

A Intertextualidade como Fio Condutor nos Processos de Criação e Interpretação da *Sonatina para Violão* de José Alberto Kaplan

Eugênio Lima de Souza (UFRN)

Resumo: O objeto central deste artigo é a aplicação da "Teoria da Intertextualidade" no contexto musical. Particularmente, são considerados os processos intertextuais utilizados pelo compositor José Alberto Kaplan em sua *Sonatina para Violão*. Em virtude de certas peculiaridades na execução violonística da obra, foram concebidos os "operadores de execução" como possibilidades técnicas de enfrentar as dificuldades relativas à sua performance. Para se retomar e ampliar o aspecto da intertextualidade como fio condutor deste trabalho, busca-se mostrar, assim, que a interpretação e a audição de uma obra, devido a seu caráter próprio, são, igualmente, processos intertextuais. **Palavras-chave:** análise composicional; interpretação musical; intertextualidade.

Intertextuality as a Guideline for Compositional and Interpretative Processes in the *Sonatina for Guitar* by José Alberto Kaplan

Abstract: The central object of this article is the application of the "Theory of Intertextuality" in the musical context. The intertextual processes used by the composer José Alberto Kaplan in his *Sonatina para Violão* (*Sonatina for Guitar*) are particularly considered. Due to certain peculiarities in the guitar performance in this work the "Operadores de Execução" (Execution Operators) have been conceived as technical resolutions to face problems related to its performance. To retake to and extend the intertextuality aspect as the guideline of this study I intend to show that, due to its own character, the interpretation and the listening of a work are also intertextual processes. **Key words:** music analysis; musical interpretation; intertextuality.

Introdução

Inicialmente, realizaremos uma contextualização histórica do que se entende hoje como "Teoria da Intertextualidade". Tomaremos como ponto de partida a figura do formalista russo Mikhail Bakhtin, cujas idéias serviram de base para que a búlgara Júlia Kristeva chegasse à noção de "Intertextualidade", termo que ela cunhou na década de 60.

Em seguida, veremos a aplicação dos conceitos da "Teoria da Intertextualidade" na área específica da música. Mostraremos como o processo de absorção e transformação - que caracteriza a intertextualidade - já vem sendo utilizado no âmbito musical por vários compositores da história da música. Nesse contexto, ressaltaremos os processos intertextuais utilizados pelo compositor José Alberto Kaplan em sua *Sonatina para Violão*, para a qual são importados, de forma consciente e explícita, diversos elementos provenientes da estrutura rítmica, melódica, formal, textural e límbica de obras dos compositores Francisco Mignone, Aylton Escobar e William Walton, como integrantes de um novo texto musical.

Por fim, no que se refere ao ponto de vista interpretativo, verificamos que a *Sonatina* apresentava certas dificuldades de caráter técnico que, se não fossem bem resolvidas, poderiam levar a uma deturpação de algumas das idéias musicais nela contidas. Começamos, então, a pesquisar novos procedimentos técnicos, que fugiam aos padrões de execução violonística tradicional. Foi assim, com a necessidade de representar graficamente esses procedimentos, que surgiram os "operadores de execução", com o intuito de solucionar esses problemas. A partir dessa pesquisa, percebemos a relação existente entre os "operadores de execução" e os processos intertextuais, e os destes com a interpretação musical.

Com isso, vislumbramos a possibilidade de mostrar as relações que podem ser estabelecidas entre as áreas da composição, da interpretação e da técnica instrumental, oferecendo, a partir daí, novos parâmetros que podem alargar o campo da análise musical.

A Teoria da Intertextualidade

Em 1928, Mikhail Bakhtin, formalista russo,¹ publicou um estudo intitulado *Problemas da Poética de Dostoievski*, que só foi traduzido para o ocidente, via França, em 1970. No Brasil, a tradução direta do russo foi feita por Paulo Bezerra em 1981. Nessa obra, Bakhtin esboça o que ficou conhecido, mais adiante, como a *teoria da intertextualidade*, quando tenta substituir a desmontagem estática² dos textos por um modelo em que a estrutura literária se elabora em relação a uma outra estrutura. Nessa perspectiva, o texto literário não tem um sentido fixo, mas é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: a do escritor, a do destinatário, e a do contexto cultural atual ou anterior.

Ao falar de diversas vias que se juntam na narrativa, Bakhtin tem em vista a escrita como leitura do *corpus* literário anterior, ou seja, o texto como absorção e réplica a um outro texto, a que, em virtude do seu dialogismo, ele chama de *menipéia*.³

Segundo Bakhtin, o diálogo é a única esfera possível na linguagem, pois não é somente a linguagem assumida pelo sujeito, é uma escrita onde se lê o outro. Em face desse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escrita começa a diluir-se para ceder o lugar a uma outra, a de ambivalência da escrita.

A palavra (e em geral, o signo) é interindividual. Tudo o que é dito, expresso, situa-se fora da "alma", fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade. Não se pode deixar a palavra para o locutor apenas. O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o ouvinte tem seus direitos (BAKHTIN 1992, p. 350).

Tal afirmativa nos remete a Silva (1994, p.625), quando diz que "o texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual se confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências".

Em 1969, Júlia Kristeva ampliou as concepções de Bakhtin e chegou à noção de *intertextualidade*, termo que ela cunhou para designar o processo de produção do texto literário. Essa produção existe porque, segundo ela, "qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto" (*apud* JENNY, 1979, p. 13).

Com isso, podemos dizer que a *Intertextualidade* designa o processo de superposição de um ou vários textos em outro. Assim, cada texto existe em relação a outros textos. Esse processo pode acontecer de forma implícita ou explícita, consciente ou inconsciente, suposta ou efetiva. Nessa perspectiva, então, todo texto é intertextual.

Portanto, da mesma forma que a noção de intertextualidade requer um prévio entendimento do significado de "texto", também não é possível conceber o texto fora da intertextualidade, pois, "mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é, pois impensável" (JENNY, 1979, p.05).

¹ O Formalismo Russo foi um movimento que surgiu na década de 1910-1920, e foi reprimido pelo regime comunista a partir dos anos 30. Possibilitou o surgimento da Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOYAZ). Os formalistas introduziram um novo conceito de história literária, descobriram técnicas novas de leitura do texto poético e da prosa. Eles são o berço do estruturalismo, que se configura nos anos 50/60, sobretudo na França. Do grupo faziam parte linguistas como Roman Jakobson, Tynianov, entre outros.

² A narrativa contemporânea tem como característica a polivalência, ou seja, o texto pode ser lido e interpretado em várias vias com diversos significados, *desmontando*, assim, uma interpretação linear.

³ A *menipéia* toma o seu nome do filósofo Menipo de Gadara (séc. III AC.). Trata-se, entre outros atributos, do gênero carnavalesco que tem uma enorme influência no desenvolvimento da literatura. A *Menipéia* constrói-se como um pavimento de citações e compreende todos os gêneros: novelas, cartas, discursos, misturas de versos e de prosa cujo objetivo é denotar as distâncias do escritor a respeito do seu texto.

Alguns autores denominam de "texto original" aquele a partir do qual se origina a transformação. Entretanto, em nosso trabalho, tomaremos como referência o termo "texto de partida" proposto por Arrojo (1986), pois a denominação anterior pode sugerir que toda transformação seja uma tentativa, sem sucesso, de reprodução, cópia imperfeita, e, portanto, inferior ao modelo original. Ao novo texto, ou seja, ao texto transformado, chamaremos de "intertexto". Quando o texto de partida e o intertexto pertencem ao mesmo autor, o processo é chamado de "intratextualidade".

Vejamos, então, alguns exemplos, a fim de ilustrar e clarificar as informações básicas que tivemos até agora acerca do conceito de intertextualidade. Tomemos um trecho do clássico poema de Gonçalves Dias (1823-1864), *Canção do Exílio* e vejamos como o mesmo é transformado por alguns autores do modernismo brasileiro.

As variantes textuais que deram seguimento ao texto de partida apresentam graus diversos de deslocamento; não são meras repetições desinteressadas, mas possuem uma clara intenção. Como diz Carvalho:

"Canto de regresso à pátria"

(Oswald de Andrade)

*Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá.*

Fig. 1: Texto de partida

"Canção do Exílio"

(Gonçalves Dias)

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sábio
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá*

Fig. 2: Paráfrase

"Europa, França e Bahia"

(Carlos Drummond de Andrade)

*Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
Minha boca procura a 'Canção do Exílio'.
Como era mesmo a 'Canção do Exílio'?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras onde canta o sábio!*

Fig. 3: Estilização

"Um dia depois do outro"

(Cassiano Ricardo)

*Esta saudade que fere
Mais do que as outras quiçá,
Sem exílio nem palmeira
Onde cante um sábio*

Fig. 4: Paródia

Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa (CARVALHAL, 1992, p. 53-54).

Na paráfrase de Drummond, ocorre uma *citação* e uma *transcrição*, o que resulta num pequeno deslocamento. Já o texto de Cassiano apresenta um grau maior de deslocamento, pois a “saudade” é descrita justamente na ausência da “palmeira” e do “sabiá”. Finalmente, no texto de Oswald, o deslocamento é total, pois ocorre um processo de inversão do sentido. O ingênuo termo “palmeira” é substituído pelo nome do famoso quilombo dos negros liderados por Zumbi. O fato de “palmares” aparecer no poema com a primeira letra minúscula aguça ainda mais o efeito de uma crítica histórica, social e racial. Oswald mantém uma semelhança sonora e rítmica, porém modificando o sentido do texto anterior, o que caracteriza uma utilização da figura de retórica paronomásia (palavras com sons semelhantes e sentidos diversos). Já em outra paródia também intitulada *Canção do Exílio* de Murilo Mendes, ocorre um distanciamento da rima e da métrica. O seu início se dá da seguinte forma: *Minha terra tem macieiras da Califórnia onde cantam gaturanos de Veneza*. O fato é que todos os textos mencionados são criados a partir do poema de Gonçalves Dias, dentro de um processo intertextual.

Na realidade, todo e qualquer texto resultante de uma transformação intertextual se converte em um texto “centralizador”, o qual detém o comando do sentido, pois o texto citado já não fala, é falado; deixa de denotar para conotar; já não significa por si só, passa ao *status* de material (JENNY, 1979).

O Enfoque Intertextual (Intertextualidade x Originalidade)

Alguns podem até questionar a cerca do valor e originalidade de uma obra intertextual. No entanto, o que realmente tem interessado à crítica moderna é destacar na intertextualidade o seu caráter criativo. Um enfoque antigo apenas falava de fontes, influências e plágios; um ponto de vista atual vê o jogo de textos como uma intertextualidade.

Isso nos faz refletir sobre a dificuldade que teria uma literatura sem *imitação*. Como reforça Duras (*apud* GOMES, 1985, p. 127): “sem a leitura ninguém escreveria, então é normal que sejamos imitadores”. Porém, é bom lembrar que “imitar não é copiar passiva ou mecanicamente; imitar é criar, enriquecer, dinamizar, acrescentar - em uma palavra, transformar” (GOMES, 1985, p. 129).

No que se refere à originalidade, Labaurie (*apud* GOMES, 1985, p. 121), afirma que “A originalidade não consiste na criação de matérias novas, mas sim na apresentação nova de matérias velhas”; Alonso (*ibid.*, p.108), diz que “descobrir a fonte, serve, às vezes, para pôr (*sic*) em relevo a originalidade”. A partir destas afirmações, verifica-se que essa “estética da imitação” vem sofrendo uma profunda modificação. O fato de se tomar de um autor ou compositor o processo de invenção para servir-se dele, conscientemente, na elaboração de um outro texto, transformando-o criativamente, perdeu a conotação pejorativa. Assim, todas as referências à imitação, plágio,⁴ influência, etc., têm de ser reconsideradas à luz da teoria da intertextualidade.

⁴ No Direito Romano, *Plágio* era o crime praticado por quem vendia ou comprava escravo alheio sem a devida permissão do proprietário. O criminoso era, então, enquadrado numa lei chamada de *plagiarius*. Daí se tomar hoje esse termo como furto intelectual. O plágio só começou a incomodar quando foi associado ao prejuízo econômico, cuja importância só foi dada no momento em que o artista deixa de ser protegido por príncipes e reis, passando a sobreviver por conta própria. Antes disso, no entanto, os autores se sentiam orgulhosos ao serem imitados, pois era um sinal de reconhecimento ao seu valor.

Intertextualidade na Música

Observamos que muitos termos utilizados na literatura são aproveitados na música: tema, ritmo, frase, período, sentença, poema, etc. Em música, pois, encontramos expressões como arranjo, orquestração, instrumentação, ambientação, paródia, transcrição, redução, etc., cujas práticas não são mais do que processos intertextuais. O que existe na realidade é uma cumplicidade intercessiva de termos que servem tanto a uma como a outra área de conhecimento.

Moisés (1995), em seu *Dicionário de Termos Literários* lembra que o termo *leitmotiv* foi utilizado inicialmente na música, sobretudo em relação às óperas de Wagner, e posteriormente transferido para os domínios literários. Muitos outros termos são de uso comum. Dois conceitos essencialmente musicais, contraponto e polifonia, foram tomados de empréstimo por:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. (BAKHTIN, 1981, p.16)

A Paródia também tem a sua origem mais relacionada com a música do que com a literatura. Brewer, em seu *Dicionário de literatura*, diz que "paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: para-ode)" (*apud* SANT'ANNA, 1991, p.12). Originalmente, a ode era um poema para ser cantado. Já Joseph Shipley, registra que "o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto". (*apud* SANT'ANNA, 1991, p.12)

Posteriormente, o termo paródia foi usado para designar uma técnica renascentista pela qual diversas vozes de uma composição polifônica anterior eram utilizadas e remanejadas criativamente para formar uma nova composição. Tal é o caso da Missa-paródia⁵ que incorporava materiais derivados de canções, madrigais e motetos que serviam como base. As novas vozes criadas eram reorganizadas de modo sucessivo ou simultâneo. Durante os séculos XVI e XVII mais especificamente, a paródia também consistia na adaptação de uma obra vocal para teclado ou alaúde.

É preciso observar, entretanto, que também existe paródia na música no sentido que tem na literatura, como imitação cômica. Em alguns casos é preciso distinguir o que realmente tem essa intenção parodística ou o que é simples pasticho,⁶ sem intenções humorísticas, como observamos no *Carnaval op. 26* de Schumann de 1836, onde o autor se apropria da melodia da *Marselhesa*, introduzindo-a em seu texto. Na música moderna é relevante citar o caso de Stravinsky, que utilizou a paródia em sua ópera *Mavra*, como também usou a técnica do pasticho. Também deve ser citado o caso de Eric Satie, com os seus *Embryons Desséchés* (Embriões Dissecados) de 1913, que parodia pastichando a Marcha Fúnebre de Chopin.

Dentre estes grandes mestres, podemos destacar G. F. Haendel como aquele que assumiu suma importância no procedimento de elaborar um material emprestado. Segundo Dorian,⁷

⁵ Não se deve, entretanto, confundir essa técnica com a do *cantus firmus* - onde apenas uma linha (tenor) do material tomado era utilizada, - nem com a técnica denominada de *contrafactum* - na qual se verifica somente uma substituição de texto (letra).

⁶ Segundo Moisés (1995), este termo vem do Italiano (*pasticcio* = pasta, massa), sendo utilizado para designar uma obra que imita outra servilmente ou mistura trechos de várias procedências. Em alguns casos, tal termo também pode ser atribuído à *paródia* num sentido pejorativo.

⁷ Tradução nossa.

sua criação artística emanava não da invenção melódica, mas sim da elaboração e da disposição. O método de Haendel para utilizar composições preexistentes não era de nenhum modo um procedimento acidental ou ocasional. Apresenta-se melhor como um recurso básico da composição que impregna muitas de suas grandes obras. Tomou empréstimos de compositores como Muffat, Kerll, Dioni, Erba, Urlo e Stradella, alguns dos quais se acham hoje quase esquecidos: seus nomes haveriam permanecido na obscuridade, se a luz da glória de um mestre maior, não houvesse caído sobre suas partituras. (DORIAN, 1961)

Assim, na *Ode para o dia de Santa Cecília*, Haendel utilizou, entre outros materiais alheios, a *Fuga a quatro vozes em si bemol maior* de Muffat. Nesta transformação, percebe-se que, quando uma obra alheia impressiona ou sensibiliza um determinado compositor, esta poderá se converter em algo próprio, pois Haendel desenvolve a obra atingindo um número expressivo de cento e cinqüenta e dois compassos, contra uma tímida elaboração de trinta e seis compassos de Muffat.

Não poderíamos deixar de notificar que o tema com variações é, talvez, o exemplo mais significativo do uso da intertextualidade na música. O compositor pode fazer variações de um material próprio, mas, na maioria das vezes, ele se apropria de um tema alheio. O importante é que o compositor do novo texto encontre possibilidades de desenvolvimento que o autor do texto de partida talvez nem tenha cogitado. Podemos citar como exemplo o Capricho 24 de Paganini que foi tomado como tema por Liszt, em seu *Estudo n.º 6*; por Brahms, em suas *Variações, Op. 35 I e II* e também por Rachmaninov, em sua *Rapsódia sobre um tema de Paganini, Op. 43* para piano e orquestra.

Diante do exposto, seria inocente imaginar que a construção musical seja algo que surja à luz do mito da musa inspiradora que, vindo como uma força misteriosa, seja capaz de conceber, planejar e completar a obra sonora do artista.

Na intertextualidade o compositor, conscientemente, toma de empréstimo o material de outro ou de si próprio. A riqueza do trabalho irá depender de como ele irá manipular o material tomado, atualizando os elementos que lhe pareçam importantes na estruturação de sua obra. Assim, como afirma Mattheson (*apud* DORIAN, 1961):⁸ "Tomar de outros é coisa permitida, mas, quem o faz, tem a obrigação de devolver o empréstimo com um maior grau de interesse; deve dispor as imitações de tal modo que adquiram aparência melhor e mais formosa que a dos modelos de onde foram tomadas".

Dessa forma é que compreendemos o texto de Kaplan. O próximo passo agora é mostrar como ele está feito e organizado e, como texto atualizado, dialoga e se relaciona com os textos de partida.

A Sonatina

A *Sonatina para Violão* de José Alberto Kaplan foi escrita em 1980 e dedicada ao violonista uruguaio Álvaro Pierri. É constituída de três movimentos: Allegro Enérgico, Seresta e Toccatina.

O primeiro movimento obedece ao padrão clássico da forma sonata, com dois temas, ambos com um acorde de sétima arpejado ascendentemente como motivo principal, e contrastando tanto em tonalidade (tônica-dominante) como em caráter (vigoroso, rítmico e homofônico em oposição ao lírico, elegante e polifônico). O uso da escala diatônica do modo maior com o 7º grau abaixado e o 4º elevado dá um caráter típico da temática do nordeste brasileiro. A tonalidade é caracterizada pela justaposição dos modos maior e menor e por harmonias de 4ª justas. A rítmica é marcada por síncopes, uma das características da música latino-americana. Segue um breve desenvolvimento que é formado principalmente por elementos do tema principal. Na reprise, a posição dos temas é invertida, caracterizando uma simetria perfeita. Uma *codetta* finaliza o movimento sem apresentar novidades, embora reutilize, criativamente, o material já apresentado.

⁸ Tradução nossa.

A *Seresta* é um *Lied* ternário, onde o compositor combina elementos da música erudita e popular. Na primeira seção, as ousadas alterações dão um colorido especial à melodia, por vezes tratada em imitações ao rigor clássico, mas dando margem a *rubatos* em passagens expressivas. Na segunda seção, o elemento contrapontístico é bem evidente. O uso de cromatismo e de pequenas progressões intervalares nos conduz ao clima do violão popular. A re-exposição é enriquecida com pequenas variações. Os dois temas desta seção, que possui estrutura binária, também aparecem em ordem inversa. Aqui, o compositor se valeu de textos de Francisco Mignone (1897-1986) e Aylton Escobar (*1943).

Finalmente, o terceiro movimento (Toccatina), de estrutura ternária, tem o trítone como seu principal elemento de construção, tanto na melodia como na harmonização. A primeira parte é baseada na Toccatina da Suíte Mirim para piano do mesmo autor. A segunda e complexa seção de caráter contrastante está em Lá bemol maior, cuja melodia também é tirada da seção B da referida peça, com idéias da escrita violonística da Bagatela V para violão de William Walton. A re-exposição, que aparece com algumas variantes, conduz a uma progressão cromática ascendente de acordes de 7ª alterados sob um pedal em mi (sexta corda) atingindo o clímax, que é amenizado por um arpejo em harmônicos, seguido de um final burlesco e explosivo.

O Allegro Enérgico e a Noção de Dupla Intertextualidade

Antes de entrarmos mais especificamente nos procedimentos intertextuais da obra em questão, convém salientar a noção de “dupla intertextualidade”. Quando o material musical trabalhado na obra faz referência a outras obras, a intertextualidade também pode ser caracterizada pelo título, gênero ou forma.

Silva (1994, p. 629), porém, considerando tratar-se de um fenômeno do plano sistêmico e não, em rigor, de um fenômeno intertextual, se posiciona contrariamente a esta visão, quando afirma: “Igualmente consideramos incorreto falar-se de intertextualidade a propósito de características formais e semânticas que um texto compartilha com outros textos, em virtude de um e outros se integrarem no mesmo gênero ou no mesmo subgênero literários”.

Preferimos, no entanto, nos fundamentar dentro do prisma de Jenny, que diz:

Acontece que a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra. Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc. A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero. (JENNY, 1979, p.6)

Portanto, quando ouvimos uma sonata, por exemplo, estamos comparando-a com outras obras do mesmo gênero. Nessa linha, inclui-se o primeiro movimento – Allegro Enérgico – tendo em vista que se trata de um *allegro* de sonata. A sua intertextualidade se dá apenas pelo gênero. Não houve, ao que parece, uma intencionalidade do compositor em tomar material emprestado, a não ser pela forma e, obviamente, os elementos já enraizados e absorvidos em sua vivência. Por essa razão não iremos nos deter nesse movimento no presente trabalho.

Seresta

O segundo movimento, *Seresta*, está alicerçado nos textos de *Valsa de Esquina nº 5* para piano de Francisco Mignone da *Seresta* para piano a quatro mãos de Aylton Escobar.

Para uma melhor compreensão e rapidez na leitura, as três obras envolvidas neste tópico serão abreviadas da seguinte forma: *Seresta* de Kaplan – SKAP; *Valsa de Esquina* de Mignone – VEM; e *Seresta* de Aylton Escobar – SAE. Nesta última obra, Escobar coloca a indicação “professor” e “aluno” nas partes dos executantes. Por isso, para uma melhor identificação de um trecho, usaremos as abreviaturas “Ppr.” para designar a

parte do professor (piano 1) e "Pal." para parte do aluno (piano 2). Assim, por exemplo, leremos "SAE [Ppr.]" como sendo *Seresta* de Aylton Escobar – parte do professor. Como usaremos bastante a palavra compasso, esta será também abreviada: "comp". – para singular ou plural.

Vamos, então, à análise de algumas partes desse movimento. A estrutura formal (A-B-A') e harmônica (Mi menor – Mi Maior – Mi menor) desse movimento da *Sonatina* são tiradas da VEM. A seção A da SKAP possui 24 compassos iniciando com anacrusa. Na VEM esta mesma seção possui 20 compassos, sendo que os primeiros 16 são repetidos. Um detalhe importante, é que a seção A da SKAP não inicia no começo do movimento como acontece em VEM. Ela é precedida por uma introdução de sete compassos. A idéia de iniciar a peça com esse elemento introdutório vem da SAE, que possui uma introdução de oito compassos. Porém, a estrutura dos textos é diferente, tanto na textura quanto na melodia e harmonia. Mesmo assim, encontramos alguns elementos que se assemelham, principalmente na parte rítmica. Vejamos ambas as introduções nos exemplos 1 e 2:

professor

Seresteiro

The musical score for 'Seresteiro' is presented in two systems. The first system is marked 'P (como um violão)' and the second system is marked '(rit...)' and 'pp'. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and melodic lines in both hands.

Ex. 1: Comp. 1 a 8 – SAE [Ppr.]

II. SERESTA

Tempo de VALSA LENTA

Ex. 2: Comp. 1 a 7 - SKAP

Observe que a introdução da SKAP pode ser dividida em duas pequenas partes (x e x'), enquanto na SAE ela é feita num só fôlego, sendo executada pelo piano 1 (Ppr.), tendo em vista que o piano 2 (Pal.) toca somente a partir do compasso 8. Mesmo com a diferença de um compasso, os elementos introdutórios de ambas serestas apresentam uma similaridade tanto em seu espírito seresteiro como no compasso ternário. Inclusive, a SAE vem com a indicação "como um violão".

Entrando na seção A, consideremos inicialmente o espaço compreendido entre os compassos 8 e 15 como sendo o "trecho a" (não confundir com seção A nem como subseção "a"). A separação desse trecho se faz necessária para podermos diferenciar e identificar melhor os processos intertextuais nesta seção, tendo em vista que os trechos seguintes ("b" e "c") são tirados de pontos alternados do texto da partida, ou seja, eles não obedecem à seqüência numérica dos compassos. Vejamos nos exemplos seguintes, como Kaplan faz uma transformação a partir da SAE:

Ex. 3: Comp. 8 a 10 - SAE [Pal.1]

8 *a tempo* 9 *espress.* 10

Ex. 4: Comp. 8 a 10 - SKAP

Para chegar à nota Sol do compasso 9, Kaplan utilizou as mesmas notas (com exceção do Dó sustenido que foi substituído por um Fá bequadro), porém sem obedecer ao desenho da escala ascendente do modelo anterior. O ponto da nota sol (mínima) foi substituído por um Si (semínima), uma terça acima. Mantendo esse intervalo, principalmente nas notas longas, Kaplan segue obedecendo ao desenho melódico com a divisão rítmica modificada.

Especifiquemos agora os compassos 16 a 19 da SKAP que corresponde aos compassos 47 e 48 (Ppr.) e 49 e 50 (Pal.) da SAE, como sendo o “trecho b”:

47 *p (amorosamente)* 48 49

Ex. 5: Comp. 47 a 49 - SAE [Ppr.]

48 49 *mf (cantando)* 50

Ex. 6: Comp. 48 a 50 - SAE [Pal.]

Ex. 7: Comp. 16 a 19 – SKAP

Ao invés do Si – Lá# – Si do texto da partida, Kaplan utiliza Si – Lá – Lá#, e, para chegar ao Si 4^o (nota comum) do compasso seguinte, ele dá um caráter mais melódico ao esticar a melodia até o Mi 5 (Mi 5 – Dó 5 – Si 4), ao invés do Ré (Ré 4 – Dó 4 – Si 3) que dá ao Dó 4 a condição de simples nota de passagem. Note que, apesar das notas do violão escritas a uma oitava acima, elas soam na mesma altura, pois não podemos esquecer que o violão é um instrumento transpositor.

Seguindo, observe a riqueza da transformação do próximo compasso (ex. 7, comp. 17): a nota Si 4, antes pontuada no texto de partida, agora é prolongada por uma ligadura de extensão que difere do valor do ponto, pois a colcheia ligada faz parte de um grupo de três quiálteras. A nota lá seguinte é comum a ambos textos. O Dó 3 do texto de partida (ex. 5, comp. 48) ainda é aproveitado, soando uma oitava acima no intertexto, em meio a uma linha melódica com grandes saltos, aparecendo logo em seguida ao intervalo de 8^a diminuta (Ré # 4 a Ré bequadro 5), chegando ao Lá 4 (comp. 18), que também é comum a ambos os textos.

Em seguida, o texto de partida agora é a Pal. (comp. 49 e 50). Veja, agora no exemplo 6, como a substituição de apenas uma nota (o segundo Lá 4 do trecho por um Si bemol 4) muda completamente a sensação. Ainda na seção A da SKAP, tomemos os compassos 20 a 24 (terminando a seção). Será o trecho “c”, que tem como arquétipo o espaço compreendido entre os compassos 52 a 56 da SAE (Pal.) e o compasso 63 (Ppr.).

Ex. 8: Comp. 52 a 56 – SAE [Pal.]

Ex. 9: Comp. 63 – SAE [Ppr.]

⁹As indicações das notas na escala geral não estão considerando a clave oitavada usada na escrita para violão.

Musical score for guitar, measures 20 to 24. Measure 20 is circled. Measures 22 and 23 have notes circled. Performance markings include "pouco rit.", "a tempo", "espress.", and "calmo".

Ex. 10: Comp. 20 a 24 – SKAP

Observe a similaridade dos textos, principalmente entre os compassos 20 da SKAP e 53 da SAE (Pal.). As notas circuladas como formam uma espécie de anagrama.¹⁰ No compasso 22 da SKAP há uma linha que parte do Mi bemol 4, desce para o Lá bequadro 3 e sobe ao Si bemol 3; uma outra, inicia no Lá bemol 4 e desce ao Sol e Fá# 4. Elas se misturam e vão desembocar no Mi (Mi menor – comp. 23). A linha superior também possui notas espelhadas. Fazendo uma leitura retrógrada dos compassos 53 e 52 da Pal. (ex. 8), observamos que ela possui as mesmas notas (Lá – Sol – Fá# - Mi) contidas na resolução de SKAP nos compassos 22 e 23 (ex. 10).

O compasso 23 da SKAP é uma transformação do compasso 63 de SAE (Ppr.). Há um aproveitamento das notas do texto de partida e uma variação rítmica. Vejamos esse trecho separadamente:

Musical score for piano, measure 63. Notes are circled. Performance markings include "a tempo", "espress.", and "calmo".

Ex. 11: Comp. 63 – SAE [Ppr.]

Musical score for guitar, measure 23. Notes are circled. Performance markings include "a tempo", "espress.", and "calmo".

Ex. 12: Comp. 23 – SKAP

¹⁰ Segundo Massaud Moisés (1995), anagrama (do grego *anágramma*) significa uma transposição de letras. É usado principalmente para cunhar pseudônimos ou encobrir a identidade de personagens reais. Por exemplo, Natércia é um anagrama de Caterina. Em música, poderíamos imaginar uma seqüência de notas cuja ordem fosse alterada, resultando assim em um "anagrama musical".

A seção B da Seresta tem 30 compassos e foi escrita com uma espécie de "palimpsesto"¹¹ sobre o texto da seção B da VEM, que possui 32 compassos. Kaplan assimilou a atmosfera da obra de Mignone como texto de partida e realizou uma rica transformação. Utilizou vários procedimentos adotados na seção A, os quais não serão detalhados aqui em virtude do caráter do presente estudo.

Toccatina

Toccatina (TVK) foi escrita dentro de um processo intratextual e intertextual, pois, teve como textos de partida o movimento homônimo da *Suíte Mirim* para piano (TPK) do próprio compositor e a *Bagatela V* (BVW) do compositor inglês William Walton (1902-1983).

Esse movimento tem a estrutura formal A-B-A', sendo que a seção A é dividida em partes "a" e "b", e é precedida por uma introdução. Observando inicialmente a sua partitura (TVK), vemos que ela possui uma introdução de oito compassos, tal qual a TPK. Inclusive, a estética visual da partitura favorece a essa idéia inicial. Poderemos também, em uma segunda análise, levantar a hipótese de que esta introdução pode ter sido ampliada e que a seção A da peça só inicia, na realidade, no compasso 15. O trabalho então será descobrir de onde veio essa possível ampliação (comp. 9 a 14), já que, nos compassos iniciais (comp. 1 a 8) está evidente a sua relação com a introdução do texto de partida.

4. TOCCATINA

Ex. 13: Comp. 1 a 8 TPK

III. TOCCATINA

Ex. 14: Comp. 1 a 8 TVK

Numa primeira vista já se percebe a clara similaridade entre os textos. No primeiro compasso, ao invés das notas iniciais Ré 1 e Dó 2 do texto de partida, o compositor sobe uma segunda maior (Mi 2 e Re 3 - na escrita transposta do violão), aproveitando as cordas soltas do instrumento, dando um caráter idiomático ao novo texto. Depois da ligadura, a distância intervalar (Dó 2 - Fá# 1) não é mantida. Agora, o intervalo é de quarta diminuta (Ré 3 - Lá# 2). Os compassos 2, 3 e 4 são idênticos, só que o texto novo é enriquecido com um acorde (Si bemol Maior com 7 e 11) no lugar de uma única nota do compasso 4 (Si bemol) do texto de partida. O compasso agora tem estrutura ternária e ganha uma pausa de semínima para completá-lo.

No compasso 5 volta a estrutura ternária e a diferença fica por conta das distâncias intervalares no grupo

¹¹ Essa técnica de escrever um texto com fragmentos textuais de outro(s) texto(s) recebeu de Jorge de Lima o nome de "visão do palimpsesto" (do grego, *palim* = novamente; *psestos* = raspado, apagado). Palimpsestos eram manuscritos feitos principalmente sobre pergaminhos e que, provavelmente pelo alto custo e escassez, eram apagados (raspados) por copistas e polido com marfim para serem reutilizados, permitindo assim uma nova escrita. A raspagem, por mais bem feita que fosse, permitia ainda a observação de traços do texto apagado.

rítmico do primeiro tempo do compasso. O segundo tempo, porém, é idêntico ao texto de partida. O mesmo acontece com os compassos 6 e 7. Em seguida, no compasso 8, a pausa de semicolcheia é substituída por mais um Si (notas repetidas). A nota seguinte (também um Si - oitava acima), dura somente 1/4 de tempo e está em harmônico (semicolcheia). O compasso retoma a estrutura ternária, sendo completado novamente por uma pausa de semínima (suspensão).

No trecho que vai do compasso 9 ao 14, tem a indicação "Allegro - semínima = 96") e está sem permuta de andamento. É uma espécie de "ensaio" para a entrada do Allegro propriamente dito que só irá se iniciar, de fato, no compasso 15. Detectamos aí uma certa similaridade com o início da BWV.

Ex. 15: Comp. 1 a 6 - BVW

Ex. 16: Comp. 9 a 14 - TVK

Há uma clara semelhança no ritmo e na direção melódica. Os compassos 2 e 5 do texto de partida (ex. 15) são correspondentes aos compassos 10 e 13 do intertexto (ex. 16). O primeiro foi enriquecido com um acorde que dá um caráter rítmico e percussivo; O segundo por um arpejo formado pelas notas do mesmo acorde, só que

o Dó e o Ré agora também são alterados. Ré (colcheia) foi substituído por Fá (mínima) na voz superior, em ambos os compassos. Compare a maneira da escrita dos compassos 3 e 6 do texto de partida com os compassos 9 e 14 do texto atualizado, principalmente a sobreposição das colcheias nas semicolcheias. As quatro semicolcheias do primeiro tempo (Ré – Sol – Sol - Sol) são transformadas como se fosse uma bordadura sobre a nota Sol (Sol - Fá - Sol - Lá).

O texto se desenvolve dentro desse processo intratextual e intertextual. Cremos que os exemplos fornecidos já são suficientes para se ter uma idéia desse procedimento na criação musical que é o objetivo desse artigo. Não nos propusemos a fazer aqui uma ampla análise no sentido de proporcionar uma compreensão geral da obra, mesmo porque o próprio espaço não nos permitiria.

Não poderemos, no entanto, deixar de ressaltar a intertextualidade dentro do ponto de vista do intérprete e do ouvinte.

A Questão da Técnica Instrumental

Considerando a técnica instrumental como um processo que se desenvolve ao longo dos anos, podemos dizer que a *Sonatina* de Kaplan nos oferece uma nova visão de técnica violonística, pois, além de explorar bem as possibilidades polifônicas do instrumento (o que fez o compositor utilizar, em partes da obra, sistemas com duas pautas, recurso não comum na escrita violonística), a obra requer procedimentos técnicos pouco observados e que exigem um alto grau de domínio para a sua performance.

Vencer desafios técnicos que novas obras nos propõem, não significa apenas repetir exercícios encontrados nos métodos, cada um com suas finalidades específicas. Isso exige uma busca e pesquisa de novos procedimentos de execução. O progresso geral da música faz com que a técnica também evolua. Devos (1988), fala de uma “técnica villalobiana”, o que nos permite afirmar que devemos criar e adaptar técnicas específicas para cada tipo de obra ou compositor.

Os Operadores de Execução (“Opex”)

Nesse contexto, serão apresentados os “operadores de execução”. Esses operadores serão representados por um sistema de símbolos que, numa partitura previamente preparada, apontam resoluções técnicas através de procedimentos que fogem ao padrão da execução violonística tradicional. Embora não tenham a pretensão de revolucionar a escrita musical e nem a técnica violonística, os “opex” trazem uma nova contribuição a esses aspectos, pois, com a sua utilização, o intérprete poderá ampliar suas possibilidades de realização do que ele mesmo imaginar musicalmente. Esses operadores atuam nas áreas de limitação técnica, onde se encontram dificuldades não usuais. Eles também têm uma função sinalizadora, pois chamam atenção para procedimentos gestuais ou de caráter diretivo, que influenciam no resultado final da performance. Tais procedimentos não constam em métodos e livros sobre o ensino do violão que, em sua maioria, dizem o que fazer, mas não mostram como fazer.

Os “opex” também serão apresentados dentro de uma visão intertextual, tendo em vista que interferem no texto musical. Mesmo tendo sido criados a partir de dificuldades técnicas encontradas na *Sonatina* de Kaplan, eles poderão ser utilizados em qualquer outra obra, onde o intérprete poderá dar uma maior dimensão ao aspecto interpretativo, o que influenciará diretamente na maneira como o ouvinte irá receber a obra. Assim, os “opex” são, ao mesmo tempo, (1) proposta interpretativa e (2) articuladores de textualidade, dentro de uma relação *tripartite* entre compositor, intérprete e ouvinte.

O conjunto dos “opex”, apresentados no quadro 1, não é algo acabado. A sua lista está aberta. Nós mesmos já a ampliamos como também tivemos a oportunidade de observar outros recursos criados por colegas que atuam na área e compartilham da mesma preocupação em buscar novos procedimentos com suas respectivas sugestões de grafia.

| Operadores de execução | |
|---|---|
| Símbolo | Significado |
|  | Ataque do dedo indicador em duas cordas, no mesmo movimento |
|  | Ataque do dedo médio em duas cordas, no mesmo movimento |
|  | Ataque de polegar em duas cordas, no mesmo movimento |
|  | Ataque do dedo indicador em três cordas, no mesmo movimento |
|  | Ataque de polegar em três cordas, no mesmo movimento |
|  | Não acentuar |
|  | Destaque de nota com o dedo indicador |
|  | Destaque de nota com o dedo médio |
|  | Destaque de nota com o dedo anelar |
|  | Abertura Extrema de mão esquerda |
|  | Corte de nota com a mão esquerda |
|  | Antecipação de pestana |
|  | Substituição de dedo em uma mesma nota |
|  | Mudança de timbre |
|  | Arpejo de expressão com destaque para a nota indicada |
|  | Atenção ! |

Quadro 1: os "opex"

Para se ter uma idéia mais clara a respeito de sua aplicação mostraremos a seguir a primeira página da *Sonatina* já preparada com os "opex". Lembramos aos mais interessados que temos um outro trabalho de pesquisa intitulado "Particularidades da Técnica Violonística na *Sonatina Para Violão* de José Alberto Kaplan", apresentado no VIII Encontro Anual da ANPPOM (SOUZA, 1995). Aí há um amplo detalhamento de todas as partes da obra onde se propõe o uso dos "opex".

Sonatina Para Violão

I. Allegro Energico

Revisão e digitação:
Eugênio Lima
(1997)

José Alberto Kaplan
(1980)

f
bem ritmico e marcado

espress.

mf
bem cantado

pouco rit.

EDELS/001-97

Ex. 17: Partitura preparada com os "opex"

Tudo isso conduz à conclusão de que a intertextualidade não é uma soma confusa e misteriosa de influências, mas um trabalho consciente de transformação e assimilação de vários textos. Quem interpreta está criando o seu próprio texto sonoro; quem ouve, formaliza, por sua vez, o seu texto através da sua visão da obra. Assim, em um texto musical, há uma convergência de vários textos: o do compositor, o do intérprete e o do ouvinte.

Referências Bibliográficas

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: A Teoria na Prática**. São Paulo: Ática, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Problemas da Poética de Dostoevsky**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

DEVOS, Noel. A Música de Câmara de Villa-Lobos. **Revista do Brasil**, V.4, Nº 1, pág. 99, 1988.

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

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.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & CIA**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra (Portugal): Livraria Almedina, 1994. Volume 1.

SOUZA, Eugênio Lima de. Particularidades da Técnica Violonfística na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. **Anais do VIII Encontro da ANPPOM** (1995), edição eletrônica.

Eugênio Lima de Souza é Professor da Escola de Música da UFRN, onde leciona Violão, Música de Câmara e História e Literatura do Violão. Detentor de vários prêmios nacionais destacando-se o 1º lugar no Concurso de Jovens Solistas de Câmara no X Festival de Música de Londrina (1990). É Mestre em música pela Escola de Música da UFRJ. Formou duo com a flautista Regina Lima Machado, com quem fez a estréia mundial da obra Variantes para flauta, violão e orquestra de J. A. Kaplan no (RJ, 1993), tendo gravado recentemente a mesma obra com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, sob a regência do maestro Carlos Anísio". Enquanto Diretor da Escola de Música da UFRN (1997-99), foi o idealizador e diretor do I Festival Internacional de Música de Natal (1998). Atuou no IV Festival de Música Brasileira em Sanary - França (2000) e viajou aos Estados Unidos a convite da Universidade do Arizona (Tucson) para presidir a banca examinadora do 7th Ralph Steven Competition, onde também realizou palestras e *master classes* (2002).