

## A Intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para Violão de José Alberto Kaplan

Eugênio Souza  
Universidade Federal da Bahia  
genioviolao@gmail.com

### Sumário:

O objeto central deste artigo é a aplicação da “*Teoria da Intertextualidade*” no contexto musical. Para isso, parte-se da explanação dessa teoria da *literatura comparada*, tomando-se como referencial a visão de Júlia Kristeva. Particularmente, são considerados os processos intertextuais utilizados pelo compositor José Alberto Kaplan na sua Seresta para Violão, para a qual são importados, de forma consciente e explícita, diversos elementos provenientes da estrutura rítmica, melódica, formal, textural e tímbrica de obras dos compositores Francisco Mignone e Aylton Escobar, como integrantes de um novo texto musical. Busca-se, também, mostrar que a interpretação e a audição de uma obra, devido a seu caráter próprio, são igualmente processos intertextuais. Tudo isso conduz à conclusão de que, quem interpreta está criando o seu próprio texto sonoro, e quem ouve, formaliza, por sua vez, o seu texto através da sua visão da obra. Assim, em um texto musical, há uma convergência de vários textos: o do compositor, o do intérprete e o do ouvinte.

**Palavras-Chave:** Música – Análise composicional; Interpretação Musical; Intertextualidade.

### Intertextualidade

Em 1928, Mikhail Bakhtin, formalista russo<sup>1</sup>, publicou um estudo intitulado “*Problemas da Poética de Dostoiévski*”, que só foi traduzido para o ocidente, via França, em 1970. No Brasil, a tradução direta do russo foi feita por Paulo Bezerra em 1981. Nessa obra, Bakhtin esboça o que ficou conhecido, mais adiante, como a *teoria da intertextualidade*, quando tenta substituir a *desmontagem estática*<sup>2</sup> dos textos por um modelo em que a estrutura literária se elabora em relação a uma outra estrutura. Nessa perspectiva, o texto literário não tem um sentido fixo, mas é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior.

Em 1969, Júlia Kristeva ampliou as concepções de Bakhtin e chegou à noção de *intertextualidade*, termo que ela cunhou para designar o processo de produção do texto literário. Essa produção existe porque, segundo ela, “*no lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla*” (1977, p. 72). Nessa perspectiva, o texto é absorção e réplica a outro ou vários textos.

---

<sup>1</sup> O **Formalismo Russo** foi um movimento que surgiu na Rússia na década de 1910-1920, mas que foi reprimido pelo regime comunista, a partir dos anos 30. Possibilitou o surgimento da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOYAZ). Os formalistas introduziram um novo conceito de história literária, descobriram técnicas novas de leitura do texto poético e da prosa. Eles são o berço do estruturalismo, que se configura nos anos 50/60, sobretudo na França. Do grupo faziam parte lingüistas como Roman Jakobson, Tynianov, entre outros.

<sup>2</sup> A narrativa contemporânea tem como característica a polivalência, ou seja, o texto pode ser lido e interpretado em várias vias com diversos significados, *desmontando*, assim, uma interpretação linear.

## Intertextualidade X Originalidade

O que realmente tem interessado à crítica moderna, principalmente aos formalistas, é destacar na intertextualidade o seu caráter criativo. Um enfoque antigo apenas falava de fontes, influências e plágios; um ponto de vista atual vê o jogo de textos como uma *intertextualidade*. Para se chegar a essa noção, porém, atravessou-se muitos preconceitos devido a uma certa noção de *originalidade* como qualidade fundamental, principalmente dos textos literários.

No que se refere à originalidade, Labaurie (apud Gomes, 1985, p. 121), afirma que “A originalidade não consiste na criação de matérias novas, mas sim na apresentação nova de matérias velhas”; Alonso (Ibid., p.108), diz que “descobrir a fonte, serve, às vezes, para pôr (sic) em relevo a originalidade”. A partir destas afirmações, verifica-se que essa “estética da imitação” vem sofrendo uma profunda modificação. O fato de se tomar de um autor ou compositor o processo de invenção para servir-se dele, conscientemente, na elaboração de outro texto, transformando-o criativamente, perdeu a conotação pejorativa. Assim, todas as referências à imitação, plágio, influência, etc., têm de ser reconsideradas em face à “teoria da intertextualidade”.

Alguns autores denominam de “texto original” aquele a partir do qual se origina a transformação. Entretanto, em nosso trabalho, tomaremos como referência o termo “texto de partida” proposto por Arrojo (1986), pois a denominação anterior pode sugerir que toda transformação seja uma tentativa, sem sucesso, de reprodução, cópia imperfeita, e, portanto, inferior ao modelo original. Ao novo texto, ou seja, o texto transformado, chamaremos de “intertexto”<sup>3</sup>. Quando o texto de partida e o intertexto pertencem ao mesmo autor, o processo é chamado de “intratextualidade”.

Vejam, então, alguns exemplos, a fim de ilustrar e clarificar as informações básicas que tivemos até agora acerca do conceito de intertextualidade. Tomemos um trecho do clássico poema de Gonçalves Dias (1823-1864), “Canção do Exílio” e vejamos como o mesmo é transformado por alguns autores do modernismo brasileiro.

<p>1 - <i>Texto de Partida</i> <b>Canção do Exílio</b> (Gonçalves Dias) <i>Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá As aves que aqui gorjeiam Não gorjeiam como lá</i></p>	<p>2 - <i>Paráfrase</i> <b>Europa, França e Bahia</b> (Carlos Drummond de Andrade) <i>Meus olhos brasileiros se fecham saudosos Minha boca procura a “Canção do Exílio” Como era mesmo a “Canção do Exílio”? Eu tão esquecido de minha terra... Ai terra que tem palmeiras onde canta o sabiá!</i></p>
<p>3 - <i>Estilização</i> <b>Um dia depois do outro</b> (Cassiano Ricardo) <i>Esta saudade que fere Mais do que as outras quiçá, Sem exílio nem palmeira Onde cante o sabiá!</i></p>	<p>4 - <i>Paródia</i> <b>Canto de regresso à Pátria</b> (Oswald de Andrade) <i>Minha terra tem palmares Onde gorjeia o mar Os passarinhos daqui Não cantam como os de lá.</i></p>

Figura 1: Quadro com o texto de partida e suas variantes textuais

As variantes textuais que deram seguimento ao texto de partida apresentam graus diversos de deslocamento, e, como disse Carvalhal (1992), não são repetições inocentes, mas possuem uma intencionalidade definida.

Na paráfrase de Drummond, ocorre uma *citação* e uma *transcrição*, o que resulta num pequeno deslocamento. Já o texto de Cassiano apresenta um grau maior de deslocamento, pois a “saudade” é descrita justamente na ausência da “palmeira” e do “sabiá”. Finalmente, no texto de Oswald, o deslocamento é total, pois ocorre um processo de inversão do sentido. O ingênuo termo “palmeira” é substituído pelo nome do famoso quilombo dos negros liderados por Zumbi. O fato de “palmares” aparecer no poema com a primeira letra minúscula aguça ainda mais o efeito de uma crítica histórica, social e racial. Oswald mantém uma semelhança sonora e rítmica, porém modificando o sentido do texto anterior, o que caracteriza uma

<sup>3</sup> Tomamos o termo **intertexto** como “um texto absorvendo uma multiplicidade de textos”, de acordo com o sentido dado por Jenny (1979).

utilização da figura de retórica *paronomásia* (palavras com sons semelhantes e sentido diverso). O fato é que todos os textos mencionados são criados a partir do poema de Gonçalves Dias, dentro de um processo intertextual.

### Intertextualidade na música

O tema com variações é, talvez, o exemplo mais significativo do uso da intertextualidade na música. O compositor pode fazer variações de um material próprio, mas, na maioria das vezes, ele se apropria de um tema alheio. O importante é que o compositor do novo texto encontre possibilidades de desenvolvimento que o autor do texto de partida nem tenha cogitado. Podemos citar como exemplo o Capricho 24 de Paganini que foi tomado como tema por Liszt, em seu Estudo n°6; por Brahms, em suas Variações Op.35 I e II e também por Rachmaninov, em sua Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43 para piano e orquestra.

Dentre os grandes mestres, podemos destacar G. F. Haendel como aquele que assumiu suma importância no procedimento de elaborar um material emprestado. Na *Ode para o dia de Santa Cecília*, por exemplo, Haendel utilizou, entre outros materiais alheios, a *Fuga a quatro vozes em si bemol maior* de Muffat. Existem vários exemplos na literatura musical, incluindo obras de J. S. Bach e Villa-Lobos, em meio a tantos outros.

Para melhor compreender esse processo, iremos mostrar como Francisco Mignone fez uma transformação de um texto de Ernesto Nazareth.



Figura 2: Trecho de *Tenebroso* de Ernesto Nazareth (num arranjo para violão de Nelson Piló).



Figura 3: Trecho da 11ª Valsa de Esquina de Francisco Mignone.

Não é difícil perceber que quase todas as notas da melodia do texto de Nazareth foram aproveitadas no intertexto de Mignone. Houve uma transformação rítmica, harmônica, etc., além da modificação do

contexto estilístico, resultando em algo completamente novo e de efeito sonoro bastante diversificado. Vejamos, então, alguns procedimentos adotados por J. A. Kaplan na construção do intertexto da Seresta.

### Intertextualidade na Seresta de Kaplan

A Seresta de José Alberto Kaplan é o segundo movimento da Sonatina para Violão, sua única obra para violão solo, escrita em 1980. Trata-se de um *Lied* ternário, onde o compositor combina elementos da música erudita e popular. Na primeira seção, as ousadas alterações dão um colorido especial à melodia, por vezes tratada em imitações ao rigor clássico, mas dando margem a *rubatos* em passagens expressivas. Na segunda seção, o elemento contrapontístico é bem evidente. O uso de cromatismo e de pequenas progressões intervalares nos conduz ao clima do violão popular. A re-exposição é enriquecida com pequenas variações. Os dois temas desta seção, que possui estrutura binária, também aparecem em ordem inversa.

A sua estrutura formal (**A-B-A'**) e harmônica (Mi menor – Mi Maior – Mi menor) é inspirada na Valsa de Esquina de Mignone (indicada a partir de agora como VEM). A seção **A** da Seresta de Kaplan (SKAP) possui 24 compassos iniciando com anacruse. Na VEM esta mesma seção possui 20 compassos, sendo que os primeiros 16 são repetidos. Um detalhe importante, é que a seção **A** da SKAP não inicia no começo do movimento como acontece em VEM. Ela é precedida por uma introdução de sete compassos. A idéia de iniciar a peça com esse elemento introdutório vem da Seresta de Aylton Escobar (SAE), que possui uma introdução de oito compassos. Porém, a estrutura dos textos é diferente, tanto na textura quanto na melodia e harmonia. Mesmo assim, encontramos alguns elementos que se assemelham, principalmente na parte rítmica. Vejamos ambas as introduções nas figuras 4 e 5:



Figura 4: (Comp. 1 a 8 – SAE – Parte do Professor[Ppr.]



Figura 5: (Comp. 1 a 7 – SKAP)

Observe que a introdução da SKAP pode ser dividida em duas pequenas partes (x e x'), enquanto na SAE ela é feita num só fôlego, sendo executada pelo piano 1 (Ppr.), tendo em vista que o piano 2 – parte

do aluno (Pal.) toca somente a partir do comp. 8. Mesmo com a diferença de um compasso, os elementos introdutórios de ambas as serestas apresentam uma similaridade tanto em seu espírito seresteiro como no compasso ternário. Inclusive, a SAE vem com a indicação “*como um violão*”.

Entrando na seção **A**, consideremos inicialmente o espaço compreendido entre os comp. 8 e 15 como sendo o “trecho a” (não confundir com seção **A** nem como subseção “a”). A separação desse trecho se faz necessária para podermos diferenciar e identificar melhor os processos intertextuais nesta seção, tendo em vista que os trechos seguintes (“b” e “c”) são tirados de pontos alternados do texto da partida, ou seja, eles não obedecem à seqüência numérica dos compassos. Vejamos nos exemplos seguintes, como Kaplan faz uma transformação a partir da SAE:

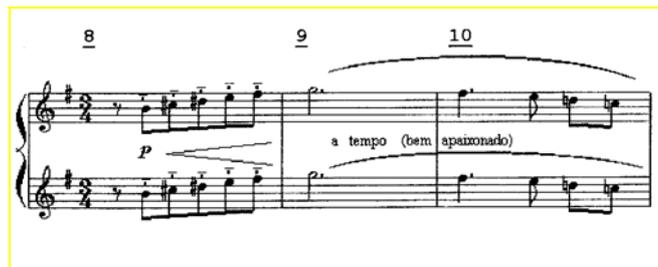


Figura 6: (Comp. 8 a 10 – SAE [Pal.1])

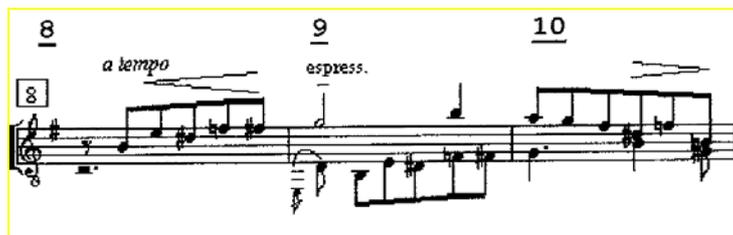


Figura 7: (Comp. 8 a 10 – SKAP)

Para chegar à nota Sol do comp. 9, Kaplan utilizou as mesmas notas (com exceção do Dó sustenido que foi substituído por um Fá bequadrado), porém sem obedecer ao desenho da escala ascendente do modelo anterior. O ponto da nota sol (mínima) foi substituído por um Si (semínima), uma terça acima. Mantendo esse intervalo, principalmente nas notas longas, Kaplan segue obedecendo ao desenho melódico com a divisão rítmica modificada.

Especifiquemos agora os comp. 16 a 19 da SKAP que corresponde aos comp. 47 e 48 (Ppr.) e 49 e 50 (Pal.) da SAE, como sendo o “trecho b”:

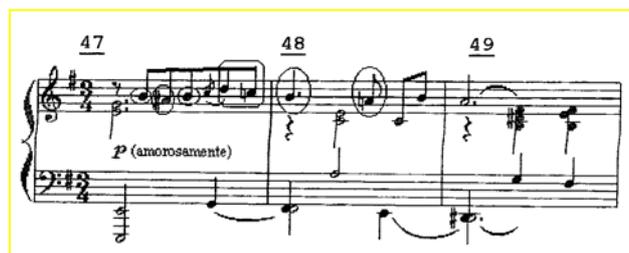


Figura 8: (Comp. 47 a 49 – SAE [Ppr.])



Figura 9: (Comp. 48 a 50 – SAE [Pal.])

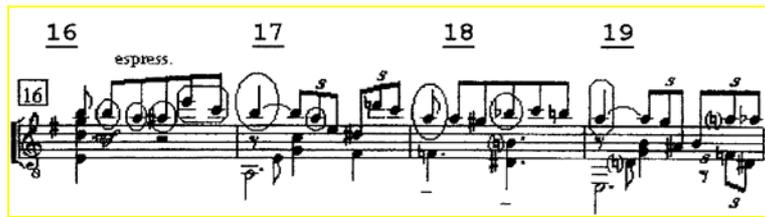


Figura 10: (Comp. 16 a 19 – SKAP)

Ao invés do Si – Lá# – Si do texto da partida, Kaplan utiliza Si – Lá - Lá#, e, para chegar ao Si 4<sup>4</sup> (nota comum) do compasso seguinte, ele dá um caráter mais melódico ao esticar a melodia até o Mi 5 (Mi 5 – Dó 5 – Si 4), ao invés do Ré (Ré 4 – Dó 4 – Si 3) que dá ao Dó 4 a condição de simples nota de passagem. Note que, apesar das notas do violão escritas a uma oitava acima, elas soam na mesma altura, pois não podemos esquecer que o violão é um instrumento transpositor.

Ainda na seção A da SKAP, tomemos os comp. 20 a 24 (terminando a seção). Será o “trecho c”, que tem como arquétipo o espaço compreendido entre os comp. 52 a 56 da SAE (Pal.) e o comp. 63 (Ppr.).

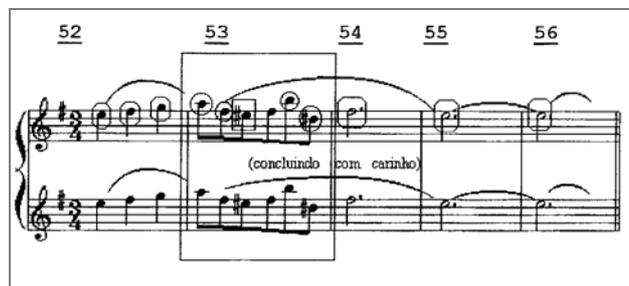


Figura 11: (Comp. 52 a 56 – SAE [Pal.]

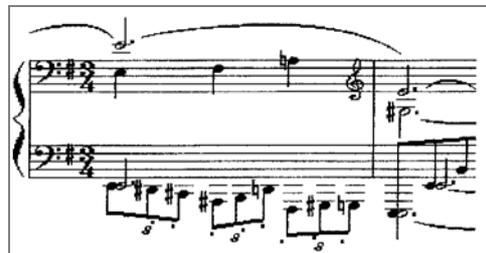
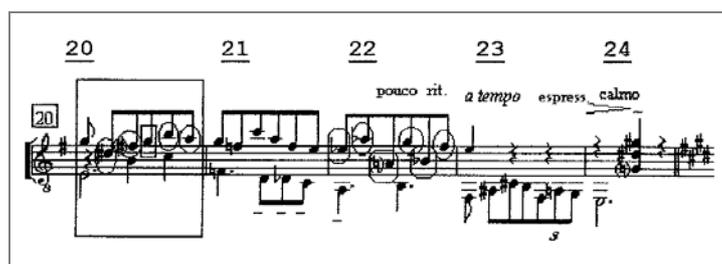


Figura 12: (Comp. 63 – SAE [Ppr.]



Ex. 10 (Comp. 20 a 24 – SKAP)

Observe a similaridade dos textos, principalmente entre os comp. 20 da SKAP e 53 da SAE (Pal.). As notas circuladas como formam uma espécie de anagrama<sup>5</sup>. No comp. 22 da SKAP há uma linha que parte do Mi bemol 4, desce para o Lá bequadro 3 e sobe ao Si bemol 3; uma outra, inicia no Lá bemol 4 e desce ao

<sup>4</sup> As indicações das notas na escala geral não estão considerando a clave oitavada usada na escrita para violão.

<sup>5</sup> Segundo Massaud Moisés (1995), *anagrama* (do grego *anágramma*) significa uma transposição de letras. É usado principalmente para cunhar pseudônimos ou encobrir a identidade de personagens reais. Por exemplo, *Natércia* é um anagrama de *Caterina*. Em música, embora não se trabalhe com a questão do significado, poderíamos imaginar uma seqüência de notas cuja ordem fosse alterada, resultando assim em um “anagrama musical”.

Sol e Fá# 4. Elas se misturam e vão desembocar no Mi (Mi menor – comp. 23). A linha superior também possui notas espelhadas. Fazendo uma leitura retrógrada dos comp. 53 e 52 da Pal. (Ex. 8), observamos que ela possui as mesmas notas (Lá – Sol – Fá# - Mi) contidas na resolução de SKAP nos comp. 22 e 23 (Ex. 10).

O restante do intertexto da Seresta é muito rico, possuindo vários outros procedimentos intertextuais que não serão mostrados aqui dado ao caráter desse trabalho.

### **Interpretação musical como um processo intertextual**

Ao interpretamos um texto musical estamos formando um quadro imaginário com várias “pinceladas”. A qualquer momento da montagem da performance, poderemos acrescentar ou retirar cores e matizes nos aspectos que julgamos de interesse para a apresentação da obra que é um momento único. Nesse momento, no entanto, temos a participação de um outro intérprete que é o ouvinte. Aí acontece o que Lopes (1995, p. 18-19) chama de “Operação de Transcodificação”:

Se alguém realiza um filme baseado num romance, pratica uma operação de transcodificação na qual o romance é a língua-objeto traduzida, e o filme é a metalíngua tradutora. Essa primeira transcodificação pode ser seguida por outras; se eu vi o filme do exemplo acima, posso, digamos, contá-lo com minhas próprias palavras, a um amigo que não o tenha visto. Nesse caso, o filme, que era a metalíngua tradutora do romance, passa a ser língua-objeto para a nova metalíngua que é a minha narração do filme (segunda transcodificação).

Um dos ouvintes poderá ser, inclusive, o próprio compositor que terá o retorno de sua obra transformada pelo intérprete ou pelo comentário de outra pessoa da platéia. Assim, se completa e se renova o contínuo processo intertextual.

### **Conclusão**

Concluimos, portanto, que cada texto existe em relação a outros textos, num processo que pode acontecer de forma implícita ou explícita, consciente ou inconsciente, suposta ou efetiva. Nessa perspectiva, então, todo texto é intertextual. Diante do exposto, seria inocente imaginar que a construção musical seja algo que surja à luz do mito da musa inspiradora que, vindo como uma força misteriosa, seja capaz de conceber, planejar e completar a obra sonora do artista. A riqueza do seu trabalho irá depender de como ele irá manipular o material tomado, atualizando os elementos que lhe pareçam importantes na estruturação de sua obra e devolvendo esse material com um maior grau de interesse.

### **Referências Bibliográficas**

- ARROJO, Rosemary. Oficina de Tradução (a teoria na prática). São Paulo: Série Princípios - Editora Ática, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. Problemas da Poética de Dostoievsky. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada. 2ª ed. São Paulo: Série Princípios - Editora Ática, 1992.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. In “Poétique” - Revista de Teoria e Análise Literárias N°27: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra/ Portugal: Livraria Almedina, 1979.
- GOMES, João Carlos Teixeira. Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In “Poétique” - Revista de Teoria e Análise Literárias N°27: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra/Portugal: Livraria Almedina, 1979.

- KRISTEVA, Júlia. Semiótica do Romance. pp. 69-99: A Palavra, o Diálogo, o Romance. Lisboa: Arcádia, 1977.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 7ªed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. Paródia, Paráfrase & CIA. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura. 8ª ed. Coimbra (Portugal): Livraria Almedina, 1994. Volume 1.
- SOUZA, Eugênio Lima. Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. Dissertação de Mestrado em Música UFRJ. Rio de Janeiro: 1997.
- \_\_\_\_\_. A Intertextualidade como fio condutor nos processos de criação e interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. In Revista Claves – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. João Pessoa -PB, Maio, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz: A Literatura Medieval. Tradução: Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.