



Entre a cena e a música: a aplicação de três procedimentos intertextuais na composição musical do espetáculo *Uma Viagem ao Céu*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

José Adriano de Sousa Lima Júnior
adrianodeso@gmail.com

José Orlando Alves
jorlandoalves2006@gmail.com

Resumo. O presente trabalho aborda a utilização da intertextualidade na composição musical de três partes do espetáculo “Uma viagem ao Céu”, a partir de referenciais específicos (STRAUSS, 1990 e KAPLAN, 2006). Temos como objetivo propor a reflexão acerca do processo composicional, ressaltando os afastamentos e as aproximações relativas aos procedimentos intertextuais, como metodologia do processo criativo. Abordaremos exemplos da utilização dos procedimentos em trechos do referido espetáculo, assim como as canções originais como forma de apresentar, comparativamente, a matéria prima e o produto resultante dessas manipulações. Ao fim, concluímos que os procedimentos foram relevantes dentro do processo composicional por permitir o manejo das melodias originais de forma criativa, a partir das interações intertextuais, sendo úteis na construção de uma estética coerente com a proposta cênica da obra.

Palavras-chave. Intertextualidade, Motivização, Compressão, Palimpsesto, Cancioneiro.

Title. *Between The Scene and Music: The Application of Three Intertextual Procedures in The Musical Composition of The Show "Viagem ao Céu"*

Abstract. The current paper is focused on the use of intertextuality in the musical composition of three parts of the show “Uma Viagem ao Céu”, from specific references (STRAUSS, 1990; LIMA 2011, KAPLAN, 2006). It aims to propose a reflection on the compositional process, highlighting the distances and the approximations related to intertextual procedures, as a methodology of the creative process. We will address some examples of the use of the procedures in excerpts from the show, as well as the original songs as a way to present, comparatively, the raw material and the resulting product of these manipulations. At the end, it is concluded that the procedures were relevant within the compositional process by allowing the management of the referential melodies in a creative way, from the intertextual interactions, being useful in the construction of a coherent aesthetic with the scenic proposal of the work.

Keywords. Intertextuality, Motivization, Compression, Palimpsest, Songbook.



Introdução

O presente artigo é um recorte da pesquisa realizada durante o mestrado em composição, na Universidade Federal da Paraíba, **com ênfase na compreensão das características do gênero música-teatro e sua aplicação na criação de um espetáculo**. Um fator determinante na condução do processo criativo foi a utilização de aspectos da intertextualidade na caracterização musical. Assim, o objetivo deste trabalho será exemplificar os procedimentos intertextuais na composição de três cenas do espetáculo *Uma Viagem ao Céu*.

A criação do espetáculo foi realizada a partir do posicionamento crítico acerca das características do gênero música-teatro, buscando um caminho que se adequasse aos interesses estéticos da composição musical, bem como ao enredo proposto pelo cordel. As características do referido gênero, incluindo o detalhamento sobre a composição do espetáculo, são apresentadas e discutidas de forma mais aprofundada na dissertação *A composição do espetáculo “Uma viagem ao céu”: diálogos entre a música-teatro e a referencialidade* (LIMA JÚNIOR, 2022), além do artigo *Aspectos da composição da obra Uma viagem ao Céu no contexto do gênero música-teatro*. (LIMA JÚNIOR, ALVES, 2021).

A música-teatro é um gênero limítrofe entre a música e as artes cênicas que emerge, durante a primeira metade do século XX no chamado pós Segunda Guerra Mundial, como resultado das intenções de ruptura com as tradições clássicas/românticas estabelecidas até então pelo legado operístico. A partir do estudo e definição de cinco características básicas do gênero, comentadas no artigo mencionado acima (LIMA JÚNIOR, ALVES, 2021), foi possível estruturar a dinâmica de aliar música, texto, participação cênica dos instrumentistas, estratégias composicionais, a utilização de mídias, dentre outros aspectos. Resumidamente, podemos indicar que as características do gênero são:

1: A primeira diz respeito à organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais. Isso indica uma mudança de paradigma na construção de peças cênico-musicais, pois na ópera, até então, música e cena eram concebidas dentro de suas próprias particularidades/materialidades, sendo as relações intermediárias construídas posteriormente, ao combiná-las na performance, de modo que o libreto tinha total importância, uma vez que as partes teatrais e musicais nasciam dele. O libreto era assim o cerne da produção operística (REBSTOCK, 2012 apud MAGRE, 2017 p. 39).

2: A segunda característica é a equidade entre os elementos constituintes da obra, de modo que todas as ferramentas envolvidas tenham igual importância. Isso não significa dizer

que música e cena terão o mesmo destaque constantemente, mas sim que, em princípio, nenhum elemento deve dominar de modo a reduzir os outros a meras ilustrações ou reforços deste. Isso é observado na pontuação sobre o termo música-teatro de Paulo Zortetto, em que o autor aponta para essa equivalência entre as mídias envolvidas.

3: A terceira característica aponta que muitas vezes as estratégias composicionais não são percebidas na performance, mas são importantes na medida que, sem elas, a obra não chegaria a ser construída/realizada. Nesse sentido, para uma melhor compreensão de uma obra de música-teatro, é necessário que o processo de criação também seja observado, uma vez que o processo composicional caminha aliando fatores pré-concebidos com performáticos (REBSTOCK apud MAGRE 2017, p. 39).

4: A quarta característica apresentada por Magre (2017), citando Matthias Rebstock (2012, p. 40), baseia-se em diferenciar o processo de criação da música-teatro do teatro convencional. De modo que, enquanto que no teatro convencional o trabalho de criação musical normalmente é separado da criação cênica, na música-teatro esses elementos são criados e operados paralelos e juntos. Além disso, há uma maior liberdade para o performer contribuir com a composição. Assim, o performer também pode influenciar na construção da obra e não apenas na execução dela.

5: Finalmente, a quinta e última característica aponta que obras dessa natureza normalmente se concretizam apenas na performance, de modo que a partitura não é capaz de registrar e representar toda a obra, mas apenas serve como um roteiro, constituindo o meio necessário para facilitar a performance. Assim, como em todos os períodos da história da música, a partitura não foi capaz de conter, capturar em totalidade a essência interpretativa de uma determinada obra, sendo apenas uma guia. As construções tanto musicais quanto cênicas (no caso da música-teatro) são estruturadas dentro da performance, transformando assim a escrita musical (partitura) como elemento norteador e não detentor da expressão artística na sua totalidade (REBSTOCK apud MAGRE, 2017 p. 40).

Mencionamos as cinco características acima para ilustrar o contexto da criação do espetáculo como um todo, mas a utilização de três procedimentos intertextuais será o foco do presente artigo.

Inicialmente, podemos definir intertextualidade, segundo as palavras de Kristeva, como um procedimento literário que permite a conversa, o diálogo entre os textos uma vez que “todo texto se constrói como mosaico de citações, [...] é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 142 apud PUPIA, 2017, p.67).

A intertextualidade é um procedimento relacionado à literatura. É uma teoria da advinda 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, muito embora o termo intertextualidade não seja mencionado nos trabalhos de Bakhtin. É através de Julia Kristeva, que se inicia a discussão sobre o tema a partir da abordagem bakhtiniana. Sobre essa abordagem, Fiorin aponta:

Esse termo (intertextualidade) não aparece na obra de Bakhtin. No máximo, ele chega a falar em relações entre textos. Esse vocábulo é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Júlia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967 na revista *Critique*. A semiótica diz que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar “texto” o que Bakhtin denomina “enunciado”, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva e, a partir daí, o termo “intertextualidade” passa a substituir a palavra dialogismo. Qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade. (FIORIN, 2006, p.44)

Como apontado acima, na composição do espetáculo, a intertextualidade foi um dos elementos norteadores do processo criativo. Nessa realização, contamos com a utilização de referenciais ligados à tradição cultural paraibana, como o *Cancioneiro da Paraíba* (SANTOS; BATISTA, 1993). Na utilização que escolhi fazer, selecionei três melodias do livro e fiz delas uma “entidade sonora” que possibilitasse ser introduzida dentro da composição e pudesse ser isolada, mantendo sua identidade estrutural e gestual preservada. Assim, algumas vezes a melodia aparece de forma reconhecível, outras vezes manipulada e diluída em função da utilização de três procedimentos intertextuais: a motivização, a compressão (STRAUS, 1990) e a utilização da técnica de palimpsesto (KAPLAN, 2006).

Motivização

Dos oito procedimentos¹, definidos por Straus (1990), denominados de Proporções Revisionárias, comentaremos a utilização da motivização e da compressão (STRAUS, 1990, p. 21) na composição musical do espetáculo *Uma Viagem ao Céu*. Podemos entender a motivização a partir da seguinte definição: “o conteúdo motivico do trabalho precedente é radicalmente intensificado” (STRAUSS, 1990, p. 21 apud LIMA, 2011, p. 53).

¹ Estes procedimentos intertextuais (motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetriação) foram citados por Straus (1990, p. 21) como técnicas utilizadas por compositores da primeira metade do séc. XX para “refazer formas antigas, elementos de estilo, sonoridades, e trabalhos musicais”.

O emprego da motivização dentro do espetáculo se deu por outro caminho, se afastando da definição proposta por Strauss (1990). Uma vez que tínhamos acesso à melodia, optamos por desmembrar seu contorno melódico e utilizá-lo de forma expandida dentro de uma nova construção musical, muito embora a melodia original apareça no final de uma determinada cena, tal qual aparece no *Cancioneiro da Paraíba* (Santos; Batista, 1993)². A seguir, comentamos como foi o processo de estruturar a relação com a melodia original e como ocorreu a sua expansão em determinado trecho musical da obra.

A melodia original, “Cavalo Marinho”, que é apresentada no cancionário, foi segmentada em oito pequenos trechos que foram recombinados e reorganizados, no intuito de construir outra melodia, resultante dos motivos da canção original. Feito isso, buscou-se a variação de modo que a melodia resultante trouxesse certa familiaridade com a sua versão original, mas não se relacionasse diretamente, em um processo de distanciamento do contorno melódico referencial. A melodia original é apresentada a seguir e os trechos que foram escolhidos para a manipulação estão assinalados na figura abaixo:

Figura 1 - Trechos da melodia original que foram usados na composição da nova melodia.



Fonte: SANTOS; BATISTA (1993, p.203)

A figura 2 apresenta o trecho de uma das partes do espetáculo, denominada de episódio *Cavalo Marinho*, na qual a reorganização das células motivicas é perceptível.

Figura 2 - Trecho inicial do episódio *Cavalo Marinho* com a nova melodia resultante da manipulação motivica.

² *O Cancioneiro da Paraíba* é um resultado de um trabalho das professoras Idelette Fonseca dos Santos e Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (1993). A construção da obra contou com o auxílio dos alunos da pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e reúne diversas cantigas: “de ninar, de brincar, de folguedos, religiosas, parlendas, orações e crenças, aboios e toadas de vaquejada e cantos políticos e de costumes.” (RODRIGUES, 2012, p.44).



The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B, Violin, Viola, Cello, and Piano. The music is in 4/4 time and features a melody in the Clarinet and Violin parts, with piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*.

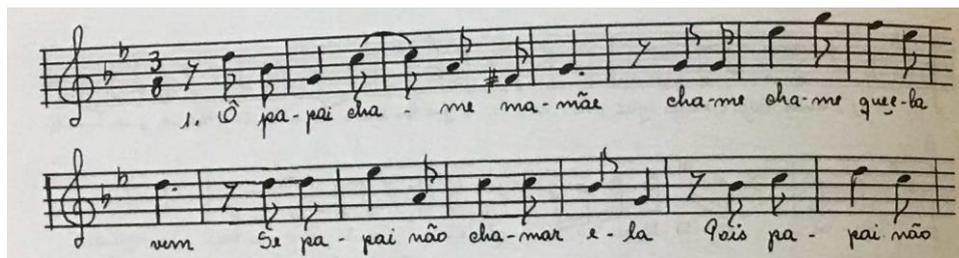
Fonte: edição do compositor

Como podemos observar na figura acima, o resultado se apresenta como que derivado da melodia original do cancioneiro, que dialoga com a tradição musical popular, mesmo que submetido ao processo de manipulação motívica.

Compressão

Outro procedimento advindo das Proporções Revisionárias, citadas por Straus (1990, p. 21), foi a compressão. Como o próprio nome sugere, pode ser definido como “o processo de comprimir os elementos fonte/base, e de apresentá-los sincronamente compilados, dentro de algum trecho”. (STRAUS 1990, p.21) Assim, uma melodia pode ser comprimida, com todas notas soando ao mesmo tempo, como cluster ou mediante a sobreposição de estruturas triádicas ou estruturas a partir de outra organização intervalar, não necessariamente triádica. No nosso caso, consideramos fonte/base as notas da primeira linha da canção como ponto de partida para o emprego do procedimento. A seguir é apresentada a melodia do cancioneiro que serviu de base para a construção de outro trecho da composição musical do espetáculo.

Figura 3 - Trecho inicial da melodia *Ô, Papai, chame mamãe* do *Cancioneiro da Paraíba*, que constitui a base para a aplicação do procedimento intertextual.



Fonte: SANTOS; BATISTA (1993, p.203)

A melodia do cancioneiro está na tonalidade de sol menor, em compasso ternário. Foi escolhida pelo teor melódico de mesma amplitude intervalar. O procedimento proposto se baseou nos dois primeiros compassos, com a anacruse. A sobreposição de terças (ré, si bemol e sol), através da técnica de compressão da melodia, resultou em um acorde de estrutura fixa que é inserido dentro da cena “Lembrança do Avô”, como parte da construção da sonoridade do trecho em questão. Esse acorde é indicado na primeira linha da imagem a seguir.

Figura 4 - Demonstração dos blocos de acordes resultantes da compressão da melodia. O acorde gerado se encontra na primeira linha da figura e os demais são suas transposições.

G	Bb	D	F#	A	C
E	G	B	D#	F#	A
C	Eb	G	B	A	F
Ab	Cb	Eb	G	Bb	Db
F	Ab	C	E	G	Bb
D	F	A	C#	E	G

Fonte: edição do Compositor

O acorde de estrutura fixa deu origem a outros acordes de mesmo molde, contribuindo para a unidade e coerência do discurso musical. Na imagem a seguir, mostramos como, em uma das cenas, os acordes foram empregados. Os acordes da terceira, sexta e segunda fileira da tabela acima (da esquerda para a direita), foram utilizados na parte do acordeom (comp. 16).

Figura 5 - Trecho da cena *Lembrança do Avô*, com a utilização dos acordes que foram retirados da manipulação da melodia do cancioneiro.



Ch. Bui
[lin - gua d'al - ma cor - ta! não diz as - sim quem não viu]

B♭ Cl.

Acc.

Vc.

Fonte: Edição do Compositor

A utilização dos acordes nesse trecho em especial é um bom exemplo da aplicabilidade do procedimento intertextual, que nos abre diversas possibilidades de combinação e se mostra como potencial instrumento de criação musical, uma vez que permite grande número de combinações, ficando ao critério do compositor a forma como pode aplicar tal recurso no discurso sonoro.

Palimpsesto

Outro procedimento de interação intertextual presente no processo composicional do espetáculo *Uma viagem ao Céu* foi a técnica de palimpsesto, a partir da conceituação de José Alberto Kaplan (2006, p. 17): “escrever uma obra a partir de outra ou outras já existentes”, definindo a obra original, de forma bastante genérica, como base para a criação de outras. Sobre essa técnica e seu emprego na obra de Kaplan, Onofre comenta que o palimpsesto é:

[...] Escrever uma obra “por cima” de outra preservando na nova obra traços da antiga. Isso pode facilmente ser visto no primeiro movimento, uma invenção a duas vozes que ele criou utilizando como modelo a primeira das invenções de J. S. Bach (1685-1750) que se baseava em remodelagem de obras como ponto de partida para outras que viriam a seguir. (ONOFRE, 2015, p. 107).

Como auxílio à compreensão da citação anterior, a figura a seguir pode contribuir para a elucidação do termo. Observe o emprego da técnica do palimpsesto através da comparação com a obra original.

Figura 6 – Emprego da técnica do palimpsesto, comparando com a obra original.

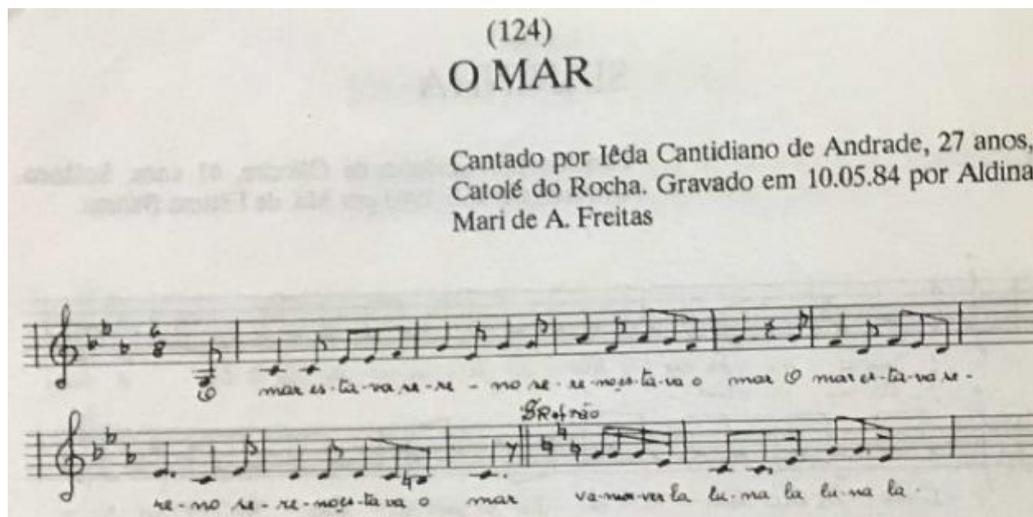


The image shows two musical staves. The top staff is for J. S. Bach's 'Invenção' in 4/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The bottom staff is for J. A. Kaplan's 'Invenção' in 2/4 time, also featuring a treble clef and a bass clef. Both pieces are in G major and consist of four measures each.

Fonte: Onofre (2015, p. 107).

No processo de composição do espetáculo *Uma Viagem ao Céu*, utilizei o palimpsesto no denominado *Episódio Gastronômico*. A canção escolhida (*O Mar*, extraída do *Cancioneiro da Paraíba*) é apresentada na figura a seguir e mostra o passo inicial para a aplicação da técnica do palimpsesto.

Figura 7 - Trecho inicial da canção *O Mar*, base da criação do *Episódio Gastronômico*.



The image shows a handwritten musical score for the song 'O MAR'. It is numbered (124) and includes the title 'O MAR'. The lyrics are: 'mar es-tá-va re-re - no re-re-mes-tá-va o mar o mar es-tá-va re - re - no re-re-mes-tá-va o mar va-mos-va-la lu-ma-la lu-na-la'. The score is written on two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro'.

Fonte: SANTOS; BATISTA (1993, p.176)

O processo de manipulação se deu a nível estrutural, alterando-se a relação intervalar, com a alteração do modo da melodia original. Foi inserida uma harmonização, com o objetivo de ir além do referencial inicial. Após as falas dos instrumentistas, como descrito na partitura, ocorre o trecho musical resultante do palimpsesto. Parte do trecho é apresentado na figura a seguir:

Figura 7 - Trecho do *Episódio Gastronômico*, com exemplificação da utilização do palimpsesto.

Episódio Gastronômico

(♩ = 75)

Os instrumentistas falam juntos
olhando pra cima

Pra ter sabor de uma vida
E nunca me esquecer
de a Deus agradecer

mf

Pra ter sabor de uma vida
E nunca me esquecer
de a Deus agradecer

mp

p

B. Cl.

A. Sx.

Acc.

Fonte: Edição do compositor

Conclusão

Abordamos no presente trabalho os procedimentos intertextuais que utilizamos na composição musical de determinadas trechos musicais do espetáculo *Uma Viagem ao Céu*, que foram: a motivização, a compressão e o palimpsesto. Discutimos também como ocorreu a aplicação dos referidos procedimentos e como trechos da composição, decorrente do processo de derivação, foram concebidos a partir da interpretação/contextualização das melodias originais.

Por fim, através da pesquisa sobre a intertextualidade e a aplicação dos referidos procedimentos foi possível impulsionar a proposta criativa, implementando novos paradigmas, recursos e outras possibilidades de aproximação e afastamento das melodias originais com suas novas resultantes.

Referências

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. 117f.

KAPLAN, José Alberto. *Ars inveniendi*. *Revista Claves*. João Pessoa, nº 01, p. 15 – 25, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2678>. Acesso em 22 Mai 2022.

LIMA JUNIOR J. A. S. *A composição do espetáculo “Uma viagem ao céu”:* diálogos entre a música-teatro e a referencialidade. João Pessoa, 2022. 157.f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

LIMA JUNIOR J. A. S. Aspectos da composição da obra “Uma Viagem ao Céu” no contexto do gênero música-teatro. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 31, 2021, João Pessoa. *Anais...*, João Pessoa. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/452/272>

Acesso em 25. Ago. 2022

MAGRE, F. O. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. São Paulo, 2017. 190 f. Dissertação. (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112017-151442/pt-br.php>. Acesso em: 7 jul. 2022.

ONOFRE, M. F. Teorias do compor: a contemporaneidade brasileira. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto, Salvador. (Org.). *O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: Tema, 2014, Capítulo 5, p. 106-124. Disponível em:

<https://tema.mus.br/novo/storage/pubs/series/fe9396240e62d6ebc06b4cf63ce8ef0b.pdf>

Acesso em 25 Mai 2022.

PUPIA, A. S. Intertextualidade no Lento (Assai) da Sinfonia n. 8 de Heitor Villa-Lobos. **Orfeu**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 48-67, 2017. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530402012017048>.

Acesso em: 26 ago. 2022

RODRIGUES, Marisa Nóbrega. *O espetáculo semiótico do Cancioneiro da Paraíba: canto, gesto e verbalização*. João Pessoa. 2012. 261f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, 2012. Disponível em:

https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6206?locale=pt_BR Acesso em: 12 Jun. 2022.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos; BATISTA, Maria de Fátima de Mesquita. *Cancioneiro da Paraíba*. Grafset, 1993. 382f.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. USA: Harvard University Press, 1990. 216f.