Rio de Janeiro: Zahar. 1974.

JAKOBSON, Roman. *Language in Literature.* Cambridge, MA: Harvard University, 1987.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge MA: MIT Press, 1983.

MATTHIESSEN, Christian; THOMPSON, Sandra. The structure of discourse and "subordination". In: HAIMAN, John; THOMPSON, Sandra (eds.) *Clause combining in grammar and discourse.* Amsterdam: John Benjamins, 1988.

RAMOS, Jacqueline Varela Brasil. *A unidirecionalidade da relação semântica de causa.* Rio de Janeiro, s.d. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno06-03.html>

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno Pós Moderno.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

Rodolfo Coelho de Souza é doutor em composição musical pela University of Texas at Austin e mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo. De 2000 a 2005 foi professor da Universidade Federal do Paraná e atualmente é professor livre-docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no campus de Ribeirão Preto.