



Ars Inveniendi ¹

José Alberto Kaplan (UFPB)

Resumo: Neste artigo o autor descreve como utiliza diversos processos de intertextualidade em seu método composicional.

Palavras-Chave: composição; intertextualidade; palimpsesto; retórica.

Abstract: In this article the author explains how he uses different intertextual processes in his compositional method.

Key words: composition; intertextuality; palimpsest; rhetoric.

“Nada se cria tudo se copia”.
(Abelardo Barbosa - “Chacrinha”)

“O maior dos gênios é o homem que mais deve”
(Ralph W. Emerson)

“Descobrir as fontes, serve - às vezes -, para pôr em relevo a originalidade”
(Dámaso Alonso)

Introdução – O Conceito Borgeano de Originalidade

Julia Kristeva (apud AGUIAR e SILVA, 1996, p. 625) escreveu que “todo texto se constrói como um mosaico de citações”, pelo que parte da crítica passou a ver a obra – neste caso a literária - como uma rede de ecos de textos anteriores e inter-relacionados. Muito antes, ainda nos anos vinte, Jorge Luis Borges disse, com muita propriedade:

É dolorosa e obrigatória verdade a de saber que o indivíduo pode alcançar escassas aventuras no exercício da arte (...). A compreensão de que nossos movimentos mais soltos são, na realidade, prefixados destinos (...) é evidente para o homem que superou os meandros da arte (...). Vangloriar-se desta sujeição e praticá-la com piedosa observância é próprio do classicismo. (...) Seu protótipo é Ben Jonson, de quem disse Dryden que invadia autores como um rei, e que exaltou seu credo a ponto de escrever um livro de cunho discursivo e autobiográfico feito de traduções, onde declarou, através de frases alheias, a substância de seu pensar (BORGES, 1996, p. 393).²

A arte em geral, portanto, inclusive a música, não é espontânea. Está sempre predestinada. A postura correta – a clássica - sustenta que criação é, na realidade, um palimpsesto³ – o que Kristeva descreveu como um mosaico de citações. Assim, o conceito de originalidade, no sentido que correntemente se lhe atribui é, segundo Borges, errôneo.

Em que consiste, então, a originalidade? Na maneira particular como um autor manipula a(s) obra(s) anterior (es), como a(s) refrata, tergiversa e oculta através de sua visão e de sua idiossincrasia. Segundo o grande autor de *El Aleph*, só isso pode ser chamado de originalidade.

¹ “Arte da Invenção”, do substantivo *ars* (arte) e o gerúndio do verbo *inventio* (encontrar, descobrir, inventar)

² Tradução do Autor.

³ Palimpsesto - papiro ou pergaminho cujo texto original era apagado para o material ser reaproveitado, dado seu alto custo. Depois de raspado pelo copista, era ainda polido com marfim. Muitas vezes, por mais bem feito que fosse o trabalho, percebia-se, nele, traços dos textos anteriores.

Histórico

A ação de um autor descrever seus processos de criação é, de certa maneira, o de despir-se em público, “entregar o ouro ao bandido”. Não me importo.

Atribuo aos estudos de Harmonia Tonal que realizei em Rosário, com o Padre Luis Angel Machado, de 1951 a 1953, meu interesse pela criação musical. Foi naquela época que “a mosca azul” da composição me inoculou seu vírus, mas a picada não teve a intensidade suficiente para me desviar do meu principal objetivo, que era o de me tornar um grande pianista.

A leitura de obras de Estética e História da Música de autores do século XIX – realizadas na época – incutiu-me idéias próprias do Romantismo a respeito da composição, que afirmavam ser a inspiração, o talento, a imaginação criadora, etc., requerimentos básicos para um indivíduo se tornar autor inventivo e fecundo.

Mesmo me considerando desprovido dessa centelha, enquanto aluno do professor Machado, escrevi alguns trabalhos de cunho meramente escolar. Quando tentei vôos maiores, os rascunhos acabaram indefectivelmente na lixeira. Cheguei à conclusão de que não dava para aquilo. Parafrazeando Jesus, eu era um dos chamados, mas não um dos escolhidos. Afastei-me da composição e me dediquei, em cheio, ao estudo do piano.

Anos depois, residindo em Viena (1959-60), a leitura de “El taller musical” (“A oficina musical”), do musicólogo Frederick Dorian, abriu-me perspectivas totalmente diferentes. Nele, aprendi que a concepção da elaboração artística oriunda dos tempos de Aristóteles – reaparece na Renascença, atravessa o Barroco e perdura no classicismo –, que se fundamentava no impulso da imitação sob o comando da razão, havia desaparecido submersa nas águas da subjetividade particularista e individualizadora do Romantismo. Mas, se a idéia de imitar perdera prestígio no decorrer do século XIX, subsistia, na sua essência, o conceito da criação artística como um processo de fecundação gerado por amplo e contínuo fluxo de influências, reelaborações, ressonâncias e enriquecimentos sem fim, que se encontram na própria natureza do ato criador. Daí se inferia que todo trabalho artístico só poderia existir quando vinculado a um sistema, não podendo ter existência fora dele. Assim como não há geração espontânea, não é possível obra ou criação *ex-nihilo*. Mesmo quando se deseja modificar totalmente uma orientação, isso apenas é possível conhecendo-se profundamente aquilo que se pretende mudar.

Dorian esclarecia, ainda, que os conceitos de individualidade, originalidade e da tão badalada inspiração só começaram a ganhar peso - nos critérios que fariam parte da elaboração da obra musical - no transcorrer do século XVIII, mesmo que contrariando toda a ideologia dessa época tão realista e prática. Para corroborar essa afirmativa, cita Johann Mattheson (1681-1764), o renomado teórico do Barroco que, no seu célebre tratado “Der vollkommene Kapellmeister” (“O perfeito Mestre de Capela”) escreve: “Caso a inspiração não nos acuda, pode ser de algum auxílio o ensino da invenção”. No capítulo dedicado à criação melódica, ele mostra como, sem a ajuda da inspiração, os utensílios do artesanato podem socorrer o compositor. E exemplifica: “Outra forma de conseguir novas melodias, é a de elaborar variações sobre canções bem conhecidas, hinos sacros ou cantigas populares. O autor pode *apossar-se* de frases ou temas das mais diversas procedências e desenvolvê-las de novas maneiras”.⁴ E ilustra sua assertiva, transformando a melodia de uma antiga canção alemã – de tranqüilo espírito contemplativo – numa que expressa um sentimento de amor apaixonado, tornando a segunda numa criação pessoal.

O conselho do teórico alemão parece sugerir diretamente o plágio por parte do autor que usa esse tipo de expediente. Mattheson rejeita com veemência essa insinuação e, valendo-se da dialética característica do século XVIII, afirma que o novo não é nada mais que uma permutação inovadora do velho. Não importa se o material já foi utilizado anteriormente, o essencial é que o resultado possa ser considerado uma “invenção própria”.

Sob a influência desta nova visão do assunto, analisei obras de diversos períodos da evolução musical. Para minha surpresa, verifiquei inúmeros exemplos que comprovavam que a reutilização total ou parcial de obras já existen-

⁴ Johann Mattheson apud DORIAN, 1960.



tes não era nenhuma novidade na história da criação musical. Os críticos e analistas posteriores costumavam falar, nesses casos, de influências, fontes, alusões, apropriações, empréstimos, etc.

A técnica do *Cantus Firmus*, tão utilizada pelos compositores dos séculos XIV e XV, é evidentemente um trabalho desse tipo. O aproveitamento que J.S.Bach (1685-1750) fez das melodias do hinário protestante nos corais de suas cantatas e paixões é outro caso típico de apropriação, assim como o a técnica da variação, que não é senão a construção de uma obra a partir de um tema geralmente pertencente a outro autor. Também os “empréstimos” que George F. Haendel (1686-1758) tomou de muitos compositores da época - como Gottlieb Muffat (1690-1770), Johann Gaspar Kerll (1627-1693) e Alessandro Stradella (1645-1687) - e o tratamento composicional que deu a essas apropriações, corroboram as afirmativas de Dorian. Trechos inteiros desses autores foram usados por ele no seu oratório “Judas Macabeu”, na “Ode para Santa Cecília” e em muitas de suas óperas. Para avaliar a extensão desses empréstimos e adaptações, basta esclarecer que 18 peças de Muffat foram usadas na citada “Ode”. Já na ópera “Israel em Egito”, mais da metade - 17 dos 30 números que a compõem - foram literalmente tomados de obras de Stradella, Kerll, e outros autores da época. Essa prática era, por sinal, muito comum no barroco.

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 N°11”, 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.⁵

Ainda em Viena, entusiasmado com o novo enfoque que poderia ser dado ao ato de compor, ocorreu-me a idéia de tentar criar, a partir de uma obra que me servisse de base ou “ponto de partida”. A escolhida foi a Sonata em Ré maior, K.271 de Mozart.

Guardo ainda os rascunhos da experiência. Como não poderia deixar de ser, foi um grande fiasco. O “cheiro” de Mozart continuava tão acentuado nos meus rabiscos que, bastante decepcionado, abandonei o intento. Hoje acredito que o fracasso da experiência se originou no fato de ter esquecido a recomendação de Matthesson: “Tomar dos outros é coisa permitida, porém o empréstimo deve ser devolvido com juros. As imitações devem ser realizadas de tal maneira que sejam melhores que os modelos” (Matthesson apud DORIAN, 1960).

A minha tentativa - por total inexperiência e ignorância dos procedimentos que fui descobrindo aos poucos em anos posteriores - tinha sido uma aplicação mecânica dos conselhos de mestre alemão. Faltavam-lhe os “juros” de que Matthesson falava!

Durante mais de 10 anos, preocupado com minha carreira de pianista e professor, e assediado por problemas de ordem material, abandonei meus intentos no campo da composição, e só os retomei no início da década de 60, já morando no Brasil.

O fracasso de Viena me levou a rever os pressupostos do que, na época, batizei metaforicamente de “Técnica do Palimpsesto”,⁶ que, na sua essência, não é outra coisa senão escrever uma obra a partir de outra ou outras já existentes.

Não foi fácil. Demorei bastante tempo para perceber que esse processo podia dar-se em diversos níveis.

⁵ Dados mais detalhados sobre a visita de Francisco Mignone a João Pessoa podem ser encontrados em meu livro *Caso me Esqueça(m)*, no capítulo IX (KAPLAN, 1999).

⁶ Vide Nota 4.

Assim, constatei que, conservando a base harmônica da “obra de partida”, era possível modificar radicalmente a estrutura melódica ou, mantendo a melodia original - leve ou bastante modificada -, transformar a textura. Outro procedimento consistia em preencher a disposição formal da obra que servia de modelo com conteúdos temáticos e melódicos diferentes. Também existia a possibilidade de se aproveitar a organização tímbrica da “peça de origem” na elaboração da nova. Finalmente, uma mistura de duas ou de várias das probabilidades apontadas.

Na medida em que essas “técnicas de ocultação” me ocorriam, testava-as para ver até onde seu uso era possível, levando em consideração meu esforço de fazer com que as “apropriações” não ficassem evidentes. O trabalho que pretendia realizar através dessa técnica equivalia a uma espécie de maquiagem que seria tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado como “ponto de partida” estivesse mais sabiamente transformado. Esse processo, portanto, não pode ser acusado de falta de originalidade ou criatividade. O procedimento em pauta, assim como o conceito, não é mera reprodução e sim uma metodologia dinâmica e transformadora na produção de um novo texto, que deve ser uma versão altamente re-elaborada do(s) que lhe deu (ou deram) origem.

Passei vários anos realizando diversos testes. Muitos deles foram parar na lata do lixo. Alguns se salvaram e passaram a integrar uma espécie de banco de dados. A procura do domínio das técnicas de maquiagem não foi fácil. As obras que tentava “apagar” ficavam ainda bastante evidentes e o medo de ser taxado de plagiário me apavorava.

Finalmente, em 1978 – já tinha completado 43 anos! –, decidi que estava na hora de provar se as obras que compusera a partir dessa técnica tinham algum valor. A oportunidade surgiu quando soube da realização de um Concurso Nacional de Composição patrocinado pela Funarte e Editora Vitale. As obras deviam ser assinadas com pseudônimo e acompanhadas de um envelope lacrado contendo o nome do autor. Só seriam abertos aqueles correspondentes às composições escolhidas pelo Júri como vencedoras. Os outros, devolvidos sem abrir. Portanto, sigilo total. Achei que não tinha nada a perder e decidi mandar a obra que me parecia ter o melhor acabamento. A banca julgadora era altamente qualificada: Souza Lima, Henrique Morelenbaum, Edino Krieger, Marlos Nobre e Ives Rudner-Schmidt. Para minha surpresa e contentamento, a “Suíte Mirim”⁷ foi classificada em primeiro lugar. Competi com 104 inscritos, muitos dos quais - como Ernst Widmer, Maria Helena Rosa Fernandes e Guilherme Bauer, também premiados - já possuíam justo renome no campo da composição. O fato de ter concorrido com autores já consagrados valorizou, inegavelmente, o prêmio recebido.

Uns anos depois, verifiquei que minha maneira de criar não se circunscrevia ao campo da música. Sempre foi profusamente usada na literatura,⁸ na pintura,⁹ no cinema, em todas as outras artes. Lendo o ensaio de Affonso Romano de Sant Anna - “Paródia, Paráfrase e Cia.” (SANT’ANNA, 1985) - tomei conhecimento de uma série de estudos, no campo da literatura comparada, que vieram desembocar no que hoje se conhece como Teoria da Intertextualidade.

Como já mencionei, para Julia Kristeva, que cunhou o termo, a intertextualidade parte do princípio de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro - ou outros - que o precede(m)” (apud AGUIAR e SILVA, 1996, p. 625).

Minha tranqüilidade aumentou. Agora meu trabalho tinha o aval de gente importante, pois a intertextualidade mostrou que, ao contrário do que pensamos, a obra de arte não é uma criação *ex nihilo* e sim o local para onde confluem os elementos culturais assimilados pelo autor como ser social, fazendo parte de sua experiência pessoal.

⁷ Na *Suíte Mirim* utilizei como “obras de partida” composições bastante conhecidas de J. S. Bach: a *Invenção Nº1* e a progressão harmônica de Sarabanda da *Suíte Francesa* em Dó Menor. Obras de Osvaldo Lacerda também foram usadas.

⁸ CARVALHO, 1990.

⁹ ALTMAN, 1993.



Aplicação do Conceito de Intertextualidade na Música¹⁰

Fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível. Só podemos apreender os seus sentidos e estrutura se a relacionarmos com seus arquétipos. Estes não são outra coisa senão abstrações de longas séries de textos¹¹ anteriores de que constituem, por assim dizer, a constante. Em face desses arquétipos, toda obra entra sempre numa relação de imitação, transformação ou transgressão. Mesmo quando, aparentemente, não apresenta nenhum traço em comum com os gêneros conhecidos, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural onde surge, o revela, justamente por essa negação. Como já foi dito, fora de um sistema, toda e qualquer obra é impossível de ser compreendida.

O que caracteriza todo e qualquer trabalho intertextual, a própria essência da intertextualidade, por assim dizer, é a ação de assimilação e transformação que realiza. O “olhar” intertextual é uma visão crítica e, ao mesmo tempo, repetitiva.

A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de assimilação e transformação, ou melhor, de remodelação, de um ou vários textos operado(s) por um texto centralizador que detém o comando do sentido.

Fronteiras da Intertextualidade no Campo Musical

O problema que o conceito de intertextualidade coloca de início é o de identificação. Com especial ênfase na obra musical, a partir de que ponto ou parâmetro se pode falar de presença de uma composição - ou de um trecho dela - numa outra?

Para melhor avaliar a complexidade deste ponto, já explicitarei que, no caso específico da música, as referências intertextuais numa composição podem ocorrer em diversos níveis:

1. Na estrutura melódica da obra;
2. Na sua textura;
3. Na sua disposição formal;
4. Na organização tímbrica;
5. Na disposição rítmica;
6. Em vários dos níveis assinalados, simultaneamente.

Acreditamos que se pode falar em intertextualidade sempre que se verifique o aproveitamento de uma unidade textual abstraída do seu contexto original e inserida num novo, seja ele uma simples alusão ou reminiscência, ou uma versão altamente transformada do texto de origem. Do anterior pode-se inferir que existem diversos graus e tipos de intertextualidade.

O Problema da Identificação Intertextual

O problema da identificação intertextual antes mencionado não é difícil de detectar quando se trata de uma estrutura temática facilmente reconhecível. Veja-se o caso da utilização por Schumann da “Marselhesa” no seu Carnaval de Viena Op.26. Mas que dizer quando a estrutura em questão é o arcabouço formal da obra? Será possível afirmar que uma composição entra em relação intertextual com uma forma musical? Acreditamos que sim, pois os arquétipos formais, por mais abstratos que sejam, constituem ainda estruturas sempre presentes no espírito daquele que escreve, pois todas as linguagens artísticas são, na sua essência, sistemas que se utilizam de modelos.

¹⁰ A partir deste momento, o texto está baseado, principalmente, nos conceitos desenvolvidos por Laurent Jenny no seu artigo “A estratégia da forma” (JENNY, 1979).

¹¹ O termo texto, no presente trabalho tem, logicamente, o significado de escrita musical.

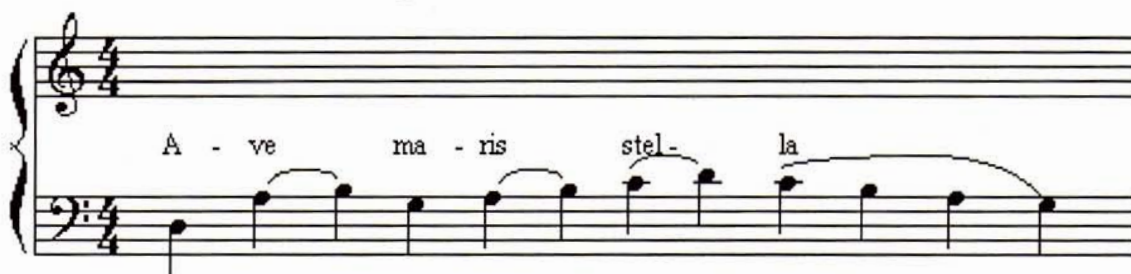
Quando o código perde seu caráter aberto e se enclausura num sistema cujas formas deixaram, de alguma maneira, de se renovar, o código se torna, então, do ponto de vista estrutural, semelhante a um texto. Pode-se então se falar de intertextualidade entre uma determinada obra e seu arquétipo formal.

Esta afirmação fica patente quando comparamos o 2º movimento de minha *Sonatina para Violão* com a *Valsa da Esquina Nº5* de Francisco Mignone. O esquema formal obedece, em ambas, ao do *Lied* em três partes (A - B - A'); da mesma maneira, podemos comprovar que as tonalidades usadas são as mesmas nas duas obras: A, em Mi menor; B, em Mi Maior e, em A' novamente Mi menor. Só que na obra em questão - a "Seresta" da *Sonatina* - procuro "dissimular" esse trabalho de assimilação intertextual da *Valsa* de Mignone - usado como modelo na parte B da "Seresta" - utilizando em A e A' material proveniente da *Seresta* para piano a quatro mãos de Aylton Escobar. O trabalho de "dissimulação" apontado se evidencia também pelo fato de ter tomado como título de minha composição o da obra de Escobar, enquanto que o esquema formal, como já foi dito, corresponde ao da *Valsa da Esquina Nº5* de Mignone.

Problemas de Enquadramento

O problema principal da intertextualidade, sendo um processo de absorção de diversos textos, é fazer caber os mesmos num só, sem que se destruam mutuamente e nem o texto que os acolhe, o intertexto,¹² se estilhaça como totalidade estruturada.

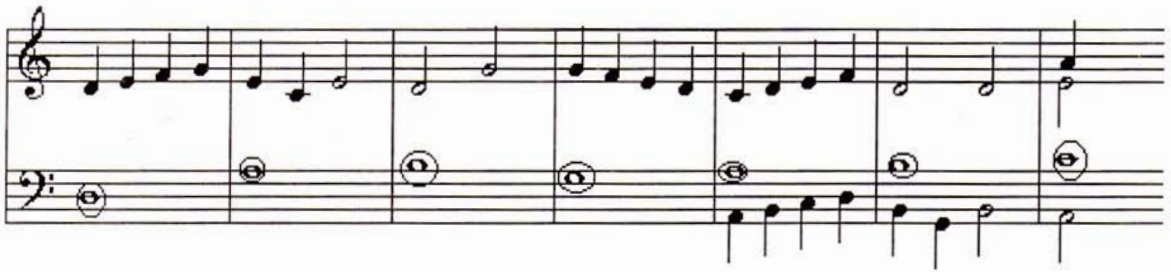
Os intertextos resolvem o problema com maior ou menor sucesso de acordo com as exigências que o autor impõe a si mesmo. As respostas a este problema vão do respeito integral pelos diversos textos - como é o caso da citação da Marselhesa na obra de Schumann acima mencionada - até à sua quase desintegração no espaço da obra na qual se alojam. Um exemplo claro desta última solução são as composições baseadas num *Cantus Firmus* (C. F.) (ex. 1), onde as notas de uma melodia já conhecida se tornam a base de uma composição polifônica através da adição de outras vozes. Nas obras estruturadas a partir desta técnica composicional, o C. F. aparecia mais freqüentemente na voz de Tenor¹³ (ex. 2), geralmente em notas de longa e igual duração. Este tratamento fazia com que a melodia original ficasse como "desintegrada", pois, ao perder um de seus parâmetros originais - o rítmico - ficava desfigurada e difícil de ser reconhecida. Outro método muito usado pelos compositores era o conhecido como *discant*, no qual o C. F. aparece na voz mais aguda da obra, geralmente de maneira ornamentada. O efeito desta ornamentação fazia com que a melodia original ficasse "dispersada" dentro do contexto da nova linha melódica criada a partir dela (ex. 3).



Ex. 1: melodia *Ave Maris Stella* (BAUR, 1985, pp. 112-113).

¹² Laurent Jenny (1976, p. 267) dá ao termo Intertexto o significado de "texto absorvendo uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido". Para Aguiar e Silva, Intertexto seria o "texto ou *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação" (intertextualidade) enquanto M. Arrivé (*apud* AGUIAR e SILVA, 1996), utiliza o termo no sentido de "conjunto dos textos que se encontram numa relação de intertextualidade". As definições anteriores mostram uma acentuada discrepância entre si. Neste trabalho, sempre que nos referirmos a Intertexto, estaremos acatando o significado atribuído ao termo por L. Jenny.

¹³ Procedimento de "ocultação", já que a parte de Tenor é uma voz interior na estrutura polifônica a 4 vozes ou partes.



Ex. 2: Cabezón

Obs. O esquema rítmico da melodia anterior está dado pela articulação das sílabas do texto

A seguir, a melodia anterior utilizada por Antônio Cabezón como C. F. numa de suas composições (ex. 2) e por Du Fay no seu hino *Ave Maris Stella* (ex. 3) (REESE, 1959, pp. 628-629).



Ex. 3: Du Fay

Obs.: Como se pode apreciar, as notas assinaladas nos exemplos anteriores correspondem às da melodia *Ave Maris Stella*.

O Trabalho Intertextual e as Figuras de Linguagem

O enxerto intertextual não coloca só problemas com referência à salvaguarda do sentido do texto onde se aloja. A intertextualidade também põe outra questão de capital importância para se compreender este processo: como um texto assimila os enunciados preexistentes? A crítica literária contemporânea parece estar de acordo em ver, nas relações que se estabelecem entre os textos, relações de transformação. A noção de trabalho intertextual como transformação deve estar presente em qualquer reflexão que se realize sobre o citado tema no campo específico da criação musical

A conciliação intertextual, para ser completa, deve unificar a passagem de maneira a reduzir a impossibilidade de combinação que os textos provindos de contextos diferentes - e muitas vezes heterogêneos - possam apresentar. É o que poderíamos chamar de “técnica de engaste”. Para se realizar esse tipo de montagem, os fragmentos que são inseridos sofrem, geralmente, uma série de modificações.

Na área da intertextualidade musical, é bastante raro o texto - ou trecho dele - que é utilizado no novo contexto tal qual ele aparece na obra original.¹⁴ Em geral, o autor procura fazer com que a apropriação não fique evidente. O trabalho intertextual equivale, pois, ao de uma plástica, que será tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado resultar mais sabiamente transformado.

Para analisar e classificar com precisão os tipos de alterações ou “desvios” sofridos pelo texto no decorrer do processo intertextual, as chamadas Figuras de Linguagem estudadas na Retórica - que estão sendo utilizadas com sucesso por alguns musicólogos na análise e compreensão dos processos composicionais usados pelos autores do Período Barroco - oferecem uma base sólida e um vasto campo a ser explorado.

¹⁴ Quando a reprodução é textual, pode ser classificada como o faz a moderna crítica literária, que a denomina de “apropriação”. Está técnica chegou à literatura através das experiências dadaístas realizadas a partir de 1916 no campo das Artes Plásticas. Identifica-se com a *colagem* que outra coisa não é senão a reunião de materiais diversos para a confecção de um objeto artístico.

Figuras de Linguagem

As Figuras de Linguagem¹⁵ são modificações da linguagem - seja nas palavras, seja nas frases - que podem ocorrer tanto no nível da expressão, como do conteúdo. As alterações apontadas se conseguem acrescentando (levantar - alevantar), subtraindo (ainda - inda), repetindo (Deus, Deus) ou permutando letras dentro de uma palavra ou palavras numa frase (“da vida pela estrada”), tendo como objetivo de conseguir o efeito poético ou estilístico desejado pelo autor. Do anterior se infere que existem dois tipos básicos de Figuras:

1. Figuras de Palavras ou de Dicção, que consistem na modificação material da forma das palavras. As principais Figuras deste tipo são: a interversão, a metátese, o paragrama, a prótese, epêntese, o apócope, etc.
2. Figuras de Construção, que se referem às transformações que se introduzem no que se considera a ordem natural das palavras dentro de uma frase. Entre elas podemos destacar: a paranomásia, a amplificação, a elipse, o paralelismo, hipérbato, anacoluto, etc.

Fazer o levantamento completo dos artifícios retóricos que utilizei na composição mencionada - o 2º movimento de minha *Sonatina para Violão* - é tarefa que foge aos objetivos deste trabalho. No entanto, com intuito de mostrar alguns poucos dos processos intertextuais que usei, examinarei a continuação, a título de exemplo, dois pequenos trechos da estrutura melódica da obra utilizando as Figuras de Linguagem como “ferramenta” analítica. Cabe esclarecer que a lista dos procedimentos que iremos apresentar não pretende ser, nem é, exaustiva.

Assim sendo, passarei agora a definir algumas das Figuras de Linguagem acima elencadas e verificar sua aplicação no campo da análise da estrutura melódica da Seresta da *Sonatina*.

Figuras de Linguagem Utilizadas

1 – **Interversão**: se dá quando ocorre uma alteração da ordem natural ou habitual de dois fonemas contíguos na cadeia falada

Exemplo: areópago - aerópago

Obs. Quando os fonemas que mudam de lugar se encontram distantes entre si no seio da palavra se fala em Metátese.

2 – **Paragrama**: consiste segundo Saussure, em dispersar no espaço de um texto as letras (fonemas) de uma palavra ou frase.¹⁶

Exemplo: “Sur mon crâne incliné PLantE son drapEau Noir”, onde se lê “spleen”.¹⁷

Obs.: O exemplo 3 do *discant* dado acima seria um Paragrama no âmbito da linguagem musical. O efeito da ornamentação fazia com que o *Cantus Firmus* original, isto é, o “texto de partida” ficasse “dispersado” dentro do contexto da nova linha melódica criada a partir dele.

3 – **Paranomásia**: designa a Figura de Linguagem que consiste no emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia, mas opostos ou aparentados no sentido.

Exemplo: “Quem não teme não treme”.

4 – **Paralelismo**: é a repetição das idéias com *palavras* ligeiramente alteradas, como acontecia nas “Cantigas do Amigo”.¹⁸ Também pode ser a repetição de frases com o mesmo esquema gramatical.

¹⁵ É necessário esclarecer que nem sempre há coincidência, entre os autores que tratam da matéria, sobre o significado e extensão de determinadas Figuras de Linguagem.

¹⁶ Saussure apud TRINGALI, 1988.

¹⁷ Baudelaire apud TRINGALI, 1988.

¹⁸ TRINGALI, 1988, p. 130.

5 – **Amplificação**: figura de “estilo” que consiste no alargamento de uma idéia ou proposição pelo desenvolvimento de alguns de seus aspectos ou minúcias. Exemplo: “Ou: que não vereis com vãs façanhas, / Fantásticas, fingidas, mentirosas”.

6 – **Elipse**: nesta figura se omite palavra(s) que se subentende(m) facilmente pelo contexto.

Exemplos do Uso das Figuras de Retórica na Análise Musical

Ex. 4: derivação melódica

A – Aylton Escobar – *Seresta* para piano a 4 mãos (compassos 8 – 12)

B – José Alberto Kaplan – *Sonatina para Violão* – 2º Movimento – *Seresta* – (compassos 8 -12)

No exemplo 4, o motivo, usado originalmente por Escobar e depois “reutilizado” por mim, pode ser classificado, ou enquadrado, em duas categorias diferentes, segundo seja considerada parte integrante de um todo maior – a frase onde está inserido, ou se sua abordagem se dá pela comparação de cada uma de suas notas.

No primeiro caso, trata-se de uma paranomásia, figura que se caracteriza pelo emprego de vocábulos semelhantes na forma e na prosódia. Neste caso, a semelhança é evidente; na cadeia de sons que se inicia na nota Si (colcheia) e acaba na semínima Sol do 2º compasso, as notas que constituem ambos os motivos – salvo uma – são idênticas, assim como o movimento ascendente que se faz presente em ambos.

No segundo caso, o motivo corresponderia à figura conhecida como “Interversão”, que ocorre quando fonemas (neste caso, sons) contíguos mudam de lugar na cadeia falada. No mesmo exemplo, em “a” temos um caso de Amplificação e em “b” observa-se um tipo de Elipse.

Ex 5a: melodias de Escobar e Kaplan

A – Aylton Escobar – *Seresta* para piano a 4 mãos (compassos 47 – 51)

B – José Alberto Kaplan – *Sonatina para Violão* – 2º Movimento – *Seresta* – (compassos 16 – 20)

aguça, desperta e estimula. Utilizo-a porque me fascina, encanta-me procurar ser EU no corpo de OUTRO, o que convenhamos, não deixa de ser um desafio e tanto.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8ª. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- ALTMANN, Fabio. Geniais copiadores. **Veja**, São Paulo, Maio 1993.
- BAUR, John. **Music Theory Through Literature**. Vol. 1. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.
- BORGES, Jorge Luís. **La Aventura y el Orden. El Tamaño de mi Esperanza**. 3 v. Barcelona: Emecé, 1996.
- CARVALHO, Bernardo. Plágio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jul. 1990. Caderno Letras.
- DORIAN, Frederick. **El Taller Musical**. Buenos Aires: EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires), 1960.
- ESCOBAR, Aylton. **Seresta para Piano a 4 Mãos**. [S.l.]: Cópia heliográfica, 1970. 1 partitura (6 f.). Op.1
- KAPLAN, José Alberto. **Caso me Esqueça(m)**: memórias musicais. João Pessoa: Departamento de Produção Gráfica da SEC/PB, 1999, 301 p. (Coleção Páginas Paraibanas 2).
- KAPLAN, José Alberto. **Sonatina para Violão**. Heidelberg, 1991. 1 partitura (12 p.) Violão solo.
- JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: JENNY, Laurent et al. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literária. Tradução de Clara Crabbér Rocha. Coimbra, Portugal: Almedina, 1979. p. 5-49.
- MIGNONE, Francisco. **5ª Valsa de Esquina**. São Paulo: A Melódia, 1938. 1 partitura (4 p.). Piano solo.
- REESE, Gustave. **Music in the Renaissance**. New York: W.W.Norton, 1959.
- SANT' ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SCUMANN, Robert. **Faschingsschwank aus Wien**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s/d. 1 partitura (14 p.). Op.26. Piano solo.
- TRINGALI, Dante. **Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

José Alberto Kaplan nasceu em Rosario, Argentina, em 1935. Realizou estudos musicais em Rosario, Buenos Aires e Viena. Mora no Brasil desde 1961, tendo-se naturalizado brasileiro em 1969. É detentor de diversos prêmios: "Diploma de Honra no VI Concurso Internacional de Piano Maria Canals" – Barcelona, Espanha (1960); "1º Premio no Concurso Nacional de Composição" patrocinado pela Funarte - Rio de Janeiro (1978). Tem composições publicadas no país (Editoras Vitale e Ricordi) e no exterior (Brazilian Music Enterprises, EEUU e Chanterelle Verlag, Heidelberg – Alemanha). Varias de suas obras foram gravadas por interpretes nacionais e internacionais. Lecionou Piano e Matérias Teóricas no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba desde 1964 ate sua aposentadoria em 1995.
