

BAQUES e QUICADAS
novas identificações de semantemas musicais
na música eletroacústica,
com base em significações do tipo "emoção forte"

por Jorge Antunes

Sumário:

O autor vem, durante os últimos anos, desenvolvendo pesquisa no domínio da correspondência e das conversões biunívocas entre sons e imagens gráficas. As primeiras etapas desta pesquisa, que envolveram a utilização do sistema UPIC, se diversificaram nos campos da composição musical, da análise musical de obras eletroacústicas e na pedagogia da escuta musical. As experiências com as "representações gráficas" permitiram a constatação de que "*o ato de ouvir música está sempre acompanhado de grafismos inconscientes que a mente e o intelecto praticam em espaços imaginários*". Depois de estabelecer as bases sonológicas dos semantemas do tipo *volata* e *cascata*, o autor relata, aqui, sua pesquisa identificadora de novas unidades semânticas, de conotação gráfico-espacial-temporal e baseadas na emoção, que ele denomina *baques* e *quicadas*.

Da lingüística à música

Quando Nattiez adotou o conceito tradicional de "nota" como unidade mínima do *significante*, ele buscou resolver a questão deixada em aberto por Saussure (1) que não tratou de deixar claras as diferenças entre *semiologia* e *semântica*. Entretanto, as reflexões de Nattiez introduziram uma dificuldade à análise da música contemporânea em geral, e da música eletroacústica em particular, na medida em que o conceito de "nota" esbarra no conjunto de traços pertinentes das novas linguagens musicais.

Mas o atalho para contornarmos o impasse o encontramos em Pierre Schaeffer (3) quando ele conceitua *objeto sonoro*. Este seria uma unidade sonora, percebida como tal, desvinculada de suas causas e de associações com eventuais sentidos e efeitos psicológicos ou afetivos. Mas um novo problema surge porque o conceito de *objeto sonoro* não nos permite estabelecer a sua correspondência com nenhuma das unidades lingüísticas. Estas, conforme as definições de Mounin (4), Martinet (5), Nattiez (2) e outros, são: o *Fonema*, o *Monema*, o *Morfema*, o *Lexema* e o *Semantema*. Este último é o elemento que encerra o significado.

O semantema na música eletroacústica

A experiência tem demonstrado que alguns *objetos sonoros*, ou *objetos musicais*, possuem fortes características de *significantes*. Na música eletroacústica, em que o

compositor antes de compor música compõe sons e, enfim, inventa, escolhe, constrói e fabrica unidades, o fenômeno é ainda mais freqüente.

Minha proposta, neste trabalho, é definir *o semantema musical* – particularmente no domínio da música eletroacústica – como sendo uma espécie de *objeto sonoro* que é sempre *objeto musical*, porque sua potencialidade de significação, sua coerência formal interna, seu poder de comunicação e as emoções que pode provocar contêm, garantem ou mantêm sua musicalidade, mesmo estando ele isolado de seu contexto.

A significação musical

Segundo Léonard Meyer (6), existem quatro correntes de pensamento no estudo da significação musical: o *absolutismo*, o *referencialismo*, o *formalismo* e o *expressionismo*. Mas as classificações de Meyer não são excludentes e esse fato valida minha presente investigação porque a unidade semântico-musical que busco na música eletroacústica — e a que chamo *semantema* — foge daqueles tipos de análise teórica de Meyer e de Nattiez, mas ao mesmo tempo os contempla: o *semantema*, nesta nova conceituação, se caracteriza simultaneamente pelas relações entre objetos sonoros e musicais, pela associação com o mundo extra-musical, pela sua própria construção e relação formal e pelo sentimento despertado no ouvinte.

Devo ressaltar ainda que o conceito de *semantema*, aqui proposto, escapa também das restrições encontradas na teoria de Ruwet: "*O sentido da música só aparece na descrição da própria música*" (7) [p. 91]. Segundo Francès (8), a música pode simbolizar o espaço, os sentimentos e a afetividade. Conforme a concepção de Francès, a linguagem expressiva da música pode despertar *calma, excitação, tensão, repouso, exaltação e depressão*.

O público é sempre sugestionado pela música eletroacústica, chegando a praticar, durante a escuta, verdadeira participação mental e intelectual criativa. Denis Smalley observa: "*São ricas as possibilidades de vínculo da escuta com a experiência visual, mesmo sem a necessidade de uma visão efetiva, e esta ambigüidade da imaginação deve ser considerada uma vantagem e não uma deficiência.*" (9)

François Bayle, ao introduzir o conceito de *I-son*, chega à conclusão de que a representação e o fazer musical sempre se apoiam na razão profunda, levando a mente humana à busca das raízes da complexidade e da morfologia. (10)

O semantema e a emoção

Esta minha presente investigação tem por fim a busca, o reconhecimento, o levantamento e a tipologização de elementos sonoros identificáveis como *fragmentos musicais mínimos* providos de significação. A observação e a identificação destes elementos, seguidas da detecção de suas significações, são fatores essenciais no acompanhamento do discurso musical. A estes elementos chamo *semantemas*.

A hipótese de trabalho não inclui a absurda premissa de que uma obra musical eletroacústica viria a ser uma sucessão de *semantemas*. Mas ela se baseia, sim, na constatação de que a obra musical eletroacústica de qualidades estéticas está sempre desenvolvida com uma sintaxe em que se incrustam vários, esporádicos, frequentes e permanentes *semantemas*.

Emoções e Paroxismos

As diversas etapas desta pesquisa estão e estarão voltadas ao trabalho de escuta meticulosa das obras – e das partes de obras – mais significativas do repertório internacional da música eletroacústica. Na primeira etapa da pesquisa voltei-me ao estudo da *significação* do tipo "emoção forte". Este seria uma espécie de estado afetivo em que a sensação adquire conotação bastante penosa ou bastante agradável. Este tipo de estado afetivo está inteiramente ligado ao chamado *paroxismo*, sentimento de exaltação máxima.

O efeito físico a que chamo *emoção forte* é o mesmo obtido com a estimulação do sistema ortossimpático, ou da injeção, no sangue, de substâncias simpático-miméticas, como a adrenalina. Os pelos do corpo se eriçam, as pupilas se dilatam, as batidas do coração se aceleram, a pressão sangüínea aumenta, podendo até mesmo sobrevir suspiros, soluços e lágrimas.

Chamei de *volatas* e *cascatas* os semantemas identificados, respectivamente, com "movimentos ascendentes" e "movimentos descendentes" e que despertam aqueles tipos de emoção forte (11). A atual fase da pesquisa, portanto, se refere à investigação e busca de *semantemas da música eletroacústica* que tenham a capacidade de despertar ou transmitir significações do tipo *emoção forte* e *paroxismo*.

Ataques e baques

Existem elementos sonoros, encontrados na música de todos os tempos, que provocam fortes emoções cujas motivações as identificamos na energia do próprio material sonoro. Um deles é o *ataque* característico de um *tutti forte subito*. O ataque brusco,

inesperado, de um *tutti orchestral*, provoca verdadeira comoção no ouvinte. Estou me referindo àquele tipo de surpresa que provoca um *baque* nos sentimentos.

"*Sofri um baque com a notícia*". Esta é a frase que habitualmente ouvimos de pessoas que vêm atacada a estabilidade ou a monotonia de seu cotidiano quando, inadvertidamente, recebem uma notícia surpreendente, triste ou alegre.

Em duas obras que realizei no LIEM de Madri, em 1998, utilizei objetos musicais que foram construídos a partir de uma correspondência com os pictogramas encontrados nos quadros do pintor Joan Miró, em sua última fase estilística. As obras são *Miró, Escuchó, Miró* (para piano e fita) e *Hombres Tristes y Sin Título Rodeados de Pájaros em Noche Amarilla, Violeta y Naranja* (para fita solo). Graficamente, o referido pictograma de Miró pode ser descrito da seguinte forma: duas pequenas manchas de contornos curvilíneos, em forma de áreas fechadas, que se ligam no plano por meio de uma delicada e longa linha curva (V. figura 1).

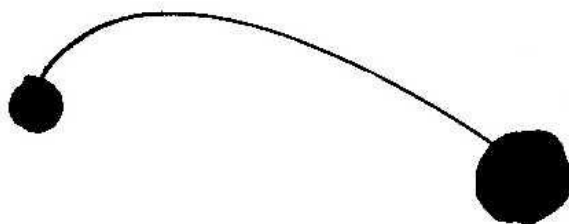


Fig. 1 - Pictograma de Miró

Os objetos sonoros que construí no laboratório relacionavam as manchas a explosivos ataques de sons eletrônicos sintéticos, com forma dinâmica do tipo ataque-ressonância, de largos espectros enriquecidos pela presença de muitos sons transientes. Os breves objetos sonoros se ligam entre si por meio de um glissando, o equivalente sonoro da linha curva de Miró.

Concluída e selecionada a coleção de objetos sonoros desse tipo, verifiquei que um deles se destacava dos demais em razão de sua força expressiva e de sua carga energético-sonora capazes de despertar forte emoção. Aquele objeto sonoro acumulava a condição de objeto musical, mesmo descontextualizado. Era o único objeto, do tipo dipolo, de representação gráfica igual ao pictograma de Miró, em que o segundo ataque é precedido de um pequeno ataque do tipo anacruse (V. figura 2).



Fig. 2 - O dipolo sonoro mais expressivo (segundo ataque com anacruse)

"Baques" e "Quicadas"

Dou os nomes de *baque* e *quicada* aos semantemas com estrutura e evolução temporal de forma dinâmica decrescente, cujo início de grande intensidade e largo âmbito espectral garante a característica de um ataque impetuoso, com a potencialidade – demonstrada pela experiência – de transmitir significações do tipo "emoção forte".

Apresentei aqueles objetos sonoros, cuja representação gráfica é o pictograma de Miró, a diferentes grupos de ouvintes e a resposta foi unânime: o mais expressivo, o de maior poder de emoção, é o dipolo em que o segundo ataque é anacrúsico.

Aquele objeto sonoro com características de um *som que cai* e que se choca (*baque*) com o "solo", produzindo a sensação de fim surpreendente, terminação explosiva e drástica, conclusão dramática, desperta emoção semelhante àquela produzida por um objeto ou um *corpo que cai*.

O *corpo que cai*, dependendo da elasticidade do material de que é constituído, não se emplasta imediatamente ao solo. Existem duas possibilidades: 1- uma parte do corpo se choca com o solo inicialmente, como anacruse, para em seguida ter lugar o choque final, definitivo e brutal, contra o solo, de toda a massa e longitude do corpo; 2- o corpo quica, pulando com sucessivos e acelerados choques de intensidade decrescente, em movimento harmônico amortecido.

Objetos sonoros desses dois tipos têm, mesmo fora do contexto musical, características de objetos musicais e, portanto, são *semantemas*. Ao primeiro, com ataque anacrúsico, chamo *baque*. Ao segundo, com repetições aceleradas e decrescentes em intensidade, com movimento harmônico amortecido, chamo *quicada*.

Apesar de me fixar em suas evoluções temporais, quero ressaltar o fato de que as delimitações dos *semantemas* no tempo ou, enfim, suas durações, não são condicionantes para suas identificações.

A seguir relaciono alguns *semantemas* do tipo **baque**, encontrados em obras eletroacústicas:

Hombres tristes y sin título rodeados de pájaros en noche amarilla, violeta y naranja, de Jorge Antunes.

Localização: Segmento entre os momentos 3:34 e 3:36. Duração: 2 seg.

Comentário: Na obra o autor utiliza dipolos sonoros que são transcrições de pictogramas de Joan Miró. O semantema *baque*, mencionado acima, está no final do dipolo que se inicia aos 3m31s. O mesmo dipolo, alargado, é reapresentado no segmento entre os momentos 3:41 e 3:53, com duração de 7 seg.

Bâton de pluie, de François Bayle.

Localização: Segmento entre os momentos 2:55 e 2:58. Duração: 3 seg.

Comentário: O semantema *baque* tem sua anacruse realizada por um desenho rápido e melismático de um som de flauta, sobre o fundo pontilístico e denso da crepitação de um pau-de-chuva.

Orient-Occident, de Iannis Xenakis.

Localização: Segmento entre os momentos 1:10 e 1:14. Duração: 4 seg.

Comentário: Ao final do semantema *baque*, cuja anacruse se situa na região média caindo em ataque grave, se superpõe outro breve semantema *quicada* de tipo crepitação.

Threads and Cords, de Jens Hedman e Erik Mikael Karlsson.

Localização: Segmento entre 4:48 e 4:51 (Duração: 3 seg) e segmento entre 4:52 e 4:54 (Duração: 2 seg).

Comentário: Dois semantemas do tipo *baque*, consecutivos. Suas características fogem do uso comum, pois que a anacruse é mais grave que o ataque. Assim, poderíamos classificar os dois semantemas sucessivos de *baques ascendentes*.

Fabula, de François Bayle.

Localização: Segmento entre os momentos 4:13 e 4:14. Duração: 1 seg.

Comentário: O semantema *baque* contém anacruse dupla: a primeira anacruse desemboca em ataque na região média e esse ataque passa a ser anacruse de um segundo ataque grave.

Plastique sans titre, de Patrick Kosk.

Localização: Segmento entre os momentos 2:03 e 2:05. Duração: 2 seg.

Comentário: O semantema *baque* se apresenta com anacruse construída com o mesmo material sonoro do ataque, mas filtrada de modo a garantir o caráter descendente em altura.

Can on a Bang, de Jarmo Sermilä.

Localização: Segmento entre os momentos 3:41 e 3:48. Duração: 7 seg.

Comentário: O semantema *baque* tem seu ataque fortemente reverberado. A anacruse e o ataque são do tipo estampido, com alturas indeterminadas na região grave.

Um exemplo de *semantema* do tipo **baque**, com característica especial:

Cefeidas, de Francisco Gerrero.

Localização: Longo segmento entre os momentos 13:37 e 13:57. Duração: 20 seg.

Comentário: Sequência de *baques*, iterativos mas não periódicos, de forte dramaticidade, dispostos sobre espectro cambiante sustentado. Os *baques* têm caráter percussivo, lembrando conjunto de tambores graves de primitivos guerreiros. Um total de 18 *baques* se sucedem, aperiodicamente, no decorrer do segmento de 20 segundos.

Aqui o compositor não dá ao *baque* o papel comum de objeto musical com função conclusiva, pois que o semantema é usado reiteradamente. De um modo geral a aparição única, especial e inesperada de um *baque* provoca emoção, mas o seu uso insistente, contínuo e reiterado dilui, por assim dizer, a sensação. O hábito com a sua escuta, que

corre o risco de determinar sua banalização, neutraliza sua capacidade de provocar "emoção forte". Entretanto, nesse exemplo do compositor espanhol Francisco Guerreiro a repetição insistente provoca a persistência da emoção, graças ao caráter especial dos contundentes ataques percussivos e graves.

Eis alguns *semantemas* do tipo **quicada**, encontrados em obras eletroacústicas:

Der Raum Traum, de Patrick Kosk.

Localização: Segmento entre os momentos 2:06 e 2:12. Duração: 6 seg.

Comentário: O semantema *quicada* contém sua apropriada iteratividade, mas as repetições se fazem de modo não acelerado e aperiódico.

Exultitudes, parte III, de Gilles Racot.

Localização: Segmento entre os momentos 1:33 e 1:39. Duração: 6 seg.

Comentário: O semantema *quicada* tem altura progressivamente ascendente, mas as repetições se fazem de modo positivamente acelerado, tal como no movimento harmônico amortecido. Para reforçar o caráter conclusivo da frase, é acrescentado um discreto ataque isolado ao final. A obra está escrita para saxofones, fita e transformação em tempo real com o Syter. O presente comentário é feito com base na gravação incluída no disco CD INA C 2000.

Um exemplo de *semantema* do tipo **quicada**, combinado a semantema do tipo **baque**:

Alcoforado, de Stanislaw Krupowicz.

Localização: Segmento entre os momentos 0:00 e 0:15. Duração: 15 seg.

Comentário: O semantema *quicada*, com apenas duas repetições, assume o caráter de anacruse dupla que desemboca, descendentemente, em ataque grave e expressivo com extinção prolongada que sofre gradual filtragem e transformação tímbrica.




Referências bibliográficas

- (1) Saussure, Ferdinand de: *Cours de Linguistique Générale* (Payot, Paris, 1971)
- (2) Nattiez, Jean-Jacques: *Fondements d'une Sémiologie de la Musique* (U.G.d'Éditions, Paris, 1975)
- (3) Schaeffer, Pierre: *Traité des Objets Musicaux* (Éditions du Seuil, Paris, 1966)
- (4) Mounin, Georges: *Clefs pour la Linguistique* (Seghers, Paris, 1968)
- (5) Martinet, A.: *Éléments de linguistique générale* (Colin, Paris, 1960).
- (6) Meyer, Léonard B.: *Emotion and Meaning in Music* (University of Chicago Press, Chicago, 1956)
- (7) Ruwet, Nicolas: *Introduction à la grammaire générative* (Plom, Paris, 1967)
- (8) Francès, Robert: *La Perception de la Musique* (Vrin, Paris, 1958).
- (9) Smalley, Denis: *Composer Intention and Listener Reception: can they be reconciled ?* (artigo inédito,
Conferência ministrada durante os "Nordic Computer Music Days, Stockholm",
September, 1991).

(10) Bayle, François: *Musique Acousmatique, propositions ... positions* (B.Chastel/INA-GRM, Paris, 1993).

(11) Antunes, Jorge: *Volatas e Cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "emoção forte"*. In "Anais do XI Encontro Nacional da ANPPOM, Campinas, 1998.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**