

A estética da intertextualidade como ferramenta performática em *ValStravinskysa da Esquina das Três Sátiras para Piano*, de José Alberto Kaplan

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO-PERFORMANCE

Tassio Luan Anselmo de Lima
UFRN
tassio.lima.016@ufrn.edu.br

Joana Cunha de Holanda
UFRN
joana.holanda@ufrn.br

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento que aborda a investigação da intertextualidade em música como ferramenta para a construção da performance musical nas *Três Sátiras para Piano* (1979) de José Alberto Kaplan (1935-2009). O artigo apresenta uma discussão sobre intertextualidade com o aporte de diversos autores (BAKHTIN 2003), (KLEIN 2005), (HATTEN, 1985) e (OLIVEIRA, LIMA, 2011). Apresenta também possíveis conexões intertextuais no movimento *ValStravinskysa da Esquina* da obra *Três Sátiras para Piano*. Para tal foi realizada uma pesquisa de repertório, audição, experimentação ao piano e análises comparativas dos textos musicais selecionados.

Palavras-chave: Intertextualidade em música, Ferramentas intertextuais, Kaplan.

The aesthetics of intertextuality as a performance tool in *ValStravinskysa da Esquina* of the three satires for piano, by José Alberto Kaplan

Abstract: This article presents partial results of an ongoing research on intertextuality in music as a tool for the construction of musical performance of the *Três Sátiras para Piano* (1979) by José Alberto Kaplan (1935-2009). The article presents a discussion on intertextuality with the contribution of several authors (BAKHTIN 2003), (KLEIN 2005), (HATTEN, 1985) and (OLIVEIRA, LIMA, 2011). It also presents possible intertextual connections in the *ValStravinskysa da Esquina* movement of the *Três Sátiras para Piano*. To this end, a repertoire research, audition, piano experimentation and comparative analyzes of the selected musical texts were carried out.

Keywords: Intertextuality in music, Intertextual tools, Kaplan.

1. Introdução

Este artigo apresenta um recorte de pesquisa em andamento que aborda as *Três Sátiras para Piano* (1979) de José Alberto Kaplan (1935-2009). São elas: *SCHOSTA-POLKA-KOVICH*, *ValStravinskysa da Esquina* e *MarPROchaKOFIEV*. Nas *Três Sátiras para Piano*, o compositor apresenta-nos uma visão caleidoscópica de três compositores russos - Dmitri Shostakovitch (1906-1975), Ígor Stravinski (1882-1971) e Serguei Prokofiev (1891-1953), que remete uma certa ironia, pois constitui uma espécie de som fotográfico sob ângulos e reflexos

indiretos “para o Kaplan”, ou seja, parte da mesclagem de tendências estilísticas e estéticas (LANZA, 2006).

Essa multiplicidade das linguagens marcadamente utilizada pelo compositor engloba referências contrastantes. A intertextualidade é o ponto de partida para investigação proposta neste artigo, que parte das seguintes perguntas de pesquisa: quais são as fontes de textos musicais referenciadas pelo compositor no uso da intertextualidade? Como a investigação sobre o fenômeno intertextual nesta obra pode contribuir para a construção da performance?

Tendo em vista tais indagações torna-se importante compreender a intertextualidade no entorno da esfera musical para então construir conceitos que enraízam sua dinâmica. Segundo Kaplan (2006, p. 19), “fora da intertextualidade, uma obra musical é simplesmente incompreensível”. Na perspectiva de Klein (2005, p. 4) abordar a intertextualidade no escopo musical configura-se como “textos que dialogam entre si, presos em uma teia de referências a outras músicas para compor uma unidade relativa e variável”.

O presente artigo remete-se a análise do movimento *ValStravinskysa da Esquina*, da obra *Três Sátiras para Piano*. Os procedimentos metodológicos envolveram uma pesquisa documental sobre os referenciais musicais contido neste movimento a partir um levantamento de partituras, audição das músicas com um olhar investigativo comparativo no uso de contraste de timbres, acompanhamento, articulações, gestos, motivos rítmicos e melódicos, uso de regiões, fórmulas de compasso e andamento.

Como pesquisa na subárea de Performance, envolveu também a experimentação ao piano, a leitura e a audição das *12 Valsas de Esquina* de Francisco Mignone e a audição das valsas para piano de Stravinsky. A análise e comparação intertextual do movimento *ValStravinskysa da Esquina* com músicas dos compositores referidos no título foi subsídio para e a construção da performance. O artigo apresenta uma revisão bibliográfica sobre intertextualidade, definição de sátira e homenagem musical, além de uma abordagem intertextual de *ValStravinskysa da Esquina*.

2. Intertextualidade

Oriunda de Bakhtin, a teoria da intertextualidade apresenta-se na perspectiva do dialogismo interindividual, ou seja, duas ou mais ideias diferentes, por uma única pessoa, em um único texto final, o que caracteriza uma construção híbrida. Fundam-se aos múltiplos discursos para criação de algo novo, momento em que se dissociam do formalismo pronunciado entre os textos originais (BAKHTIN 2003, p. 327-328).

A búlgura Kristeva ampliou os conceitos de Bakthin e estabeleceu o termo “Intertextualidade” como a disseminação de textos anteriores em um texto, para ela “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto” (*apud* JENNY, 1979, p. 13). Jenny complementa que: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 21 e 22).

Para compreender uma estruturação intertextual, faz-se necessário que o leitor tome por referência outras escritas, é o que afirma Bloom (1973, p.94 *apud* KLEIN 2005, p. 1) “o significado de um poema só pode ser outro poema”. Ou ainda, “um livro fala, outro responde”, metáfora utilizada por Grass (1990, p. 402 *apud* KLEIN 2005, p. 1). Consonando o pressuposto, Barthes (1974, p. 5 *apud* KLEIN 2005, p.2) diz que: “Interpretar um texto não é para dar a ele um significado, mas, pelo contrário, para apreciar o plural que o constitui”.

A intertextualidade como precursora de ideias classifica-se tanto a nível estilístico, sem focar em uma obra específica, quanto a nível estratégico, com foco em determinada obra (ou conjunto de obras), de forma literal (citação) ou modificada com vários níveis de gradação por meio da modelagem estrutural, variação e paráfrase (HATTEN, 1985, p. 69).

Sobre o uso da intertextualidade, predominantemente é encontrado o isomorfismo nas estruturas musicais e literárias quanto à sintaxe, narrativa e forma. A prática deliberada de apropriação proposital ou não intencional de elementos de outros compositores trazem à luz um modo de criação textual ao qual se unem ao texto original para ser notadamente transformado em um novo texto (OLIVEIRA, LIMA, 2011).

A produção de uma obra intertextual é destacada como um processo criativo, cuja imitação é um ponto de partida para dar origem ao novo, e com isso torna-se original. Mas, em que consiste a originalidade? Segundo Kristeva, é a arte da idiosincrasia onde todo texto se constrói como um mosaico de citações. De acordo com Gomes (1985, p. 129) vale salientar que “imitar não é copiar passiva ou mecanicamente; imitar é criar, enriquecer, dinamizar, acrescentar – em uma palavra, transformar”.

Partindo de uma obra já existente, o compositor pode fazer variações de fragmentos temáticos abrindo um leque de possibilidades que venham caracterizar a criação de um novo texto, explorando o que o autor de partida nem tenha cogitado. Conscientemente, se apropria de materiais de outros ou de si próprio, porém enriquecendo o trabalho com elementos que apresentem uma nova perspectiva do dinamismo da obra resgatada.

2.1 Sátira e Homenagem musical

O termo Sátira de acordo com o *Harvard Dictionary of Music* é uma violação deliberada das regras ou distorção estilística. Não obtida de forma estranha à música, a sátira ganhou espaço na expressão musical do século XX, que aponta um importante papel em derrubar a tradição do século XIX (APEL, 1974, p. 751 e 752).

A homenagem musical é uma prática explorada por compositores de vários períodos históricos, segundo Barrenechea (2009) o compositor decide homenagear outro por meio da fusão de seu próprio estilo com determinadas características da linguagem composicional do homenageado. A exemplo de Robert Schumann, que tanto fez uma dedicação para Chopin na *Kreisleriana Op. 16*, quanto fez uma homenagem ao mesmo no décimo segundo movimento do *Carnaval Op. 9*, intitulando-o de Chopin. A maneira como compositores lidam com essa influência musical pode ser analisada como um processo de intertextualidade.

Características composicionais de compositores homenageados podem ser encontradas em uma reelaboração de traços estilísticos e idiomáticos, parodiando ou evocando sua linguagem musical (BARRENECHEA, 2009, p. 627-629). Crumb afirma que: “Esses materiais podem ser usados por compositores para adicionar um tipo de profundidade ou perspectiva. É como dois mundos diferentes aproximando-se.” (CRUMB, 2014).

Podemos definir a homenagem musical, segundo Straus (1990, p.9), em “influência como generosidade” característica presente quando o compositor utiliza conscientemente o estilo musical de outro artista, no entanto faz uma reinterpretação ao seu modo para incorporar a homenagem. Assim, o compositor cria um processo de releitura: funde-se ao estilo composicional do homenageado a evocação de seus elementos estilísticos.

Corroborando com o conceito de Straus, Klein (2005, p. 11) afirma que qualquer cruzamento de textos pode ser exemplo de intertextualidade. Forma-se a dinâmica de tomar por empréstimo ou fazer alusão a um outro texto uma instância da intertextualidade chamada de influência. Uma vez concebida, a intertextualidade provoca as noções de história e a linha do tempo unidirecional, onde pode ocorrer de um texto anterior para um último.

3. A Intertextualidade em *ValStravinskysa da Esquina*

Kaplan (2006) destaca que é possível conservar a base harmônica da “obra de partida” para modificar a estrutura melódica ou manter a melodia original e transformar a textura. Ou ainda, preencher a disposição formal da obra que servia de modelo com conteúdos temáticos e melódicos diferentes. Outra forma é o aproveitamento da organização tímbrica da “peça de

origem” na elaboração da nova, e, por fim, a partir das possibilidades existentes consolidar uma ideia final com base nas apropriações intertextuais.

No período entre 1965 a 1999, segundo a sua autobiografia “*Caso me Esqueça(m): Memórias Musicais*” Kaplan compôs seis peças para piano. No mesmo ano em que data *Três Sátiras para Piano*, a obra *Suíte Mirim (Invenção a duas vozes; Variações Quase Sérias; Ponteio e Toccatina)* obteve destaque, pois recebeu o prêmio de primeiro lugar no 1º Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão, fato este que decidiu trilhar sua carreira também como compositor (KAPLAN 1999, p. 42).

A obra enunciada neste artigo reflete o fenômeno da intertextualidade na prática composicional de Kaplan. A primeira alusão destacada pode ser vista no próprio título onde menciona o nome de um compositor (Stravinski) e de uma música (Valsa de Esquina de Mignone).

Apesar de não haver referência intertextual explícita como citação de trecho musical na *ValStravinskysa da Esquina*, através de um levantamento auditivo e analítico-comparativo levantamos a hipótese de que Kaplan utiliza predominantemente recursos intertextuais de Mignone em relação as *Valsas de Esquinas Nº 3 e Nº5* e à Stravinski quanto ao segundo movimento (Waltz) da “*Three Easy Pieces*” escrito para piano a quatro mãos por em 1915.

Em um encontro com o compositor Francisco Mignone (que compôs as 12 Valsas de Esquinas entre 1938 e 1943) Kaplan relata com grande entusiasmo que:

Em 1972, tive oportunidade de verificar “ao vivo” que em nossos dias essa forma de criar continuava a ser bastante comum. Nesse ano, o grande compositor Francisco Mignone (1897-1986) esteve em João Pessoa para dar um recital de piano. Hospedado em minha casa, tive o privilégio de manter longas conversas com ele. Era, além de grande músico, homem de cultura geral incomum. Num desses bate-papos, falamos sobre o problema das influências no campo da composição musical. Sentou-se ao piano e tocou sua “Valsa de Esquina Nº11”, perguntando-me, depois, se eu tinha gostado. Quando respondi afirmativamente, confessou-me: “é O ‘Tenebroso’ de Ernesto Nazareth em tempo de Valsa”: Depois de manifestar sua admiração por esse compositor, cuja música havia analisado em profundidade, tomou sua própria partitura e me mostrou como, através de imaginoso trabalho de transformação, aproveitara a melodia da mão esquerda do tango de Nazareth. Foi uma aula de composição (KAPLAN, 2006, p. 17)

A partir das palavras de Kaplan, infere-se que houve neste encontro um aprendizado sobre o modo de compor no uso da intertextualidade de Francisco Mignone. Observa-se notadamente que, a construção da *Valsa de Esquina Nº11* resgatou elementos composicionais da obra *Tenebroso* de Ernesto Nazareth.

Pode-se observar que a *ValStravinskysa da Esquina* apresenta mais elementos composicionais de Mignone do que de Stravinski. Portanto, quanto à sua forma de escrita “ABA”, segundo Machado (2004, p. 72), compara-se a formalização e estruturação da *ValStravinskysa da Esquina* com a *Valsa de Esquina N°5*, onde “A” referencia Mignone nas *Valsas de Esquina N°3 e N°5* e “B” referencia Stravinski na *Waltz de “Three Easy Pieces”*.

Em seguida, examinaremos aspectos da intertextualidade por nós desvelados. Nas figuras abaixo foi feito um mapeamento visual com a utilização de cores para sinalizar as aproximações entre os textos. Podemos observar (Figuras 1 e 2) a similaridade na estrutura formal. A *ValStravinskysa da Esquina* e a *Valsa de Esquina N°5* são compostas em forma ternária (A B A) e iniciam a primeira parte (A) com 16 compassos de apresentação.

Figura 1 – *ValStravinskysa da Esquina* (*Três Sátiras para Piano*, de José Alberto Kaplan)



Fonte: O autor (2022)

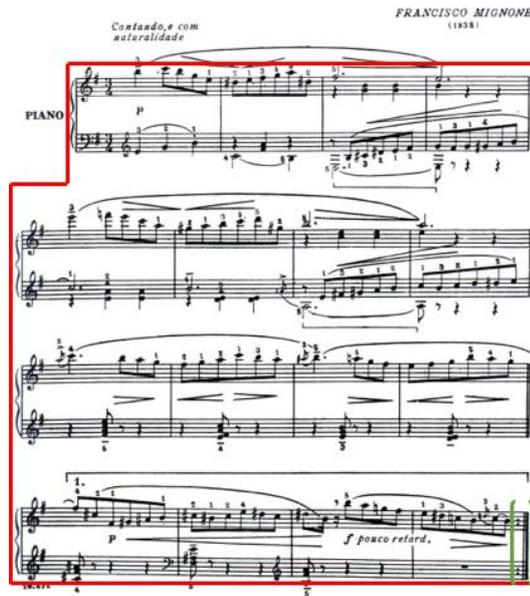
Figura 2 – *Valsa de Esquina Número 5* – Francisco Mignone

5ª VALSA DE ESQUINA

Cantando, e com naturalidade

FRANCISCO MIGNONE (1908)

PIANO

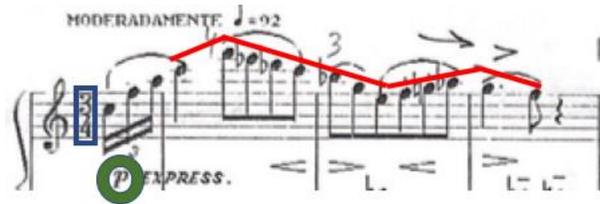


Fonte: Casa do Choro (2022)

Seguindo com as aproximações (Figuras 3 e 4) observamos a proximidade no contorno melódico nos 3 primeiros compassos das obras em questão. É observado notadamente que toda a parte melódica foi extraída da *Valsas de Esquina N°5*. Em vermelho destaca-se a direção da melodia, e circulado em verde temos a dinâmica em *Piano*.

Figura 3 – *ValStravinskysa da Esquina (Três Sátiras para Piano, de José Alberto Kaplan)*

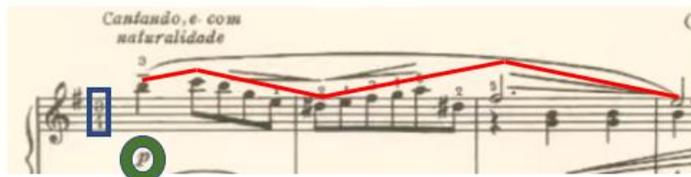
MODERADAMENTE. $\text{♩} = 02$



Fonte: O autor (2022)

Figura 4 – *Valsa de Esquina Número 5 – Francisco Mignone*

Cantando, e com naturalidade



Fonte: Casa do Choro (2022)

Dando prosseguimento, podemos observar a presença essencial da mão esquerda fazendo o baixo com contracantos e intervenções melódicas, que segundo Machado (2004) é a evocação do violão seresteiro. Podemos observar ainda que nas Figuras 5, 6, 7 e 8

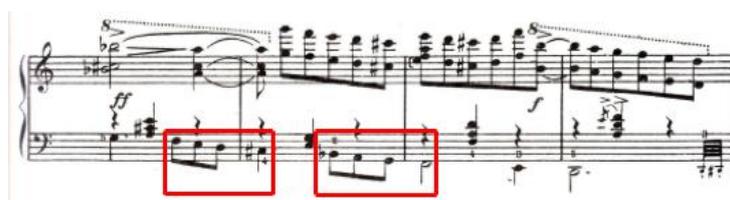
predominantemente fazem referência aos movimentos dos baixos contidos na *Valsas de Esquina Nº3*.

Figura 5 – *ValStravinskysa da Esquina (Três Sátiras para Piano, de José Alberto Kaplan)*



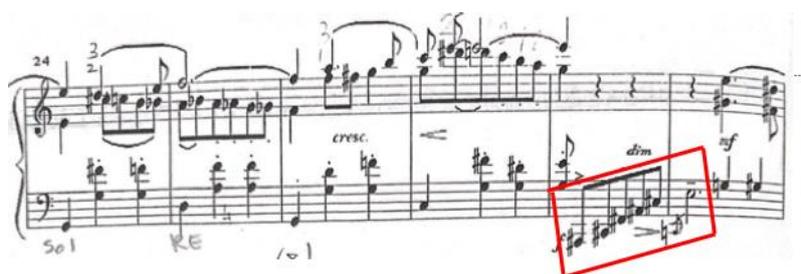
Fonte: O autor (2022)

Figura 6 – *Valsa de Esquina Número 3 – Francisco Mignone*



Fonte: Casa do Choro (2022)

Figura 7 – *ValStravinskysa da Esquina (Três Sátiras para Piano, de José Alberto Kaplan)*



Fonte: O autor (2022)

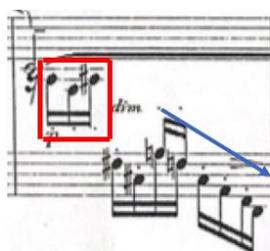
Figura 8 – *Valsa de Esquina Número 3 – Francisco Mignone*



Fonte: Casa do Choro (2022)

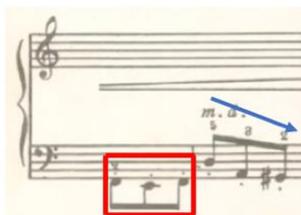
Ainda no comparativo dessas duas obras podemos observar uma passagem importante: Um conjunto de notas tocadas sucessivas e com articulação em *no legato* onde os compositores sugerem o envolvimento das duas mãos. É o que podemos conferir nos próximos exemplos (Figuras 9 e 10).

Figura 9 – *ValStravinskysa da Esquina (Três Sátiras para Piano, de José Alberto Kaplan)*



Fonte: O autor (2022)

Figura 10 – *Valsa de Esquina Número 3, compasso 73 – Francisco Mignone*



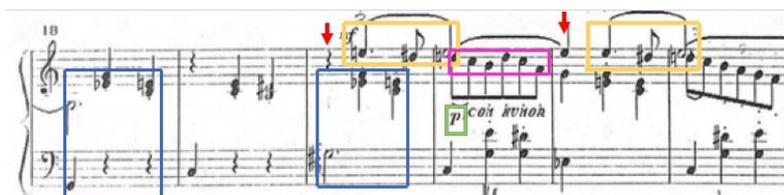
Fonte: Casa do Choro (2022)

Prosseguindo com a análise formal vemos que na parte intermediária (ou parte “B”) da *ValStravinskysa da Esquina* é apresentado um novo material e motivo. Desta vez, percebemos um motivo rítmico extraído do segundo movimento (Waltz) da “*Three Easy Pieces*” de Stravinski.

Uma das razões que nos trouxe a essa suposição foi o fato de estudar e comparar esse trecho de três maneiras: a primeira tocando apenas a melodia, a segunda tocando a melodia com as primeiras notas inferiores de cada compasso e a terceira tocar o trecho sem as alterações harmônicas, ou seja, mantendo-o da maneira mais formal possível.

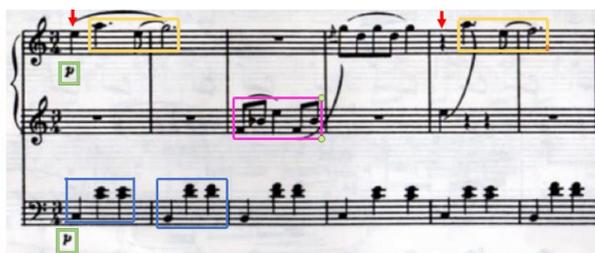
Nos próximos exemplos (Figuras 11 e 12) observamos o motivo rítmico (marcado em amarelo) que traz uma característica de humor a essa nova sessão. Demarcado em azul temos o ritmo da valsa que predomina de uma maneira pontuada. Sinalizado em rosa temos um contracanto melódico que faz a ponte entre os motivos. A dinâmica da sessão está delimitado em verde e ambas estão em *Piano*.

Figura 11 – *ValStravinskysa da Esquina (Três Sátiras para Piano, de José Alberto Kaplan)*



Fonte: O autor (2022)

Figura 12 – *Waltz (Three Easy Pieces, de Stravinski)*



Fonte: IMSLP.

4. Considerações finais

Na *ValStravinskysa da Esquina* as conjunturas intertextuais mostradas em nossa análise nos levaram à hipótese de que Kaplan há diálogos intertextuais com as *Valsas de Esquina N°3 e N°5* de Francisco Mignone e com o segundo movimento de *Three Easy Pieces (Waltz)* de Stravinski. E, portanto, expressa a sua iniciativa em compor uma homenagem musical à Mignone e Stravinski, o que sugere sua admiração e reverência pela música desses compositores.

O processo de pesquisa dessas fontes intertextuais e de suas relações com as *Três Sátiras para Piano* revelaram-se ferramentas importantes para a construção da performance musical. Acrescentam novas camadas de referências musicais e desvelam processos criativos e inter-relações que corroboram para o domínio estilístico da obra.

Compreender a forma de releitura, reelaboração e apropriação de características diversas da linguagem composicional dos compositores homenageados, e na maneira como eles

lidam, cada um com sua originalidade torna-se uma ferramenta eficaz na construção da performance e suas diversas camadas.

Além disso, a pesquisa e a performance da produção pianística de José Alberto Kaplan são contribuições necessárias para a História da Música Brasileira. A investigação da intertextualidade nessa obra em particular pode contribuir para o conhecimento do processo de criação musical desse grande compositor brasileiro e fomentar a performance do repertório de suas obras para piano em particular.

Referências

APEL, Willi. **Havard Dictionary of Music**. Second Edition, Reevised and Enlarged. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 751 e 752, 1974.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENECHEA, Lúcia Silva. Homenagens Pianísticas de Camargo Guarnieri: Um Estudo de Intertextualidade. **XIX Congresso da ANPPOM**, Curitiba, p. 627-629, agosto/2009.

BARTHES (1974, p. 5) *apud* KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, p. 2, 2005.

BENETTI, Alfonso. **A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística**. Pous, v.23, n. I, p. 147-165, abr. 2017.

BLOOM (1973, p.94) *apud* KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, p. 1, 2005.

CAVALCANTI, M. J. B. D. **Brazilian nationalistic elements in the Brasilianas of Osvaldo Lacerda**. Tese de Doutorado. EUA: Louisiana State University, 2006.

CRUMB, George. *Interview: Garrett Schumann interviews Composer George Crumb*. SCHUMANN, Garrett. Jan. 2014. Disponível em: <https://ums.org/2014/01/02/interview-garrett-schumann-interviews-composer-george-crumb/> Acesso em: 3 fev. 2022.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GRASS (1990, p. 402) *apud* KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, p. 1, 2005.

HATTEN, Robert. The Place of Intertextuality in Music Studies. **American Journal of Semiotics**, no 3/4, p. 69–82, 1985.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. **Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária**. Tradução: Clara Crabbér Rocha. Coimbra, no 27, p. 5-49, 1979.

KAPLAN, José Alberto. Ars inveniendi. **Revista Claves**. João Pessoa, no 01, p. 15 – 25, 2006.

KAPLAN, José Alberto. **Caso me Esqueça(m): Memórias Musicais**. João Pessoa: Quebra-Quilo, 1999. 301 p. (Coleção Páginas Paraibanas).

KAPLAN, José Alberto. **Três Sátiras para Piano: ValStravinskysa da Esquina**. Valsa, Fa Maior; 1979/80. Partitura manuscrita. 3 páginas.

KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

LANZA, Alcides. Uma Amistad que Continúa... (a José Alberto Kaplan, com Cariño). **Claves**, Volume 1. Maio, 2006.

LÓPEZ-CANO, R; Opazo, U.S.C.; **Investigación Artística em Música: Problemas, métodos, experiências y modelos**. Barcelona, 2014.



MACHADO, Marcelo Novaes. **As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: Um Estudo Técnico-Interpretativo a Partir de Suas Características Decorrentes da Música Popular.** Belo Horizonte, 2004.

OLIVEIRA, Liduino José Pitombeira de; LIMA, Flávio Fernandes de. Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional. **Anais do XXI Congresso da ANPPOM.** Comunicação - COMPOSIÇÃO, 2011.

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

