



## **Pesquisa-ação e a intertextualidade no processo composicional da obra *Um Tom Triste***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

*Ednar Leite de Pinho Pessoa*  
UECE – ednar.pessoa@aluno.uece.br

*Daniel Escudeiro*  
UECE – escudodan@yahoo.com.br

**Resumo:** Este artigo é um recorte de uma pesquisa científica realizada entre 2015/2016 na Universidade Estadual do Ceará (Uece), Brasil. O objetivo é mostrar e discutir o processo composicional da música *Um Tom Triste*. Para tanto, utilizam-se os conceitos da intertextualidade, com abordagem de Sant'Anna (2007) e da pesquisa-ação explanada por David Tripp (2005), na qual se busca uma melhora da prática. Ao final foi percebido que a ferramenta da pesquisa-ação não só resultou na melhoria do ato composicional, como também em uma melhor visibilidade de todo o processo.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Pesquisa-ação. Composição Musical. Grupo de Flautas.

### **Action research and intertextuality in the compositional process of music *Um Tom Triste***

**Abstract:** This article is a fragment of a scientific survey of 2015/2016 at the State University of Ceará (Uece), Brazil. The aim is to show and discuss the compositional process of music *Um Tom Triste*. Therefore, using the concepts of intertextuality, with approach of Sant'Anna (2007) and the exposition action research by David Tripp (2005), which seeks an improvement in practice. On this survey it is noticed that the action research tool not only resulted in improved compositional act, but also in a better visibility of the whole process.

**Keywords:** Intertextuality. Action Research. Musical Composition. Flute Group.

### **1. Introdução**

Este artigo é um recorte de uma pesquisa na Universidade Estadual do Ceará (Uece)<sup>1</sup>, a qual busca entender como as teorias propostas sobre pesquisa-ação, salientadas por David Tripp (2005), podem alavancar uma melhoria dos processos composicionais, tomando como objeto minha própria prática compositiva. Como a pesquisa trata-se de uma autoanálise do aprimoramento composicional, foram realizados vários experimentos compositivos para compreender a pesquisa-ação nesse contexto. Aqui propõe-se mostrar e discutir, dentro dessa perspectiva, o processo composicional da música *Um Tom Triste* – uma peça composta para o Grupo de Flautas Transversais da Uece (GFTU)<sup>2</sup>. Para o melhor entendimento da análise da peça proposta, saliento que a pesquisa tem como tônica um sincretismo entre a pesquisa-ação (TRIPP, 2005) e a intertextualidade (SANT'ANNA, 2007).

Parte-se primeiramente do conceito de pesquisa-ação de Tripp (2005: 447): “pesquisa-ação é uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática”. O autor defende que a investigação-ação é um processo cíclico que busca um aprimoramento da prática através da oscilação sistemática entre agir e investigar a respeito desta. Entretanto, a pesquisa-ação é mais que isso, pois ela envolve pressupostos e achados teóricos e sua continuidade se revela também no universo acadêmico. A partir desses conceitos a primeira inquietude que surge é: em que se fundam essas tomadas de decisões em busca da melhoria da prática?

[...] considero que a tomada de decisões se corresponde, à semelhança da resposta de Xenakis, em parte com preocupações pessoais, que serão abordadas como de caráter individual; e em parte com noções de caráter não-individual, que dizem respeito a potenciais participantes do acontecer musical (incluindo tanto intérpretes quanto ouvintes). (GRAS, 2014: 10)

Esta reflexão feita por Germán Gras (2014) sobre as decisões tomadas durante o processo compositivo corrobora com a pesquisa-ação, haja vista sua característica ser participativa – intérpretes e ouvintes. Tal consideração mostra que as “intervenções não-individuais” (GRAS, 2014: 10) podem fazer diferença no processo compositivo e trazer problemáticas ou inquietações diferentes das preocupações pessoais. Embora o assunto seja relevante, a obra tem como ponto de partida uma experiência intertextual.

No livro *Paródia, Paráfrase & CIA* (SANT’ANNA, 2007), o autor apresenta uma visão da questão intertextual através das relações entre paráfrase, estilização, paródia e apropriação. Tais denominações citadas por Sant’Anna (2007) são expostas em um quadro (Fig.1) caracterizadas pelo desvio que se tem do texto original. De um lado “conjunto de similaridades”, em que há uma maior aproximação com o texto original (paráfrase, estilização), e do outro está o “conjunto das diferenças” (paródia, pela apropriação) que se distanciam do texto original.

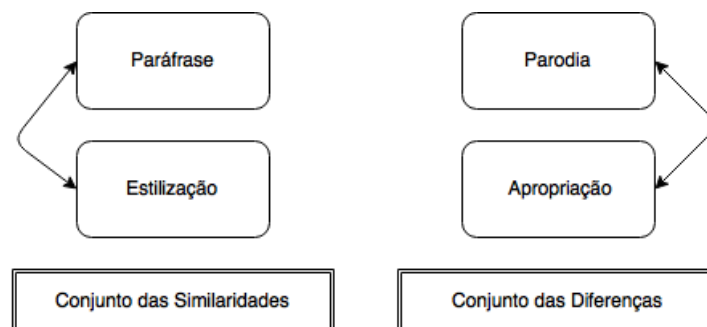


Figura 1: Conjunto de similaridades e diferenças intertextuais proposto por Sant’Anna.

Fonte: adaptada pelo autor (SANT’ANNA, 2007: 47)

Sant'Anna (2007) também sugere em seu ensaio uma utilização desses conceitos de forma abrangente, sem se limitar à teoria literária. Para isso nós utilizamos o artigo da pesquisadora Ilza Nogueira (2003), onde observamos exemplos musicais de intertextualidade dos compositores J. A. Kaplan (1935), Lindembergue Cardoso (1939–1989), Ilza Nogueira (1948) e Wellington Gomes (1960), analisados com a perspectiva de Sant'Anna (2007) para fomentar a compreensão da intertextualidade no campo pesquisado.

Por outro lado, a pesquisa-ação na intertextualidade se observa através de como cada tomada de decisão – reflexão da prática – interfere no texto original. Dessa forma, ao ser escolhido o texto a ser trabalhado (motivo ou frase), podemos modificá-lo (paráfrase, estilização, paródia e apropriação semiliteral) ou não (apropriação literal), de diferentes formas. Schoenberg (1991:37) defendia que “O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida”. Ao se modificar o motivo original (texto) em um ou mais dos seus parâmetros (melódico, rítmico ou de perfil), podemos nos distanciar muito ou pouco deste. “Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo” (SCHOENBERG, 1991: 36).

Buscando conceitos que dessem embasamento nos aspectos do compor, esbarramos com a reflexão de Lima (1999:31) sobre uma afirmação de Lindembergue Cardoso<sup>3</sup> “Compor o que, com o que, e porque? (entre outras palavras: Meter a mão na massa) (CARDOSO, apud LIMA:1999). [...] a teoria é vista no plano de sua aplicabilidade, no plano das escolhas, e não como premissas que antecedem o processo” (LIMA, 1999:31). Observamos uma similaridade com a pesquisa-ação, já que a teoria de compor está intimamente ligada à prática, de maneira cíclica e intrínseca, e esta gera uma reflexão da melhoria do processo.

Outra questão é que, quando nos referimos a análise de processos composicionais, temos em vista uma inquietude apontada por Bertissolo (2010):

[...] quais artigos citam obras/ processos de autoria própria? quais deles avançam em direção ao estabelecimento de um campo de estudo para compor, tratando a composição nos seus próprios termos?; e quais citam exemplos musicais aplicando noções mobilizadas nesse campo de estudo? (BERTISSOLO, 2010: 122).

Para o nosso entendimento, essa compreensão nos ajuda a perceber melhor o universo da escrita, da argumentação e da própria análise compositiva no decorrer do processo de pesquisa e que de certa forma não se restringe somente a uma análise musical técnica ou de textura da obra, por exemplo. No caso aqui apresentado nos referimos também a tomadas de decisões que foram aplicadas à peça.

## 2. Um Tom Triste

“Onde começa a prática composicional?” (LIMA, 1999:127). Identificar esse ponto inicial é muito importante, pois muitas vezes só nos damos conta de que estamos compondo quando já estamos escrevendo na pauta ou em um “caderno de ideias”. Mas quais foram as decisões tomadas até aquele momento, onde está o início desse processo de composição?

Tendo em vista que esta obra faz parte de um experimento realizado em um projeto de pesquisa, teríamos como enunciado genérico: “Produzir uma peça para o Grupo de Flautas Transversais da Uece tendo como tônica a intertextualidade em seu âmbito geral” (PINHO PESSOA, 2016). Dessa forma, observamos que temos dois fatores externos do processo composicional e que delimitam este aos seguintes aspectos: instrumentação (grupo de flautas) e tonicidade na intertextualidade.

Tomando o argumento proposto, adotamos a metodologia de realizar um diário composicional relatando de forma sequencial quais decisões foram tomadas. A primeira resolução foi definir que texto seria utilizado. Nesse momento, pensou-se em adotar somente um. Foi escolhido o motivo inicial da música *Triste* (Fig. 2), do compositor brasileiro Antônio Carlos Jobim (1927-1994)<sup>4</sup>. A escolha deu-se por eu considerar o tema muito conhecido e de fácil percepção. Essa escolha primeira pode ser considerada o início do processo composicional.



Figura 2: Motivo extraído da música *Triste* utilizado como texto de partida.

O próximo passo foi decidir qual tipo de intertextualidade seria adotada na peça, incauto<sup>5</sup>, cogitei realizar uma paráfrase. Utilizamos como base a seguinte definição de paráfrase: “reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido da obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais” (NOGUEIRA, 2003: 4). Esse conceito me ajudou a pensar sobre a prática ainda não concretizada.

Após ter realizado a busca do material que seria utilizado como texto de partida (partitura de *Triste*) e definido o experimento intertextual a ser realizado, perguntei-me: “Qual seria o próximo passo? Começaríamos a escrever na pauta? Deixaríamos a intuição guiar o processo?”. Não seria interessante para a pesquisa não ter um controle de todo o processo, de modo que seria impraticável realizar uma visão clara das etapas, além da incapacidade de apontar e embasar as tomadas de decisões. Assim, foi adotada uma metodologia apresentada

por Margaret Wilkins (2006: 24-35), em que ela compara compositores a arquitetos e defende a criação de um esboço estrutural da música antes de “compô-la”. Aderindo a essa concepção, foi feito um planejamento textural e do discurso da peça, agora passamos à escrita musical em pauta.

A primeira problemática foi encontrada logo quando comecei a escrever a parte inicial, onde havia me apropriado do tema de *Triste* e realizado um desenvolvimento temático deste, porém, percebi que somente esse único motivo seria um material escasso. Então, no intuito de melhorar a realização composicional da peça, voltei ao planejamento de quais textos poderiam ser utilizados como material para esse trabalho.

Dessa forma, surgiu a ideia de não somente realizar o trabalho sobre a paráfrase de uma única peça, e sim sobre um apanhado de composições que se correlacionam, assim me dando mais textos que poderiam ser utilizados para o desenvolvimento do discurso composicional.

Utilizando o mote do título da música<sup>6</sup> anteriormente escolhida, realizei uma pesquisa nas composições de Tom Jobim em que se possuía as palavras *triste ou tristeza*. Foram encontradas aproximadamente trinta músicas, das quais selecionaram-se onze a serem trabalhadas. Agregaram-se também mais três canções de composição de Vinícius de Moraes (1913-1980) que também apresentam essas palavras nas letras. A escolha de adotá-las como complemento tem relação com um elemento externo, a parceria historicamente conhecida entre os dois compositores. Dessa forma, ficamos com 14 músicas completas, o que geraria problema inverso ao inicial, uma quantidade excessiva de temas que não seria viável trabalhar. Para isso foi realizada mais uma seleção restritiva pois seriam utilizados como texto somente os trechos onde se encontram as palavras *triste ou tristeza*.

Após ter agregado esses novos textos ao projeto, pudemos, através do plano de textura/estrutura que já havia sido feito, ter uma ideia de que maneira esse material poderia ser utilizado na peça: motivo predominante, contraponto, ostinato, comentário. A principal mudança que ocorreu ao ter sido agregada essa gama considerável de textos, foi que a ideia inicial de se fazer uma paráfrase foi substituída. Observou-se que cada texto poderia ser usado de uma ou mais formas intertextuais durante a música como uma ferramenta pontual, assim, realizando um conjunto desses artifícios temos um fenômeno intertextual. No caso de *Um Tom Triste* ao final do processo percebeu-se uma apropriação, que de acordo com a visão de Sant’anna (2007) seria:

[...] ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. [...] Enquanto na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não "escreve", apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. (SANT'ANNA, 2007: 46)

A figura 3 apresenta um trecho com os intertextos escolhidos e as respectivas indicações textuais: *A felicidade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), citação semiliteral<sup>7</sup>; *Carta ao Tom 74* (Toquinho Vinícius de Moraes), citação literal; *Eu não existo sem você* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), paráfrase; *Chora coração* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), paródia; e *Olha Maria* (Tom Jobim, Chico Buarque e Vinícius de Moraes), citação literal.

E, de fato, ao realizar montagens e colagens dos textos escolhidos, através de citações literais ou semiliterais, entre outras ferramentas intertextuais, tem-se um resultado que corresponde com a definição de “apropriação parafrásica”: “manipulação dos texto-objetos alheios, posta como uma colagem, segue uma mesma direção entre si com diferenças superficiais” (ESCUDEIRO, 2014: 31). Como podemos ver no trecho musical abaixo (Fig. 3).



Figura 3: Trecho de *Um Tom Triste*: apropriação parodística.

Após a música ter sido escrita e organizada foi realizada uma leitura com o GFTU. Assim podemos dizer o seguinte:

Com essa prática foi agregado mais uma variável ao desenvolvimento do processo composicional. Além da possibilidade de ouvir a música sendo interpretada, assim tendo a possibilidade de perceber seus meandros em relação à funcionalidade, teve a possibilidade de receber considerações e observações dos intérpretes. Essas opiniões geram uma reflexão sobre o ato composicional, assim podendo alertar sobre alguma problemática ainda não percebida (PINHO PESSOA, 2016).

Cabe então ao compositor a ponderação se tais observações seriam pertinentes e assim adotadas ou corrigidas, tendo em vista o objetivo final da peça trabalhada. No caso da música *Um Tom Triste* essa interferência externa foi importante para a melhoria da prática compositiva.

A figura 4 abaixo representa todo o processo composicional, integrando a pesquisa-ação, intertextualidade e relação entre interprete/compositor.

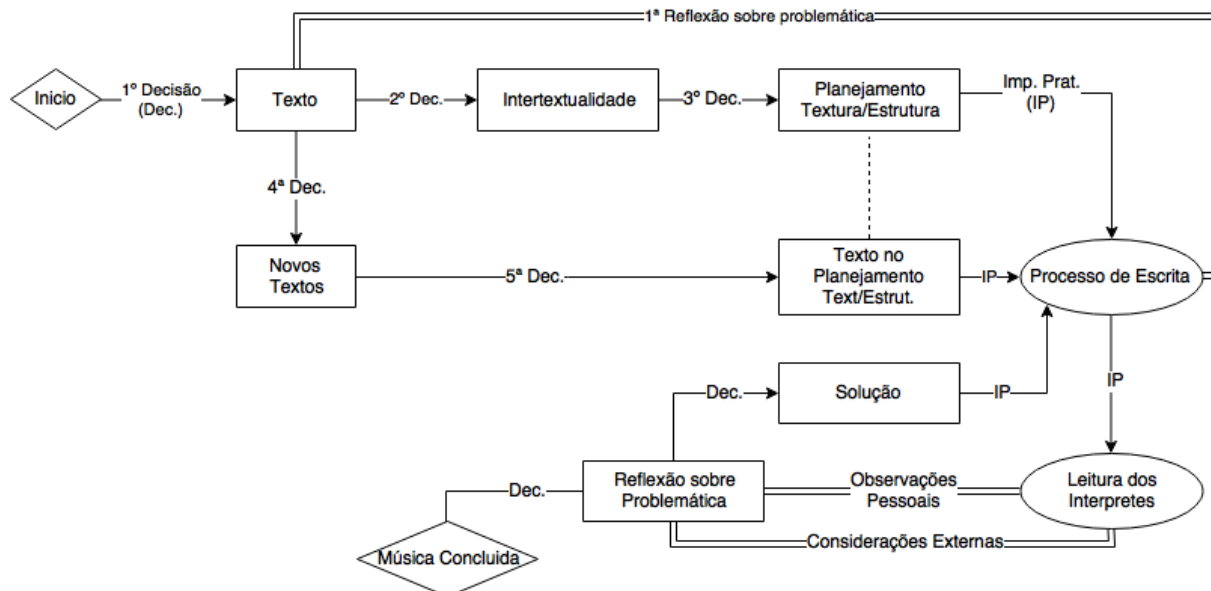


Figura 4: Fluxograma das principais tomadas de decisão durante o processo composicional de *Um Tom Triste*.

Percebeu-se, após a primeira leitura com os intérpretes, um pequeno ciclo gerado dentro do processo composicional (Fig.4). Essa percepção do ciclo gerado resultou na seguinte atitude: “Observar/receber as problemáticas, fazer as devidas modificações na música e efetuar uma nova verificação com o grupo de flautas” (PINHO PESSOA, 2016). Realizou-se essa sequência algumas vezes até observar que se alcançou o objetivo almejado e as considerações externas não geravam mais inquietudes e não mais suplantavam as necessidades pessoais em relação à obra.

### 3. Conclusão

A pesquisa-ação se mostrou uma ferramenta na melhoria do processo compositivo da obra, já que observa e reflete cada decisão e sua reação nas etapas vigentes. Assim, temos um processo composicional não só passível de um aperfeiçoamento, como também mais organizado. Tal ordenação foi obtida com o auxílio do diário composicional, ao permitir perceber de maneira distinta cada ponto significativo durante a composição. Contudo o embasamento teórico para fomentar as tomadas de decisões partiu de uma pesquisa bibliográfica. Foi percebido também durante o decorrer do processo a relação entre pesquisa-ação e intertextualidade que se caracterizava por se tomar uma decisão qualquer e implementá-la compositivamente, ocorrendo uma mudança no fenômeno intertextual. Ressalta-se que este ciclo apresentado não se propõe a ser um modelo padrão ao processo compositivo, e sim demonstrar como essas ferramentas auxiliaram nesse processo composicional específico. Essas ferramentas podem ser descritas pelas seguintes especificidades: caderno de notas, planejamento de textura/estrutura, fluxograma das tomadas de decisões – micro –; pesquisa-ação, teoria do compor, intertextualidade – macro.

### Referências:

- BERTISSOLO, Guilherme. *Compondo o campo de estudos: perspectivas sobre o compor nos três últimos Congressos da ANPPOM*. XX Congresso da ANPPOM Florianópolis, 23 a 27 de agosto de 2010. A Pesquisa em Música no século 21: trajetórias em perspectivas. Florianópolis: ANPPOM, p. 122127, 2010. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2010/ANAIS do CONGRESSO ANPPON 2010.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf) >. Acesso em: 17 de março 2016.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook: Tom Jobim 1*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook: Tom Jobim 2*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.
- ESCUDEIRO, Daniel A. S. *Aporia: Um Caminho para Composição Musical Intertextual*. Salvador, 2012. 319f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- GRAS, Germán Enrique. *Aspectos dialógicos da composição musical: Pontos de Partida*. Porto Alegre, 2014. 266f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- LIMA, Paulo Costa. *Teoria e Prática do Compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- NOGUEIRA, Ilza. *A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas*. In: Brasiliana: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, p.4, n.13, jan. 2003.
- PINHO PESSOA, *Caderno de Anotações do Processo Composicional e Pesquisa-ação*. Fortaleza, CE. Fevereiro-Março, 2016
- SANTANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 2007
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.





TRIPP, David. *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*. Educação e Pesquisa. v.31 n.3, p. 443466, set/dez. 2005, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3.pdf> >. Acesso em: 15 de março 2016.

WILKINS, Margaret Lucy. *Creative Music Composition: The Young Composers Voice*. NY: Routledge, 2006.

## Notas

---

1. Este trabalho está inserido na linha de pesquisa Pedagogia da Composição coordenada pelo professor Dr. Alfredo Barros.
2. O Grupo de Flautas da UECE é coordenado pelo professor Me. Heriberto Porto. O projeto é vinculado aos programas de Bolsas de Iniciação Artística da UECE e trabalha com uma grande variedade de estilos.
3. Nota de aula do professor Lindemberg Cardoso colhida por Paulo Costa Lima.
4. Utilizamos o livro Songbook editado por Almir Chediak (1994:98) e vários outros da série, mas nos detemos a referenciar somente esse.
5. Assim como toda atividade criativa e composicional, o fenômeno da intertextualidade composicional é de certa forma complexo porque lida com conceitos diversos e por vezes concomitantes.
6. Podemos dizer que aqui prevaleceu um pensamento intertextual relacionado ao paratexto (GENETTE, apud ESCUDEIRO 2014:34).
7. Essa nomenclatura pode ser encontrada em Escudeiro (2014:74,75) e designa um tipo de citação em que alguns elementos são modificados, mas é extremamente próxima do original. É preciso considerar que esse tipo de citação pode ser facilmente confundido com a paráfrase. Esse e outros termos demonstram a profusão e complexidade da questão intertextual.