

## Música como virtualização da linguagem

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUB-ÁREA: SA-6 Musicologia

*Silas da Luz Palermo Filho*  
USP  
*silaspalermo@usp.br*

**Resumo.** A linguagem instaura um tempo virtual recortado do “tempo real”, um tempo em si, com sua própria consistência. Através da linguagem representamos a memória que acessa o passado, ela cria narrativas e expressa ideias; os signos evocam cenas, acontecimentos e relações significativas. Tão grande é a importância da linguagem, que ela opera a virtualização dos espaços do privado ao público e vice-versa, onde, ao escutarmos música, lermos um poema, apreciarmos uma pintura, ou seja, na experiência estética, internalizamos ou privatizamos uma obra pública, ou externa ao eu. Desse modo, objetivamos explorar o conceito da música como processo de virtualização do fazer, seja do compositor ou do intérprete. Fundamentamo-nos sobre filósofos contemporâneos que dispõem sobre o tema, sobretudo em Lévy e Deleuze e disto trazemos conclusões no campo da música.

**Palavras-chave.** Virtualidade, Processos musicais, Linguagem musical, Filosofia.

### **Title. Music as Language Virtualization**

**Abstract.** Language establishes a virtual time cut off from "real time", a time in itself, with its own consistency. Through language we represent the memory that accesses the past, it creates narratives and expresses ideas; the signs evoke significant scenes, events and relationships. Such is the importance of language, that it operates the virtualization of spaces from private to public and vice versa, where, when listening to music, reading a poem, appreciating a painting, that is, in the aesthetic experience, we internalize or privatize a public work or external to the self. In this way, we aim to explore the concept of music as a process of virtualization of doing, whether by the composer or the performer. We base ourselves on contemporary philosophers who deal with the subject, especially in Lévy and Deleuze and from this we bring conclusions in the field of music.

**Keywords.** Virtuality, Musical processes, Musical language, Philosophy.

## Música e virtualização

As linguagens possuem sua própria temporalidade: tempo da narrativa, ritmo endógeno da música ou da dança, o tempo da música ou a música do tempo, música apresentada num determinado espaço físico ou fora de tais limites através das gravações em mídias diversas, ou

além, no ciberespaço sem controle de sua execução. Virtualização do tempo-real, desintegração do fio passado-presente-futuro para um tempo fora-do-tempo a uma dimensão eterna.

Outra questão é a da linguagem em seu ciclo constante de (re)significações; a ideia tem o virtual como característica, e a ideia estruturada virtualmente passa às microestruturas que pelas conexões morfológicas-semânticas geradas se atualizam em forma de texto que expõe uma linguagem que, no que lhe concerne, é a virtualização do pensamento. Deleuze pressupõe a ideia como estruturante da linguagem no processo comunicativo sobre estruturas virtuais numa relação que chama de metalinguagem. “A multiplicidade linguística, sistema virtual de ligações recíprocas entre 'fonemas', que se encama nas relações e nos termos atuais das diversas línguas” (DELEUZE, 2006, p. 183). Pierre Lévy enfatiza o processo seguinte e sua expansão labiríntica.

“Um pensamento se atualiza num texto e um texto numa leitura (numa interpretação). Ao remontar essa encosta da atualização, a passagem ao hipertexto é uma virtualização. Não para retornar ao pensamento do autor, mas para fazer do texto atual uma das figuras possíveis de um campo textual disponível, móvel, reconfigurável à vontade, e até para conectá-lo e fazê-lo entrar em composição com outros corpus hipertextuais e diversos instrumentos de auxílio à interpretação. Com isso, a hipertextualização multiplica as ocasiões de produção de sentido e permite enriquecer consideravelmente a leitura” (2011, p. 43).

A leitura é uma atualização, e nas múltiplas leituras temos uma perspectiva de intertextualidade e significação do ponto de vista do leitor e uma rede de inúmeras conexões que levarão a outros textos, imagens, interpretações, o que levará a um novo ciclo com a virtualização. Neste caso, porém, Lévy (2011, p. 37) aponta um conceito de hipertexto, sendo este o ato de “hierarquizar e selecionar áreas de sentido, tecer ligações entre essas zonas, conectar o texto a outros documentos, arrimá-la a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete”.

Um hipertexto tem um sentido amplo e com possibilidade de ampliação, devido ao aspecto colaborativo, e este potencializado pela virtualização; uma leitura de uma enciclopédia clássica em seus verbetes já é um tipo hipertextual, pois, se utiliza de ferramentas que conflui e a orienta, como dicionários, léxicos, índices, figuras, etc.; atualmente, um determinado *link* desempenha papel semelhante num certo texto, porém, potencializado em conexões, correlações, interpretações e até interferência colaborativa na redação.

O efeito desta virtualização será um produtor de uma realidade outra — reterritorialização, hibridismos, mutações, desamarra das coordenadas do tempo-espaço, colocar em *loop* a exterioridade e a interioridade, no caso a intimidade do autor e a estranheza do leitor em relação ao texto.

Semelhantemente, a música como obra, e o pensamento do autor como ideia virtual e seminal, se atualiza no texto musical. Nesse movimento há uma infinidade de processos complexos, tanto equivalentes como antagônicos, que perfazem o movimento também virtual até a materialidade do texto, e na atualização sempre criativa, ou seja, numa invenção. Neste processo, muitos problemas terão que ser resolvidos pelo compositor, muitas escolhas e recortes, como um artesão ou um escultor que retira partes não essenciais e molda a forma. A questão se torna ainda mais complexa quando esta forma não é final, como na música aleatória, experimental, e manifestações eletroacústicas, e que ainda dependerá de outra interação humana virtualizante.

Este processo apontará também para o intérprete em suas atribuições que presentificam a música ao executá-la; sendo isto ainda outra virtualização. O intérprete musical ao se apegar ao texto do compositor o atualiza também, entretanto, num outro modo. O pensamento do autor retomado parcialmente funde-se ao pensamento do intérprete, gerando outro problema a ser resolvido neste processo virtual até a realização, que será sempre de criação, neste caso a do intérprete atualizando a obra por ações do pensamento-corpo inserido num lapso espaço-temporal. Cada qual ao seu modo, tanto compositor como intérprete se envolvem em processos hipertextuais de “links” com outros textos, obras, autores, memórias, pesquisas, tudo para posicionar a obra num contexto presentificado e expressivo, ou seja, comunicável em sua realidade. Ambos, autor e intérprete são movidos pelo aspecto criativo, ou inventivo do virtual, não de um aspecto reativo da cópia ou imitação. Stravinsky (1947) também compreendeu a ação musical semelhantemente ao tratar do compositor e do intérprete e suas virtualidades.

É necessário distinguir dois momentos, ou melhor, dois estados da música: a música potencial e a música atual. Fixada no papel ou retida na memória, a música já existe antes de sua execução efetiva, diferindo nesse aspecto de todas as outras artes, [...]. A entidade musical apresenta assim a notável singularidade de encarnar dois aspectos, de existir sucessiva e distintamente em duas formas separadas entre si pelo hiato do silêncio. Essa natureza peculiar da música determina sua própria vida e suas repercussões no mundo social, pois pressupõe dois tipos de músicos: o criador e o intérprete (1947, p. 121).

Semelhantemente, o ouvinte no processo de “leitura de um texto sonoro”, sendo ainda mais complexo, pois, a obra moveu-se do autor para o intérprete para o ouvinte. Um percurso virtual transcorrido atualizado e virtualizado a cada etapa, cabendo ao receptor introjetar-se na obra, de onde ocorre o processo de virtualização pela junção da ação humana no meio, máquina ou obra, e assim obter uma significação. Não nos deteremos aqui nos pormenores do processo da virtualização quanto a recepção e suas complexidades agenciais, nessa temática, nosso objeto está voltado de tal forma para o compositor e sua obra. Prossigamos no detalhamento de outros meandros filosóficos apontados em Lévy.

### **Trívio e virtualidade da linguagem**

Se considera que as operações pelo trívio: gramática, dialética e retórica, são chaves da capacidade virtualizante da linguagem (LÉVY, 2011, p. 83). As estruturações gramaticais, a começar das microestruturas fonéticas às sintáticas e morfológicas, carregam uma virtualidade por acomodação da ideia e recorte de gestos, em analogia a corporificação, uma *hominificação* da palavra. Tais estruturas serão organizadas sequencialmente ou em ações (lexemas, verbalizações, sintaxes, etc.), numa coerência lógica e taxionômica para a narrativa ser inteligível. Dada a virtualidade das estruturas, a linguagem se apresenta de maneira diversa entre uma e outra cultura, pois, a estrutura em si não possui uma significação implícita e absoluta, vide a variedade de línguas, e a multiplicidade semântica num mesmo idioma. A gramática não pode ser constituída antes da *práxis*, pois, a combinação de elementos sígnicos sonoros e os escritos são dispostos pela cultura e para ela significante.

Tal ponto liga a ideia a uma estruturação pela gramática e a um fato relacional, como arranjos contratuais, legais, sociais, políticos, morais, religiosos, artísticos, ou ainda a sentimentos, identidades, enfim, uma representação virtual que pela lei gramatical se mostra, se torna presente num recorte temporal e cultural para haver comunicabilidade. A isto, se deve em parte a razão pela qual a linguagem, se modifica como o tempo e com a sociedade, se atualiza; havendo mobilidade da língua, da escrita, da formulação dos contratos, das manifestações artísticas e seus modos de representar.

Ao passo que a gramática de uma linguagem diz respeito à sua articulação interna, no que lhe concerne, a dialética estabelece uma relação de reciprocidade entre interlocutores, conecta os signos ao mundo objetivo, posta como mediadora, exerce uma função substitutiva.

Não mais uma semântica interna da linguagem como na gramática, mas uma semântica entre a ordem dos signos e a ordem das coisas, referenciando o exterior, portanto. Enquanto a gramática diz sobre a operacionalidade, o que geralmente nos leva a análises taxionômicas e funcionais, a dialética se revela ao mundo por proposições verdadeiras ou falsas, ou ainda irônicas, formulando ideias e emoções, e operando por substituição.

Um termo substitui e representa outro, uma ideia a outra, uma realidade a outra, um aparato técnico a outro, um som a uma determinada ação (um corneta militar e o quartel; uma sirene e uma ambulância ou uma fábrica). “O objeto técnico não apenas cumpre, como o signo, uma função de substituição, como também opera, além disso, o mesmo tipo de abstração” (LÉVY, 2001, p. 87). A palavra árvore remete a espécie árvore real; um sistema de água encanada substitui o carregamento manual por balde a partir de uma fonte; a bicicleta expande o caminhar, o automóvel que substitui o cavalo; o machado e a serra elétrica ou qualquer aparato técnico que maximize a indústria e a produção humana. Enfim, estes são poucos exemplos do caráter da operacionalidade da dialética por relação substitutiva, por vezes ampliadora, que no encontro dos pares produzem significado.

Por fim, a retórica como arte de ação sobre os outros e sobre o mundo com auxílio dos signos tendo um caráter pragmático. Lévy explica que

não se trata mais apenas de representar o estado das coisas, mas igualmente de transformá-la, e mesmo de criar inteiramente uma realidade saída da linguagem; ou seja, em termos rigorosos, um mundo virtual: o da arte, da ficção, da cultura, do universo mental humano. Esse mundo gerado pela linguagem servirá eventualmente de referência a operações dialéticas ou será reempregado por outros projetos de criação. A linguagem só alça voo no estágio retórico. Então ela se alimenta de sua própria atividade, impõe suas finalidades e reinventa o mundo (2011, p. 82).

É no estágio retórico que a produção inventiva, a criação do novo justificam a operacionalidade gramatical e dialética dando significado. Um machado substituído por um aparato técnico com serras elétricas poderiam estar confinados ao simples uso dialético de cortar lenha, porém, no processo retórico a invenção proceder-se-á multifacetada, como a criação de mobílias de toda espécie, abrigos, casas, meios de transporte, em geral. O mesmo se deu com o cálculo, a calculadora e o computador. Enfim, o que o processo inventivo entender como necessário para um determinado fim, o movimento retórico dá sentido ou muda-lhe o sentido.

Uma entidade real, em sua identidade e sua função, pode desprender outra função ou

identidade em novas combinações, um processo de heterogênesse. Um homem vê um pedaço de bambu no chão, identifica sua identidade, mas no processo dialético este significará um bordão ou bengala, uma substituição de identidade e função; e pela retórica, outros significados advêm, como sinal de autoridade ou de apoio e cuidado, por exemplo. Segundo Lévy, “é a mesma capacidade de interpretar ou inventar sentidos que se pratica na linguagem e na técnica, na bricolagem e na leitura.” (2011, p. 93).

Ao contrário de uma grande divisão entre os signos e as coisas, a dialética virtualizante estabelece relações de significação, de associação ou de remissão entre uma entidade e uma outra qualquer. Toda coisa pode passar a significar; simetricamente, cada signo depende de uma inscrição física, de um material de expressão. Arrastados nesse processo dialético, os seres se desdobram: por uma parte, permanecem eles mesmos, por outra, são vetores de um outro. [...] A operação dialética funda o virtual porque abre, sempre de uma forma diferente, um segundo mundo (LÉVY, p. 2011. p. 93).

Se pensarmos no campo dialético intrínseco próprio da música, ao falar apenas dos meios técnicos concernentes a sua expansão entre meios relacionados reciprocamente, temos: o texto e a música vocal; a música vocal e a instrumental; a música acústica e a eletroacústica; a música eletroacústica sua forma e narratividade, etc. Esses exemplos postos em binômios podem retirar sua realidade e identidade a partir do outro, uma interdependência significativa, gerativa e inventiva a depender do processo retórico utilizado. Lévy adverte que tais processos são apresentados de forma lógica para esclarecimento, e que, na verdade, retroalimentam-se por fronteiras abertas.

[...] Gramática, dialética e retórica sucedem-se apenas numa ordem lógica de exposição. Nos processos concretos de virtualização, são simultâneas, ou mesmo puxadas pela retórica. A gramática separa elementos e organiza seqüências. A dialética faz funcionar substituições e correspondências. A retórica separa seus objetos de toda combinatória, de toda referência, para desdobrar o virtual como um mundo autônomo. A retórica geral que invocamos aqui reúne as operações de criação do mundo humano, tanto na ordem da linguagem quanto na ordem técnica ou relacional: invenção, composição, estilo, memória, ação.[...] O ato retórico, que diz respeito à essência do virtual, coloca questões, dispõe tensões e propõe finalidades; ele as põe em cena, as põe em jogo no processo vital. A invenção suprema é a de um problema, a abertura de um vazio no meio do real (2011, p. 94).

## Trívio na virtualidade da música como metáfora da linguagem

Virtualmente, a música contém os elementos operacionais de uma linguagem, embora

não de maneira análoga, estrita, mas como uma metáfora, dada a complexidade da música desde os seus aspectos estruturais e comunicativos. As coisas mais simples cognitivamente podem ser compreendidas diretamente, como, por exemplo, a noção de espaço que prontamente entendemos o significado de acima ou abaixo, ao lado, frente ou atrás, perto ou longe. Em coisas mais complexas cognitivamente recorremos a metáforas, onde as coisas mais simples explicam as mais complexas. A noção de tempo é cognitivamente mais complexa, assim usamos metáforas espaciais para compreender; desta forma, o passado é algo atrás, o futuro o adiante, o presente é o junto de ou o ao lado, essas são algumas das formas de se recortar algo abstrato e contínuo como o tempo.

A função da metáfora é a de trazer comparações por semelhança do modo subjetivo e contextual, ela não possui um significado último sendo aplicável inalteradamente, trata com uma epistemologia e não uma ontologia, toda a metáfora, por ser limitada, não deve ser considerada *ipsis litteris*. Uma metáfora é fundamentada por relações culturais, físicas e em nossas ações para assim conceder sentido conceitual, um processo semântico que evidentemente é sempre dialético (LAKOFF, G., JOHNSON, M<sup>1</sup>, 2003).

Antovic discorda da posição do Leonard Bernstein em suas palestras registradas no livro *The Unanswered Question* (1976) e outros formalistas onde a metáfora musical é intrínseca, que os próprios motivos musicais compreendem a metáfora formalmente e disto o significado apenas interno da música. A questão é que isto não é de fato uma metáfora, diz Antovic, é um trabalho de técnica na realização de uma obra (poiesis), o que não deixará de ser essencial para o funcionamento da música e parte coadjuvante no sentido, mas que deve ser discutido no campo analítico devido da teoria musical e suas regulações.

Essa “metáfora musical intrínseca” não é metáfora alguma. Falta conteúdo conceitual, a referência ao extrassistêmico (extramusical), essencial para o mapeamento do protótipo mental. É uma ‘metáfora da metáfora’, algo semelhante à metáfora conceitual, mas consideravelmente diferente dela. [...] A verdadeira metáfora musical é necessariamente extrínseca – ela de alguma forma relaciona a música com o mundo externo. Mais precisamente, usa a experiência do mundo externo para descrever fenômenos musicais. Mostramos que na linguagem a metáfora é um fenômeno comum, sempre que o aqui e o agora são transcendidos. Na música, no entanto, a metáfora é a única maneira de descrever o sistema. Paradoxalmente, mesmo os

---

<sup>1</sup> "Like orientational and ontological metaphors, structural metaphors are grounded in systematic correlations within our experience [...]. They emerged naturally in a culture like ours because what they highlight corresponds so closely to what we experience collectively and what they hide corresponds to so little. But not only are they grounded in our physical and cultural experience; they also influence our experience and our actions." (LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 62-69).

formalistas mais rigorosos precisam de metáforas para descrever a música. Parece não haver outro caminho (ANTOVIC, 2004, pp. 8, 9).

Ao considerarmos o *trívio* aplicado à música, devemos acautelarmo-nos para não virmos a nos exceder na relação entre música e linguagem como metáfora; sendo que a própria linguagem também é uma metáfora do mundo exterior, como afirma McLuhan:

Todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas. A palavra falada foi a primeira tecnologia pela qual o homem pôde desvincular-se de seu ambiente para retomá-lo de novo modo. As palavras são uma espécie de recuperação da informação que pode abranger, a alta velocidade, a totalidade do ambiente e da experiência. As palavras são sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência para os nossos sentidos manifestos ou exteriorizados. Elas constituem uma tecnologia da explicitação. Através da tradução da experiência sensorial imediata em símbolos vocais, a totalidade do mundo pode ser evocada e recuperada, a qualquer momento (2005, pp. 76-77).

A música é fundamentada numa fonologia; o som é a matéria-prima a ser moldada na forma. O que ocorre é que o som, a priori, não possui significado, o significado será estabelecido por concatenações dialéticas. A organização se dará mediante uma “gramática musical” onde estruturas mínimas significantes como uma espécie de lexemas e morfemas formam partes estruturais básicas - na música teremos as células, motivos e suas variações, assim como nos morfemas. Disto, surgem estruturas significantes maiores, os sintagmas e sentenças, comparativamente temos os gestos, a articulação dos motivos e o motivo temático com toda a racionalidade teórica musical dos intervalos, escalas, modos, timbres, métrica, um compêndio que trata da parte mais “objetiva” da música, uma gramática.

Num nível mais profundo, temos as relações de frases, antecedente-consequente, sentenças musicais, suas relações cadenciais, período, ritmo, e outros elementos significantes maiores, tais entram num campo sintático, exercem um papel temporal e seu sentido de fluxo, correspondência e coerência da composição, onde a sintaxe fornece as regras que define o uso dos elementos ordenando a gramática pura numa lógica de sentido interno da obra. Essas formações são estruturas simbólicas, porém, funcionais no trato da linguagem musical ordenada.

A questão semântica se dá pela dialética da música com o mundo exterior. Contudo, a semântica deve ser entendida como o resultado da capacidade cognitiva, via sensório-

motora e conceitual-intencional<sup>2</sup>, de gerar uma *interface* chamada linguagem no estrito senso. Contudo, será na experiência que a linguagem se constituirá, nos referimos a linguagem no sentido amplo, inclusive a artística, que, por meio da pragmática, o estágio retórico que dará sentido a operacionalidade semântica. Sentido este que estará atrelado ao um corpo presente num mundo, inserido num contexto sócio-cultural e pelo movimento histórico que atualizará a compreensão da linguagem e o modo do uso retórico do discurso. Jacob Mey (2001) destaca a importância da pragmática na formação da linguagem sem descartar as competências teóricas da gramática, porém, entende que esta não dá conta do movimento do conhecimento da linguagem e de sua utilização. Por outro lado, Mey (2001) entende que a pragmática modifica a gramática, sintaxe e semântica a depender do transcurso histórico e cultural; algo similar ao movimento virtual-atual e seu inverso, a virtualização como processo. Mey afirma que:

A "virada pragmática" na linguística pode, assim, ser descrita como uma mudança do paradigma da gramática teórica (em particular, da sintaxe) para o paradigma do usuário da língua. [...] O domínio próprio da pragmática seria então o que Chomsky chamou de *performance*, ou seja, o modo como o indivíduo se movimenta na linguagem. Essa prática linguística concreta se distinguiria de uma competência abstrata, entendida como o conhecimento do usuário sobre a língua e suas regras (2001, pp.4-5).

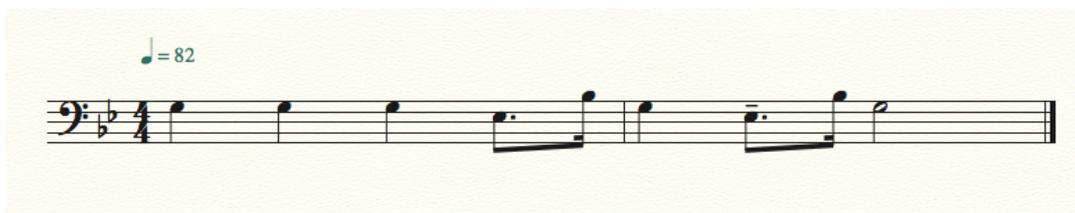
Na prática efetiva da arte da música a percepção se estabelece e todo um "léxico" musical é enraizado, uma gama de símbolos musicais escritos passam a representar um dado sonoro por substituição, por um sentido conferido, não intrínseco, e isto se dá ao longo de um contexto histórico e cultural. Fato evidente, visto que temos muitas "músicas" ao redor do mundo e formas de grafia distintas, bem como os instrumentos adequados a expressão de um tipo de música de uma determinada sociedade. A retórica será um meio sofisticado de lidar com a pragmática, da eloquência, da racionalidade e do argumento, ou seja, o modo eficiente que o autor comunica a sua fala ou sua arte, e essa eficiência será possível a medida em que há comunicação com a outra parte, portanto, considerado em um contexto. Disto dispomos que o contextual é relevante para a veracidade da pragmática e sua retórica, que será sempre uma atualização do virtual da linguagem.

---

<sup>2</sup> Os termos são postos por Hauser, Chomsky e Fitch: *Faculty of Language Broad-sense* (FLB) que contém os organismos internos chamados *sensory-motor* e *conceptual-intentional*; e o termo *Faculty of Language Narrow-sense* (FLN). O artigo completo sobre o assunto pode ser lido na revista Science. HAUSER, Marc D.; CHOMSKY, Noam; FICHT, W. T. *The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?* Science 298, no. 5598 (2002): 1569–79. <http://www.jstor.org/stable/3832837>. Acesso 20 Set. 2022.

O conceito musical de “Idée Fix” ou o “Leitmotif” em Berlioz e Wagner, respectivamente, já se mostram uma evidência da natureza plural da música e seu devir virtual-atual. Mihailo Antovic argumenta sobre a diferença entre o processo semântico linguístico e o musical num exemplo que traz do cinema moderno no tema do personagem Darth Vader do filme *Star Wars*.

Figura 1: Tema de *Star Wars*; excerto.



Fonte: uso de programa de edição musical efetuado pelo autor.

Antovic (2004, p. 7) entende que os motivos musicais podem funcionar como memes<sup>3</sup> difundidos pelos grupos sociais, causando uma mudança no comportamento dos seus membros. Quase a mesma metodologia do significado linguístico; tem-se um método apoiado no behaviorismo. O motivo temático musical acima nada significaria além da simplicidade e redundância tonal, não obstante, o ouvinte informado relacionará o motivo ao tema de *Darth Vader*, não exatamente quanto as estruturações musicais, embora estas fossem concebidas pelo autor (como a tonalidade menor, cadenciamento do motivo, o ritmo marcial tenso, etc.) para reforçar a imagem do personagem em seu caráter perverso, amedrontador, corroborado com o visual de uma armadura opressora e hermética com uma máscara ao estilo nazista. Para assegurar a fixação música-personagem, o tema foi usado sempre que no mesmo

<sup>3</sup> O conceito de *meme* surge em 1976 na obra *O Gene Egoísta* de Richard Dawkins como análogo cultural dos genes. "Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de *imitação*. "Mimeme" provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como "gene". Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mimeme para *meme*. Se servir como consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada com "memória", ou à palavra francesa *même*." (DAWKINS, 2001, p. 214). Toledo acrescenta: "Um meme pode ser concebido como uma unidade de cultura, um comportamento ou uma ideia que pode ser passada de pessoa para pessoa. Os exemplos de memes são inúmeros e os mais comumente citados são: a moda no vestuário e na alimentação, cerimônias e costumes, arte e arquitetura, engenharia e tecnologia, melodias, músicas, ideias, *slogans*, maneiras de construir arcos, o alfabeto, a linguagem, [...], etc. Toda a cultura, todos os comportamentos sociais, todas as ideias e teorias, todo comportamento não geneticamente determinado, tudo que uma pessoa é capaz de imitar ou aprender com outra pessoa é um meme." (2013, p. 192). Ou a definição dada por Susan Blackmore: "[...] memes são instruções para realizar comportamentos, armazenadas no cérebro (ou em outros objetos) e passadas adiante por imitação" (BLACKMORE, 1999, p. 17).

contexto extramusical - a aparição do personagem ou de sua fala, ou ainda numa alusão a ele e o poder maligno do império.

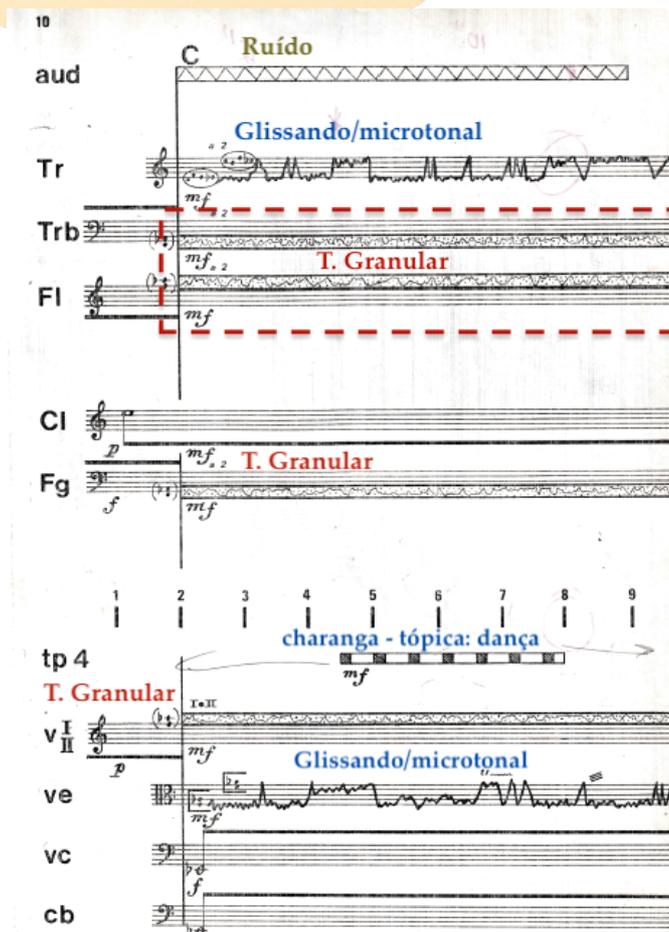
O musical se liga ao extramusical e lhe confere um significado; os meios de comunicação em massa propagaram e todos se familiarizaram com o tema, um *meme* se originou e o que antes era subjetivo, conotativo, gerou uma denotação; o motivo se atualizou no contexto do filme, sendo também uma virtualização do personagem através do tema e tornando-se um símbolo do terrível império.

A questão é que se abriram novas possibilidades conotativas com a virtualização. Novos problemas surgem com a virtualização, outras conotações são passíveis de surgimento. O tema remete ao pavor, ao mal, ao conflito, a força negativa, e poderá ser usado em outras instâncias para tal e outros contextos não mais alocado ao filme original. Na Sérvia, em 1999, a melodia foi usada na propaganda do regime para acompanhar as vistas dos aviões da OTAN com suásticas estilizadas bombardeando alvos civis sérvios. Dois anos depois, foi usada com seu possível significado de “crime” e “agressão”, mas em um novo contexto social: em junho de 2001, foi usado em uma televisão sérvia para anunciar a prisão de Milosevic, que agora se tornou o objeto, e não o inspirador, da música (ANTOVIC, 2004, p. 8).

Tomando outro exemplo, em *Santos Football Music* (1969), Gilberto Mendes virtualiza dos cânones da música do passado da maneira inferida, não revelada, pois, virtualizar pressupõe inventar, criar sobre material prévio. Ocorre também a virtualização na similitude que se dá pela dialética entre as estruturas virtuais da música e a dinâmica do jogo, e por retórica da sinonímia e sinestesia - de modo a refletir o ambiente do teatro-estádio que comporta toda a cena musical.

Na Figura 2 abaixo, que corresponde a página 10 da peça de Mendes, podemos observar a massa sonora composta por texturas diferentes sobrepostas, processo composicional semelhante ao de Stravinsky, estratificação e justaposição; obtendo desse modo, um sonorismo complexo que referencia vários espaços na paisagem. Texturas granulares e glissando em microtons que invadem as camadas de notas prolongadas anteriores, se somam aos ruídos do público e a charanga em outro tempo-espço, contraponto que faz alusão ao processo composicional eletroacústico de um Schaeffer ou de Stockhausen.

**Figura 2 - *Santos Football Music*; página 10, excerto.**



As estruturas musicais utilizadas e sua execução, tais como glissandos, microtons, pontilhismos que aludem a uma sonoridade granular, uso de nota pedal, aleatoriedade, inclusão de sonoridades extra-musicais como ruído do público, fita magnética com gravação de narração do jogo de futebol, e ainda uma charanga simulando a torcida no estádio, todos como elementos sobrepostos de modo a prover a virtualização da cena.

As estruturas, por assim dizer, não afirmam nada, mas pela dialética substitutiva adquire um significado dado pelo autor. Junto a ênfase dada pela atuação do público e narração do jogo gravado em fita, surge a orquestra em cena argumentando. As graves notas pedais geram expectativa, o movimento rápido e aleatório dos glissandos e microtonalismo no movimento frenético e imprevisto, porém, decidido, como dos jogadores em campo, e a textura granular conferindo ainda mais sentido. Tais texturas e usos sonoros poderiam adquirir sentido diverso em outras obras; um glissando ou nota pedal podem ter aplicações outras, dadas as suas propriedades virtuais. Mendes, porém, atualiza em seu moto próprio e dá um sentido identificado pela retórica, a pragmática de um uso que lhe é peculiar e necessário nessa criação

e invenção da linguagem e imagem virtualizada nessa obra.

## Considerações finais

Estes exemplos acima demonstram o quanto uma obra se desliga de seu autor, e com capacidade de aplicação em outra pragmática se utilizando de recursos retóricos. Processos denotativos e conotativos são possíveis graças às propriedades virtualizantes da música, e esses atos muitas vezes se revelam intertextualmente. Inúmeros exemplos poderiam ser trazidos, desde os *cartoons* e seu uso da música erudita em contextos diversos, comédias e o uso satírico da música, ou mesmo paródias satíricas entre filmes e suas músicas - como o tema de *Lawrence da Arábia* (1962) num filme de James Bond (*Spy who loved me*, 1977), afora os contextos reais e ideológicos da música. Assim, as propriedades musicais gramaticais, semânticas e retóricas e seus procedimentos de virtualização agem num todo, desde o autor ao ouvinte, sendo as separações aqui dispostas e elencadas no texto apenas para uma maior compreensão. Talvez aqui se disponha um argumento por via média. Por um lado, nem a severidade do postulado formalista de Hanslick que entende a música apenas como forma em movimento concatenado de sons sem conteúdo extrínseco, por outro, nem a exacerbação de que a música é significada pela estética do sentimento. A complexidade da virtualidade da música em seus elementos primeiros, com a gramática musical e seu potencial de atualização por meio da dialética e retórica do autor e posteriormente das demais instâncias, levam a polissemia própria da arte, novas possibilidades analíticas e poéticas de manifestações musicais que são justo o seu trunfo.

## REFERÊNCIAS

ANTOVIC, M. *Linguistic semantics as a vehicle for a semantics of music*. In: R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (Eds.) *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04) Graz/Austria, 15-18 April, 2004*. Disponível em: <http://gewi.uni-graz.at/~cim04/> Acesso: 9/9/2022.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.

BLACKMORE, S. *The Meme Machine* Oxford: Oxford University Press, 1999.

BERNSTEIN, L. *The Unanswered Question*. Harvard: Harvard University Press, 1976.

DAWKINS, R. *O Gene Egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G; PARNET, Claire. *O atual e o virtual*. Dialogues. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, p. 121-124, 1998.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Tradução: Artur Morão. Portugal, Covilhã: Lusofia Press, 2011.

HAUSER, Marc D.; CHOMSKY, Noam; FICHT, W. T. *The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?* Science 298, no. 5598 (2002): 1569–79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3832837>. Acesso 30 ago. 2023.

LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

LÉVY, Pierre. *O Que É O Virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MENDES, Gilberto. *Santos Football Music*. Brasília: Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Orquestra, fitas magnéticas e público. 1 partitura.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. tradução: Décio Pignatari. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MEY, J. *Pragmatics: An Introduction*. 2a. Ed. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishing, 2001.

RUWET, Nicolas. *Introdução à Gramática Gerativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Harvard University Press. Cambridge, 1947.

WUNENBURGER, J. *O arquipélago imaginário do corpo virtual*. Alea: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 8, n.2, jul. 2006.