

A intertextualidade musical como fenômeno

Lucas de Paula Barbosa (UFG)

e-mail: lucasdepaulaufg@hotmail.com

Lúcia Barrenechea (UFG)

e-mail: lucia.barenechea@bol.com.br

Resumo: Esse artigo pretende, a partir da aplicação da teoria da influência literária como ansiedade de Harold Bloom às relações intertextuais em música por Joseph Straus e Kevin Korsyn e dos tipos de intertextualidade musical apresentados por Charles Rosen, discutir um possível modelo analítico que proporcione as ferramentas necessárias para processar a influência em música, bem como discutir uma possível terminologia que possibilite qualificar este fenômeno.

Palavras-chave: intertextualidade, análise, elementos musicais, entidades musicais, interação, elementos estruturais

Music intertextuality as phenomenon

Abstract: This article, based on the writings about poetic and musical influence of Harold Bloom, Joseph Straus, Kevin Korsyn and Charles Rosen, proposes a possible analytical model that will provide the necessary tools to process the phenomenon influence on music, as well as discuss a possible terminology that might allow the categorization of such phenomenon.

Keywords: intertextuality, analysis, music elements, music entities, interaction, structural elements

Discutir a intertextualidade em música implica abordar um tema teórico-analítico extremamente interessante, mas de relativa complexidade. Charles ROSEN (1980, p. 88) chega a afirmar que somente é possível tratar a influência no universo musical como um caso hipotético, de evidências incertas. Isso decorre principalmente porque a intertextualidade está intimamente relacionada com a releitura que o compositor faz de seus antecessores. O compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contidos, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, sua originalidade. Em decorrência desse processo transformador, a influência se torna um objeto difícil de ser observado.

Entretanto, como os referenciais teóricos que modelam a intertextualidade apresentam-na como um aspecto essencial na criação musical, só nos resta debruçar sobre os textos musicais e diligentemente averiguar se a prática confirma e conforma-se aos modelos teóricos. Nesse ponto, outra dificuldade vem ao nosso encontro: que processo analítico poderia ser usado no estudo da influência musical? Que tipo de modelo analítico seria útil como ferramenta para observar e demonstrar a intertextualidade na música? E, depois de definidas essas ferramentas, seria possível qualificar os diversos tipos de intertextualidade? A partir das teorias da influência aqui apresentadas e da especificação dos elementos musicais estruturais e suas interações, discutiremos um possível modelo analítico para processar os diversos tipos de intertextualidade em música, bem como uma possível terminologia que possibilite distinguir as múltiplas formas de influência musical.

I. Modelos Teóricos

O estudo da intertextualidade em música aponta para o pressuposto que o conceito familiar de obra - do grego *érgon*¹, como uma entidade fechada e autônoma, completa em si mesma, pode ser questionado. Segundo o relativismo desconstrucionista, “a noção tradicional de ‘obra’ é substituída pela noção de ‘texto’, mais adequada para designar o que, com efeito, é um ‘espaço multidimensional’, ‘intertextual’, constituído pela absorção e transformação de vários outros textos” (ABDO, 2000, p.18). Sendo assim, devemos nos aproximar das teorias da influência musical, pensando na obra como esse espaço formal multidimensional, caracterizado pela intersecção de muitos estilos.

Pensando em obra de arte, então, como esse encontro de muitos estilos, segundo Charles ROSEN (1980, p. 88), existe uma ampla variedade de tipos de influência: plágio, apropriação, citação, etc., todas de natureza imitativa, sendo que a forma mais importante de influência é aquela que produz trabalhos originais e pessoais. Contudo, esse aspecto torna a intertextualidade um objeto de complexa análise comprobatória e de evidências incertas. Nestas circunstâncias, não é o caso convencer que uma obra sofreu influência, provar conjecturas segundo as regras da evidência, mas sim, levantar considerações hipotéticas.

Discutindo a problemática da presença de elementos da música tradicional na “moderna” música da primeira metade do século XX, principalmente na música de Stravinsky e Schoenberg, Joseph Straus apresenta seu modelo de influência musical calcado na teoria da influência literária de Harold Bloom, através da qual, segundo Straus, é possível interpretar o relacionamento entre a música do século XX e a música dos séculos passados.

Não somente a música neoclássica de Stravinsky, mas também a música progressista de Schoenberg estava permeada de elementos da música tradicional. A música de Stravinsky estava ligada a de seus predecessores, primeiramente, porque ele “...freqüentemente incorporava formas específicas ou estruturas, ou peças inteiras do passado em suas composições... Em segundo lugar, ele radicalmente revisou esses elementos, refazendo-os de acordo com sua própria imagem” (STRAUS, 1990, p.6). Já a relação da música de Schoenberg com a música tradicional, se dava primeiramente porque:

...ele sentiu a necessidade de medir o colossal alcance musical de seus predecessores. Ele conheceu, melhor que muitos, quão memoráveis são a música de Bach, Mozart, Beethoven e Brahms. Essa música estava constantemente atrás dele, impondo sua qualidade, diante da qual ele media a si mesmo... Em segundo lugar, o vasto alcance de seus predecessores dificultou a Schoenberg compor dentro de uma proposta ao mesmo tempo atraente e nova... A riqueza e o peso da tradição o forçaram a seguir o “duro caminho” de mudar e a desenvolver a linguagem musical (STRAUS, 1990, p.8).

¹ No presente trabalho não se pretende abordar a exaustiva polêmica estética se música é *poiesis* ou *praxis*: criação ou ação (processo). No entanto, deve ser dito que o conceito de obra aqui utilizado parte do paradigma que, devido às interações textuais, à sua natureza formal, existencial, fruto de sua organicidade interna e à sua possibilidade de contemplação estética, a música é obra, como afirma Carl Dahlhaus: “Na medida em que ela (música) é forma, alcança, falando em termos paradoxais, a sua existência verdadeira justamente no momento em que ela se esvai. Retida ainda pela memória, move-se para uma distância que não tinha em sua presença imediata; e é na distância que se constitui como forma abarcável, plástica. Espacialização e forma, retrocessão e objectalidade encontram-se numa correlação recíproca; uma é o apoio ou o pressuposto da outra.” (DAHLHAUS, s/d, p. 22).

Straus discute a relação de um compositor com seus antecessores através de três modelos intertextuais. A primeira teoria é chamada “influência como imaturidade”, em que o jovem compositor frequentemente usa elementos do estilo ou estruturas muito parecidas com a de um professor ou com a de outro compositor mais velho. Esse procedimento é tolerado no jovem compositor, pois no compositor mais velho essa prática será entendida como um sinal de incapacidade ou imaturidade, de fraqueza artística. Com a maturidade, o compositor capaz se torna menos suscetível a influências, desenvolvendo sua singularidade pessoal, o que, todavia, não impede que um compositor maduro faça referências a obras anteriores, contudo, fazendo-o de forma consciente ou como homenagem.

Na segunda teoria, chamada “influência como generosidade” desenvolvida principalmente por T. S. Eliot, objetivando demonstrar a natureza da influência na poesia, a intertextualidade é tratada como um processo de aprimoramento do artista.

Eliot... vê a influência como um processo de enriquecimento do artista nos seus anos de formação, como também no período de maturidade. Suscetibilidade à influência, contudo, não é um sinal de incapacidade, mas de valor, o principal da tradição é assimilado, o melhor do artista. Mesmo em trabalhos em que o artista parece muito individual, artistas excepcionais demonstram consciência do passado (STRAUS, 1990, p.10).

Contudo, escapa à teoria da influência como generosidade, a possibilidade de apreciar a tensão, o conflito gerado no compositor “moderno” pelo contato com a música de tradição tonal. Devido ao peso que os elementos tradicionais exercem, como também, em decorrência do reconhecido mérito artístico das obras dos antecessores, o contato do compositor da primeira metade do século passado com o trabalho de seus predecessores resultou em conflito. Assim, ao olhar para trás, o compositor do início de século XX teve que buscar um sentido novo nos elementos tradicionais, tendo que submetê-los a um radical processo de transformação. Somente a teoria da “influência como ansiedade” possibilita uma adequada atenção a esse conflito. Straus resume em quatro componentes principais a teoria da influência como ansiedade de Harold Bloom:

1. O poema é uma entidade relativa ou entidades dialéticas, todo poema é uma releitura de algo já dito; 2. A relação entre os poemas novos e os antecedentes, reflete mais uma história de luta que de generosidade e quanto mais esse conflito se refletir no interior do poema, maior será a sua qualidade artística; 3. A luta entre poemas novos e seus antecedentes se manifesta na forma de uma releitura ou reinterpretação; 4. A influência como ansiedade é um fenômeno universal, não está restrito apenas a um período histórico (STRAUS, 1990, p. 12).

De acordo com o abordado, entende-se que o sentido do texto não está em si mesmo, como afirma a noção familiar de significado, mas sim, na sua relação com outros textos, ele é apenas uma parte de um significado maior. Quanto à releitura ou reinterpretação, entende-se como uma busca por liberdade artística, manifestada através da utilização de trabalhos anteriores para fins próprios. Ela difere da leitura devido ao seu poder de revisão, de correção criativa.

A partir desses princípios, Straus afirma que coerência orgânica, em muitos trabalhos do século XX, se manifesta através de eventos relacionais, pois os mesmos combinam estilos e elementos estruturais díspares. Coerência nestes trabalhos se dá através da habilidade do compositor em controlar o conflito interno. Novo e velho não são reconciliados, mas mantidos juntos em luta: o velho é posto em um novo contexto, adquirindo assim, um novo sentido. A visão que privilegia a relação de compositores com seus predecessores unicamente em um espírito de admiração e homenagem também é corrigida. Ao dialogar com seus predecessores, compositores do século

passado introduziram elementos tradicionais em suas obras, contudo eles radicalmente reinterpretaram esses elementos, lhes atribuindo um sentido diferenciado do habitual.

Apresentando em termos práticos a reinterpretação, STRAUS (1990, p. 17) apresenta alguns mecanismos, estratégias através das quais os compositores da primeira metade do século XX refaziam formas, elementos estilísticos e sonoridades. São eles: *motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização*. Essas estratégias definem a prática comum no diálogo entre os compositores da primeira metade do século XX e seus antecessores.

Ao aplicar o modelo da teoria literária da influência como ansiedade de Bloom à música, Kevin Korsyn o faz de forma diferenciada de Joseph Straus. KORSYN (1991, p. 5) afirma que “... não é suficiente meramente acumular dados através da observação de similaridades entre peças; nós necessitamos de um modelo para explicar quais similaridades são significantes... O modelo nos diz onde olhar, o que observar.” O modelo de influência como ansiedade de Bloom, além de suprir essa necessidade, permite incluir na intertextualidade musical tanto a tradição como a originalidade, a elucidar como um trabalho se torna original a partir da “luta” com outros textos.

Korsyn apresenta a ansiedade como um sentimento de *belatedness*. Como o poeta tem acesso à poesia através do estudo histórico, ele a descobre com esse sentimento de *belatedness*, ou seja, o poeta tem a sensação de chegar muito tarde, como se tudo já tivesse sido escrito. Assim, a teoria, de Bloom, pode ser resumida numa teoria de como os poetas relêem seus precursores, pois todo poema, na realidade, é uma releitura de outro poema ou de outros poemas. Como a voz de seus predecessores não pode ser completamente silenciada, sua identificação com eles é ambivalente, caracterizada por um movimento paradoxal excludente/includente, ou seja, de luta. Em consequência, os textos se tornam mais relações que entidades: não existem textos, mas relações entre textos. Influência, vista desse modo, é o ponto central da crítica na arte, não apenas um aspecto dela, visto ser a intertextualidade o instrumento originador de todo poema.

Bloom, segundo KORSYN (1991, p.11) apresenta seis modelos para identificar como um poeta relê seus predecessores, aos quais ele denomina proporções revisionárias (*revisionary ratios*), todos, de certa forma, relacionados com os princípios de *defesa psíquica* de Freud. São eles: ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora, e metalepse. É possível fazer uma aplicação da teoria da influência como ansiedade na intertextualidade musical, especialmente porque, semelhantemente à poesia, influência é a própria “substância” interna na criação musical, afirma Korsyn.

II. Modelo analítico

Ao pensarmos na intertextualidade em si, temos que nos deparar com o fato de que, sendo a música pertencente ao grupo das linguagens² sonoras, ela possui como elemento sensorial

² O conceito de linguagem aqui é fundamentado nas teses de Althaus e Henne relativos à comunicação social. “A comunicação social aí é definida como todo e qualquer relacionamento que se estabelece entre os membros com intenções e efeitos comunicativos, isto é, a totalidade das atuações mútuas dotadas de função sgnica ou simbólica” (SCHURMANN, 1990, p.10).

básico o som. Existe na natureza uma diversidade de sons; esses sons, cada um com suas características próprias e potencialidades individuais, ao serem organizados formalmente, constituem-se em uma linguagem com potencial perceptível e inteligível, passível de produzir efeitos comunicativos.

Então, para efeito comunicativo em nível de linguagem, os sons necessitam se associar. Assim, os sons individuais só podem adquirir valor musical “na medida em que entrem em oposição uns com os outros, ou seja, na medida em que, entre eles, se estabeleçam determinadas associações definíveis de nível musical” (SCHURMANN, 1990, p.19). Essas associações resultam nas chamadas *entidades musicais*, estruturas sonoras dotadas de valor musical (SCHURMANN, 1990, p. 44), que fornecerão o material básico para a construção do processo de sintaxe do texto musical.

No processo de construção das entidades musicais, devemos levar em conta que o som, segundo o conceito da teoria musical, possui quatro parâmetros: altura, timbre, duração e intensidade. O parâmetro musical altura, por exemplo, nos permite reconhecer um som individual de acordo com sua frequência. “A sensação de altura está primariamente associada à frequência fundamental (frequência de repetição de um padrão de vibração, descrito pelo número de oscilações por segundo)” (ROEDERER, 2002, p. 21). Quando essa frequência é fixa, esse som pode ser associado a outros de altura fixa e serem organizados de acordo com um *sistema de controle de alturas*. Os principais sistemas desse tipo são conhecidos como: modos, escalas, séries, etc. É interessante notarmos que ao serem associados dentro de um sistema, os sons individuais relacionam-se uns com os outros em conformidade aos princípios normativos que regem tal sistema, permitindo que os mesmos sejam manipulados segundo esses princípios, oferecendo assim ao compositor meios ordenadores para associá-los. Maria de Lourdes SEKEFF (1996, p.16) define sistema como “...o conjunto de princípios de um campo de conhecimento...” Assim sendo, denominamos de sistemas os múltiplos processos de interação entre os sons individuais, pois, para a produção dos elementos básicos constituintes do texto musical, os sons individuais interagem de acordo com regras e princípios. Pode-se associar esse fenômeno à informática, onde um sistema operacional, por exemplo, “tem por função gerenciar todos os meios (memória, discos, teclado, etc.) e prover programas com a mais simples interface para o hardware” (TANENBAUM, 2001, p.1). Em nosso caso, o sistema seria o gerenciador das interações entre os sons individuais, estabelecendo os critérios que ordenariam suas interações.

Assim, ao continuarmos a abordar os parâmetros sonoros, devemos considerar que o timbre, de forma geral, fala da qualidade sonora individual, característica que nos permite diferenciar sensorialmente um som de outros sons. “O timbre se refere à qualidade acústica do som, ao caráter da onda sonora produzida pelas distintas frequências que incidem sobre ela, seja independentemente ou em combinação com vários instrumentos” (LARUE, 1998, p.17). Como a altura fixa permite que os sons com essa qualidade sejam organizados de acordo com um sistema de ordenação de alturas, propomos, que o processo de associações timbrísticas seja denominado de *sistema de interação de timbres*.

A duração trata da qualidade temporal do som, e a intensidade de sua capacidade de alcançar amplitudes diferenciadas. “O som está na razão direta da duração das vibrações, isto é: quanto mais demoradas forem estas tanto maior será a sua duração; daí a existência de sons curtos

ou prolongados” (RIGONELLI e BATALHA, 1972, p.16). Já a intensidade está relacionada ao “fluxo de energia ou amplitude de oscilação de pressão da onda sonora que atinge o ouvido” (ROEDERER, 2002, p.21). Essas qualidades permitem que o som seja tratado ritmicamente, ou seja, através das associações entre durações e intensidades diferenciadas dentro de intervalos de tempo. Ao processo de manipulação de durações e intensidades denominaremos de *sistema de interação de durações e intensidades*.

De acordo com o exposto acima, podemos entender que, devido à existência dos parâmetros sonoros, os sons individuais podem ser ordenados de acordo com sistemas. Usaremos a expressão *entidades musicais elementares* para denominar os sistemas de controle de alturas e os sistemas de interação de timbres e de interação de durações e intensidades.

Entretanto, além dos sistemas acima citados, como o processo compositivo demonstra, para a realização do texto musical, é necessária também uma estrutura formal e um sistema através do qual as alturas ordenadas possam interagir. Como o sistema de controle de alturas apenas ordena as alturas fixas segundo sua frequência, distribuindo-as dentro de um modo, escala ou série, o *sistema de interação de alturas* estabelece os critérios através dos quais as diferentes alturas interagem. Os mais conhecidos sistemas de interação de alturas, em ordem histórica são: o modalismo, tonalismo, atonalismo, sistema dodecafônico e serialismo.

Para melhor demonstrar a maneira como os princípios internos regem um sistema de interação de alturas, assim como para enfatizar sua importância histórica, trataremos mais detalhadamente do sistema tonal.

Graças ao desenvolvimento de princípios musicais próprios, provenientes do sistema modal empregado na construção da monodia e da polifonia renascentista, surge o sistema tonal, quando a música ocidental como linguagem propriamente dita se consolida (SCHURMANN, 1990, p.120). J. M. Winick, em seu livro *O Som e o Sentido*, afirma que:

...a música tonal se fundamenta sobre um movimento cadencial: definida uma área tonal (dada por uma nota tônica que se sobressai as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da dominante, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver em seu desenvolvimento (WISNIK, 1999, p.114).

Essa dialética entre tensão e repouso incrementa à música o princípio do desenvolvimento, permitindo que a mesma seja tratada de maneira discursiva:

A tonalidade, de maneira análoga, ao fazer da resolução do trítone, o expediente para uma implacável racionalização do campo sonoro através do domínio progressivo das alturas, desarticulou a variedade das províncias modais, a diversidade das suas escalas, e subordinou-as à unificação do temperamento igualado e da escala, dando lugar ao desdobramento do discurso musical, que se desenvolverá através da fuga, da forma-sonata, da variação, da melodia infinita (WISNIK, 1999, p.117).

A dilatação do sistema tonal contribui para o surgimento do atonalismo e posteriormente o sistema dodecafônico de Schoenberg:

O sistema de doze sons criado por Schoenberg em 1923, depois de um período atonal que derivava do aprofundamento das contradições do tonalismo, se apresenta como a decorrência implacável e ao mesmo tempo a antítese do sistema tonal. Ele rejeita cerradamente o princípio tonal, isto é, o movimento cadencial tensão e repouso (WISNIK, 1999, p.173).

Assim, a partir da observação de alguns princípios ordenadores inerentes ao sistema total, podemos perceber sua marcante influência para o desenvolvimento da linguagem musical.

É interessante notar que, com o sistema de ordenação de alturas e com o sistema de interação de alturas, o compositor tem em mãos ferramentas de construção, através das quais o processo de sintaxe do texto musical pode se realizar. Entretanto, tais ferramentas, consideradas isoladamente, têm valor musical reduzido. As interações entre os sistemas é que permitirão que a “verdade” musical realmente apareça. Contudo, um aspecto necessita ainda ser mencionado. Como foi dito anteriormente, os sons, para produzir o texto, devem estabelecer relações entre si. Propomos que estas relações ocorram dentro dos sistemas. Contudo, pensando no processo de sintaxe, existe um outro tipo de associação sonora não especificado. Pensemos, por exemplo, em um conjunto de sons que estão relacionados entre si simultaneamente. Teríamos, assim, um tipo de associação não especificada. Denominado pela teoria da música de textura, que seria a “combinação simultânea e particular dos sons” (LARUE, 1998, p.20), trataremos o processo de manipulação de sons simultâneos de *sistema de interação de vozes*.³ Assim, através de um sistema de interação de vozes, os sons individuais podem interagir simultaneamente, de acordo com os princípios internos inerentes ao sistema.

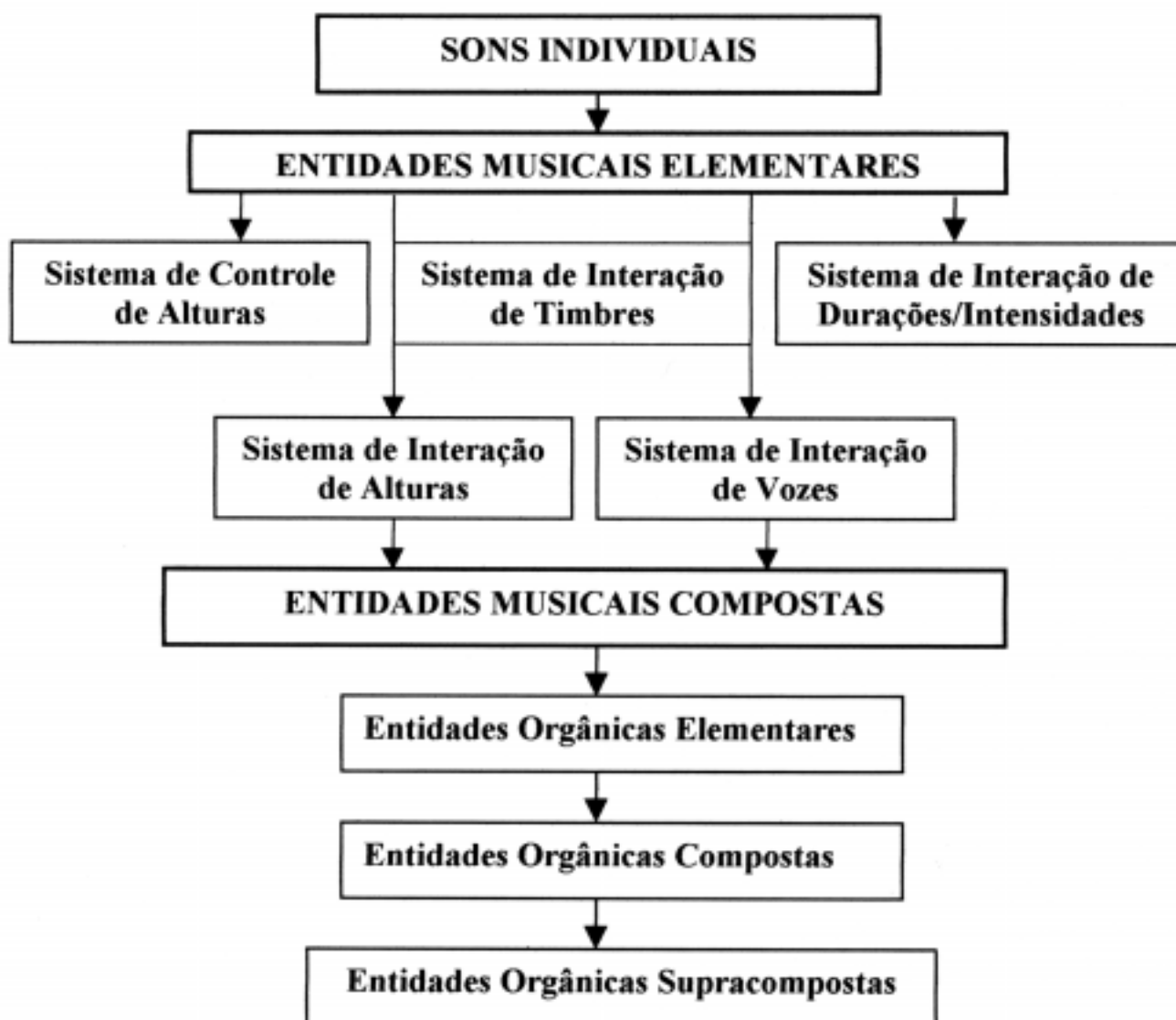
Em suma, podemos dizer que os diferentes processos de associação entre sons individuais, denominados anteriormente de *sistema de controle de alturas*, *sistema de interação de timbres*, *sistema de interação de durações e intensidades*, *sistema de interação de alturas* e *sistema de interação de vozes*, produzem as entidades musicais elementares, elementos musicais que *per se*, não originam o texto de fato, sendo necessário que os mesmos interajam para que o processo de sintaxe se realize.

Então, para que as entidades musicais elementares possam interagir, é necessária uma estrutura formal que ordene suas associações. Ao falarmos sobre estruturas que ordenam a elaboração do discurso musical, devemos considerar que o aparecimento das formas em música está relacionado à preocupação quanto à coerência do texto musical, a uma preocupação com compreensibilidade do discurso, com a comunicabilidade. Bruno Kiefer afirma que “... o estudo das formas musicais... é de fundamental importância... mesmo para o ouvinte cuja percepção do que há de essencial... ficará, sem dúvida, aguçada” (KIEFER, 1990, p.8), asseveração que reforça o valor da forma como meio propiciador de uma maior compreensibilidade do texto musical.

Assim, graças ao esquema estrutural, as entidades musicais elementares interagem de acordo com os princípios de construção formal, propiciando o surgimento e o desenvolvimento coerente do texto em toda a sua plenitude. A partir dessa concepção devemos considerar que esse processo dinâmico origina elementos musicais ainda não abordados. Jan LARUE (1998, p.5) afirma que, com o desenrolar do texto musical vão surgindo elementos de pequenas, médias e grandes dimensões. Portanto, partindo da afirmação de Larue, estabeleceremos mais três tipos de entidades musicais para qualificar os elementos de pequenas e médias dimensões. Classificados de *entidades musicais compostas*, por serem resultantes das interações entre as entidades

³ O termo vozes é usado aqui de acordo com sua conceituação no contraponto, ou seja, sons individuais constituídos de sentido musical que interagem segundo um perfil linear característico.

musicais elementares, denominaremos de *entidades orgânicas*⁴ *elementares* os elementos musicais denominados de motivo e semifrase; de *entidades orgânicas compostas* os elementos resultantes das associações entre as *entidades orgânicas elementares*, proporcionando descrever os elementos musicais designados tradicionalmente de frases; já os elementos resultantes das interações entre as entidades orgânicas compostas denominam de *entidades orgânicas supracompostas*, as quais descrevem os elementos comumente classificados de sentenças. Para uma melhor visualização das entidades, podemos observá-las no gráfico:



⁴ O uso do termo “orgânico” vai ao encontro de sua aplicação por Sandra Neves Abdo, no artigo *Execução/ Interpretação musical: uma abordagem filosófica*, onde a autora afirma: “É fácil perceber que forma não é aqui um ‘belo rosto físico’ de que se reveste determinado conteúdo espiritual... mas, um todo orgânico, internamente coerente, e que exhibe, ao mesmo tempo, como contração dialética de valores diversos (assuntos, temas, ideologias, técnicas, sentimentos, cores, timbres, harmonias, ritmos, etc.). Logo, o seu ‘acabamento’ não se apresenta como ‘perfeição estática’ mas como ‘perfeição dinâmica’ e conflitual, que carrega em si a tensão permanente de seus elementos constitutivos” (ABDO, 2000, p. 19). Usamos o termo orgânico então, pensando nesses elementos constitutivos do conteúdo formal que interagem como “perfeição dinâmica” e conflitual.

Ao nos referirmos à música como linguagem, temos que destacar ainda um outro aspecto: a notação musical, a escrita que representa essa linguagem. “Escrita... é um sistema de representação que se identifica com o próprio contínuo sonoro sobre o qual a percepção coloca suas marcas” (ZAMPRONHA, 2000, p.15). Abordamos os símbolos visuais, porque existe entre ambas, música e escrita, uma relação de interdependência, de reciprocidade, pois o desenvolvimento da escrita possibilita o próprio desenvolvimento da linguagem musical. Isto pode ser observado na música do século XX, onde se vê claramente a relação entre inovação na escrita e inovação sonora. Com isso, a maneira do compositor tratar a escrita musical, nos fala muito de suas características composicionais pessoais, nos permitindo observar a influência através do tipo de tratamento dado à escrita.

Todos esses temas foram tratados acima com a finalidade de se adquirir ferramentas para o processamento da intertextualidade musical. Ao estarmos de posse dos modelos teóricos que nos permitem reconhecer a natureza da influência em música, havia a necessidade do reconhecimento dos elementos que geram a música, dos elementos que originam e permitem o desenvolvimento do discurso musical, para que a partir da classificação e sistematização destes elementos, a intertextualidade possa ser observada.

Para uma distinção e caracterização dos vários tipos de intertextualidade, propomos a seguir uma nomenclatura analítica que nos permita observar o fenômeno da influência entre obras musicais. Segundo o que propomos, a intertextualidade pode ocorrer sob as formas descritas abaixo:

1. Entidades Orgânicas Elementares

Esse tipo de intertextualidade descreve as relações entre elementos musicais de proporções reduzidas. Esclarecedora é a citação de Edson S. Zampronha:

Ideogramático e alfabético são termos emprestados da escrita verbal, usados com o mesmo sentido na música: o primeiro se refere à transmissão de idéias musicais diretamente, sem sua discriminação som a som, da mesma forma que um ideograma. O segundo, ao contrário, refere-se a descrição som a som da idéia musical, da mesma forma que a escrita alfabética escreve os fonemas que representam o som da palavra (ZAMPRONHA, 2000, p.23).

A expressão *entidades orgânicas elementares* é usado aqui no sentido ideogramático. Como a própria palavra sugere, sua utilização descreverá a intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou efeito sonoro.⁵

2. Extrato

Termo emprestado da linguagem verbal que refere-se a um trecho ou fragmento retirado de um livro, segundo definição do dicionário Aurélio. Trazendo o sentido do termo para a prática da análise da influência musical, o mesmo será usado para descrever a intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, em que há uma colagem de um *extracto* musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.

⁵ A intertextualidade na forma de entidades orgânicas elementares não deve ser entendida como uma mera similaridade intervalar entre células musicais, o que não seria intertextualidade, visto que as relações intervalares *per se*, em música, sem intencionalidade, não caracterizam uma idéia musical, mas uma simples relação sonora, simultânea ou consecutiva. Para que um intervalo adquira sentido musical, o mesmo deve estar carregado de intencionalidade, ou seja, ele está ali para provocar um efeito sonoro específico.

3. Idiomática

Termo emprestado da linguagem verbal que descreve os aspectos que caracterizam a língua de um determinado povo. Seu emprego para a análise da influência comungará com a acepção conceitual encontrada no *New Harvard Dictionary of Music*, onde idioma se refere ao tratamento dado às especificidades sonoras de cada instrumento. Na intertextualidade idiomática, portanto, será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.

4. Paráfrase

Termo emprestado da literatura, refere-se à “reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido da obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais” (NOGUEIRA, 2003, p.4). Usaremos a paráfrase, então, como uma citação reelaborada livremente, que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.

6. Estilo

Dentre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, em nosso estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas⁶. A influência no nível estilístico, significaria que em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. Dentro do estilo, abordaremos o aspecto relacionado à ambientação sonora, ou seja, o efeito perceptível sensorialmente como resultado das associações entre as entidades sonoras e rítmicas⁷.

7. Paródia

Termo também emprestado da literatura. “A paródia é o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto apropriado, geralmente efetivando a crítica, a contestação. O deslocamento entre o texto original e o paródico é, portanto, completo” (NOGUEIRA, 2003, p.4). Trataremos de paródia quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer. A paródia seria uma recriação, uma subversão.

8. Reinvenção

Através da reinvenção, o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre. Através da reinvenção, o compositor reage a seus predecessores, produzindo um sentido completamente diferenciado ao material compositivo anteriormente usado, radicalmente ele transforma esse material atribuindo-lhe um sentido “novo”, que se opõe de forma contrastante, antagônica ao anterior.

⁶ Recurso compositivo é entendido aqui como os meios através dos quais o compositor realiza a obra; técnica se refere aos procedimentos composicionais através dos quais ele manipula esses meios.

⁷ Entende-se como entidade sonora e entidade rítmica, o grupo de sons ou ritmos passíveis de serem isolados dentro do contexto musical, graças às suas qualidades, ou seja, aos efeitos sonoros específicos. Apesar de possuir valor musical individual, uma entidade sonora ou rítmica tem sua relevância aumentada na medida em que se opõe a outras entidades.

Conclusão

Todos os termos aqui esboçados são apresentados como uma possível proposta para analisar a intertextualidade como fenômeno. Como ROSEN (1980) afirma, há vários tipos de intertextualidade: plágio, citação, etc., termos que propiciam a observação da intertextualidade em um nível excludente, pois através dessa nomenclatura, é difícil a percepção da relação entre influência musical e originalidade. Já a terminologia proposta por Straus, parece procurar abranger apenas as relações intertextuais entre os compositores da primeira metade do século XX e seus predecessores, não permitindo assim, por exemplo, que seja processada a influência entre compositores de outros períodos. Longe de ser uma nomenclatura ideal, através dos termos aqui apresentados, procuramos suprir as carências presentes, segundo nosso ponto de vista, na tipologia analítica defendida pelos autores citados acima.

Quanto à proposta de se usar as entidades musicais como ferramenta analítica na observação do fenômeno intertextual, reconhecemos suas limitações, como afirma Schurmann:

Na estrutura dos atos comunicativos... sempre é possível, na sua análise teórica, partir dos elementos sensoriais primários dos quais essas estruturas se compõem. É verdade que este ponto de partida pode não ser o mais adequado, uma vez que representa um processo analítico que tende a atomizar as estruturas... em lugar de considerá-las como um todo vivo. Não há dúvida, entretanto, de que a abordagem de tais elementos primários muitas vezes é capaz de esclarecer elementos teóricos importantes (SCHURMANN, 1990, p.40).

Portanto, certos do potencial desses elementos primários como meio de esclarecer aspectos teóricos importantes, propomos a sua utilização como uma alternativa analítica. A aplicação do modelo analítico aqui exposto, bem como a proposta de nomenclatura para os diversos tipos de intertextualidade, devem ser, num próximo momento, aplicados na observação das relações intertextuais de obras da música ocidental, com o intuito de verificar sua validação.

Referências bibliográficas

- ANJO, Margarida dos; FERREIRA, Maria Baird (Ed). *Novo Aurélio: Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ABDO, Sandra N. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*, v.1. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p.16-24, 2000.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- KIEFER, Bruno. *História e significado das obras musicais*. 6.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, p. 3-72, 1991.
- LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. New York: Norton, 1998.
- NEW HARVARD DICTIONARY OF MUSIC. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música: considerações estilísticas. *Brasiliiana*, n.13. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, p.4-12, 2003.
- RIGONELLI, Yolanda; BATALHA, Yvete Valença. *Lições de análise e apreciação musical*. 2.ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1972.
- ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicologia da música*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROSEN, Charles. Plagiarism and Inspiration. *19th Century Music*. v. IV/2, p.87-100, 1980.
- SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, v. 18, 1980.
- SCHURMANN, E. F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2.ed. Brasília: Brasiliense, 1990.
- SEKEFF, Maria Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical*. São Paulo: Annablume, 1996.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- WISNIK, J. Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escrita musical*. São Paulo: FAPESP, 2000.

Lucas de Paula Barbosa é mestrando em música na área de concentração Música Criação e Expressão, linha de pesquisa: Performance musical e suas interfaces, instrumento - Piano, na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde desenvolve estudos sobre análise e intertextualidade em música sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Barrenechea. É graduado em Performance, Instrumento - Piano pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Lúcia Barrenechea é pianista e pesquisadora, formada em música pela Universidade Federal de Goiás (UFG) em 1988. Mestre em música pela Universidade de Boston, EUA (1991), passou a integrar o corpo docente da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG em 1994. É doutora em música pela Universidade de Iowa, EUA (2000) com a tese "Heitor Villa-Lobos' Hommage à Chopin: a Musical Tribute".