

QUIASMO NA MÚSICA ELETROACÚSTICA: IDENTIFICAÇÃO DE UMA FIGURA DE CONSTRUÇÃO, USADA COMO DESVIO EM FAVOR DA ELOQUÊNCIA

Jorge Antunes *

RESUMO: Este trabalho dá seguimento às pesquisas do autor no domínio da linguagem da música eletroacústica. A base do trabalho está na constatação prévia de que o ato de ouvir música está sempre acompanhado de grafismos inconscientes que a mente e o intelecto praticam em espaços imaginários. Em uma primeira etapa da pesquisa foram estabelecidas as bases sonológicas de semantemas e de recursos de linguagem voltados à comunicação. A segunda etapa da pesquisa volta-se à busca do fenômeno da persuasão do discurso. A identificação do uso de quiasmos na música eletroacústica vem aqui demonstrar a utilidade da figura sintática como recurso de enriquecimento da eloquência nesse tipo de linguagem musical.

PALAVRAS-CHAVE: quiasmo; retórica e persuasão; semântica musical; música eletroacústica.

ABSTRACT: This paper presents the continuation of the researches of the author in the field of electroacoustic music language. The basis of the work is a previous confirmation: the act of hearing music is always accompanied by unconscious graphical sketches that mind and intellect exercise on imaginary spaces. In a first part of the research were established sonological basis of semantemes and language resources related to communication. Here the goal is the search of persuasion phenomenon at discourse. This paper treats of the identification of chiasmata in electroacoustic music and demonstrates the utility of syntactical figures as way for enrichment of eloquence in this kind of musical language.

KEYWORDS: Chiasmus; rethoric and persuasion; musical semantic; electroacoustic music.

1. ELOQUÊNCIA E SEDUÇÃO

A música eletroacústica é razoavelmente virgem como matéria de investigação no campo da comunicação estética. Importantes estudos têm sido desenvolvidos no domínio da análise de obras de música eletroacústica e de suas tipologias sonoras e semiológicas. Outros importantes trabalhos já desbravaram questões estruturais e formais do repertório.

Mas o fenômeno da escuta e da comunicação da obra eletroacústica é carente de pesquisas significativas. Alguns compositores têm avançado em novas trilhas, que aparentemente encurtam o caminho da identificação com o público. Tudo indica que a expressão musical ganha facilidades envolvendo a ânsia de comunicação. Os objetos musicais e suas sintaxes vêm sendo construídos com qualidades de persuasão. O compositor de música eletroacústica quer "convencer" e "comover", e não apenas praticar o puro deleite sonoro. A presente etapa de minha pesquisa volta-se à busca e identificação de elementos de linguagem que denotam evidências de uma eloquência eletroacústica.

Introduzimos uma palavra que bem define a intenção do compositor no processo de conquistar o público: a "sedução". O conceito de sedução vem sendo aplicado apenas na publicidade, na propaganda, nas relações amorosas e na política.

Não é apenas nesses quatro processos de comunicação que a sedução se faz presente. Também na música podemos falar de uma "retórica da sedução". No fenômeno da comunicação musical também encontramos o discurso indireto, figurado, que não diz de modo literal aquilo que motiva ou inspira o comunicador ou o autor, mas que, embora não

* Doutor em Estética Musical pela Sorbonne Université de Paris VIII. Professor Titular da Universidade de Brasília. E-mail: antunes@unb.br

dito, é involucrado em sintaxes pelo compositor, com táticas e estratégias revelando a intenção de que algo velado seja percebido e assimilado pelo público.

O compositor de música eletroacústica além de pretender convencer e comover, não apenas praticando o puro deleite sonoro, trata muitas vezes de tentar seduzir o ouvinte. A presente pesquisa volta-se à busca e à identificação de elementos de linguagem que denotam evidências de uma "eloqüência eletroacústica".

2. ELOCUÇÃO

Aristóteles chegou a situar o pensamento (*dianóia*) na Retórica, dando prioridade ao estudo da elocução (*léxis*). Esta última trata dos "modos de expressão falada, incluindo matérias tais como a diferença entre uma ordem e um pedido, uma simples afirmação e uma ameaça, uma pergunta e uma resposta, e assim por diante" (COOPER, 1967, p. 23). A elocução, portanto, segundo Aristóteles, diz respeito mais ao ator que ao poeta. Em outras palavras, o tom com que se diz uma sentença, suas inflexões que podem dar-lhe diferentes caracteres (ordem, súplica ou exortação), é fenômeno que, em música, pertence à prática da performance. Ao poeta de Aristóteles, que na área musical corresponderia ao compositor, caberia o domínio da Retórica.

Enfim, Aristóteles remete o leitor aos tratados de Retórica, na medida em que esta ciência passa a ser definida como a faculdade de descobrir todos os meios possíveis de persuasão em qualquer assunto.

3. RETÓRICA

Ao pretender buscar fenômenos de retórica na música eletroacústica, optei em estudar o mais profundo teórico da literatura romana que, além de orador, advogado e professor, foi autor da primeira tentativa de se escrever a história da literatura em língua latina, exercendo até nossos dias grande influência sobre a pedagogia. Refiro-me a Marcus Fabius Quintilianus, que viveu no século I e que deixou-nos a magistral *De institutione oratoria*.

A busca de construções sintáticas expressivas na música eletroacústica aproximou-me das figuras de linguagem a que Quintiliano chama de Retóricas. "O segundo gênero de Figuras, chamadas Retóricas, excede muito em força ao antecedente. Pois não consistem no Gramatical da língua, mas comunicam, aos mesmos pensamentos, novas graças, e novas forças." (QUINTILIANO, 1944, p. 137)

4. FIGURAS

A teoria das figuras está presente, como centro das atenções, na retórica clássica. Entendamos como figuras as formas expressivas peculiares que são usadas sobretudo pelos poetas e que, por isso mesmo, são consideradas como desvios com relação à linguagem normal.

Mas o paradoxo da retórica consiste em que as figuras são abundantemente usadas na língua usual. Além disso, "é quase impossível definir a norma com respeito à qual se efetua o desvio" (LÁZARO CARRETER, 1982, p. 79).

Para contornar o paradoxo, parece ser mais conveniente, em uma perspectiva neoretórica, caracterizar a figura "como uma distância existente entre signo e sentido, como espaço interno da linguagem" (GENETTE, 1966, p. 57).

Desde a antigüidade até o século XVIII a identificação de figuras de linguagem foi sempre um problema fundamental. Com relação à classificação das figuras, não é possível traçar um esquema unitário e válido para todos os teóricos e todas as épocas. Entretanto, uma aproximação genérica pode ser traçada com as seguintes categorias: figuras de pensamento; figuras de significação ou tropos; figuras de dicção; figuras de elocução; figuras de ritmo e melodia; figuras de construção.

5. FIGURAS DE CONSTRUÇÃO

Figuras de construção são aquelas, também chamadas figuras de sintaxe, que se caracterizam pelo ordenamento, e suas variantes, das palavras na frase. Entre esses tipos de figura destacamos: o quiasmo, a anáfora, a epístrofe, o zeugma e o hipérbato.

Nesta etapa da pesquisa me concentrei na figura que determina forte expressão na comunicação estética: a antimetátese, também chamada antimetábole, que se apoia na figura genericamente conhecida com o nome de quiasmo.

6. QUIASMO

O quiasmo se enquadra na categoria das metáteses, porque faz uso da transposição, comutação ou permutação das palavras. Como figura de sintaxe, o quiasmo pode se caracterizar também como figura de estilo com o uso da repetição em que a ordem das palavras é invertida.

O exemplo dado por Quintiliano é paradigmático:

Non ut edam vivo, sed ut vivam edo.

(Não vivo para comer, mas como para viver.)

(QUINTILIANO, L. IX, C. III, § 85)

No soneto *Tanto de meu estado me acho incerto*, de Luís de Camões, encontramos um virtuosismo ímpar na elaboração do quiasmo. Essa figura de sintaxe se encontra nos versos de números 10 e 11:

Tanto de meu estado me acho incerto
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa, juntamente choro e rio,
O mundo todo abraço, e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto:
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio;
Agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao céu voando;
Num'hora acho mil anos, e é de jeito
Que em mil anos não posso achar um'hora.

Se me pergunta alguém porque assim ando,
Respondo que não sei; porém suspeito

Que só porque vos vi, minha Senhora.
(CAMÕES, *Sonetos*)

O quiasmo é abundantemente encontrado na literatura brasileira. A seguir relaciono alguns importantes exemplos.

Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.
(JOSÉ DE ALENCAR, *Iracema*)

O parnasiano Olavo Bilac, em seu soneto intitulado *Nel mezzo del camim...*, constrói a primeira quadra totalmente com quiasmos:

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha.
(BILAC, *Poesias*)

Mangabas do Cajueiro,
e cajus da Mangabeira.
(MELO NETO, *Morte e Vida Severina*)

A palavra quiasmo vem da letra grega χ (chi) que, desde os tempos Romanos, é um símbolo cristológico. O aspecto de cruz, do signo, bem se identifica com as formas simétricas ou antissimétricas das construções em quiasmo, pois os termos, repetidos na frase, são dispostos de maneira cruzada com a construção do tipo AB-BA.

O quiasmo não é só utilizado na poesia. O encontramos também em famosos adágios, pensamentos e textos teóricos:

Os homens preferem as loiras porque as loiras sabem o que os homens preferem.
(MARILYN MONROE, no filme *Gentlemen Prefer Blondes*, de Howard Hawks, 1953)

La seule façon d'exister, pour la conscience, est d'avoir conscience d'exister.
(SARTRE, 1936, p. 126)

As armas da crítica não podem, de fato, substituir a crítica das armas.
(MARX, 1843, p. 11)

7. QUIASMO NA MÚSICA TRADICIONAL

Na música tradicional encontramos vários exemplos de construção fraseológica binária, em que os dois membros de frase têm seus elementos repetidos e permutados, de modo cruzado, dando lugar ao quiasmo. O mesmo tipo de elaboração é encontrado na própria construção de temas melódicos.

Os exemplos mais representativos os encontramos em Bach, que usou o seu próprio nome como inspiração sintático-melódica. Na Fuga Nº 4 do Livro I do *Cravo Bem Temperado* o mestre alemão constrói o primeiro sujeito com uma transposição da seqüência de quatro notas de seu próprio nome: B-A-C-H.

O contorno quiasmático do tema *si b - lá - dó - si* tem, graficamente, uma trajetória antissimétrica, correspondente ao cruzamento da letra grega χ :

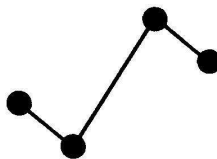


Fig. 1- Trajetória das quatro notas B-A-C-H

A Fuga Nº 4, que em geral é considerada como uma fuga tripla, isto é com três sujeitos, tem seu primeiro sujeito, de cinco notas, construído com o contorno da trajetória simétrica do tema B-A-C-H: as duas primeiras notas são transpostas uma terça menor acima enquanto a terceira e a quarta notas são transpostas uma terça maior acima. Mais adiante, e exatamente no compasso 48, o compositor vai usar o tema com exata transposição das notas de seu nome: com o intervalo de terça menor entre a segunda e a terceira notas. As mutações do início da fuga são necessárias para fixação da tonalidade em Dó# menor:



Fig. 2- Sujeito e resposta da Fuga Nº 4, *Cravo Bem Temperado*, Livro I.

O mesmo procedimento vamos encontrar na primeira metade do século XX em Anton Webern, em suas habilidosas elaborações de séries dodecafônicas simétricas e antissimétricas que adquirem a forma cruzada do quiasmo.



Fig. 3- Série original do *Concerto op. 24*, de Webern



Fig. 4- Série original do *Quarteto op. 28*, de Anton Webern, com três formas da célula B-A-C-H: transposição no centro e inversões de transposição nos extremos.

8. QUIASMO NA MÚSICA ELETROACÚSTICA

Na música eletroacústica, em que a eloqüência na transmissão de uma idéia musical possa se manifestar, a construção de quismos deve cumprir com elaborações sintáticas que também mantenham o formato cruzado da letra grega χ . Assim, fraseologias em quiasmo serão construídas com a repetição de objetos sonoros e semantemas que são permutados e dispostos temporalmente de maneira simétrica ou antissimétrica.

Na música eletroacústica, que, em geral estereofônica, é sempre produzida para reprodução através de duas ou mais caixas acústicas, o recurso adquire uma outra nuance em sua realização: o parâmetro espaço. Dessa forma os objetos musicais repetidos, permutados temporalmente, podem ser distribuídos espacialmente em canais diferentes, para que o diálogo fraseológico se realize, por exemplo, entre o lado direito e o lado esquerdo do ouvinte.

A seguir relaciono alguns exemplos de **quiasmo** que encontrei no repertório internacional da música eletroacústica:

Fabula I (1990), de François Bayle.

Localização: Segmento entre os momentos 1' 41" e 1' 49". Duração: 8 seg.

Comentário: O compositor constrói uma seqüência em quiasmo, com destaque para uma célula melódica em que sobressai o intervalo de quinta diminuta com movimento de sobe-e-desce: dó - fá# - dó. Essa célula, de intensidade forte, inicia a frase e é repetida em seu final. Um zigue-zague descendente e ascendente entre as duas notas, em baixa intensidade, se prolongará continuamente por todos os 8 segundos da seqüência. As duas células iguais, uma no início, a outra no final, emolduram sons metálicos iterativos, do tipo acumulação, superpostos ao zigue-zague de quinta diminuta da seção central.

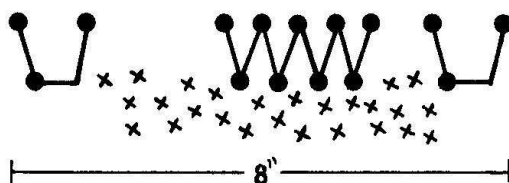


Fig. 5- Quiasmo em *Fabula I*, de François Bayle

Fabula II (1991), de François Bayle.

Localização: Segmento entre os momentos 4' 29" e 4' 42". Duração: 13 seg.

Comentário: O quiasmo aqui se realiza em estereofonia, com seus elementos simétricos se alternando à esquerda e à direita. Pequenas cascatas e volatas se alternam, ascendente e descendente, sobre um pano de fundo de baixa intensidade. Os pequenos eventos sonoros, com forte intensidade, desfilam esporadicamente sobre sons eletrônicos iterativos, em pianíssimo, ao longe.

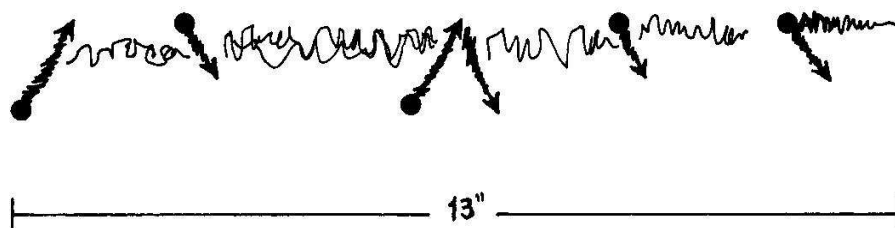


Fig. 6- Quiasmo em *Fabula II*, de François Bayle

Los Archivos Panamá (2002), de Javier Álvarez.

Localização: Segmento entre os momentos 2' 12" e 2' 35". Duração: 23 seg.

Comentário: O longo período em quiasmo é composto de duas frases, sendo que cada uma dessas frases é dividida em dois membros de frase. A estrutura tem a forma $xA-xB-xB-xA'$. O objeto sonoro x se repete no início de cada um dos quatro membros de frase e consiste de uma cascata percussiva, que lembra uma trajetória descendente e veloz de golpes de instrumento de pele do tipo tom-tom. Os elementos A e A' são construídos com a repetição periódica de um breve ruído agudo, de aspecto raspado, com intervenções ao ritmo de 4 semicolcheias no andamento semínima 140. O elemento B é construído com a repetição periódica de breve ruído de espectro mais largo, incluindo agudos e medios, também de aspecto raspado, com intervenções ao ritmo de 2 colcheias no andamento semínima 44. A constituição relativamente longa do período permite uma análise que identifica uma seqüência com a figura do tipo anáfora, nos quatro membros de frase.

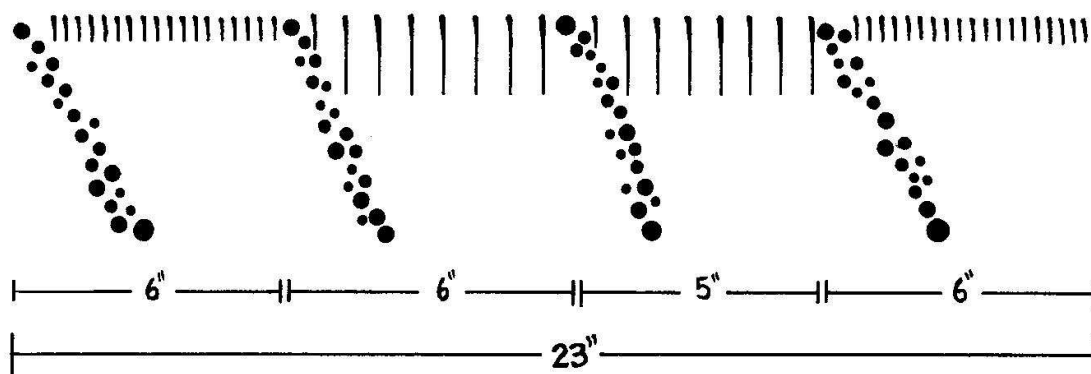


Fig. 7- Quiasmo em *Los Archivos Panamá*, de Javier Álvarez

Música para Varreduras de Frequências (1963), de Jorge Antunes.

Localização: Segmento entre os momentos 0' 21" e 0' 31". Duração: 10 seg.

Comentário: O quiasmo se realiza com a simetria de dois longos e íngremes glissandos: um ascendente e outro descendente, no mesmo âmbito de alturas. A varredura ascendente nasce no lá bemol grave e vai morrer no agudo inaudível. Em seguida, do agudo inaudível nasce o glissando descendente que vai repousar sobre o mesmo lá bemol grave inicial.

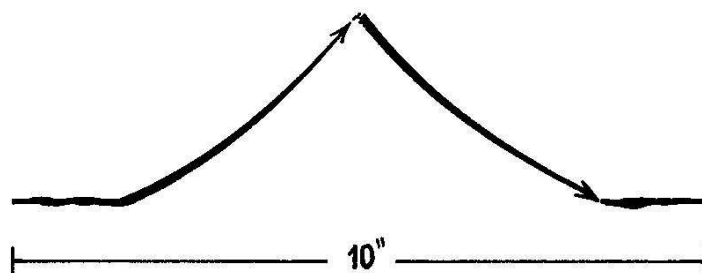


Fig. 8- Quiasmo em *Música para Varreduras de Freqüência*, de Jorge Antunes

Signes Émergents (2003), de Mario Mary.

Localização: Segmento entre os momentos 0' 06" e 0' 19". Duração: 13 seg.

Comentário: A seqüência em quiasmo tem uma microforma do tipo A-B-A'. Inicia-se com violenta trama de baques, evoluindo da região grave para a região ultra-grave, que, em seus 3 segundos de duração, impõe forte impressão dramática. A parte central da seqüência, calma, em baixa intensidade ao fundo, apresenta um trilo de harmônicos entre o dó# e o sol #. Os 3 segundos finais da seqüência são habitados pela trama inicial que se repete, garantindo a simetria.

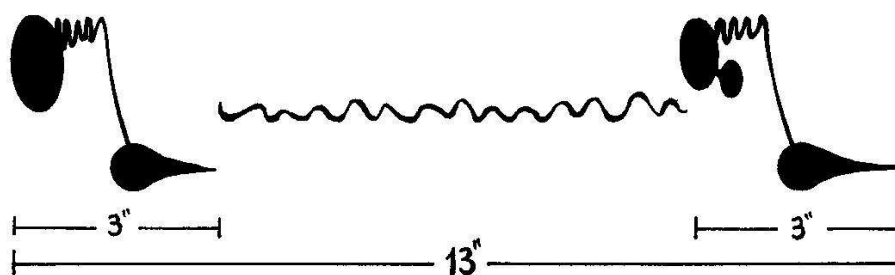


Fig. 9- Quiasmo em *Signes Émergents*, de Mario Mary

Al sur (1997), de Francisco Kroepfl.

Localização: Segmento entre os momentos 2' 02" e 2' 12". Duração: 10 seg.

Comentário: Essa breve construção utiliza basicamente dois elementos: um som pontual frágil, do tipo ruído agudo raspado, e um som robusto grave também curto, mas bem reverberado, com microforma evolutiva semelhante à de uma gota pesada. O aspecto de "gota" é causado pela textura do objeto sonoro que, embora com pequena duração, explode e evolui rapidamente de um espectro filtrado, para um espectro aberto com harmônicos agudos: semelhante a uma variação da vogal [u] para a vogal [a]. Os dois elementos aparecem repetidos com transposições em altura. O som robusto grave é usado duas vezes na parte central da seqüência, ladeando uma aparição do ruído agudo onde se localiza o eixo de simetria. No início e no final da pequena frase em quiasmo, estão duas aparições do breve ruído agudo. O quiasmo é enriquecido com o diálogo espacial, pois os elementos se repetem nos dois canais, ora à esquerda ora à direita.

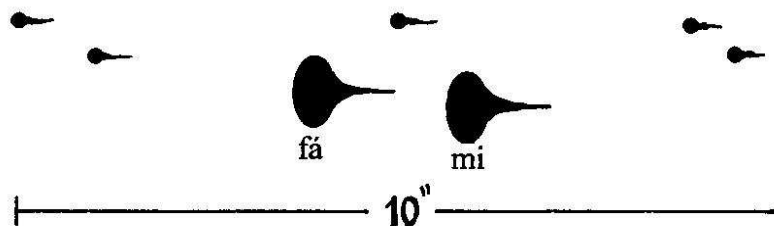


Fig. 10- Quiasmo em *Al sur*, de Francisco Kroepfl

Robotapithecos (2002), de Eduardo Reck Miranda.

Localização: Segmento entre os momentos 0' 39" e 0' 53". Duração: 14 seg.

Comentário: Aqui também a simetria ocorrerá entre os dois canais, estereofonicamente. O compositor constrói uma seqüência de 3 segundos, com 8 intervenções do breve objeto sonoro que vai utilizar na obra: som curto de altura determinada, de forma arredondada em seu contorno, com envolvente clara em seus *fade-in* e *fade-out*. A microforma desse breve objeto, com duração menor que 1 segundo, pode ter seu corpo descrito da seguinte forma: após um ataque brando ele avança em dinâmica e em espectro, até se fechar em corte brusco. Essa forma dinâmica que se abre em espectro lembra o efeito wa-wá. As oito intervenções do breve som têm alturas diferentes, descrevendo uma trajetória melódica descendente na região média. A frase em quiasmo, com 14 segundos, tem em seu início e em seu final a seqüência de oitos sons. Entre esses dois extremos simétricos no espaço, se estende um som agudo iterativo e sustentado ao fundo, com muito baixa intensidade, que dá destaque às duas células iguais que emolduram essa linha rugosa central.

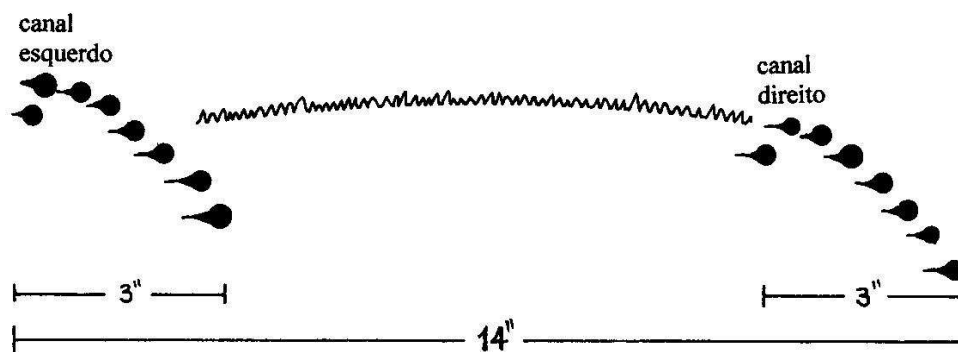


Fig. 11- Quiasmo em *Robotapithecos*, de Eduardo Reck Miranda.

Et ignis involvens (2005), de João Pedro de Oliveira.

Localização: Segmento entre os momentos 1' 00" e 1' 12". Duração: 12 seg.

Comentário: Tal como no exemplo anterior da obra de Mario Mary, aqui também encontramos uma seqüência triangular simétrica, em que os extremos são ocupados por acumulações dramáticas de sons explosivos na região grave. Entre os dois extremos, uma linha rugosa, de som agudo iterativo, é sustentada correndo vertiginosa e ataxicamente entre os dois canais. Seu crescendo final desemboca na acumulação grave, usada no início, que se repete com mutações pouco perceptíveis.

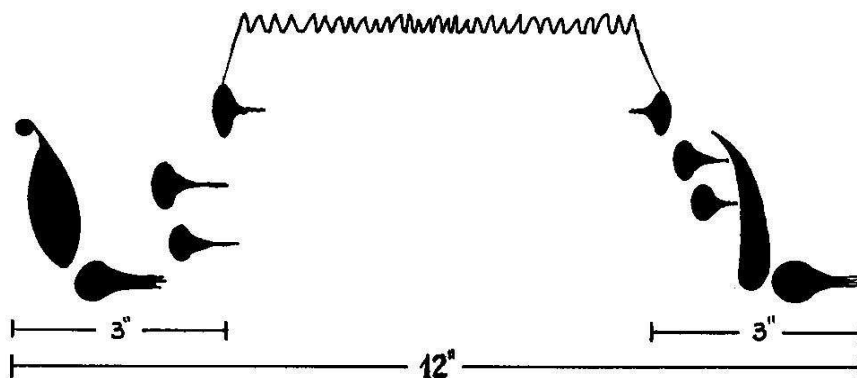


Fig. 12- Quiasmo em *Et ignis involvens*, de João Pedro de Oliveira.

CONCLUSÃO

A identificação do quiasmo em obras eletroacústicas em diferentes compositores de diferentes gerações, nos desvenda um campo de pesquisa que pode enriquecer o conhecimento do fenômeno da comunicação estética, na medida em que se evidenciam elementos de uma arte da retórica musical. As figuras de linguagem são inúmeras, quando consideramos a possibilidade de suas combinações. Os poetas as têm usado, durante mais de um milênio, de modo tecnicamente elaborado. O uso do quiasmo na música tradicional, com simetrias e antissimetrias temáticas e fraseológicas, foi sempre baseada em pensamento geométrico e matemático. Essa postura, aparentemente, é usada pelos compositores de música eletroacústica de modo espontâneo, embora a meticulosidade artesanal no estúdio seja evidente. Assim, concluímos que a comunicação estética na música eletroacústica apresenta indícios de uma eloquência que acende luzes que podem iluminar as estruturas da nova música como algo mais do que uma simples meta-linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do Centenário Organizada por M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora. 1965.

ANTUNES, Jorge. Volatas e Cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "emoção forte". In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Campinas. *Anais...* Campinas, 1998. p. 156-161.

ANTUNES, Jorge: Baques e Quicadas: novas identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "emoção forte". In: XII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Salvador. *Anais...* Salvador, 1999.

ANTUNES, Jorge. O Semantema. *Opus n° 7 - Revista eletrônica da Anppom*, 2001. Disponível em <<http://www.musica.ufmg.br/anppom/opus/opus7/antmain.htm>>. Acesso em: 28 maio 2007.

ANTUNES, Jorge. Clamores e Argumentos: identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "persuasão". In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 2001. p. 253-260.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna: *A Poética Clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

COOPER, Lane. *Aristotle on the Art of Poetry*, an amplified version with supplementary illustrations. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

GENETTE, G.. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.

LÁZARO CARRETER, F.. *Cómo se comenta un texto literário*. Madri. Cátedra, 1982.

MARX, Karl. *Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. In: Crítica da filosofia do direito de Hegel. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969.

SARTRE, Jean Paul. *L'Imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1936.

QUINTILIANO, M. Fábio. *Instituições Oratórias*. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. 2 Tomos. São Paulo: Edições Cultura, 1944.