

## Transformação de discurso verbal em musical: um relato composicional

Fabio Adour  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – fabioadour@yahoo.com.br

**Resumo:** Esse artigo se trata de um relato composicional relativo à peça *Suíte “O Planeta dos Macacos”*, para flauta, fagote e piano, de minha autoria. A composição se baseia essencialmente na transformação do discurso verbal em musical e uma investigação preliminar sobre a relação “texto e música” é apresentada com o auxílio de autores como Quaranta (2013) e Basseto (2000). A noção de modelagem sistêmica, como proposta por Moraes e Pitombeira (2013), também permeia as discussões e a conclusão do trabalho. Uma análise detalhada do primeiro movimento da peça é realizada.

**Palavras-chave:** Sistema Composicional. Modelagem Sistêmica. Música e Discurso Verbal.

### Transformation of Verbal into Musical Discourse: a Compositional Report

**Abstract:** This article is about a compositional report related to the piece *"The Planet of the Apes" Suite*, for flute, bassoon and piano, of my own. The composition is based essentially on the transformation of verbal discourse into musical and a preliminary investigation on the relation "text and music" is presented with the help of authors such as Quaranta (2013) and Basseto (2000). The notion of systemic modeling, as proposed by Moraes and Pitombeira (2013), also permeates the discussions and the conclusion of the paper. A detailed analysis of the first movement of the piece is carried out.

**Keywords:** Compositional System. Systemic Modeling. Music and Verbal Discourse.

### 1. Introdução

Este trabalho é, em essência, um relato composicional. Ele foi primeiramente apresentado em forma de comunicação no I Congresso Nacional de Música e Matemática em novembro de 2016, realizado pelo Grupo de Pesquisa MusMat e pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. A composição investigada é a peça *Suíte “O Planeta dos Macacos”*, para flauta, fagote e piano, que compus para o XXVIII Panorama da Música Brasileira Atual<sup>1</sup>, promovido pela Escola de Música da UFRJ.

A peça é constituída por 7 Miniaturas inspiradas na obra *La planète des singes (O Planeta dos Macacos)*, do escritor francês Pierre Boulle (1912 – 1994). Apesar de ter se tornado famosa pelos diversos filmes lançados, a história original ainda é muito pouco conhecida. O livro, naturalmente mais profundo que os filmes, tem várias passagens marcantes. O trecho que mais me chamou a atenção foi o

---

<sup>1</sup> A peça não foi estreada na ocasião e continua inédita.

momento em que macacos cientistas, aliados ao herói, Ulysse Mérou, lhe mostram um experimento realizado nos cérebros de duas cobaias humanas. Eles conseguem ativar a fala involuntária de uma mulher desacordada – vale comentar que, no *Planeta dos Macacos*, os humanos não sabem falar –, revelando uma série de memórias da espécie: *“São lembranças de uma remotíssima linhagem de ancestrais que, sob estímulos elétricos, renascem em sua linguagem, lembranças atávicas ressuscitando um passado com milhares de anos de idade”* (BOULLE, 2015, p. 160). E assim é contada, de modo resumido e contundente, a maneira pela qual os símios sobrepujaram os humanos!

O transe da cobaia humana se desenvolve em 7 segmentos, que inspiraram os movimentos dessa suíte. Baseando-me na tradução para o português de André Telles, mas sem nunca citar o texto diretamente, elaborei 7 esquemas composicionais de transformação do texto em música: no primeiro movimento, cada sílaba dos verbos foi transformada em acorde e os substantivos geraram os contrapontos melódicos; já no quarto e quinto movimentos, os substantivos se transformaram em clusters e os materiais periféricos vieram dos outros elementos textuais; no segundo movimento, o ritmo foi composto a partir da declamação do texto em voz alta; no terceiro, a semelhança semântica entre certas palavras determinou a articulação em duas ou três notas repetidas das melodias; nos dois movimentos finais, a transformação mecânica das letras em notas passou por um filtro que extraiu, no sexto, tríades maiores e menores, e no sétimo, intervalos harmônicos específicos para cada sessão. Pouco disso tudo é perceptível pela pura audição, mas esses procedimentos conferiram, a cada movimento, tanto uma unidade textural como uma identidade expressiva próprias.

Por questões de espaço, apenas o primeiro movimento será aqui pormenorizadamente investigado; foi durante a composição do mesmo que se estabeleceu o cerne dos processos composicionais empregados em toda a peça.

## **2. Música e Linguagem verbal: uma breve investigação inicial**

A composição em questão explora a relação entre música e linguagem verbal, mas de modo algum este trabalho pretende ser uma pesquisa sobre essa dicotomia e nem mesmo uma introdução resumida ao assunto.

Não obstante, fiz uma primeira aproximação ao tema, procurando verificar se o tipo de transposição que realizei já foi investigado. Busquei trabalhos que

propusessem uma relação mais direta entre texto e música, como, por exemplo, a transformação das letras do alfabeto em notas – classes de alturas. A grande maioria dos trabalhos – principalmente internacionais – investiga a utilização da notação musical para o registro do discurso verbal, o que não é o foco pretendido .

Encontrei, por outro lado, dois trabalhos em português que tangenciam o tema: Quaranta (2013) e Basseto (2000). O primeiro é o artigo *Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação*, de Daniel Quaranta (2013), que parte do conceito de intersemiose, assim definido por Jakobson: “A tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação dos signos verbais mediante os signos de um sistema não verbal” (JAKOBSON, 1984, p. 69, apud QUARANTA, 2013, p. 165). Quaranta complementa:

Um processo composicional pode ter a sua base estrutural não somente nas relações harmônicas, motívicas e/ou estruturais, etc., mas da transposição de parâmetros (signos) oriundos da “leitura” de sistemas semióticos qualitativamente diferentes ou como “representação” de uma cena referencial qualquer.[...] Dessa forma, qualquer sistema de produção de sentido pode ser a base para um processo composicional e vice-versa (QUARANTA, 2013, p. 165).

É importante observar que o autor não se refere à invocação imagética ou emocional, típica do século XIX, propagada principalmente pela noção do poema sinfônico e outras estruturas musicais do período:

O conceito de tradução, ao que fazemos referência, se insere em um contexto no qual a representação (ou a transmutação de um meio a outro) é concebida a partir de um sistema de significação que descarta os pressupostos realistas e/ou miméticos da literalidade “ponto a ponto” (QUARANTA, 2013, p. 164).

Ele parece querer ressaltar, sem negligenciar a produção de significados, as possibilidades de elaboração de processos composicionais por meio desses trânsitos:

Os processos composicionais, comumente, são atravessados (mesmo que de forma inconsciente) por processo de tradução. Do ponto de vista do compositor, são inúmeras as situações nas quais são aplicados processos de geração de material sonoro (musical), seja a partir de algoritmos, de visualidades, de gestos, de estatísticas, da física, da matemática, ou quando se executa um simples movimento evolutivo do material composicional entre dois pontos. Todo material gerado por intermediação de um processo de transformação do mesmo (sonoro ou de qualquer outra índole), tendo origem em um contexto externo a seu domínio, é fruto de um processo no qual o som está “interpretando” algo externo a ele. Esse “algo” é um processo de significação, de ida e volta, entre dois sistemas semióticos distintos (QUARANTA, 2013, p. 166)

Não obstante à consonância que sinto com as ideias de Quaranta, os exemplos que ele propõe não tocam diretamente no tipo de transposição que em primeira mão mais me interessava, a saber, o alinhamento entre alturas musicais e letras do alfabeto.

O outro autor a que fiz referência, Bruno Abrantes Basseto, em sua dissertação *Um sistema de composição musical automatizada, baseado em gramáticas sensíveis ao contexto, implementado com formalismos adaptativos* (2000), propõe uma comparação que reflete bem o que eu buscava quando compus a peça:

A memória tem um papel fundamental na percepção e cognição musical. Observando que a música é uma seqüência temporal de eventos, apenas uma associação a elementos passados pode assegurar alguma compreensão [...] Assim, é freqüente a analogia entre o decurso de uma obra musical e a narrativa verbal. Da mesma forma que, na narrativa, elementos são apresentados segundo uma ordem lógica para assegurar a compreensão do ouvinte visando a uma conclusão, o discurso musical apresenta uma seqüência de eventos, de forma recorrente ou redundante, para que a obra tenha sentido; tal seqüência de eventos permite levar o ouvinte ao análogo da conclusão no discurso usual (BASSETO, 2000, p. 6).

Ou seja, me interessava o fato de que a lógica do discurso verbal, com suas caleidoscópicas possibilidades de combinação, também possui uma série de maneirismos, repetições e variações que poderiam ser diretamente transpostas ao discurso musical. Ou seja, me interessava espelhar a coerência construtiva da linguagem verbal, mas sem referência, pelo menos a princípio, à semântica das palavras, frases e orações. Me interessava o fato de que letras se repetem; e as sílabas, palavras e orações também se repetem e sofrem variações facilmente perceptíveis, mas de um modo completamente alheio a maneira como essas operações costumam acontecer no discurso musical. Ao transpor pormenorizadamente o discurso verbal para o âmbito da música, eu tinha a intenção de gerar um novo modo de utilização das repetições e variações, mas aproveitando a lógica construtiva do discurso verbal, que em minha opinião, possui um sentido eminentemente musical, para além ou aquém de qualquer conotação semântica.

### **3. Modelagem sistêmica ou função de mapeamento?**

Toda essa busca de algum modo se relaciona com a noção de *modelagem sistêmica*, como proposta por Moraes e Pitombeira (2013). O contato que tive com esse

e outros trabalhos de Pitombeira – o que engendrou a produção do artigo *Análise Motívico-Fraseológica e Modelagem Sistêmica* (ADOUR, 2016) – acabou me levando a buscar modelos inclusive não musicais. Nas discussões que ocorreram no próprio I Congresso Nacional de Música e Matemática (2016) – evento fomentador do presente artigo –, me foi alertado que o tipo de transposição que fiz não se tratava, contudo, de modelagem sistêmica, pois não produzi sistemas composicionais a partir do discurso verbal, mas sim um mapeamento das letras em notas. Com efeito, o acima já citado Basseto explica essa possibilidade:

De fato, um compositor por analogia é uma espécie de função de mapeamento de uma entidade qualquer, que contenha uma certa estruturação, em uma estrutura musical correspondente. Uma vez definidos os elementos da estrutura que devem ser **mapeados** na música, o estabelecimento de tal função é possível, de forma que qualquer objeto representável matematicamente pode ser devidamente transformado em música.” (BASSETO, 2000, p. 57, grifo meu)

Apesar de concordar com o fato de que uma boa parte do que realizei foi mapeamento, tendo os sistemas composicionais sido elaborados por mim mesmo, alguns deles foram criados a partir dos modelos verbais. Como é muito abstrato, nesse ponto do artigo, argumentar em favor dessa afirmação, retomarei esse assunto<sup>2</sup> no transcurso da análise que se segue.

#### **4. O desencontro entre classes de altura e letras do alfabeto**

Uma boa parte dos procedimentos técnicos que desenvolvi decorreu do problema de utilizarmos 12 classes de alturas e 26 letras do alfabeto. A solução que encontrei foi empregada nos 7 movimentos da peça<sup>3</sup>.

Uma simples abordagem seria a repetição das 12 notas temperadas e a eleição de mais duas classes de altura para uma segunda repetição, e assim obter, para as 26 letras do alfabeto, 26 notas correspondentes. Implicitamente influenciado pela noção de igualdade de pesos entre as alturas, típica do seralismo desde Schönberg, decidi que esse método fatalmente geraria desequilíbrio, favorecendo certas notas em detrimento de outras. Tive a ideia de transferir essa “responsabilidade” para o próprio

---

<sup>2</sup> Essa argumentação não fazia parte da comunicação original e decorreu justamente das discussões que ela suscitou.

<sup>3</sup> Naturalmente, é possível a elaboração de diferentes funções de mapeamento do mesmo tipo (letras → notas).

texto de referência e, para tanto, optei por fazer um prévio levantamento das letras mais e menos utilizadas. Pensando na manutenção do equilíbrio, decidi atribuir notas repetidas justamente às letras que aparecem menos vezes no texto.

Como esse tipo de levantamento é trabalhoso, decidi usar mais ou menos o parágrafo como recorte. Na verdade, seis dos sete segmentos do texto que deram origem aos sete movimentos da peça (ver Introdução) tem o tamanho de um parágrafo, com exceção do segundo, que possui três parágrafos por ter um pouco de diálogo. Mesmo com esse limite, a tarefa ficou laboriosa; acabei, por fim, optando por contar as letras utilizadas apenas nos substantivos de cada um desses segmentos. Copio, a seguir, o primeiro deles com os substantivos sublinhados:

- Esses macacos, todos esses macacos – ~~dizia a voz num tom preocupado~~ –, proliferam incessantemente de uns tempos para cá, enquanto tudo indicava que sua espécie deveria se extinguir numa determinada época. Se isso continuar, irão se tornar quase tão numerosos quanto nós... E não é só isso. Estão ficando arrogantes. Desafiam nosso olhar. Erramos em domesticá-los e em dar certa liberdade àqueles que utilizamos como criados. São estes os mais insolentes. Outro dia, na rua, um chimpanzé esbarrou em mim. Quando levantei a mão, ele me fitou com uma expressão tão ameaçadora que não me atrevi a espancá-lo. Anna, que trabalha no laboratório, me disse que muita coisa havia mudado. Ela não ousa mais entrar sozinha nas jaulas. Declarou que, à noite, ouvem-se como que cochichos e até mesmo risadinhas. Um dos gorilas zomba do patrão imitando um de seus cacoetes (BOULLE, 2015, p.161, grifos meus).

O trecho acima cortado o foi por ser a voz do narrador e não da fala involuntária das cobaias. A seguir, na Fig. 1, apresento o quadro com o resultado dessa quantificação. Observa-se que seis letras não foram empregadas (em negrito), ou seja, bastava distribuir 12 notas e depois repetir 8 delas. As notas eleitas para as letras mais utilizadas – a, c, o, s – foram as escolhidas para não se repetirem.

a = 26	b = 2	c = 14	d = 5
e = 13	<b>f</b> ---	g = 1	h = 4
i = 12	j = 1	<b>k</b> ---	l = 4
m = 5	n = 5	o = 18	p = 6
<b>q</b> ---	r = 9	s = 14	t = 5
u = 2	<b>v</b> ---	<b>w</b> ---	x = 1
<b>y</b> ---	z = 1		

**Figura 1:** Quadro com a quantificação das letras dos substantivos do primeiro segmento do texto de referência, extraído de Boulle (2015).

Ainda faltava elaborar um método de distribuição das notas. Primeiro dispus as 20 letras encontradas nos substantivos do segmento e atribui as 12 notas cromáticas – numeradas segundo a teoria dos conjuntos – às 12 primeiras letras (Fig. 2). Das quatro letras mais empregadas – a, c, o, s –, duas já receberam notas e foram sublinhadas.

<u>a</u>	b	<u>c</u>	d	e	g	h	i	j	l	m	n	o	p	r	s	t	u	x	z
<u>0</u>	1	<u>2</u>	3	4	5	6	7	8	9	10	11								

**Figura 2:** Quadro com a distribuição inicial das 12 notas cromáticas às letras dos substantivos do primeiro segmento do texto de referência, extraído de Boulle (2015).

Em seguida, retomei a distribuição das notas cromáticas, mas agora sem as classes de altura Dó e Ré, números 0 e 2, que já se encontravam vinculadas às letras **a** e **c**. Ao fazê-lo, observa-se (ver Fig. 3) que as outras duas letras mais frequentes, **o** e **s**, recebem alturas anteriormente distribuídas:

																			continuação da distribuição das notas cromáticas sem as alturas 0 e 2	
a	b	c	d	e	g	h	i	j	l	m	n	<u>o</u>	p	r	<u>s</u>	t	u	x	z	
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	<u>1</u>	3	4	<u>5</u>	6	7	8	9	

**Figura 3:** Quadro (versão preliminar) que atribui notas a todas as letras dos substantivos do primeiro segmento do texto de referência, extraído de Boulle (2015); em destaque a atribuição repetida de notas às duas das letras mais empregadas no trecho (**o** e **s**).

Decidi, enfim, fixar essas 4 alturas das letras mais empregadas – a = 0, c = 2, o = 1, s = 5 – e redistribuir, duas vezes, as restantes 8 notas cromáticas– 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11 –, engendrando o mapeamento final (ver. Fig 4):

<u>a</u>	b	<u>c</u>	d	e	g	h	i	j	l	m	n	<u>o</u>	p	r	<u>s</u>	t	u	x	z																
<u>0</u>	3	<u>2</u>	4	6	7	8	9	10	11	3	4	<u>1</u>	6	7	<u>5</u>	8	9	10	11																
										<table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>3</td><td>4</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>10</td><td>11</td> <td>3</td><td>4</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>10</td><td>11</td> </tr> </table>										3	4	6	7	8	9	10	11	3	4	6	7	8	9	10	11
3	4	6	7	8	9	10	11	3	4	6	7	8	9	10	11																				

**Figura 4:** Quadro (versão final) que atribui notas a todas as letras dos substantivos do primeiro segmento do texto de referência, extraído de Boulle (2015); letras mais empregadas sublinhadas; em destaque a dupla distribuição das alturas 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

### 5. O primeiro movimento: “A Ameaça”

De posse desse mapeamento, elaborei uma maneira de distribuir o texto pela textura musical. Primeiro, analisei o texto segundo 3 classes gramaticais, a saber, substantivos, verbos e o conjuntos de todas as outras classes: adjetivos, pronomes, artigos, numerais, advérbios, conjunções, preposições, etc. Esses três grupos serão designados com as letras S (substantivos), V (verbos) e O (outras classes).

O extenso grupo “O” ficou a cargo do fagote, como uma espécie de baixo contínuo. Verbos e substantivos foram transformados, respectivamente, em acordes – na mão direita do piano – e em intervenções melódicas, executadas pela flauta e pela mão esquerda do piano, duas oitavas abaixo. A argumentação em favor de se tratar de uma modelagem sistêmica aqui se explicita, pois essa textura musical foi totalmente modelada pelo texto. Abaixo (Fig. 5) segue o quadro que procura evidenciar essa modelagem:

	O	S	O	S	O	V	O	O	S	O	O
-	Esses macacos, todos esses macacos, proliferam incessantemente de uns tempos para cá,...										
S	7		7				6				
S	(4+3)		(3+4)				(3+3)				
O	6	5		6		15		2	3	4 3	
O	(5+,)		(2+3+,)		(2+3+3+2+3+2)						
V			(3+2 ,		+		2+3)				
V			10		(4 sílabas = 4 acordes)						
S											
O	,				,						,
V			·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'
			·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'
			·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'
			·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'
Intervenções melódicas (fl / m.e.)											
"Baixo contínuo" (fg)	,		,		,		,		,		,
Acordes (m.d.)			·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'
			·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'
			·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'		·-·-'

**Figura 5:** Quadro que explicita transformação da primeira oração do texto de referência, extraído de Boule (2015), em textura musical.

Primeiro vemos a classificação gramatical (S, V, O) aplicada à primeira oração do texto que deu origem a esse movimento. Nas seis linhas seguintes, as letras das palavras de cada uma das classes (indicadas à esquerda) foram contadas e algumas segmentações foram indicadas. As vírgulas foram computadas às palavras da classe “O” que as antecedem e geraram curtas pausas nessa linha contínua. Por essa razão, a palavra “esses” foi apontada como tendo 6 caracteres, “esses,“: “(5+,)” e “(2+3+,).”



Com relação às segmentações – as somas entre parênteses –, o substantivo “tempos”, por ter uma quantidade par de letras, foi dividido regularmente ao meio (3+3). Já os substantivos “macacos”, que possuem 7 letras, foram divididos de duas maneiras diferentes em acordo com o alinhamento com as palavras da classe “O” que os cercam: palavras maiores “atraíram” o segmento maior, 4, das 7 letras (3+4 ou 4+3) da palavra “macacos”. Assim, por exemplo, a segunda aparição de “macacos” foi dividida em 3+4, porque a palavra do tipo “O” seguinte, “incessantemente”, é bem maior do que a palavra do tipo “O” anterior, “esses,”. Tanto verbos quanto substantivos acontecem em contraponto com a contínua linha do fagote, ou seja, simultaneamente e não sequencialmente como no texto; daí a preocupação com o alinhamento.

O verbo dessa oração, “proliferam”, foi tradicionalmente dividido em sílabas e alinhado com as sílabas das palavras que o cercam da classe “O”: “esses” e “incessantemente”. Ele foi dividido “irmamente”, com duas sílabas sobrepostas a cada palavra. A pausa gerada pela vírgula após “esses” também gerou uma curta pausa na voz acordal. Os números indicativos da quantidade de letras por sílaba dessa palavra se transformaram na quantidade de notas de cada acorde, o que, no extrato seguinte do quadro, foi assinalado por pontos: um ponto para cada nota do acorde. Os subtraços após os pontos indicam a duração dos acordes: eles simulam a prolongação dos ataques representados pelos pontos.

Nesse segundo extrato da figura, os números de contagem dos caracteres das classificações “S” e “O” foram substituídos por traços verticais representativos da estrutura métrica, num formato gráfico bastante devedor ao estilo analítico propagado por Lerdahl e Jackendoff (1983). Eles se transformaram em semicolcheias na partitura final. Os traços relativos às palavras da categoria “O” foram alinhados precisamente<sup>4</sup> ao texto do primeiro extrato, entretanto as linhas representativas das intervenções programadas para os substantivos, bem como os pontos e subtraços dos acordes atribuídos aos verbos, foram sobrepostos à linha do fagote devido a intencionalidade de contraponto.

Uma adaptação se fez necessária quando, no estágio seguinte, as notas foram mapeadas às letras: a sílaba “fe” do verbo “proliferam” contém uma letra, **f**, que não havia recebido nenhuma classe de altura correspondente, porque simplesmente a

---

<sup>4</sup> Para obtenção dessa maior precisão na disposição dos caracteres, utilizei, na pré-montagem desses quadros, a fonte *Courier New*.

letra **f** não acontece em nenhum dos substantivos desse segmento. Esse bicerde então se transformou num som simples, relativo apenas à letra **e**. Considerei que esse som ficaria ritmicamente mais rico disposto sobre a segunda das duas semicolcheias da primeira sílaba da palavra “incessantemente”, o que foi assim indicado no quadro.

No terceiro extrato da figura, os traços/semicolcheias e os pontos e subtraços/acordes foram unidos como na textura final. Ao lado esquerdo, foi indicada a “orquestração”. É importante comentar que a métrica (ver figura 3 adiante) foi escolhida segundo dois fatores: pela coerência com a audição de cada oração ou frase, o que foi bastante determinado pela explicitação das sílabas por meio de acentos causados pela regisração das melodias; e pela decisão de evitar fórmulas de compasso muito longas e/ou complexas, assim facilitando o trabalho dos intérpretes.

Na atribuição de notas aos extratos melódicos – designados ao fagote e à flauta/mão esquerda –, além de respeitar o mapeamento construído no subcapítulo anterior, procurei evidenciar a separação de sílabas por meio de um simples recurso de regisração: a nota inicial de cada sílaba é a mais aguda e as seguintes formam perfil preferencialmente descendente. Exceção foi feita aos saltos descendentes de 7ª, que foram interpretados como graus conjuntos ascendentes. No exemplo a seguir (figura 1), copio a função de mapeamento de letras em notas e indico a transformação do substantivo “macacos” em fragmento melódico com esse contorno:

a	b	c	d	e	g	h	i	j	l	m	n	o	p	r	s	t	u	x	z
0	3	2	4	6	7	8	9	10	11	3	4	1	6	7	5	8	9	10	11

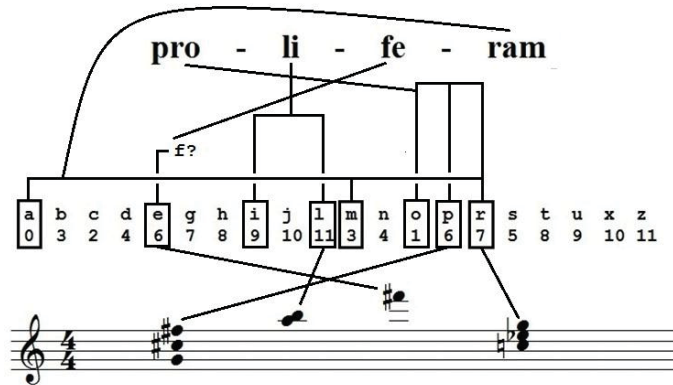
m	a	c	a	c	o	s
3	0	2	0	2	1	5

**Exemplo 1:** Transformação da palavra “macacos” em fragmento melódico segundo a função de mapeamento (letras → notas) e o sistema de regisração por sílabas.

Por fim, os acordes foram escritos segundo um procedimento igualmente silábico e simples. As notas correspondentes às primeiras letras das sílabas foram dispostas como as mais agudas dos acordes e rigorosamente colocadas na oitava entre Dó4 (Dó oitava acima do Dó central) e Si4. As outras notas de cada harmonia foram

distribuídas de modo a produzir um acorde em posição fechada, ou seja, com âmbito menor que uma oitava. O som simples decorrente do bicorde da sílaba “fe” de “proliferam” - como acima explicado – foi situado na oitava acima da que foi designada às notas mais agudas dos outros acordes, ou seja, entre D65 e Si5. Ver Exemplo 2:



**Exemplo 2:** Transformação da palavra “proliferam” em 3 acordes e 1 som simples (4 sílabas) segundo a função de mapeamento (letras → notas) e o sistema de regrição relativo à nota mais aguda (primeira letra da sílaba).

Segue a partitura completa do trecho, referente à oração analisada, com a adição das palavras correspondentes a cada extrato textural (figura 3):

**Vigoroso** ♩ = 140 a 150

**A** sempre articulado, mas não staccato

Flauta *f* ma - ca - cos (2.3) ma - ca - cos (2.3)

Fagote *f* Es - ses , to - dos es - ses , in - ces -

Piano *f* pro - li - fe - ram ma - ca - cos

**Exemplo 3:** Compassos 1 a 8 do primeiro movimento, *A Ameaça*, da peça *Suíte “O Planeta dos Macacos”*, de Fabio Adour (2016), com adição do texto gerador correspondente, extraído de Boulle (2015).

The musical score consists of four systems. The first system has a treble clef with a 3.2 time signature and a bass clef with a 7/16 time signature. The second system has a treble clef with a 7/16 time signature and a bass clef with a 7/16 time signature. The third system has a treble clef with a 5/16 time signature and a bass clef with a 5/16 time signature. The fourth system has a treble clef with a 6/16 time signature and a bass clef with a 6/16 time signature. The lyrics are: 'san - te - men - te de - uns pa - ra cá' and 'tem - pos'.

**Exemplo 3:** continuação.

É importante frisar que, no decorrer do movimento, variações dessa disposição textural foram elaboradas. Por exemplo, a linha contínua gerada pela classe gramatical “O” (outras classes), inicialmente atribuída ao fagote, foi depois designada para a flauta e, em outras seções, para ambas as mãos do piano. As outras funções gramaticais – substantivos e verbos – também foram igualmente redistribuídas.

## 6. Conclusões

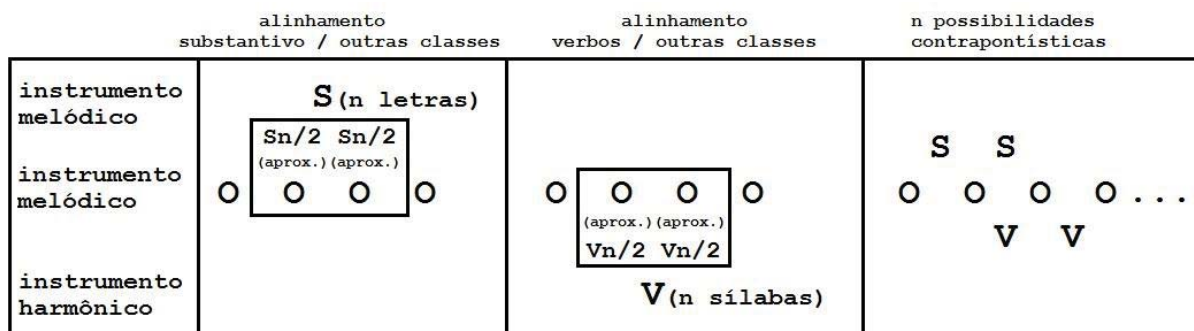
Como mencionado na introdução e no subcapítulo 4, foi na composição do primeiro movimento que estabeleci o método de mapeamento de classes de alturas para as letras do texto de referência, o qual foi aplicado do mesmo modo em todas as outras partes. Contudo, enquanto as classes, aqui, no início da peça, determinaram completamente a textura e o ritmo, nos outros seis movimentos elas engendraram diferentes situações musicais, algumas das quais foram brevemente descritas na introdução. Isso evidencia justamente a função de mapeamento desse procedimento, pois um sistema composicional precisou ser construído a cada vez.

Apesar disso, alguns sistemas foram elaborados a partir do texto, como procurei mostrar na análise, ou seja, o discurso verbal gerou duas coisas: mapeamento e o sistema composicional. O modelo abstrato produzido permite a elaboração de composições bem diferentes da que realizei. Moraes e Pitombeira nos auxiliam:

A modelagem sistêmica é aplicada na análise musical como uma analogia à modelagem matemática e tem por finalidade compreender os princípios estruturais observados em diversos parâmetros musicais de uma obra, bem como as relações entre os valores associados a esses parâmetros, em suas diversas dimensões. Mais especificamente com fins composicionais, o resultado da modelagem se concretiza pela definição de um sistema, que descreve, de forma generalizada, a aplicação desses parâmetros e suas relações internas. É importante salientar que, como no domínio

composicional o objetivo é criar obras originais, a generalização dessas relações se constitui em uma etapa fundamental na definição do sistema (MORAES e PITOMBEIRA, 2013, p. 9).

Se retomamos o quadro da Figura 5, vemos, principalmente no terceiro extrato, que um modelo rítmico textural genérico foi definido. Nada nele indica as alturas, os contornos, as intensidades ou a qualidade da harmonia. A principal diferença reside no fato de que não analisei um texto musical e sim um verbal. O modelo foi gerado – é verdade! – com grande precisão, como se observa, por exemplo, pela própria quantidade de notas de cada acorde ter sido determinada pelo número de letras das sílabas. Por outro lado, é possível pensar num sistema ainda mais genérico, subjacente ao do referido quadro, que, por exemplo, dispõe ainda mais abstratamente as três classes gramaticais numa textura musical (ver Fig. 6):



**Figura 6:** Variante mais generalizada do modelo apresentado no quadro da figura 5.

O mapeamento das notas pelas letras do texto é apenas um recurso adicional e não transforma esse modelo num mero mapa. Como tenho intenção de oportunamente relatar sobre o que foi realizado nos outros movimentos da peça, novos argumentos ainda poderão ser erigidos sobre conceitos como função de mapeamento, modelagem sistêmica, sistemas composicionais, etc.

A metodologia aqui explicitada me parece, enfim, promissora no sentido de estimular a elaboração de novos métodos, procedimentos e sistemas, trazendo contribuições não apenas para o trabalho dos compositores, mas instigando novas possibilidades de pesquisa tanto para o analista como para o musicólogo: a relação texto-música oferece uma infindável gama de possibilidades investigativas.

## Referências:

- ADOUR, Fabio. Análise Motívico-Fraseológica e Modelagem Sistêmica. In: Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, (14.), 2015, Rio de Janeiro. *Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (vol. 2 – Processos Criativos)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2016, p. 74-90.
- ADOUR, Fabio. *Suíte “O Planeta dos Macacos”*. Rio de Janeiro: obra digitalizada (Encore 5.0.1, 2009), 2016. Partitura manuscrita.
- BASSETO, Bruno Abrantes. *Um sistema de composição musical automatizada, baseado em gramáticas sensíveis ao contexto, implementado com formalismos adaptativos*. São Paulo, 2000. 152f. Dissertação (Mestrado em Engenharia). Escola Politécnica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BOULLE, Pierre. *O Planeta dos Macacos*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora Aleph, 2015.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- MORAES, Pedro Miguel de; PITOMBEIRA, Liduíno. Composição do Ponteio N° 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Ponteio N° 15 de Camargo Guarnieri. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.2, p. 8-33, 2013.
- QUARANTA, Daniel. Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.1, p. 162-174, 2013.