

Planejamento composicional do primeiro movimento de *Primaveras*, para quinteto de metais: revisitando o *Sistema Cosmos*

MODALIDADE: Composição

José de Arimatéia Rodrigues Dias
UFCG – arirodriguescomp@gmail.com

Pedro Miguel de Moraes
UFCG – pedromiguelmusica@globomail.com

Weskley Roberto da Silva Dantas
UFCG – weskley.dantas@gmail.com

Liduíno José Pitombeira de Oliveira
UFCG – pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo descreve o planejamento composicional da obra *Primaveras*, para quinteto de metais, elaborado a partir de componentes intertextuais de três composições relacionadas à temática da primavera. A coordenação dos intertextos é controlada pelo *Sistema Cosmos*, originalmente criado pelo compositor Flávio Lima (2011), para a composição da obra *Cosmos*. Pretende-se, neste trabalho, demonstrar os procedimentos de manipulação intertextual, bem como a flexibilidade deste sistema, ao reutilizá-lo em um contexto diferente do original.

Palavras-chave: Sistema Cosmos. Intertextualidade. Planejamento composicional.

Compositional planning of the first movement of *Primaveras*, for brass quintet: Revisiting the *Cosmos System*

Abstract: This article describes the compositional planning of the work *Primaveras*, for brass quintet, drawn from the intertextual components of three compositions related to the theme of spring. The coordination of intertexts is controlled by the *Cosmos System*, originally created by composer Flávio Lima (2011), for the composition of the work *Cosmos*. We intend, in this paper, to demonstrate the procedures for intertextual handling, as well as the flexibility of this system by reusing it in a different context from the original.

Keywords: Cosmos System. Intertextuality. Compositional Planning.

1. Introdução

Este artigo trata do planejamento de uma obra para quinteto de metais, intitulada *Primaveras*, construída a partir de um sistema composicional que tem como foco principal a manipulação de intertextos. Este sistema composicional, denominado *Sistema Cosmos*, foi originalmente elaborado e utilizado na composição de uma obra para quarteto de flautas doce e harpa, intitulada *Cosmos*, pelo compositor Flávio Lima (2011).

A obra *Primaveras* utiliza o mesmo sistema composicional utilizado em *Cosmos*, apresentando, no entanto, um planejamento composicional distinto. Antes de discutirmos pormenorizadamente os passos que conduziram à elaboração de *Primaveras*, faremos um

rápido exame no estado da arte das pesquisas relativas à teoria da intertextualidade e à teoria dos sistemas composicionais.

2. Intertextualidade

A teoria da intertextualidade é oriunda da linguística, particularmente dos trabalhos de Mikhail Bakhtin no início do século XX, e é utilizada como um meio de estudar e reconhecer diálogos e intercâmbios entre autores e obras. No entanto, o termo intertextualidade só veio a ser usado por Julia Kristeva na década de 1960 (SAMOYAULT, 2008:15). O conceito de intertextualidade está intimamente ligado ao dialogismo proposto por Bakhtin (KRISTEVA, 2005:71), e até mesmo ao conceito de antropofagia, de Mário de Andrade (ZANI, 2003:123), uma vez que qualquer discurso remete ou apropria-se de outro para construir o seu sentido. Segundo Bakhtin (1986:162), um texto não existe nem pode ser avaliado ou compreendido isoladamente. Koch (2007:17), por sua vez, observa que “a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores”.

A intertextualidade temática é conceituada como um compartilhamento de temas dentro de uma “mesma área do saber ou corrente de pensamento”, como certos personagens recorrentes da literatura a exemplo, do herói e da *femme fatale* (KOCH, 2007:18). Já a intertextualidade estilística ocorre quando há repetição, imitação e/ou paródia de estilos ou certas características de linguagem de um determinado intertexto. Por exemplo, *A Canção do Exílio* de Gonçalves Dias e *Nova Canção do Exílio* de Carlos Drummond de Andrade. A intertextualidade também pode ser explícita quando é feita clara menção à fonte do intertexto, (como no exemplo de Drummond citado acima) e implícita quando não é explicitada a fonte do intertexto. Defende-se que, na prática, o fenômeno da intertextualidade remete o leitor a outros textos, prometendo assim, “uma experiência contínua de sentidos e de múltiplas camadas”, como defende Yampolschi (2006: 450).

A intertextualidade em música é encontrada em obras de diversos compositores de diversas épocas. Tomemos, como exemplo, os casos citados em Lima (2011): a *Berceuse Op. 57*, de Chopin, fornece a figura de cinco notas, que forma a célula-básica do *Romanze Op. 118 N. 5*, de Brahms; a obra *Music for the Magic Theater*, de Rochberg, em que o Adagio do *Divertimento N.15, K 285*, de Mozart é citado literalmente; ou ainda a relação entre as obras de Gottlieb Muffat e George Handel, em que Handel usa empréstimos da *Fuga a quatro vozes*

em si bemol maior de Muffat para construir partes da sua obra *Ode para o dia de Santa Cecília*. Um exemplo mais contemporâneo seria a *Sonata para Piano (Sobre Tema de Bartók)* Op. 45 do compositor Marlos Nobre.

3. Sistemas Compositivos

A Teoria geral dos sistemas foi desenvolvida a partir dos trabalhos do biólogo alemão Ludwig Von Bertalanffy, em sua busca por uma teoria que explicasse as relações entre diversas áreas do conhecimento. Para ele, um sistema é descrito como “um complexo de elementos em interação” (BERTALANFFY, 2008: 84), podendo ser fechado, se nenhum material entra ou sai dele (sistema isolado do meio ambiente), ou aberto se há importação e exportação de material. Essa última definição, no texto de Bertalanffy (p.64), é usada para descrição de processos sistemáticos em organismos vivos.

Outros autores buscaram definir o conceito de sistema, que, segundo Johnson, Kast e Rosenzweig (1973: 4) seria “um todo complexo e organizado; uma reunião de coisas ou partes formando um todo unitário e complexo”. Assim, o sistema traz em si uma ideia de ordem. Já segundo Oliveira (2002: 35), “sistema é um conjunto de partes interagentes e interdependentes que, conjuntamente, formam um todo unitário com um determinado objetivo e efetuam determinada função”. Observa-se que, de acordo com esta definição, um sistema também pode apresentar partes menores, que guardam certa dependência entre si, formando um “todo complexo”. Assim, em um sistema aberto, podem-se identificar partes integrantes básicas, tais como as entradas (*inputs*), onde o material inicial é recebido, as estruturas de processamento, que são unidades internas onde o material inicial é transformado, e as saídas (*outputs*), onde o material é finalizado.

O diagrama da figura 1 ilustra uma aplicação musical de sistema aberto que tem a função de permutar e transpor os elementos internos de gestos musicais que são inseridos em sua entrada. Na entrada é inserida a melodia *Batiza os cabocos*, da tradição do Boi-bumbá de Santarém, disponível em Cavalcante (2006: 6). Como esse sistema é composto internamente de uma máquina de permutação palindrômica¹, que parte do último evento seguido do primeiro, e de uma máquina de transposição, cujo fator transposicional (Tn) é controlado externamente pelo compositor, uma melodia transformada é fornecida na saída. A figura 1 mostra o resultado da permutação palindrômica, seguida por uma transposição a um intervalo de trítono.

II. Batiza os cabocos
(Bai-bumbá)

Permutador

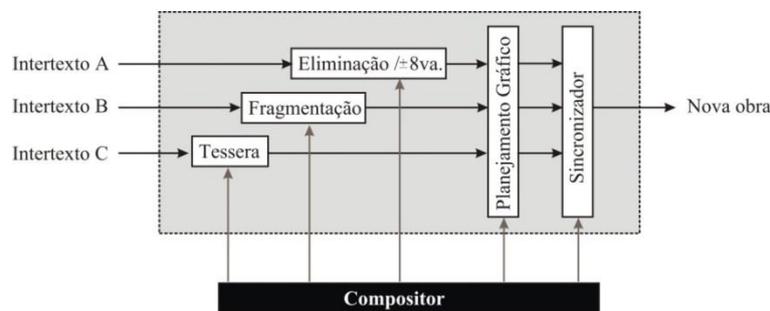
Transpositor ← Compositor

Figura 1. Sistema permutador-transpositor

Se um sistema é, segundo Bertalanffy (2008: 84), “um complexo de elementos em interação”, poderíamos sugerir aqui que, grosso modo, um sistema composicional é um complexo de elementos musicais que interagem entre si a partir de certas relações pré-determinadas. Assim, segundo Lima (2011), um sistema composicional pode ser definido como “um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordena a utilização e interconexão de parâmetros musicais, como propósito de produzir obras musicais.” Lima ainda complementa, usando um termo de Bertalanffy (p.53), que essas diretrizes são algoritmos simbólicos, os quais “têm a função de gerenciar operações paramétricas, servindo como uma matriz arquetípica, fechada o suficiente para ter características inconfundíveis e aberta o suficiente para permitir a elaboração de diversos planejamentos”.

O *Sistema Cosmos* é um sistema composicional, desenvolvido pelo compositor Flávio Lima, que atua como um organizador de procedimentos, no qual o uso da intertextualidade é o ponto de partida para a concepção de uma obra musical. O sistema foi utilizado para a criação de uma obra para quarteto de flautas doce e harpa, também denominada *Cosmos*. O *Sistema Cosmos* será aqui retomado para a criação de uma obra para quinteto de metais, denominada *Primaveras*, a qual também traz a intertextualidade como principal recurso composicional. O conjunto de definições que forma o *Sistema Cosmos*, bem como a forma de manipulação dos intertextos, são explicitados na Tabela 1 e descritos no modelo esquemático da Figura 2.

Sistema Cosmos	
Definição 1	O intertexto A é citado literalmente, ou tem alguns de seus segmentos arbitrariamente omitidos ou transportados oitava acima ou abaixo, para se adaptar às extensões instrumentais ou vocais utilizadas.
Definição 2	Ao intertexto B, aplica-se a ferramenta intertextual de fragmentação (Straus, 1990, 17) a qual consiste em separar elementos que ocorrem de forma contígua.
Definição 3	Ao intertexto C, aplica-se a ferramenta Tessera (Bloom, 2002, p. 97), a qual consiste em uma compleição antitética do texto original.
Definição 4	Os intertextos serão moldados de acordo com um planejamento gráfico.
Definição 5	Recursos de aumentação ou diminuição rítmica poderão ser utilizados para sincronizar os textos.

Tabela 1. *Sistema Cosmos*Figura 2: Modelo esquemático do *Sistema Cosmos*

4. Planejamento Composicional do primeiro movimento de “Primaveras”

As fases pré-composicionais de *Primaveras* iniciam a partir da escolha de três obras que versam sobre tema semelhante, a saber, a celebração da estação do ano da primavera. Assim, as obras escolhidas como intertextos, embora apresentem estéticas e contextos históricos distintos, já se relacionam *a priori*, pelo princípio da intertextualidade temática. Os intertextos escolhidos foram: *Kalenda Maya*, de Raimbaut de Vaqueiras, do período medieval, *Primavera* das *Quatro estações* de Vivaldi, do período barroco, *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, uma obra do início do século XX. A forma como esses intertextos são utilizados está descrita na Tabela 1, que define o *Sistema Cosmos*.

A obra será dividida em três movimentos e terá uma duração total de 10 minutos, sendo 3 minutos para o primeiro movimento, 4 minutos para o segundo e 3 minutos para o terceiro. O primeiro movimento, único examinado neste artigo, será em 5/4, com um andamento de 80 semínimas por minuto, tendo, portanto, um total de 240 semínimas, já que o movimento tem duração de três minutos. Isto resulta em 48 compassos ($240 \div 5 = 48$).

Os intertextos alternar-se-ão em suas funções para cada movimento. No primeiro movimento o intertexto A será a melodia de *Kalenda Maia*, o intertexto B será constituído pelos primeiros quarenta e oito compassos do violino solo do terceiro movimento da *Primavera* das *Quatro Estações* de Vivaldi, e o intertexto C serão os primeiros quarenta e oito compassos do clarinete *piccolo* da seção *Rondas de Primavera* (letras de ensaio 48 a 55) da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. A acomodação dos intertextos à moldura temporal, definida nesta fase de planejamento, será realizada por recursos de aumento e diminuição, como prevê a Definição 5 do sistema.

Para a elaboração do planejamento gráfico do primeiro movimento de *Primaveras*, conforme nos indica a Definição 4 do sistema, inicialmente segmentamos os três intertextos para que pudessem ser distribuídos entre os cinco instrumentos. Assim, a melodia de *Kalenda Maya* foi particionada em diversos segmentos ($A_1, A_2, A_3, \dots, A_{18}$), conforme se indica na Figura 3.

O mesmo procedimento foi realizado em relação aos outros dois intertextos, observando que, diferentemente de *Kalenda Maya*, que será utilizado literalmente, os outros dois intertextos serão previamente submetidos aos procedimentos de transformação, de acordo com as Definições 2 e 4 do sistema, antes de serem particionados em 24 segmentos, cada um: $B_1 \dots B_{24}$ e $C_1 \dots C_{24}$. O diagrama da Figura 4 mostra o planejamento gráfico, onde se pode observar, a forma em larga escala (ABA'), as linhas instrumentais, os compassos, a duração e a distribuição das segmentações intertextuais. A Figura 5 mostra a realização da primeira seção da obra. Nesta figura, estão indicados os segmentos provenientes dos intertextos.

Figura 3: *Kalenda Maya*, segundo uma realização de Gennrich (1960)

	A	B	A'	
Trompete 1		C ₁ C ₃ C ₆ C ₇ C ₉ C ₁₂ C ₁₃ C ₁₈ C ₂₁ C ₂₃ C ₂₄ B ₁₅ A ₁ B ₁₈		A ₁₂
Trompete 2	A ₄ B ₅ B ₆ B ₇ B ₈ B ₉ B ₁₀ A ₁₁ A ₁₄ A ₁₅ A ₁₆ B ₁₄ B ₁₆ B ₁₇ A ₂ B ₁₉			A ₁₁
Trompa	A ₃ B ₁	C ₂ C ₅ A ₉ A ₁₀ A ₁₁ A ₁₂ B ₁₁ B ₁₂ B ₁₃ A ₁₇ A ₁₈		A ₃ B ₂₀ A ₈ A ₁₀
Trombone	B ₁ A ₂ B ₃	A ₅ A ₆ A ₇ A ₈ C ₁₀ C ₁₃ C ₁₆ C ₁₉ C ₂₂		A ₄ B ₂₁ B ₂₂ B ₂₃ B ₂₄
Tuba	A ₁ B ₂	C ₄ C ₅ C ₁₁ C ₁₄ C ₁₇ C ₂₀		A ₅ A ₆ A ₇ A ₉
Compassos	8	8	8	8
Duração	00:30	01:30		01:00

Figura 4: Planejamento gráfico de *Primaveras*

The musical score for the first section of *Primaveras* is written for five instruments: Trompete em Dó 1, Trompete em Dó 2, Trompa em Fá, Trombone, and Tuba. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is in 4/4 time. The Trombone part includes dynamics *p*, *mp*, and *pp*, with notes labeled B1, A1, A2, and B2. The Tuba part includes dynamics *p* and *mp*, with notes labeled A1 and B2. The Trompa em Fá part includes dynamics *pp* and *mp*, with notes labeled A3, B3, A4, and B4. The Trompete em Dó 1 and Trompete em Dó 2 parts are mostly rests.

Figura 5: Primeira seção de *Primaveras*

5. Conclusão

Ao realizar o planejamento e composição da obra *Primaveras*, tivemos a oportunidade de avaliar a potencialidade de um planejamento composicional calcado em um sistema que toma a intertextualidade como uma ferramenta primordial para a composição musical. Destacamos ainda aqui o possível uso de sistemas simbólicos aplicados à composição musical, em um processo de mediação entre o compositor e sua obra em que o

sistema composicional é a ferramenta para a ação do compositor sobre os intertextos, gerando a partir daí um novo texto.

Referências:

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Tradução de Francisco M.Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CAVALCANTE, Fábio Gonçalves. *Músicas de Domínio Público do Folclore Santareno: Livro de Partituras I - Melodias*. Santarém: Creative Commons, 2010.
- GENNRICH, Friedrich. *Troubadours, Trouveres, Minne- and Meistersinger*. Koln: Arno VolkVerlag, 1960
- JOHNSON, R. A., KAST, F. E., ROSENWEIG, J. E. *The theory and management of systems*. New York: McGraw-Hill, 1963.
- KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Ana Christina, CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad.: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIMA, Flávio. *Intertextualidade como Ferramenta Essencial no Desenvolvimento do Sistema Composicional de COSMOS para Quarteto de Flautas Doce e Harpa*. In: Anais do XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, 2011, p.116-112.
- _____. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir de Intertextualidade*. João Pessoa, 2011. 240f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba.
- OLIVEIRA, Djalma de Pinho Rebouças. 10^a Ed. *Sistemas, organização & métodos: uma abordagem gerencial*. São Paulo: Atlas, 2002
- SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. Trad.: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo &Rothschild, 2008.
- YAMPOLSCHI, Roseane. Intertextualidade e Estetismo na Música Pós-Moderna. In: *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*, Brasília, 2006, p. 448-453.
- ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. *Em questão*, Por Alegre, V.9, N.1, p.121-132, 2003

Notas

¹ Esta permutação combina de forma intercalada uma sequência descendente que se inicia no último evento com uma sequência ascendente que se inicia no primeiro evento.