

## **Procedimentos Intertextuais no Concerto para Violão e Orquestra:**

### ***Aporia, III Movimento (reinvenção)***

#### COMUNICAÇÃO ORAL

Daniel Escudeiro

*Universidade Federal da Bahia (UFBA) – escudod@gmail.com*

**Resumo:** Esse artigo é um recorte de pesquisa realizada entre 2010 e 2012 no curso de mestrado em Composição Musical na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Objetiva-se expor um conjunto de procedimentos composicionais intertextuais relativos ao terceiro movimento da obra *Aporia*. Para tanto, a concepção de intertextualidade *reinventiva* expressa por Barbosa e Barrenechea (2003) foi adotada como fio condutor nesse movimento, relacionando autores da área literária intertextual e musical. No terceiro movimento há uma diversidade, pluralidade, e um nível de tolerância entre os textos, muitos deles de vários períodos e contrastantes, produzindo novas sonoridades a partir da técnica composicional intertextual.

**Palavras-chave:** Composição Musical. Intertextualidade. Concerto. Violão. *Aporia*.

#### **Intertextual Procedures in a Concert for Classical Guitar and Orchestra: *Aporia, 3<sup>rd</sup> Movement (Reinvention)***

**Abstract:** This article is an excerpt from a research study conducted between 2010 and 2012 in the framework of a Master's degree in Musical Composition at the Federal University of Bahia (UFBA), Brazil. It aims to expose a set of intertextual compositional procedures relating to the third movement of *Aporia*. Therefore, the concept of a *reinventing* intertextuality, mentioned by Barbosa & Barrenechea (2003), was adopted as a guiding thread in this movement, linking authors from the literary and musical intertextual areas. The third movement has diversity, plurality and a level of tolerance between the texts, many of them contrasting and from different periods, producing new sonorities arising from the intertextual compositional technique.

**Keywords:** Musical Composition. Intertextuality. Concert. Classical Guitar. *Aporia*.

### **1. Introdução**

Objetiva-se aqui expor um conjunto de procedimentos composicionais intertextuais relativos ao terceiro movimento da obra *Aporia* para violão e orquestra de câmara frutos da pesquisa sobre composição intertextual realizada na UFBA entre 2010 e 2012.

Procurou-se nesse movimento trabalhar a intertextualidade *reinventiva*, expressa por Barbosa e Barrenechea (2003) como um “[...] tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 133, 134). O que significa isso? De maneira geral, optou-se em transitar em diversos intertextos sem necessariamente se ater a um texto de partida especificamente, e vislumbrar os intertextos na medida em que se produzia a escritura. A partir desse ideário geral utilizou-se preferencialmente procedimentos intertextuais como

fragmentação de Straus (apud LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 104), paródia e colagem de Sant’Anna (2007), paratexto de Genette (2006), e intertextualidade idiomática (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003; ESCUDEIRO, 2012).

## 2. Aporia — III Movimento (reinvenção)

Aqui serão apresentados os intertextos utilizados e seus procedimentos na medida em que aparecem na música. No Quadro 14 tem-se a descrição geral das partes:

**Quadro 14** – Descrição das partes do III Movimento (*reinvenção*)

Partes	A	B	C	D	E	F
Descrição	Fragmentação	Paródia ( <i>style brisé</i> )	Paródia/ Colagem	Estilização Paratextual /Arquitextual	Intertextualidade Idiomática	Final ( <i>fôrmas</i> )
Compassos	1–13	14–55	56–74	75–99	100–115	116–145

A parte A é composta a partir do texto musical *Puis qu’en oubli* de Guillaume de Machaut (1300–1377). O Exemplo 54 (excerto), recebe um tratamento de fragmentação, descrito por Straus (apud LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 104), em que os elementos são postos em pontos separados em relação ao texto original, resultando no Exemplo 53:

(b) comentários

The musical score for 'Puis qu'en oubli' is presented with various annotations. The Violão part includes the instruction 'Corda solta sempre Harm.' and dynamics 'ff' and 'mf sonoro'. The woodwind and brass parts show dynamic markings such as 'pp', 'ff', 'sfz >', 'f', 'mf', and 'pp'. The Trompa (F) part is specifically marked as 'fragmentado'. Measure numbers (a) and (a1) are used to denote specific points in the score.

**Exemplo 53** – *Puis qu’en oubli*: fragmentação

(b) motivo elaborado no Violão

[Cantus]

Contratenor

Tenor

(a) texto utilizado para a base da verticalidade

**Exemplo 54** – *Puis qu'en oubli* (excerto)

O Exemplo 54–a mostra o texto de partida (*Puis qu'en oubli*, excerto) segundo o qual tratou-se de fragmentá-lo, como pode-se ver no Exemplo 53–a e 53–a1, separados com as linha tracejadas, em que nota-se também um processo de aumentação.

Foram acrescentados ao texto gerado comentários do violão, por exemplo, em que o ritmo das colcheias foi aproveitado (Ex. 54–b) e desenvolvido (Ex. 53–b). Vale salientar que a base da dimensão vertical desta seção foi retirada do texto musical de Machaut (Ex. 54), sendo representada pelo clarinete, a trompa e o trombone.

Na parte **B** tomou-se como procedimento o estilo de escritura que se denominará “nota a nota”, ou *linearidade texto-compositiva*, uma vez que é feita com base em modificações que seguem *ipsis verbis* o enunciado de origem, sejam as proporções métricas, seja o compasso, o ritmo, o fraseado, o contorno ou mesmo somente as notas. No Exemplo 55, compara-se — nota a nota — a peça de *Ordo Virtutum* (O Jogo das Virtudes), cena 4, de Hildegard von Bingen, (1098–1179) com o texto do violão reescrito (Ex. 55–a).

(a) comparação nota a nota

14

*mf*

(b) style brisé

5

3

3

pizz.

*f* *p* *f*

**Exemplo 55** – *Ordo Virtutum* (excerto) e *linearidade texto-compositiva*

Ao se utilizar do *style brisé* dos alaudistas procurou-se um sentido de paródia — segundo Sant’Anna (2007) — com o qual se inverte, se altera o sentido do texto de partida. Conforme o *style brisé*, o contorno melódico esboça o baixo e a dimensão vertical em porções distintas do instrumento, introduzindo as notas convenientes ora num ora noutra registro (Ex. 55–b). Também foi modificado o ritmo como desejado. O evento se expande para a orquestra nas madeiras, nos metais e nas cordas.

O próximo texto utilizado, com o qual se compõe a seção C, é a obra *Ave Maria... virgo serena* de Josquin Desprez (1440–1521), escrito originalmente para quatro cantores. Dois processos são enfatizados:

- 1) desvio do sentido do texto de origem:
  - ✓ por meio da entrada de um segundo texto (própria autoria), com a função de harmonizar o contexto musical, composto pelo violão e pelos instrumentos que dão suporte à harmonia (clarinete, fagote e trompa);
  - ✓ pela modificação rítmica do texto de partida;
- 2) colagem de primeiro grau (SANT’ANNA, 2007):
  - ✓ obtida pela superposição da texto musical de Josquin e do compositor Anton Webern (1883–1945). O texto musical de Webern escolhido foi um trecho da seção das cordas da sua *Sinfonia*, Op. 21, segundo movimento, compassos 11–23.

No primeiro caso, efeito parodístico, harmonizou-se a música através de acordes acrescentados ao violão (Ex. 56–b). Foram realizadas concomitantemente pequenas alterações rítmicas somente na entrada das vozes (texto musical de Josquin), sem modificar as alturas correspondentes (Ex. 56–a). Feitas as devidas escolhas, foi efetuada a escritura total desse trecho que conta com o apoio harmônico de outros instrumentos. Os acordes em *cifra* e os graus da harmonia expostos no Exemplo 56–b representam a harmonização elaborada com o violão, pelas perspectivas auditiva e escrita do paratexto (*cifra*)<sup>1</sup>.

The image shows a musical score for Example 56, consisting of four staves. The top staff is labeled (a) and starts with a measure number 12. The second staff is labeled (a) and contains a melodic line. The third staff is labeled (a) and contains a melodic line. The bottom staff is labeled (a) and contains a bass line with a downward-pointing arrow at the beginning.

Modificação rítmica

Harmonização  
(b)  $i$  VII VI III  $i$  VII  $i$   
Am<sup>(9)</sup> G<sup>(4)</sup> F C Am G Am

**Exemplo 56** – *Ave Maria... virgo serena* (excerto) e harmonização ao violão

No segundo caso (colagem de primeiro grau), o texto musical de Josquin (Ex. 57–a) é sobreposto ao texto musical de Webern (Ex. 57–b), este último citado literalmente e incluídas todas as indicações paratextuais (GENETTE, 2006) de origem, como articulação, dinâmica e acentuação. A quantidade de elementos paratextuais na escrita de Weber é um fator que chama atenção: no texto de Josquin as indicações são poucas<sup>2</sup>, e no texto de Webern, ao contrário, há um “excesso” de informação, mudanças constantes de *pizzicato*, arco, *staccato*, ligaduras de expressão e dinâmica.

*Ave Maria...virgo serena* (Josquin Desprez)  
(a)

*Sinfonia Op. 21* (Anton Webern)  
(b)

**Exemplo 57** – *Ave Maria...virgo serena* (Josquin Desprez) e *Sinfonia Op. 21*(Anton Webern)

O texto de Webern, esteticamente, é suavizado pelo texto de Josquin, que também sofre uma mudança radical, pois perde toda a sua característica solene. A “seriedade” dos dois textos é trocada por um caráter burlesco, satírico ou mesmo cômico — o efeito se deve ao fato de se posicionar o texto de Josquin nas madeiras, ao mesmo tempo em que se utiliza, no texto de Webern, de *pizzicato* e de outros recursos nas cordas com uma grande variedade timbrística.

A parte **D** é uma homenagem aos compositores baianos<sup>3</sup>, entre eles Wellington Gomes (n. 1960), Paulo Rios (n. 1985), Joélio Santos (n. 1978) e Túlio Augusto (n. 1983), e está dividida em: 1) estilização da obra *Rondando* (**violão solo**) de Wellington Gomes; 2) paráfrase e colagem com as obras *Rossianas no. 1* (**violão solo**) e *Mau* (**orquestra sinfônica**) de Paulo Rios, *Cirandeariação com Jaco* (**piano e violão**) de Joélio Santos e *Lugar Nenhum* *Regionalfolkmusic* de Túlio Augusto (**orquestra e gaita solo**).

Para o processo de estilização da obra (trecho) *Rondando*, para violão solo (Ex. 58), tem-se basicamente os seguintes procedimentos: 1) adoção de um caráter mais lírico, indicado paratextualmente — *quase ad libitum e lírico* (Ex. 59-a); 2) com base no item anterior, faz-se modificação da métrica para 4/4 e a “diluição” da condução rítmica, pelo uso de ritmos mais pontuais, esporádicos, quase pontilista, dando maior liberdade para o instrumentista (Ex. 59); 3) manutenção do contorno melódico e das alturas em grande parte dos trechos e expansão motívica (Ex. 58-b; Ex. 59-b); e 4) acréscimo de recursos não convencionais para o violão (Ex. 59-c).

44 *Tempo primo* *Rondando*  
 p cresc. (b) Contorno melódico f

Exemplo 58 – *Rondando* de Wellington Gomes – violão solo

(a) *quase ad libitum e lírico*  
 79 ♩ = 60 (b) Homenagem aos baianos  
 f molto vibrato p f mf espress. (b) p cresc. f  
 83 metálico bend bend deslizar com a ponta da unha nas cordas C12 C5 ataque: só com M.E. pizz.  
 p sonoro mf f  
 (c) efeitos não convencionais

Exemplo 59 – Homenagem: estilização em *Rondando*

Como se nota nos Exemplos 58 e 59, caso se comparem todas as atitudes anteriormente descritas, os textos tendem a se aproximar e a se afastar, em uma intertextualidade que carrega a obra gerada de certa singularidade, ao mesmo tempo em que conserva atributos de pertença, caracterizando um tipo de estilização.

O segundo momento desta seção inicia-se com uma citação parafraseada (SANT'ANNA, 2007) da *Rossianas no. 1* de Paulo Rios, como se observa no Exemplo 60. Comparando os dois trechos escolhidos, percebem-se as coincidências rítmicas e de fraseado (Ex. 60–a), assim como se vê que o conjunto de notas utilizado é adequado compasso por compasso (Ex. 60–b). Essa aproximação entre os dois trechos torna-se menor pelo retoque em alguns motivos rítmicos (60–c) e pela variação melódica (60–d). Com o intuito de reforçar o caráter intertextual, optou-se por colocar uma parte da melodia do compositor Reginalo Rossi (n. 1944)<sup>4</sup>, *Mon amour, meu bem, ma femme*, que remete ao subtítulo da obra de Paulo Rios (Ex. 60–e).

**Rossianas**

(e) I  
sobre a raposa e as uvas

♩ = 60

(e) Mon amour, meu bem, ma femme

**Exemplo 60** – Homenagem: paráfrase em *Rossianas no. 1* de Paulo Rios

Finalizando a parte **D**, tem-se uma espécie de colagem parafrásica (porque as modificações são superficiais) e estilística (porque mantem um elo com o estilo dos textos de partida), em que os elementos colados remetem aos seus respectivos contextos, mas aqui, deslocados, renovam seu enunciado e se tornam parte do discurso do texto gerado. O Exemplo 61 mostra um trecho com os intertextos escolhidos e as respectivas indicações intertextuais: *Cirandeariação com Jaco* (Joélio Santos) citação literal e parafrase; *Mau* (Paulo Rios) citação semi-literal e citação literal; e *Lugar Nenhum Regionalfolkmusic* (Túlio Augusto) citação literal e paródia.

Exemplo 61 – Homenagem: apropriação parafrásica e estilística

Na parte **E**, decidiu-se trabalhar com a intertextualidade idiomática (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003; ESCUDEIRO, 2012) entre o violão e a orquestra. O Quadro 15 demonstra, em resumo, como foi pensada a relação entre as cordas do violão e a orquestra:

Quadro 15 —As notas “mi” do violão e os instrumentos da orquestra.

Madeiras, Metais e Percussão							
mi 4		mi 3		mi 2		mi 1	
corda.casa	Instr.	corda.casa	Instr.	corda.casa	Instr.	corda.casa	Instr.
(1).XII	Fl.	(1)	Ob./Tpt.	(4).II	Fgt.	(6)	Timp./Tbn.
		(2).V	Fl.	(5).VII	Tpa.		
		(3).IX	Cl.	(6).XII	Tbn.		
		(4).XIV	Fgt.				
Cordas							
Vln. I		Vln. I/ Vln. II		Vla. / Vc.		Cb.	

Para tanto, primeiramente foi feito um mapeamento da nota “mi” em suas diversas alturas e cordas (Quadro 15), utilizando-se somente essas cordas a fim de expor um

idiomatismo timbrístico típico do violão<sup>5</sup>. Foram correlacionadas, posteriormente, as cordas e as alturas elencadas com os respectivos instrumentos. Procurou-se aproximar alguns timbres, por exemplo: o clarinete (Cl.), com sonoridade mais aveludada na 3ª corda [mi\_3: (3).IX]; o tímpano (Timp.) e o trombone (Tbn.) na 6ª corda solta [mi\_1: (6)], com sons mais graves e cheios; o fagote na 4ª corda [mi\_3: (4).XIV] com som mais agudo e penetrante nessa região, e assim por diante. Um dos resultados pode ser visto no Exemplo 62:

**Exemplo 62** – Intertextualidade idiomática entre violão e orquestra

Para encerrar o III Movimento, na parte **F** foram adotadas algumas posições fixas da mão esquerda ou direita do violão, denominadas *fôrmas*, cuja sonoridade produzida serviu como material fundamental para o desenvolvimento melódico e harmônico, sendo este transposto e reelaborado durante a seção. Essa atitude está mais relacionada ao que denominamos de *digitexto* — no caso dessa seção ele se apresenta velado. O digitexto sendo a escrita da digitação adotada para a execução de determinado trecho pode ser especificado na partitura ou não e cabe ao compositor utilizá-lo como ferramenta composicional. Esse aspecto e sua utilização serão abordados em artigo posterior para melhor esclarecimento do assunto.

## Conclusões

Ao se vincular a *intertextualidade reinventiva* de Barbosa, Barrenechea (2003) preferiu-se passear por determinadas propostas intertextuais, como *fragmentação* de Straus, *paródia* e *colagem* de Sant’Anna, *paratexto* de Genette, *intertextualidade idiomática*. Dessa forma no terceiro movimento há uma diversidade, uma pluralidade, e um nível de tolerância entre os textos, sendo muitos deles de vários períodos e contrastantes. Disso também resultou uma divisão das seções em decorrência dos textos musicais utilizados. De forma geral os conceitos abordados na área de literatura intertextual são transmutados para a feitura das partes da peça embora aqui eles sejam apresentados suscintamente. O produto final musical se mostra-se diferente do(s) texto(s) de partida seja pelo timbre, pela harmonia ou textura apresentada, demonstrando as possibilidades da técnica composicional intertextual.

## Referências:

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125–136, jul–dez, 2003.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. Intertextualidade Idiomática na Música: Apontamentos para um conceito e prática no século XXI. In: *Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música*, n. 2, 2012, Rio de Janeiro. *O Contexto Brasileiro e a Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: SIMPOM, p. 200–210, 2012.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

LIMA, F. F; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, n. 21, 2011, Uberlândia. *Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas*. Uberlândia: ANPPOM, p. 99–104, 2011.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

---

<sup>1</sup> Aqui procura-se demonstrar que o procedimento intertextual se vincula ao universo musical popular pela *cifra*. A *cifra* designada por letras e números para a produção de uma sonoridade harmônica na música popular.

<sup>2</sup> Vale ressaltar que as indicações de fraseado e dinâmica feitas não estão contidas no original e foram adotadas com intuito de aproximar o caráter do texto de partida, sendo a intervenção mínima possível.

<sup>3</sup> Em especial ao grupo de compositores vinculados a OCA (Oficina de Composição Agora).

<sup>4</sup> Reginaldo Rossi é natural de Recife e nacionalmente conhecido como “O Rei do brega”, por seu estilo de música denominada “brega”.

<sup>5</sup> Os instrumentos estão denominados de forma abreviada. Os números entre parênteses indicam as cordas e os algarismos romanos as casas. Os números que indicam as cordas e não tem suas respectivas casas como (1) e (6) representam a primeira e a sexta corda solta do violão.