



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DANIEL ALEXANDER DE SOUZA ESCUDEIRO

**APORIA:
UM CAMINHO PARA A COMPOSIÇÃO MUSICAL
INTERTEXTUAL**

Salvador
2012

DANIEL ALEXANDER DE SOUZA ESCUDEIRO

**APORIA:
UM CAMINHO PARA A COMPOSIÇÃO MUSICAL
INTERTEXTUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Composição Musical.

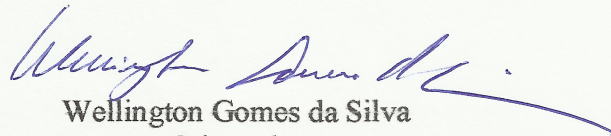
Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes.

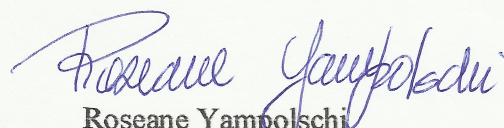
Salvador
2012

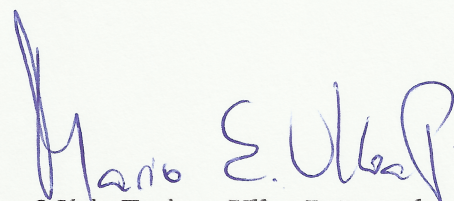
CORPYRIGHT ©
Daniel Escudeiro
Abril, 2012

Termo de aprovação

A Dissertação de **Daniel Alexander de Souza Escudeiro** foi aprovada


Wellington Gomes da Silva
Orientador


Roseane Yampolschi


Mário Enrique Ulloa Peñaranda

Salvador, 10 de abril de 2012

Dedicado aos violonistas-compositores.

AGRADECIMENTOS

Aos espíritos amigos...

Aos meus pais (Aroldo e Aldenora), pela confiança, sabedoria compartilhada e pelo apoio incondicional, desde a primeira ideia de sair de Fortaleza e tentar o mestrado em Salvador. Estendo minha gratidão a todos os familiares, em especial: à Raquel, à Rebeca, à Sarah, ao Tyrone, e à família do Centro Espírita Solar dos Girassóis e da Sociedade Espírita André Luiz (SEAL – BA).

Ao pessoal de Fortaleza: Simone Pinho, pela fabulosa correção ortográfica; amigos do Grupo de Teatro Imagens; Ms. Elídia Veríssimo, Ms. Marcos Maia e Dr. Alfredo Barros (professores da UECE), Dr. Weber, Dr. Evelter, Dr. Márcio Mattos, e outros tantos músicos cearenses parceiros que me incentivaram a produzir sonoridades, tocar e compor.

À Clara Luz, pelo inestimável aprendizado vivenciado e pela ajuda na vinda para Salvador.

Aos professores e colegas da UFRN, do Rio Grande do Norte, pelo carinho e profissionalismo; Dr. Eugênio Lima, Dra. Maria Clara, Ms. Manoca, Dr. Álvaro Barros, Dr. Danilo Guanais, Dr. Alexandre Viana... Juliano Ferreira, Atmarama. Valeu mesmo!

Ao Anderson Mariano e ao Paulo Marcelo. Sem dúvida um companheirismo imprescindível e muito salutar durante este processo.

À linda e bela cidade de Salvador, à EMUS e aos compositores da OCA, que me proporcionaram uma visão extremamente abrangente de cultura e de diversidade musical. Aos colegas de sala do mestrado (UFBA), sem dúvida personagens ilustres e muito divertidos.

Aos baianos Moisés Mendes, Gilberto Portugal, Túlio Augusto, Paulo Rios, Joélio Santos, Marcos de Silva, Son Melo, Ronaldo Oliveira, Bruno Rodrigues, Ananda Andrade, Daniel Santana, Lucas Andrade, Ruan de Souza, que direta ou indiretamente contribuíram para este trabalho de dissertação.

Ao professor Dr. Liduino Pitombeira, de longas datas, renovo a minha gratidão.

À CAPES, pela ajuda financeira, sem a qual as dificuldades seriam bem maiores.

Ao orientador Dr. Wellington Gomes, pela aprendizagem adquirida neste período de pesquisa.

À inestimável acolhida e ao carisma da professora Dra. Cristina Tourinho, Dr. Luciano Caroso e do professor e maestro Dr. José Maurício Brandão, em momentos importantes do mestrado.

Aos professores Dr. Mário Ulloa e Dra. Roseane Yampolschi, pela presença na Banca de Dissertação. MUITÍSSIMO GRATO!

A Deus, por permitir que eu renove meus ares e aprenda a começar de novo.

“A compreensão de um texto é precisamente o reflexo exato do reflexo. Através do reflexo do outro, chega-se ao objeto refletido.”

(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)

RESUMO

Tendo em mente que os caminhos para a atividade composicional podem permear uma abordagem específica, procura-se neste trabalho direcioná-la pelo viés intertextual para a composição de uma obra para violão e orquestra. A discussão é relevante, tendo em vista o crescente interesse pelo assunto e sua aplicabilidade no meio musical. O recorte bibliográfico na literatura — Bakhtin (2010), Kristeva (2005), Genette (2006), Bloom (2002) e Sant’Anna (2003) — relaciona-se com autores da área de música pelo olhar da teoria intertextual. Foram escolhidas as músicas do compositor brasileiro Guinga (1950), para voz e violão, como “texto de partida”, com o fim de utilizar a produção musical dele como suporte analítico e composicional. Encontrou-se no mundo canção de Guinga um diálogo com diversas tendências e um acurado senso de utilização idiomática no acompanhamento de violão das suas canções. Analisamos processos em que o idiomatismo pode ser empregado como uma ferramenta composicional viável, especialmente no universo violonístico. Isso possibilitou uma concepção composicional advinda de parâmetros intertextuais e idiomáticos (violonísticos), em que foram tratadas algumas atitudes compositivas. Esse direcionamento apontou para uma intertextualidade idiomática. Concomitantemente, foram desenvolvidos musicalmente alguns dos recursos específicos relacionados à literatura, como *epígrafe*, *citação*, *paródia*, entre outros. Verificou-se também uma aproximação da teoria intertextual com o pós-modernismo, averiguada em discussões sobre o assunto. O resultado do trabalho pode ser conferido na peça *Aporia*, na qual foram abordadas algumas das questões estéticas, idiomáticas e intertextuais propostas.

Palavras-chave: Composição Musical. Intertextualidade. Idiomatismo. Violão. Orquestra. Guinga.

ABSTRACT

Bearing in mind that the paths to compositional activity can permeate a specific approach, this paper seeks to direct it to the intertextual bias to compose work for guitar and orchestra. The discussion is relevant considering the growing interest in the subject and its applicability in Music. The bibliographic clipping literature - Bakhtin (2010), Kristeva (2005), Genette (2006), Bloom (2002) and Sant'Anna (2003) - relates to authors in the field of music through the eyes of intertextual theory. The songs were chosen by the Brazilian composer Guinga (1950), for voice and guitar, as "source text" in order to use it as a musical production of compositional and analytical support. It was found in Guinga's repertoire world a dialogue with various trends and an accurate sense of idiomatic usage of their guitar songs accompaniment. We analyzed proceedings where the idiomatic can be used as a feasible compositional tool, especially in the universe of guitar. This provided compositional design parameters arising intertextual and idiomatic (guitar), where some compositional attitudes were treated. This routing pointed to an idiomatic intertextuality. Concurrently, we musically developed some of the specific features related to the literature, such as *heading*, *quotation*, *parody*, among others. There was also an approximation of intertextual theory to postmodernism, ascertained in discussions on the subject. The result of the work can be attributed in the work *Aporia*, in which they dealt with some of the aesthetic issues, language and intertextual proposals.

Keywords: Music Composition. Intertextuality. Idioms. Classical Guitar. Orchestra. Guinga.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	iv
AGRADECIMENTOS	v
EPÍGRAFE	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
SUMÁRIO	ix
LISTA DE QUADROS E FIGURAS	x
LISTA DE EXEMPLOS	xi
INTRODUÇÃO	01
1. UM CAMINHO PARA A INTERTEXTUALIDADE	05
1.1 Texto: conceitos e abordagens iniciais	05
1.2 Delineando conexões entre intertextualidade literária e intertextualidade musical	08
1.2.1 Bakhtin	08
1.2.2 Kristeva	16
1.2.3 Harold Bloom	19
1.2.4 Sant'Anna	25
1.2.5 Genette	32
1.3 Compondo intertextualmente	37
1.3.1 Autotextualidade	50
1.4 Idiomáticas intertextuais	52
2. TEXTO DE PARTIDA	66
2.1 Guinga: breve contextualização	66
2.2 Rede intertextual	71
2.3 Pra quem quer me visitar	73
2.3.1 Análise	73
2.3.2 Conclusões da análise	80
2.4 Proposições e outras considerações	82
3. DESVELANDO O COMPOR: MEMORIAL COMPOSICIONAL	87
3.1 Aporia: I Movimento (<i>epígrafe</i>)	88
3.2 Aporia: II Movimento (<i>arquitexto</i>)	97
3.3 Aporia: III Movimento (<i>reinvenção</i>)	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
BIBLIOGRAFIA	123
PARTITURA COMPLETA DA MÚSICA APORIA	132
I Movimento (<i>epígrafe</i>)	133
II Movimento (<i>arquitexto</i>)	183
III Movimento (<i>reinvenção</i>)	254

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

QUADROS

Quadro 1 – Descrição de termos de Sant’Anna: paródia x paráfrase	26
Quadro 2 – A estilização como meio-termo entre paráfrase e paródia	27
Quadro 3 – Noção de desvio na paráfrase, na paródia e na estilização	28
Quadro 4 – Conjunto de similaridades e diferenças	30
Quadro 5 – Tipos de intertextualidade descritos por Barbosa e Barrenechea	45
Quadro 6 – Razões revisionárias de Straus	45
Quadro 7 – Guinga x obras de outros compositores	72
Quadro 8 – Instrumentação: I Movimento (<i>epígrafe</i>)	88
Quadro 9 – Descrição das partes do I Movimento (<i>epígrafe</i>)	88
Quadro 10 – Descrição da alternância de compassos	89
Quadro 11 – Instrumentação: II Movimento (<i>arquitextualidade</i>)	97
Quadro 12 – Descrição das partes do II Movimento (<i>arquitextualidade</i>)	98
Quadro 13 – Instrumentação: III Movimento (<i>reinvenção</i>)	106
Quadro 14 – Descrição das partes do III Movimento (<i>reinvenção</i>)	106
Quadro 15 – Relação entre as notas “mi” do violão e os instrumentos da orquestra	115

FIGURAS

Figura 1 – Entidades musicais elementares e compostas	43
Figura 2 – Percorso dos intertextos na obra <i>Cosmos</i>	47
Figura 3 – Representação do braço do violão	77
Figura 4 – Síntese do pensamento composicional	81
Figura 5a – Análise de Thomas S. Cardoso: Villa-Lobos, <i>Estudo no 4</i> .	83
Figura 5b – Exemplo de análise de Thomas S. Cardoso: Guinga, <i>Di menor</i> .	84
Figura 6 – Relação entre o texto A e o texto B	86

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Nota, acorde e cadência: unidades enunciativas	13
Exemplo 2 – Música aleatória	14
Exemplo 3 – <i>Prelúdio em dó maior</i> de Bach (c. 1–2)	22
Exemplo 4 – <i>Estudo em dó maior</i> (Op.10) de Chopin (c. 1–2)	22
Exemplo 5 – <i>Estudo no. 1</i> de Lutoslawski (c. 1–2)	22
Exemplo 6 – <i>Chaconne</i> para violino solo de Bach (c. 1–8)	24
Exemplo 7 – <i>Tempo de Ciaccona</i> para violino solo de Bartok (c. 1–7)	24
Exemplo 8 – Estilização no <i>Quinteto de Sopros</i> de J. A. Kaplan	31
Exemplo 9 – Melodia de Gounod e acompanhamento de Bach	49
Exemplo 10 – <i>Bends</i> na gaita (c. 47–51)	54
Exemplo 11 – Efeito de <i>bend</i> nas cordas (c. 47–51)	54
Exemplo 12 – Efeito de <i>bend</i> no violino I (c. 52–54)	54
Exemplo 13 – Trêmulo: Franz List, <i>La campanela</i> (c. 61–62)	56
Exemplo 14 – Trêmulo: Francisco Tarrega, <i>Recuerdos de Alhambra</i> (c. 1–2)	56
Exemplo 15 – <i>Prelúdio no. 1</i> de Villa-Lobos (c.1–3)	59
Exemplo 16 – <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> , 3º Movimento (c. 39-42). Uso simultâneo de Pizzicato e Arco	59
Exemplo 17 – Usando bloco de acordes na música <i>Inspiração</i> de Garoto (c. 13–18)	61
Exemplo 18 – Posição fixa da mão esquerda no <i>Prelúdio no. 1</i> de V. Lobos (c.20–21)	62
Exemplo 19 – Digitação e composição no <i>Prelúdio Apoteótico no. 1</i> (c. 75–77)	63
Exemplo 20 – Repetição literal (c. 6 e 8)	74
Exemplo 21 – Repetição semiliteral (c. 1, 13–14)	74
Exemplo 22 – Construção aberta (c. 24)	75
Exemplo 23 – Saltos melódicos recorrentes (c. 18, 10)	76
Exemplo 24 – Movimento transversal (c. 6)	78
Exemplo 25 – Movimento vertical (c. 12)	79
Exemplo 26 – Baixo antecipando resolução (c. 15 e 6)	79
Exemplo 27 – Movimento horizontal (c. 22–23)	80
Exemplo 28 – Epígrafe	89
Exemplo 29 – Diálogo entre o texto de partida e o intertexto gerado.	90
Exemplo 30 – Comentário da <i>epígrafe</i> em outros instrumentos.	91
Exemplo 31 – Alusão ao <i>minimalismo</i> .	92
Exemplo 32 – Melodia da música <i>Área de Opereta</i> de Guinga	92
Exemplo 33 – <i>Prelúdio no. 1</i> de V. Lobos.	92
Exemplo 34 – Melodia: <i>Insensatez</i> de Tom Jobim e Vinícius de Moraes	93
Exemplo 35a – Junção dos intertextos (a), (b) e (c).	93
Exemplo 35b – Junção dos intertextos (a), (b) e (c) e intertexto do <i>Estudo no. 1</i> de V. Lobos	94
Exemplo 36 – Idiomatismo entre violão e clarinete	94
Exemplo 37 – Idiomatismo entre violão e orquestra	95
Exemplo 38 – Cânone estrutural	96
Exemplo 39 – Uso dos baixos: retrogradação na introdução – trompa	99
Exemplo 40 – Digitexto original – <i>bourrée</i>	99
Exemplo 41 – Digitexto gerado – <i>Aporia II</i>	100
Exemplo 42 – Digitexto original – parte B , <i>bourrée</i>	100
Exemplo 43 – Digitexto gerado – parte B , <i>Aporia II</i>	101

Exemplo 44 – Askesis – parte B .	101
Exemplo 45 – Variações do digitexto gerado – climanen	102
Exemplo 46 – Harmonia do <i>bourrée</i>	103
Exemplo 47 – Utilizando-se da harmonia do <i>bourrée</i> – tessera	103
Exemplo 48 – Utilizando-se das fôrmas do violão	103
Exemplo 49 – Levada básica e variação do baião	104
Exemplo 50 – Levada do baião no violão e variações	104
Exemplo 51 – Levada do baião na orquestra	105
Exemplo 52 – Levada do baião na <i>percuteria</i>	105
Exemplo 53 – <i>Puis qu'en oubli</i> : fragmentação	107
Exemplo 54– <i>Puis qu'en oubli</i> (excerto)	107
Exemplo 55– <i>Ordo Virtutum</i> (excerto) e <i>linearidade texto-compositiva</i>	108
Exemplo 56 – <i>Ave Maria... virgo serena</i> (excerto) e harmonização ao violão	110
Exemplo 57 – <i>Ave Maria... virgo serena</i> (Josquin Desprez) e <i>Sinfonia Op. 21</i> (Anton Webern)	111
Exemplo 58 – <i>Rondando</i> de Wellington Gomes – violão solo	112
Exemplo 59 – Homenagem: estilização em <i>Rondando</i>	112
Exemplo 60 – Homenagem: paráfrase em <i>Rossianas no. 1</i> de Paulo Rios	113
Exemplo 61 – Homenagem: apropriação parafrásica e estilística	114
Exemplo 62 – Intertextualidade idiomática entre violão e orquestra	116
Exemplo 63 – Fôrmas na parte F	117

INTRODUÇÃO

Se na literatura tem-se um entendimento de que os textos se entrelaçam, se refazem, se auxiliam, em uma recorrência e reconstrução constante, o mesmo também pode ser pensado sobre a música, sobre essa dinâmica interacional¹. Partindo dessa perspectiva, onde um texto gera, atrai ou remete a outro texto, é que se chega a noção de intertextualidade, não somente na literatura mas também na música. De uma maneira geral, a intertextualidade pode ser vista como um campo dialético entre textos tomados num sentido abrangente — seja música, literatura, cinema, artes plásticas, entre outras áreas² — e que permitem várias possibilidades de interação entre leitor, escritor e obra.

Quando se depara com a questão intertextual neste trabalho, o que vem à mente é o problema de como relacioná-la com a música e como observar questões pragmáticas que forneçam suporte para a criação musical. É importante lembrar, primeiramente, que o estudo da intertextualidade musical é um reflexo de observações e de conceitos retirados da literatura, e toda adaptação requer certa parcela de subjetividade na escolha e na interpretação dos pré-requisitos propostos como modelo de análise e composição. Contudo, isso não impede que se tenham resultados composicionais coerentes na sua estruturação e passíveis de compreensão e de assimilação, haja vista o número de trabalhos que estão sendo conduzidos nessa direção. De nossa parte, serão exemplificados alguns que nos chegaram em mãos e que podem oferecer pistas para esse entendimento.

Dessa forma, determina-se um campo de estudo dentro da área de literatura que conduz à intertextualidade na música, e um outro que diz respeito ao idiomatismo,

¹ Embora isso seja inerente a produção do conhecimento humano, o que se quer relatar é o caráter produtivo e o direcionamento que se dá ao tratar do assunto na área de música.

² A *priori* gostaria de enfatizar que, dentre essas diversas áreas, a música pode ser apontada como um tipo de “texto” a ser lido, como veremos mais adiante.

particularmente vinculado às canções para voz e violão do compositor Guinga³. Seu universo composicional funciona como estímulo para um aprofundamento sobre a teoria intertextual musical. Entre esses dois polos — intertextualidade e idiomatismo — existe um desdobramento estético e conceitual que permeia todo o conteúdo abordado, e se mostra mais fundamentalmente na criação artística, isto é, na composição musical.

Ao trabalhar com o termo “intertextualidade,” cunhado por volta de 1967 pela teórica Júlia Kristeva, encontrou-se uma gama de expoentes literários que podem ser-lhe vinculados, dos quais foram selecionados os seguintes: Bakhtin (2010), Genette (2006), Bloom (2002) e Sant`Anna (2007). Na área de música, optou-se por aqueles estudiosos que de algum modo se relacionam com os teóricos literários, seja por apresentar exemplos musicais práticos na utilização da teoria literária, seja por discutir questões teóricas a respeito da temática intertextual. Estão em destaque Korsny (2001), Nogueira (2003), Klein (2005), Pitombeira (2011), Fink (2001), entre outros. Não sendo o suficiente apenas a revisão e a relação entre as teorias na área de música e literatura, discutiu-se questões estéticas que envolvessem a intertextualidade no âmbito musical.

Por outro lado, na composição para violão, percebe-se que o viés idiomático se apresenta não somente como um aspecto técnico, mas como questão composicional fundamental. Inclui-se também como importante fator a observação visual de particularidades da mecânica do instrumento, abordadas sob a perspectiva da composição. Tais concepções podem ser observadas em trabalhos de determinados autores como Almeida (2006), Cardoso (2006), Salles (2009), Pilger (2010) e Mello (2010), importantes referências nesta pesquisa.

³ O compositor Guinga (Carlos Althier de Souza Lemos Escobar), nascido no Rio de Janeiro (Brasil) em 10 de julho de 1950, considerado pela crítica e por revistas especializadas (VIOLÃO PRÓ, 2006, p. 26–36) violonista-compositor de destaque, apresenta uma linguagem composicional diversificada e sólida nas suas canções, passeando entre o erudito e o popular.

Este trabalho busca alternativas concretas de ação dentro da dinâmica composicional intertextual e traz reflexões sobre sua relação com a teoria da intertextualidade. Analisou-se processos em que o idiomatismo também pode ser uma ferramenta viável, especialmente no universo violonístico. Esse direcionamento apontou para uma intertextualidade idiomática, que possibilitou uma concepção composicional advinda de parâmetros intertextuais, idiomáticos (violonísticos), dentro dos quais foram abordadas as composições.

A explanação de procedimentos intertextuais desperta interesse musical, mas a relação desses procedimentos com a teoria da intertextualidade necessita de amplas experiências para que se chegue a um *corpus* de conhecimento mais solidificado.

Escolheu-se para a investigação o compositor brasileiro Guinga, por ele apresentar um diálogo com autores de diversas tendências e um acurado senso de utilização idiomática no acompanhamento de violão das suas canções. Além disso, existem dois pontos fundamentais na sua produção: 1) no seu álbum de partituras⁴ o acompanhamento é escrito nota por nota, possibilitando alcance específico de observação; 2) essa escrita detalhada do acompanhamento⁵ é feita dentro do universo da canção popular que usualmente não trabalha nesse perspectiva de escrita e deixa o intérprete livre para criar seu acompanhamento.

Acrescenta-se também que até o presente momento foram encontrados somente três trabalhos acadêmicos nos quais o autor é citado como parte importante da pesquisa⁶. Esse contexto nos remete à possibilidade investigativa sob o ponto de vista da Teoria da Intertextualidade, em que esse intercâmbio de textos pode ser avaliado, revelado e ampliado.

⁴ CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

⁵ Um dos aspectos relevantes da obra do autor, cujo país tem grande tradição violonística, como atesta Dudeque (1998) e Taubkin (2007), o acompanhamento é um traço marcante na produção cultural brasileira, desde pioneiros como Sátiro Bilhar, João Pernambuco, Canhoto, Garoto ou, mais atualmente, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Ulisses Rocha, Alessandro Penezzi e tantos outros.

⁶ Cardoso (2006): *Um violonista compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*; Chagas (2008): *Cinco Choros de Guinga para Violão Solo: Aspectos Harmônicos E Idiomáticos*; e Saraiva (2011): *Guinga e Elomar: a presença do violão solístico na gênese da canção* – dissertação em andamento.

Assim, no capítulo 1, **Um caminho para a intertextualidade**, fundamentaremos as bases conceituais e teóricas acerca das relações textuais sob várias perspectivas — intertextualidade, dialogismo, influência, apropriação, entre outras — e apresentaremos essas possibilidades com vistas a um direcionamento na área de música. Dessa maneira, traremos exemplos musicais que possam ser discutidos em conjunto com a teoria literária — Bakhtin, Bloom, Sant’Anna e Genette — e aprofundaremos as questões relativas ao idiomatismo — sob a perspectiva intertextual e violonística — e à intertextualidade, discutindo sua vinculação com o pós-modernismo e incluindo modelos de análise, composição e conceituação intertextual específicos da área de música. No capítulo 2, **Texto de partida**, procuraremos retratar a biografia de Guinga e relacioná-la com o universo musical inserido, analisando uma das suas canções em particular e descrevendo o tipo de intertextualidade do compositor, para aprofundamento do assunto. No capítulo 3, **Desvelando o compor: memorial composicional**, explanaremos os procedimentos composicionais por meio de análises formais em música e com base na terminologia da teoria intertextual.

1 UM CAMINHO PARA A INTERTEXTUALIDADE

Neste capítulo, após uma compreensão geral sobre texto, trataremos de alguns autores da área de literatura que possam promover um diálogo com a área de música. Posteriormente discutiremos aspectos da prática composicional intertextual e sua relação com o pós-modernismo musical, procurando contextualizá-lo. Finalizamos com uma discussão a respeito do idiomatismo — indo em direção ao universo musical violonístico — apresentando questões relacionadas a intertextualidade musical idiomática.

1.1 Texto: conceitos e abordagens iniciais

*Venho do fundo das Eras,
Quando o mundo mal nascia...
Sou tão antigo e tão novo,
Como a luz de cada dia!*
(Mário Quintana, 1906–1994).

Uma compreensão inicial da dinâmica textual nos direciona a um conceito mais abrangente sobre texto: este pode ser pensado como um objeto cultural em que notabiliza-se uma gama de absorções e emanações, das quais o autor e o leitor são coparticipantes. Assim, o texto — produto e meio ao mesmo tempo — presentifica-se sob os diversos tipos de linguagens e fenômenos artísticos, seja na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na dança ou na música⁷. É por meio dele que se materializam ações e se percebem limites que condensam as proposições anteriormente tomadas, daí sua qualidade física, tal um quadro, um livro ou um filme. Todavia, o texto evoca uma “substância” (conteúdo, forma, aceção) etérea que foge à compreensão imediata e transporta o leitor ou o escritor a uma posição não

⁷ “É sabido que, conforme a perspectiva teórica que se adote, o mesmo objeto pode ser concebido de maneiras diversas” (KOCH, 2009, p. 24). A partir daqui a nossa noção de texto começa a tomar forma.

cotidiana ou, como diria Charles Pierce, evoca uma “Primeiridade”⁸ (FILHO, THOMAZ, 2005). O que se diria da matemática e da física, com suas fórmulas, que alcançam uma abstração tal que as ciências se confundem com a arte? Que tipo de texto é esse? E da literatura, da poesia e do cinema, que textos são esses? E da música, em que o âmbito do trabalho pode ser tão meticuloso que chega a criar fórmulas extremamente precisas para sua concepção? O texto, seja na sua concepção mais usual, “materializada”, diria também, “mais funcional”, ou nessa posição reconfigurada mais “etéria”, “flúida”, pode ser visto como uma entidade intercambiável, seja como meio ou fim. O texto presentificado entre as diversas instâncias humanas e passível de uma maleabilidade vai além da sua noção mais usual, eleva a condição textual ao *status* (estado) de percepção do mundo. Essa atitude diante do texto abre uma série de possibilidades de relações entre disciplinas e correntes de pensamento, criando uma rede que se conecta ao seu espectro conceitual e o amplia.

Em resumo poderíamos dizer que: o texto, pensado aqui como artefato cultural, “[...] tem uma existência física que pode ser apontada e delimitada: um filme, um romance, um anúncio, uma música” (PAULINO; WALTY; CURY; 2010, p. 15). Assim, o processo cultural vivenciado, que se faz tanto individual quanto coletivamente, promove recortes nessa trajetória, de modo a suprir as suas demandas. “Os textos funcionam, então, como unidades necessárias à própria existência da rede cultural. São recortes que se fazem, e aos quais se atribuem uma integridade, um sentido, uma função” (PAULINO; WALTY; CURY; 2010, p. 15). O texto se caracteriza como um instante em que se determinam suas extremidades de começo e finitude.

Nessa concepção de texto, existe um fio condutor, algo que liga o indivíduo quase num *continuum* entre os momentos de apreensão e produção. O indivíduo, portanto, é

⁸ Sobre o conceito de “Primeiridade”, de Charles S. Pierce (1839–1914), há uma percepção não definida, uma sensação, um sentido de qualidade ou mesmo uma ideia de sentimento; um desconhecimento, o que “simplesmente nos chega” (FILHO, THOMAZ, 2005).

chamado a (re)conhecer aquilo que é apresentado, de modo a lhe dar sempre a impressão de estar caminhando em duas direções: uma constituída do “passado” e outra do “presente/futuro”. A cada instante são percebidas e/ou sentidas essas instâncias temporais a se debruçarem sobre ele, não sendo somente a remissão de um dado específico, mas também a herança cultural da qual ele se acerca ou a qual almeja.

Verifica-se assim, no processo de produção textual, uma congruência cognitiva, sensorial, afetiva ou sociointerativa em direção a uma ação delineada, o que significa que o texto surge como um núcleo agregador ou difusor de conhecimento, abstrato ou concreto. Esse direcionamento parece mais evidente pela ótica da Linguística Textual, em que existe um pressuposto comunicativo. Como se pode ver em KOCH (2009), o texto é representativo de uma atividade verbal, consciente, criativa e interacional: “Em suma, a Linguística Textual trata o texto como um ato de comunicação unificado num complexo universo de ações humanas” (KOCH, 2009, p. 27).

Assim, considera-se toda e qualquer produção humana por essa perspectiva, ou seja, como um texto a ser lido e reelaborado, como uma grande interface intertextual, sempre se (re)constituindo. Isto é: “O espaço da cultura, é, pois, intertextual” (PAULINO; WALTY; CURY; 2010, p. 12).

Vê-se na área de literatura, Sant’Anna (2003), Koch (2009); e de música, Klein (2005), Souza (2008); que o texto se torna o “intertexto”. Como expõe Allen (2000):

A leitura, desse modo, se torna um processo de movimento entre os textos. O significado se torna algo que existe entre um texto e todos os outros textos com os quais ele se relaciona e aos quais se refere, movendo-se para fora a partir de um texto independente em uma rede de relações textuais. O texto se torna o intertexto⁹. (ALLEN, 2000, p. 1, tradução nossa).

⁹ *Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext* (ALLEN, 2000, p. 1).

O texto se transforma no intertexto porque ele se refere e se relaciona com outros textos, criando uma rede de relações textuais, não mais fechado em si mesmo, mas aberto, permeável. Serão utilizadas aqui as duas terminologias, e quando necessário a última será enfatizada, para reforçar a ideia dessas relações textuais presentes.

1.2 Delineando conexões entre intertextualidade literária e intertextualidade musical

Embora estudos sobre a intertextualidade versem com mais propriedade sobre literatura, seja crítica literária, análise do discurso ou teoria literária, muito se tem discutido sobre o pensamento intertextual e sua abordagem tem sido utilizada em diversas áreas¹⁰. Trata-se aqui de propor através de alguns autores da área de literatura — Bakhtin, Kristeva, Bloom, Sant’Anna e Genette — uma intersecção com outros autores da área de música a fim de subsidiar uma compreensão e prática musical composicional.

1.2.1 BAKHTIN

A apresentação de Bakhtin no ocidente se dá a partir de 1967, “[...] quando Julia Kristeva, búlgara que estudava na França, publica uma apresentação de suas [de Bakhtin] obras sobre Dostoievski e Rabelais, na revista *Critique*” (FIORIN, 2008, p. 14). O que se encontra em Bakhtin é um prenunciar das ideias que seriam desenvolvidas mais tarde. Um tipo de percepção do texto descentralizado, aberto a diversas possibilidades de leitura e de crítica literária. A própria maneira como Bakhtin publicou seus livros e o seu intrincado jogo de leitura atesta essa diversidade, como diz Tzvetan Todorov no *Prefácio à Edição Francesa*: “Pois este [Bakhtin] tem facetas tão múltiplas que por vezes nos pomos a duvidar que se tenha

¹⁰ É possível encontrar várias correntes de pensamento e disciplinas que se utilizam do conceito de intertextualidade para desenvolver seus estudos. Basta uma rápida olhada em bibliotecas digitais e blogs especializados ou não no assunto, sites de busca como o Google, o Yahoo, o Bing, entre outros, para perceber o quanto seu uso é vasto e difundido.

originado sempre de uma única e mesma pessoa” (TODOROV, 2010, p. XIII). Como se percebe em Fiorin (2008, p. 9–15), várias publicações do estudioso russo são atribuídas a outros autores — por razões políticas — e as obras partem de um emaranhado de traduções e datas que não seguem uma edição cronológica. Não somente isso, mas como relata Fiorin:

Bakhtin não elaborou uma obra didática, pronta para ser ensinada na escola. Não há nela uma teoria facilmente aplicável nem uma metodologia acabada para a análise de fatos linguísticos e literários. Ao contrário, sua obra vai examinando progressivamente conceitos. Ela é marcada por um inacabamento [...] que tornam muito complexa a apreensão de seu pensamento. Muitos de seus textos são inacabados no sentido literal do termo, pois eram manuscritos ainda não concluídos, eram rascunhos (FIORIN, 2008, p. 14).

É principalmente com o russo Mikhail Bakhtin (1895–1975) que se abre uma compreensão das relações textuais em que a “voz do outro” assume maior importância — em seu sentido social, individual, estético e literário. Essa exterioridade, da presença do outro, ideia que se busca delinear, não é exclusiva do século XX e remonta mesmo às figuras rupestres utilizadas ao tratar do cotidiano, ou aos diálogos de Platão: “[...] sabes, portanto, que até este ponto da epopeia é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele” (PLATÃO, 1987, p. 114–119). A exploração desse outro lado, de que fala Platão, é justamente o que se precisa admitir no processo intertextual: a fala do outro que muitas vezes está repleta dos outros, ou mesmo a fala do outros que está repleta em nós.

Essa voz, fala ou texto do outro nos leva a um apontamento inicial e relevante na obra de Bakhtin: é a primazia do diálogo. Profundamente estudada sob vários aspectos, seja

filosófico-social, crítico ou literário, a questão dialógica se mostra um campo útil para este estudo¹¹.

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno das palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2010, p. 294–295).

Pode-se dizer que o enunciador, ao projetar sua fala (texto), e mais particularmente seu discurso¹², tem consigo o discurso do outro, presentificado, ou é perpassado pelo discurso do outro. As relações dialógicas são o princípio constitutivo da linguagem, elas fundamentam o processo interativo, criativo, existencial do ser humano, da personagem, do autor. Frutificam-se de modo a problematizar e encontram um terceiro caminho que já não mais lhes pertence, numa rede comunicante sempre reelaborada.

O dialogismo não somente é a condição do sentido do discurso, mas um modo de ser no mundo, inserido, “[...] constituindo-se discursivamente, aprendendo as vozes sociais que constituem a realidade em que está imerso e ao mesmo tempo suas inter-relações dialógicas” (FIORIN, 2008, p. 55). Bakhtin mostra que essas interações ocorrem no nosso cotidiano, na fala prosaica, faz parte do dia a dia dos indivíduos. Acontecem, também, nos textos e nos discursos mais elaborados, nas obras literárias. No entanto, é preciso olhar mais de perto, diferenciando as unidades da língua — sons vocálicos, palavras, frases, orações — dos enunciados.

¹¹ Caminhar-se-á lado a lado com Bakhtin na intenção de se deixar permear por sua compreensão, e abrir um horizonte fenomenológico dentro da perspectiva do texto musical.

¹² Discurso como algo que vai além dos textos ou enunciados, depreende-se deles; discurso enquanto pensamentos, ideias, pontos de vista, de proposições apresentadas nos textos, nas obras, de ordem social, emocional, expressiva, individual, histórica, etc., por vezes subjacente, não declarado, e que se apresenta no diálogo do/com o(s) outro(s).

Uma palavra, por exemplo, “caixa”, uma oração, “seja bem-vindo”, ou mesmo o som de uma letra /d/, podem ser repetidos diversas vezes. Representam as unidades da língua. As palavras, as orações, os sons das letras podem ser utilizados de muitas maneiras, estão à disposição de qualquer um para se presentificarem nos enunciados. A palavra “laranja”, por exemplo, numa fala sobre problemas financeiros, ganha um autor, pois ao responder a uma conversação sobre operação fraudulenta, ela deixa de ser unidade da língua. Ao passar à condição de enunciado, aceita uma réplica, uma resposta. O que é essa réplica, essa resposta? É admitir a sua mutabilidade diante de cada situação proposta. Desse modo, as unidades da língua não pertencem a ninguém, não têm um autor (FIORIN, 2008, p. 22; BAKHTIN, 2010, p. 289). Já os enunciados têm um autor e mostram uma posição, advinda da intenção e das relações dialógicas.

Para Bakhtin, a “palavra” (em sentido *lato*) apresenta-se de três maneiras: 1) como “palavra da língua”, portanto neutra; 2) como “palavra alheia”, dos outros; 3) como “palavra minha”, pois, caso se opere com ela em uma determinada situação e com uma intenção discursiva, ela se preenche de expressão minha (BAKHTIN, 2010, p. 294). Interessa aqui, a princípio, a segunda maneira.

Como palavra alheia, o enunciador incorpora a voz ou as vozes de outro(s) enunciado(s); assim, o dialogismo se torna uma forma composicional e mostra as outras vozes do discurso (FIORIN, 2008, p. 32). Segundo Bakhtin (2010, p. 293), ao incorporar ou fazer com que a voz do outro entre no discurso a partir de enunciações individuais alheias, essas palavras do outro, podem manter em maior ou menor grau, a sua particularidade, seus resquícios.

Dessa forma, há dois modos de inserir o discurso do outro em um enunciado qualquer. O primeiro modo é determinado pela nítida separação do discurso citante; dessa forma ele é

abertamente citado: é o caso do “discurso objetivado”. No segundo modo não há separação muito nítida entre os enunciados; o discurso está interiormente dialogizado: é o caso do “discurso bivocal”. Tanto no primeiro caso quanto no segundo, as relações dialógicas podem assumir posições “[...] contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, [...] de concerto ou desconcerto” (FIORIN, 2008, p. 24).

O “romance polifônico” ocupa um lugar importante na obra de Bakhtin, e no seu livro *Os Problemas da Poética de Dostoievski* (1929) o autor explicita seu pensamento. A ideia da polifonia no romance é na verdade um empréstimo da linguagem musical e na literatura bakhtiniana designa a presença de uma diversidade de pontos de vista de vozes autônomas, em que não há uma submissão a nenhuma delas; todas estão em igualdade de condição, é o que Bakhtin denomina de heteroglossia:

O todo é a interação das diversas consciências numa justaposição, num contraponto, numa simultaneidade. [...] Um mundo polifônico seria um mundo em que o pluralismo de ideias fosse efetivamente respeitado, porque todas as vozes seriam equipolentes, nenhuma voz social se imporia como palavra última e definitiva (FIORIN, 2008, p. 8–83).

Acredita-se que esse caráter de “simultaneidade, pluralismo, esse mundo polifônico” de que fala Fiorin (2008) está presente no ideário intertextual, na música atual, na música pós-moderna, e prevalece como atitude composicional, como se vai discutir mais adiante.

Outro ponto fundamental é a concepção de que os “gêneros do discurso” conformam os enunciados, dão o seu acabamento. Se as palavras (unidades da língua) ocupam um lugar no diálogo, os gêneros do discurso podem reforçar ou reformular a posição delas.

Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar os nossos discursos em forma de gêneros e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero (isto

é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala (BAKHTIN, 2010, p. 283).

Talvez aqui, colocando-se na área de música, se possa indagar o que ocorre quando determinadas músicas são propositadamente apresentadas em certos gêneros musicais. Ou melhor, como a sua posição é determinante, muitas vezes, para valorizar certos aspectos musicais em função desse enquadramento. O que pode parecer um tanto evidente revela-se com mais profundidade em discussões em que os gêneros se mostram dúbios, ou mesmo em que não se mostram. Essa perspectiva demonstra e viabiliza uma análise mais particularizada de certas condutas musicais — na música popular, erudita, folclórica, urbana, entre outras —, e, mais ainda, nos momentos em que os elementos dessas duas vertentes estão imbricados, amalhados.

Sobre aspectos particulares, as “unidades musicais” funcionam como “unidades enunciativas”. Fazendo um paralelo com a música, uma nota “dó”, um acorde, uma cadência, como se vê no exemplo 1, ou mesmo uma frase musical, um trecho de uma peça, também adquirem esse caráter de unitário do qual prevalecem suas características: são entendidos como materiais enunciativos a serem utilizados.



Exemplo 1 — Notas, acorde, cadência: unidades enunciativas

Esses mesmos elementos dentro de um projeto enunciativo adquirem vida e multiplicam suas potencialidades. De forma mais explícita, vê-se que na música aleatória

combinada com o improviso permite-se uma construção com base em determinadas unidades musicais a serem elaboradas no decorrer da leitura.

Tocar A, B, C e D em qualquer ordem

5" 3" 4" 2"

A B C D

Tocar um "acorde feliz"

Exemplo 2 – Música aleatória

Observa-se, no exemplo 2, que o projeto enunciativo não está prontamente acabado. A escritura apenas sugere uma possibilidade, dando ao leitor-intérprete a liberdade criativa, e as unidades musicais não são representadas apenas por notas, mas também por expressões qualitativas.

Um caso clássico — utilizando-se de determinadas estruturas enunciativas — é o estudo sistemático de cadências harmônicas nas quais se revelam procedimentos úteis à criação musical. No *jazz* ou em métodos de estudo, ou mesmo em determinadas técnicas composicionais, que servem como abordagem inicial para uma utilização numa situação musical “viva”, observa-se que a questão é quanto de carga expressiva se adquire por ocasião das relações desses materiais. Dessa maneira, pode-se apreciar um “dó maior com sétima menor” (“C7”, cifra popular) como um acorde de sonoridade do *blues*, ou *nordestina*, justamente pelas relações dialógicas adquiridas dentro dos enunciados.

É preciso destacar que não é a dimensão que diferencia uma unidade da língua do enunciado, o qual pode ser uma única palavra (“faça”, por exemplo) ou uma obra completa de vários volumes (FIORIN, 2008, p. 21). O enunciado é dinâmico, permite uma réplica, dependem-se das relações dialógicas, tem caráter expressivo, e as unidades da língua denotam uma neutralidade, não exigindo uma resposta, representam uma potencialidade linguística discursiva composicional.

A proximidade entre a teoria literária bakhtiniana e a teoria musical tem-se revelado mais profícua. A título de exemplo, Korsyn (2001), em seu artigo “Além de Contextos Privilegiados: Intertextualidade, Influência e Dialogismo”, traz Bakhtin à cena nas discussões em música:

[...] sugiro que Bakhtin tenha pensado mais profundamente do que a maioria sobre a interação das linguagens dentro de um enunciado, e sua classificação dos tipos de discurso pode nos permitir fazer novas questões sobre música. A apropriação da sua terminologia também deveria incluir toda a sua filosofia da linguagem¹³ (KORSYN, 2001, p. 63, tradução nossa).

Korsyn (2001) admite que o conceito dialógico bakhtiniano faz repensar o modo como se analisam as obras. Existem, de um lado, os analistas que “[...] acreditam frequentemente que eles ocupam um lugar privilegiado, visto que estão dentro, numa zona de íntimo contato com a obra”; do outro lado, “[...] os historiadores podem replicar, todavia, que sua atividade é primordial, porque o contexto é maior do que unicamente o texto” (KORSYN, 2001, p. 55). Essa dualidade (dentro, fora; texto, contexto) pode encontrar um lugar ativo no discurso do romance, em seu dialogismo, como se atesta pela leitura de Korsyn (2001):

Mais do que reduzir a diferença à semelhança, na tentativa de assegurar o limite de um texto autoidentificável, autônomo, análises dialógicas iniciariam, dessa aparente unidade, essa *unidade-efeito*, mas se moveriam em direção à heterogeneidade, ativando e apresentando as vozes de uma heteroglossia musical¹⁴ (KORSYN, 2001, p. 64, grifo do autor, tradução nossa).

¹³ [...] suggest that Bakhtin has thought more deeply than most about the interaction of languages within an utterance, and his classification of discourse types could enable us to ask new questions about music. Appropriating his terminology, moreover, should include understanding his entire philosophy of language (KORSYN, 2001, p. 63).

¹⁴ Rather than reducing difference to sameness, in attempt to secure the boundaries of an autonomous, self-identical text, dialogic analysis would begin from this apparent unity, this unity-effect, but would move towards heterogeneity, activating and releasing the voices of a musical heteroglossia (KORSYN, 2001, p. 64).

Isso seria o equivalente a olhar a obra musical dentro e mediante outras referências musicais, sejam elas estruturais, fraseológicas, harmônicas, gestuais, entre outras, ou mesmo de obras musicais completas. O autor ainda faz menção aos artigos de Ingrid Monson (1994), de Jeffrey Kallberg (1992) e de David Lewin (1990), que representam tentativas de aplicação dos conceitos de Bakhtin ao universo musical.

O pensamento bakhtiniano comporta uma gama de particularidades, quer do ponto de vista filosófico, quer das atribuições da área literária; como a condição discursiva dos falantes ou do texto, a inclusão das palavras dos outros, as vozes do discurso (sejam estas sociais e individuais), seu conceito de polifonia, dialogismo, etc. Musicalmente falando, pode-se pensar que o sentido discursivo representa uma intenção que direciona as tomadas de decisão no ambiente musical composicional e uma posição diante dos materiais e das técnicas utilizadas dentro dos enunciados musicais. Esses enunciados, relacionando-se e criando a rede “comunicativa”, por assim dizer, projetam os “conteúdos valorativos” determinados pelo autor, que são lidos pelo ouvinte, não necessariamente da mesma maneira, mas pelo viés discursivo dialógico. São essas “relações de sentido” estabelecidas entre os enunciados que vão proporcionar a compreensão dialógica.

1.2.2 KRISTEVA

Dando continuidade ao pensamento bakhtiniano, a búlgara-francesa Julia Kristeva (n. 1941), apresenta as obras do russo Mikhail Bakhtin, desconhecidas no ocidente, e recontextualiza os escritos dele. Ao ampliar a noção de intersubjetividade, de Bakhtin, Kristeva permite uma abrangente relação entre signos diferentes, tratando o texto não mais como uma entidade fechada em si mesma, mas representativa de diversas esferas do

conhecimento. Com base nessa releitura, o termo “intertextualidade” é cunhado pela autora e rapidamente difundido:

Inicia-se na cunhagem da intertextualidade por Kristeva a partir da referência a Bakhtin como importante ponto de paragem, e a discussão essencial centra-se sobre a contribuição de Barthes, sobretudo na sua não menos famosa morte do autor. A grande abrangência do termo de Kristeva é então clarificada por Riffaterre na sua ênfase sobre o leitor, e nas taxonomias mais matizadas de Genette. A ‘angústia da influência’ de Harold Bloom é universalmente um teste para o conceito (ORR, 2008, p. 6)¹⁵.

Desde seu surgimento — no ensaio *Palavra, diálogo, romance* e no quarto capítulo de *Semeiotikè*, na década de 1960 —, o conceito de intertextualidade atesta sua própria condição de mutabilidade e, ao ser difundido, passa a ser utilizado por diversas correntes do conhecimento, como se vê em Allen (2000, p. 2). Em Orr (2008, p. 238–246), por exemplo, encontra-se no final do livro um dicionário alternativo, bastante significativo, de termos que podem ser vinculados à intertextualidade, tais como citação, alusão, pós-modernismo, aporia, desconstrução, hibridismo, entre muitos outros.. Esse parece ser um caminho natural para um conceito tão amplo e cheio de possibilidades.

Ao conceber o texto como um espaço múltiplo, em que “A linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto nos espaços dos textos é um *duplo*” (KRISTEVA, 2005, p. 72), Kristeva questiona a lógica do discurso científico e adota o conceito de que a linguagem poética é uma infinidade de junções e combinações; que designa uma “*especialização* de um *modelo* tabular” em que “cada *unidade* atua como *vértice* multideterminado”, não qualificado como significante-significado (KRISTEVA, 2005, p. 72–73). Esse conhecimento (o da semiótica literária) deve ser construído por uma lógica-

¹⁵ *Starting with Kristeva’s coinage of intertextuality with reference to Bakhtin as important staging post, the main discussion focuses on the contribution of Barthes, not least his (in)famous death of the author. Kristeva’s too overarching term is then further clarified by Riffaterre’s emphases on the reader and Genette’s more nuanced taxonomies. Harold Bloom’s ‘anxiety of influence’ is universally the stalking-horse* (ORR, 2008, p. 6).

poética, da qual, se apartando dos procedimentos lógicos científicos (modelo base 0–1), apresentaria a sua “potência do contínuo” representado pelo intervalo 0–2 (contínuo)¹⁶.

A ideia da potência do contínuo se relaciona com a Teoria dos Conjuntos de Georg Cantor (1845–1918) e traz alguns questionamentos:

Qualquer coleção é um conjunto, para Cantor, desde que intuída (daí chamar-se a teoria de Cantor teoria intuitiva ou ingênua dos conjuntos) ou pensada num acto colectivizante, isto é, concebida como um todo, uma totalidade acabada ou completada. Os conjuntos, para Cantor, não são entidades do mundo real, mas sim criações do pensamento humano, o qual tem a capacidade de pensar (ou intuir) diversos objectos, de natureza qualquer, e de os agrupar numa nova entidade bem determinada, o conjunto (cantoriano) de todos eles. Não interessa a natureza dos objectos, nem a ordem pela qual possam ser apresentados, nem qualquer outra qualidade para poderem ser constitutivos dos conjuntos. Isto quer dizer, por outro lado, que um conjunto formado, como “um todo”, uma totalidade completada, é por sua vez um objeto que pode ser membro de outros conjuntos, e assim temos conjuntos de conjuntos, conjuntos de conjuntos de conjuntos,... É também por esta razão que falamos da “generosidade” da concepção cantoriana (OLIVEIRA, 2008, p. 2) [*sic*].

Não seriam as criações musicais muito semelhantes às considerações apresentadas por Cantor? Não estariam próximas das proposições artísticas (musicais), em um encadeamento lógico-poético como fala Kristeva?

Com a noção de um todo, e seus conjuntos formativos de conjuntos, isto é, “[...] um objeto que pode ser membro de outros conjuntos, e assim temos conjuntos de conjuntos, conjuntos de conjuntos de conjuntos, [...]”, como diz Oliveira (2008), acredita-se que essa interseção “generosa” Cantoriana é vinculada à noção de intertextualidade de Kristeva, ou seja, de uma construção do texto como “um mosaico de citações”, o texto como “absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

¹⁶ Com esta noção do contínuo, e mesmo do *duplo*, Kristeva procura mostrar a incapacidade do discurso científico, baseado na lógica do falso-verdadeiro; nada-notação, ou seja um sistema de base zero-um, que dê conta do funcionamento da linguagem poética.

Essa relação fica mais clara quando se considera que é preciso substituir a “[...] *découpage* [recorte] dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde se elabora em relação a uma outra estrutura” (KRISTEVA, 2005, p. 66, grifo do autor). Assim, a palavra deixa de ser um ponto fixo e passa a ser um cruzamento de superfícies textuais.

1.2.3 HAROLD BLOOM

A teoria da poesia crítica literária do americano Harold Bloom (n. 1930) é bem evidente em alguns estudos voltados à música, tais como os expostos por Klein (2005), Korsny (2003), Straus (1990) e Hatten (1985), os quais propõem uma aproximação com o universo literário.

Bloom (2002) apresenta sua intertextualidade como uma crítica literária baseada na onipresença de um texto anterior. A verdadeira relação entre os textos revela “A Angústia da Influência”. Por meio de uma combinação entre a tradição mítica ocidental e os mecanismos de defesa de Freud (1856–1939), Harold Bloom passeia pela crítica literária, pela filosofia e pela história, apresentando as suas “Seis Proposições Revisionárias”, que representam uma perspectiva, ou um ponto de apoio, para a sua teoria da poesia.

O livro levanta um questionamento importante sobre as relações de influência: “o poema forte é a angústia realizada” (BLOOM, 2002, p. 23). Ao colocar essa afirmativa, Bloom acaba propondo uma espécie de relação *edipiana*, não só por um processo de *identificação*¹⁷ mas por uma atitude de diferenciação em que se reconhece que um dado poema é “uma interpretação distorcida de um poema-pai” (BLOOM, 2002, p. 142), que em

¹⁷ Segundo o dicionário de psicanálise *Jorge Zahar*, este termo é empregado para “designar o processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres que o cercam (ROUDNESCO, ELISABETH, 1998, p. 363). Aqui é utilizado para tratar das questões processuais que se dão entre os poemas, e que também podem ser ampliadas para o texto musical.

suma é a própria angústia realizada. O que se mostra fundamental na sua teoria, na sua proposta crítica e analítica, é a relação de significado entre os poemas:

Quando dizemos que o significado de um poema só pode ser outro poema, talvez queiramos dizer uma gama de poemas:

O poema ou poemas precursores.
 O poema que escrevemos como nossa leitura.
 Um poema rival, filho ou neto do mesmo precursor.
 Um poema que jamais chegou a ser escrito — quer dizer — o poema que devia ter sido escrito pelo poeta em questão.
 Um poema compósito, composto de alguma combinação destes (BLOOM, 2002, p. 143).

Para Bloom (2002, p. 80), é por meio da “má leitura” (*misreading*), ou leitura distorcida, que os poetas fazem sua história, traçando o seu próprio eixo imaginativo, num ato de “correção criativa” ou, melhor dizendo, “necessariamente uma interpretação distorcida” de um poema anterior. Essa leitura deixa entrever a diferença entre a postura do leitor e a do poeta. Na fala de Bloom (2002, p. 104), o primeiro deseja afogar-se, enquanto o segundo, se assim o faz, torna-se simplesmente um leitor. Dessa forma, as “Seis Proposições Revisionárias” são como um caminho que conduz ao entendimento crítico dos poemas, ou funcionam como mediadores da teoria do autor:

1. Clinamen, uma leitura distorcida mesmo. O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* em relação a ele. Isso aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema [...]; **2. Tessera**, completude e antítese. O poeta ‘completa’ antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante; **3. Kenosis**, dispositivo de decomposição semelhante aos mecanismos de defesa que nossa mente emprega contra as compulsões de repetição; [...] O poeta que vem depois, aparentemente se esvazia de seu próprio estro [...] é um ato revisionário em que ocorreu um ‘esvaziamento’ ou ‘refluxo’ em relação ao precursor [...]; **4. Daemonização**, o poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo. Ele faz isso em seu poema, colocando a relação da obra com o poema-pai de modo a desfazer pela

generalização a unicidade da obra [...]; **5. Askesis**, redução. O talento do precursor é igualmente truncado [...]; **6. Apophrades**, o efeito fantástico é que a realização do novo poema o faz parecer a nós como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor [...] (BLOOM, 2002, p. 64–65, grifo nosso).

Essas afirmativas levam em direção a Klein (2005), que dedica um livro à questão da intertextualidade musical — *Intertextuality in Western Art Music (Intertextualidade na Arte Musical Ocidental)* — e se mostra como a “ponta do iceberg” da problemática intertextual, ao discorrer sobre história, semiótica, análise musical, teoria literária e musicologia. O fio condutor da sua teoria intertextual musical é permeado pelos escritos de Harold Bloom (2002).

Antes, é preciso fazer uma diferença entre a intertextualidade e a influência. Para Klein (2005, p. 139), “[...] a influência é uma forma estrita de intertextualidade que implica um mecanismo: o escritor mais tardio faz alusão ou toma emprestado de um escritor anterior”¹⁸; implica, também, uma intenção e um “lugar histórico” situado no seu tempo e origem (KLEIN, 2005, p. 5). Isso está intimamente ligado à questão do mito, ou do precursor, ao poema forte de Bloom (2002), ou seja, à influência como um estado canônico. Já a outra porção da intertextualidade se refere a uma noção mais geral de cruzamentos de textos (KLEIN, 2005, p. 4).

Klein (2005) procura demonstrar a intertextualidade como influência, ao exemplificar a onipresença do prelúdio do *Cravo Bem Temperado* de Bach (Ex. 3) sobre o *Estudo em C Maior* (Op. 10) de Chopin (ex. 4), e o *Estudo n.º 1* de Lutoslawski (Ex. 5). Este último é considerado como uma *tessera da tessera*, segundo os aforismos de Bloom (2002), ou seja,

¹⁸ [...] *influence is a narrow form of intertextuality that implies agency: the later writer borrows form or alludes to a text by the earlier writer* (KLEIN, 2005, p. 139).

uma revisão continuada dos textos anteriores. A primeira atitude de Klein é comparar o texto de Lutoslawski com o de Chopin e posteriormente com o de Bach.

(a) acorde em arpejo: "dó"

(b) Pedal em "dó"

Exemplo 3 – Prelúdio em dó maior de Bach (c. 1–2)

(a) acorde em arpejo: "dó" 8^{va}

(b) Pedal em "dó"

Exemplo 4 – Estudo em dó maior (Op. 10) de Chopin (c. 1–2)

(a) acorde em arpejo: "dó" com alterações

(b) Pedal em "dó"

Exemplo 5 – Estudo n.º 1 de Lutoslawski (c. 1–2)

Refazendo o caminho analítico de Klein, nota-se nos exemplos 3, 4 e 5 que diversos elementos são coincidentes: a disposição intervalar em arpejo seguido pelo padrão rítmico adotado no acorde de “dó” (c. 1) em Chopin (Ex. 4–a) e Bach (Ex. 3–a), e modificado melodicamente em Lutoslawski (Ex. 5–a), é reforçado pelo baixo pedal em “dó” (Ex. 3–b, 4–

b e 5–b, c. 1–2)¹⁹. As diferenças ficam por conta da extensão e das nuances no contorno. Klein (2005, p. 4 e 5) ainda acrescenta fatores de ordem musicológica, ao comentar que Lutoslawski pode ter composto esse estudo como uma homenagem a Chopin, visto que os dois eram poloneses e que Lutoslawski conhecia os escritos de Chopin. Ao observar uma alusão a Bartok, derivada do movimento cromático na mão esquerda (Ex. 5, c. 2), Klein (2005, p. 5), considera que o texto de Lutoslawski se renova, busca no seu passado sonoro “um frescor da linguagem musical do seu tempo”, ao mesmo tempo em que se afasta de Chopin, “obscurecendo o apelo patriótico Polonês”.

De outro modo, Klein faz uma análise intermitente entre as obras de Bach, Lutoslawski, Scott Joplin, Peter Maxwell Davies e Shostakovich, intercambiando-as em torno do texto de Chopin, e colocando a escuta como elemento do processo intertextual. Assim, cada intertexto se torna parte integrada do outro (KLEIN, 2005, p. 8–11). O que se desvela para Klein é uma intertextualidade não condicionada à história, ou seja, acrescida deste fato “libertário”, o que se mostra fundamental é a relação entre as estruturas, as correspondências e o grau de interesse analítico e cultural que isso gera.

Dito isso, volta-se a Bloom (2002), com a sua afirmativa de que “[...] o significado de um poema é outro poema”. Klein retoma esse aforismo e propõe fazer um desvio, uma “má leitura” de Bloom, ao considerar que “a estrutura de um poema é outro poema”²⁰ (KLEIN, 2005, p. 30); e acrescenta: “Em face da caótica superfície musical, o teorista persegue uma estrutura como resultado de trazer um texto a partir do contexto do segundo e terceiro textos. A estrutura musical é um evento relacional entre os textos. A estrutura musical é uma

¹⁹ Considera-se esse trecho em “dó” pela centralidade apresentada com o uso do baixo pedal nos três intertextos.

²⁰ *The structure of a poem is another poem* (KLEIN, 2005, p. 30).

intertextualidade” (KLEIN, 2005, p. 31)²¹. Como afirma Coelho de Souza (2009, p. 60), isso requer que “[...] nos concentremos no modo como as estruturas de um texto musical se projetam em outro texto, produzindo novas estruturas, mas dependente daquela que a precedeu”.

De modo a exemplificar, traz-se um tipo de intertextualidade analisada por Coelho de Souza (2009, p. 60): é o caso da *Kenosis*, um ato revisionário que destitui o precursor, esvaziando-o. Os textos que se seguem são: a *Chaconne* para violino solo de Bach (Ex. 6), e o *Tempo de Ciaccona* da sonata para violino solo de Bartok (Ex. 7):

Exemplo 6 – *Chaconne* para violino solo de Bach (c. 1–8)

Exemplo 7 – *Tempo de Ciaccona* para violino solo de Bartok (c. 1–7)

Levando em consideração que Bach seria o precursor, observa-se que os aspectos rítmicos, o gesto cadenciado, o perfil melódico, a forma, a utilização de múltiplas vozes, fazem referência ao modelo de Bach (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 69). Contudo, pode-se detalhar o seguinte: 1) o uso diferenciado do encaminhamento das vozes: em uma conduta

²¹ *Faced with the chaotic musical surface, the theorist pursues a structure as the result of bringing a text within the context of a second, and third, text. A musical structure is a relational event among texts. A musical structure is an intertextuality* (KLEIN, 2005, p. 31).

mais “livre”, Bartok faz uso de paralelismos (Ex. 7-a), diferentemente de Bach, que as conduz de forma a tratar as resoluções dentro do universo tonal (Ex. 6-a); 2) a volumosa implementação de dissonâncias mais “ásperas”, 2^a.m, 5^a.dim (segunda menor, quinta diminuta) (Ex. 7-b), enquanto Bach é bem mais cauteloso, pois utiliza uma maior incidência de consonâncias (Ex. 6-b)²²; 3) há uma textura mais densa em Bartok, como se pode perceber por meio de uma visão geral desse trecho nos exemplos 6 e 7, direcionando o texto bartokiano em outro “sentido”, se comparado aos escritos bachianos. Como declara Coelho de Souza (2009), “[...] se eliminam as referências diretas ao material de superfície tais como motivos, temas, melodias e progressões harmônicas” e, dessa maneira “[...] o autor posterior não apenas imita o predecessor, mas esvazia-o de seu sentido original, preenchendo com uma nova poética a forma do discurso do qual se apropria” (COELHO DE SOUZA, 2009, p.68, 69).

1.2.4 SANT’ANNA

Em seu livro *Paródia, Paráfrase & CIA* (SANT’ANNA, 2007), o brasileiro Afonso Romano de Sant’Anna (n. 1937) apresenta uma visão da questão intertextual por intermédio das relações entre paráfrase, estilização, paródia e apropriação. O autor propõe alguns modelos para a crítica e a análise intertextual. O que ele sugere é uma utilização desses conceitos de forma abrangente (semiológica), sem se limitar à teoria literária. Alguns quadros demonstrativos serão trazidos para facilitar a compreensão.

No primeiro quadro propositivo reuniu-se a terminologia usada por Sant’Anna (2007), na sua primeira perspectiva intertextual, como forma de visualizar o seu campo conceitual:

²² Consonância e dissonância podem ser relativizadas a depender do contexto em que se encontrem. Mas consideram-se nesse exemplo que as frequências sonoras, às quais seus batimentos estão musicalmente muito próximos, revelam uma ocorrência de atrito físico do qual se percebe com mais propriedade o efeito de dissonância.

Quadro 1 – Descrição de termos de Sant’Anna: paródia x paráfrase

Paródia	Paráfrase
• do lado do novo, diferente	• idêntico, semelhante
• novo paradigma	• velho paradigma
• constrói uma evolução da linguagem	• pouco faz evoluir a linguagem
• contra ideologia	• ideologia dominante
• descontinuidade	• continuidade
• discurso em progresso	• discurso em repouso
• efeito de deslocamento	• efeito de condensação
• deformação	• reforço
• um elemento com a memória de dois	• dois elementos que equivalem a um
• caráter contestador	• caráter ocioso

Fonte: Elaboração do autor (SANT’ANNA, 2007).

No Quadro 1 tem-se uma retomada da dualidade entre paródia x estilização, segundo a qual o autor faz uma revisão das ideias expostas por Bakhtin e Tynianov²³. Ele preconiza esse dualismo, ao seu modo, a fim de incluir e mostrar outras possibilidades de escrita posteriormente. No caso do Quadro 1 tem-se um tipo de oposição forte que ele designa de eixo parafrásico e eixo parodístico.

Embora muitas vezes o autor valorize a paródia, concorda-se com ele quando considera que essas posições não devem ser julgadas²⁴. Sant’Anna (2007) atesta que essas colocações iniciais são fruto da sua primeira escrita em 1971, e seu objetivo mesmo é reforçar esses contrastes. Além disso, faz uma ressalva sobre o uso da paródia, chamando atenção para a sua banalização ou de como pode se tornar um “artifício fácil”:

Pode ocorrer que a paródia vire até um ‘estilo de época’, que seja a linguagem banal de uma geração ou de uma época. Assim, os que incorporam esse tipo de linguagem acabam fazendo paráfrase ao invés de paródia. Isso aconteceu de alguma maneira com o Modernismo e com as artes futuristas. A paródia se tornou tão normal, esperada, que

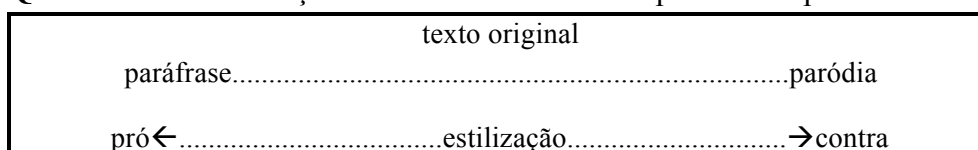
²³ Segundo Sant’Anna (2007), tanto Bakhtin quanto Tynianov expõe essa dualidade, de forma que o autor desenvolve suas ideias em contraponto com os conceitos dos teóricos e formalistas russos.

²⁴ Em determinados tipos de cultura, como a folclórica ou a indígena, é justamente a “paráfrase”, o idêntico, a continuidade ou o discurso em repouso que os sustentam.

perdeu sua força original. E o mesmo ocorreu com certos movimentos de vanguarda: de tanto repetirem seus efeitos, acabaram codificados e perderam seu elemento de surpresa (SANT'ANNA, 2007, pág. 30).

A segunda proposição já quebra um pouco essa dualidade. Tem-se a estilização entremeando a paródia e a paráfrase:

Quadro 2 – A estilização como meio-termo entre paráfrase e paródia



Fonte: Figura adaptada (SANT'ANNA, 2007, p. 36).

Na análise das relações textuais, a estilização estaria mediando o entendimento de como o texto analisado se aproxima ou se afasta do original. Se a estilização acontece na mesma direção ideológica do texto anterior, está caracterizada a paráfrase; se em direção oposta, está identificada a paródia. Tem-se diante de uma técnica geral (artifício) a estilização, da qual a paráfrase e a paródia seriam efeitos ou o resultado da relação entre se aproximar ou se afastar do texto de origem (SANT'ANNA, 2007, pág. 36). É, portanto, o que Sant'Anna (2003) chama de estilização “pró” e “contraestilo”.

No modelo seguinte, Sant'Anna (2007) trabalha com a noção de desvio. Ele complementa a ideia anterior, colocando a estilização no mesmo plano da paródia e da paráfrase, estabelecendo a noção de desvio, que são esses “jogos estabelecidos nas relações intratextuais e intertextuais” (SANT'ANNA, 2007, pág. 38), derivados de uma maior ou menor relação com texto original. Assim, tem-se com o “desvio mínimo” a paráfrase, com o “desvio tolerável” a estilização e com o “desvio total” a paródia. Tem-se aqui uma certa maleabilidade e gradação:

Quadro 3 – Noção de desvio na paráfrase, na paródia e na estilização

Paráfrase	Estilização	Paródia
<i>desvio mínimo</i>	<i>desvio tolerável, desejável</i>	<i>desvio total</i>
<i>conforma</i>	<i>reforma</i>	<i>deforma</i>

Fonte: Figura adaptada (SANT'ANNA, 2007, p. 41).

O desvio mínimo apresenta poucas modificações e sua recorrência implica uma segunda obra à mercê da primeira. Pode simplesmente ser uma revalidação, uma conformação, uma confirmação ideológica, textual ou cultural. Quanto ao desvio tolerável, também se está na mesma direção do texto original, mas já se encontra aí uma certa singularidade pela presença de atributos que o distinguem mais acentuadamente. No que se refere ao desvio total, o texto já se desfaz, abandonando o texto original, convertendo, invertendo os seus ditames e relegando seu universo. Dá-se um outro projeto entoativo, que em todo caso procura ser diferente do original.

É preciso lembrar que essas instâncias textuais não são estanques, podendo um ou outro parâmetro ser encontrado na mesma obra: “Há textos que possuem esses (e outros) atributos, ocorrendo um deslizamento de efeitos de uma parte para outra do discurso” (SANT'ANNA, 2007, pág. 42).

O último quadro inclui a apropriação, considerada como recurso de alienamento de uma obra, produzindo um duplo efeito de leitura. Reconhece-se a obra ao mesmo tempo em que se percebe uma modificação que causa “estranheza”, “deslocamento” (Sant'Anna, 2007, p. 44). É o que acontece no famoso quadro de Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, do qual Salvador Dali se apropria e, pintando um bigode, promove uma inversão de significado. É um ato chamativo, muito vinculado ao movimento de contracultura, tendo uma visibilidade considerável nos anos 60.

A apropriação também pode ser entendida como “colagem”, “assemble” — do francês, juntar, reunir — ou seja, a utilização de uma variedade de materiais, muitas vezes do cotidiano como na *colagem*, para a produção de uma determinada obra (SANT’ANNA, 2007, p. 43–44). Seu uso encontra terreno fácil nas artes plásticas e visuais, já que seus efeitos tornam-se mais perceptíveis.

Chama atenção o fato de Sant’Anna (2007) destacar dois tipos de apropriação, a saber: 1) apropriação de primeiro grau, quando, por exemplo, em 1963, Daniel Spoerri (n. 1930) junta vários objetos do cotidiano, tais como colheres, pratos, copos, artefatos de cozinha, na sua exposição “Restaurant de la Galerie J”, e cola todos os objetos sobre uma superfície, a exemplo de um quadro; 2) apropriação de segundo grau, quando Andy Warhol utiliza as latas de sopa da marca “Campbell” e retrata 200 delas sobre uma tela (SANT’ANNA, 2007, p. 44).

Observa-se em Sant’Anna (2007) que a apropriação de primeiro grau toma os objetos emprestados sem alterar sua estrutura física, é “algo real”, “palpável”, enquanto no segundo caso há uma intervenção explícita no texto-objeto e trabalha-se com uma representação.

[...] o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. [...] Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha (SANT’ANNA, 2007, p. 46–47, grifo do autor).

Poderia se falar, de outra forma, de uma desapropriação das significâncias dos textos-objetos, uma desconstrução ²⁵ que recria outras formas de leitura. São textos intercomunicantes, típicos desse processo de construção. Sendo assim, para o último quadro tem-se o seguinte:

25 Entende-se este termo no sentido derrideano (de Jaques Derrida, filósofo, teórico e linguista francês). Segundo nos fala Goulart (2003, p. 2) seria “o mecanismo de abordagem do texto consistiria, fundamentalmente, no desmonte mesmo do texto, visando a que se pusesse a descoberto tudo quanto nele existe, inclusive os significados que não se ofereciam explicitamente ao leitor”; ou seja, não mais a partir da ótica em que existe somente um centro, um significado, mas sua percepção é dada pelo seu descentramento.

Quadro 4 – Conjunto de similaridades e diferenças

Paráfrase.....→	Estilização.....→→ Paródia→Apropriação *parafrásica/parodística
Conjunto de similaridades		Conjunto das diferenças

Fonte: Elaboração do autor (SANT’ANNA, 2007, p. 47).

Nesse último quadro apresentado volta-se a perceber essa dualidade, e aqui se tem uma gama muito maior de nuances. De um lado está o “conjunto de similaridades”, em que há uma maior aproximação com o texto original: a paráfrase representando mudanças muito pequenas em relação ao texto original, e a estilização, já mais particularizada, apontando aspectos singulares na sua construção. Do outro lado está o “conjunto das diferenças”, representado pela paródia e pela apropriação, que se distanciam do texto original, cada uma com suas particularidades. Por exemplo: na *apropriação parafrásica* a manipulação dos texto-objetos alheios, posta como uma colagem, segue uma mesma direção entre si com diferenças superficiais, enquanto que na *apropriação parodística* há uma diferenciação acentuada entre os texto-objetos escolhidos.

Um exemplo musical dentro dessa perspectiva é apresentado no artigo da pesquisadora Ilza Nogueira: “A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas”. Nogueira (2003) observa em compositores como J. A. Kaplan (1935), Lindemberg Cardoso (1939–1989), Ilza Nogueira (1948) e Wellington Gomes (1960) o entrelaçamento de outras músicas (diga-se também outros textos musicais inseridos) em suas obras, tomando como referencial os tipos intertextuais descritos por Sant’Anna, listados a seguir:

- 1) a apropriação: é uma um modo de manipular textos alheios em um contexto diferente, como numa colagem ou montagem;
- 2) a paródia: pretende inverter o sentido do objeto parodiado, seja pelo *desvio* ou *diferença* em relação ao texto original;

- 3) a estilização: o objeto ou texto estilizado segue a mesma direção do original, mantendo uma relação paradigmática, mas recebe um tratamento particular, pessoal no discurso, o que lhe configura uma “certa” diferenciação;
- 4) a paráfrase: o texto segundo é resultado de acréscimos superficiais em relação ao primeiro e sua vigência se dá por pequenas alterações. A semelhança aqui é predominante, embora se reconheça que este já não é mais o mesmo texto de origem.

Dos procedimentos apresentados, a estilização será exemplificada. Na obra *Quinteto de Sopros*, José Alberto Kaplan adere à estrutura formal do quinteto, o seu plano tonal-cromático e o caráter regional da *Sonata para piano No. 1* (Op. 22) de Alberto Ginastera. Segundo Nogueira (2003, p. 5), “[...] o objetivo do compositor foi transformar uma obra com características étnicas argentinas em outra genuinamente brasileira-nordestina”.

Sonata para piano no. 1 (Op. 22)
Alberto Ginastera

Quinteto de Sopros
J. A. Kaplan

Fl.
Ob.
Cl. (Bb)
Hn.
Bsn.

Exemplo 8 – Estilização no *Quinteto de Sopros* de J. A. Kaplan

Fonte: Exemplo adaptado (NOGUEIRA, 2003, p. 6–7).

O Exemplo 8 ressalta algumas similaridades encontradas por Nogueira (2003, p. 5), e que serviram de aporte para a sua análise nos dois textos, tais como: o movimento rítmico essencialmente em semicolcheias (ex. 8-a); o contorno melódico (ex. 8-b); a utilização de grupos de notas que remetem às duas escrituras (ex. 8-c), que tanto indicam uma “coincidência” de elementos, como no compasso 65 (ex. 8-d), quanto reforçam essas semelhanças. Ressalta-se que no *Quinteto de Sopros* de Kaplan há uma correspondência textual que se revela compasso por compasso (NOGUEIRA, 2003, p. 5).

Segundo os exemplos de Nogueira (2003), ainda se teria: 1) *A Abertura Baiana* (1994) de Wellington Gomes, como apropriação de citações ou fragmentos do cancionário popular baiano, em contraste com passagens pós-tonais; 2) *Ode aos jamais Iluminados* (1993) de Ilza Nogueira que, ao servir-se de poemas de Mário de Andrade — *Pauliceia Desvairada* —, faz uma “homenagem”, com a escolha de intertextos com base em personalidades e culturas influentes no cenário brasileiro, tais como: Debussy, Ravel, Schoenberg, Stravinsky e Villa-Lobos.

Todo esse caminho percorrido por Sant’Anna é fundamental para mostrar a possibilidade de traçar paralelos entre as terminologias da teoria literária e de outras áreas do conhecimento, tomando-se como base conceitos que envolvam um sentido mais pragmático. Essa terminologia também pode ser útil para a música, como um ponto de partida estético-composicional.

1.2.5 GENETTE

Contemplando outras perspectivas do estudo da intertextualidade, depara-se com algumas categorizações do francês Gérard Genette (n. 1930).

Com base no ideário kristeviano, Genette (2006) propõe uma visão mais abrangente da intertextualidade²⁶. No seu livro *Palimpsestes*, ele designa como transtextualidade ou transcendência textual “tudo que se põe em relação, **manifesta** ou **secreta**, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7, grifo nosso). Com essa ideia, ele propõe uma classificação dessas relações de textualidade, destacando o caráter manifesto ou declarado do texto.

É importante lembrar que Genette (2006) também se vale de uma analogia dos pergaminhos de couro — inscrições sobrepostas após a raspagem do pergaminho anterior — com a criação literária, que é o título do seu livro, *Palimpsestes*, de 1982:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...] Um texto pode sempre ler um outro até o fim dos tempos (GENETTE, 2006, p. 5).

Imbuído dessa concepção, Genette (2006) propõe uma ordenação de cinco tipos de transtextualidades por ele classificados. Postas em ordem aproximada de abstração, tem-se:

- 1) a *arquitextualidade* — indicação de relação genérica (relativo a gênero) com outro texto, “completamente silenciosa” ou superficialmente deliberada (*O Poema Alencarino*, *Ensaio sobre a Cegueira*, para exemplificar) e às vezes puramente taxonômica (poemas, bilhete, ensaio, para citar alguns), não obrigatoriamente seguindo na mesma direção;

²⁶ [...] esta denominação (*intertextualidade*) nos serviu de base para o nosso paradigma terminológico” (GENETTE, 2006, p. 8).

- 2) a *hipertextualidade* – relação que um texto B (hipertexto) mantêm com um texto A (hipotexto) e do qual ele “brota”, seja por “transformação” (transformação simples) ou por “imitação” (transformação indireta)²⁷;
- 3) a *metatextualidade* – relação crítica, mais ou menos aberta, entre textos, de um comentário sem necessariamente citá-lo;
- 4) a *paratextualidade* – disposições gráficas formais que dão acabamento ao texto, indicam sua corporalidade e/ou o complementa. O paratexto compõe-se de elementos que dão suporte, auxiliam, embelezam, titulam ou argumentam o texto, podendo ou não participar ativamente da composição textual; a exemplo do título (a mais forte); do subtítulo; do prólogo; das advertências; das notas de rodapé; das ilustrações; da orelha; da errata; da capa;
- 5) a *intertextualidade* – estrutura que evidencia a “copresença entre dois ou vários textos”. Sendo a mais restritiva, apresenta-se como citação, plágio ou alusão em um texto.

Cabe salientar que essa classificação não representa algo estagnado:

Antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas. [...] As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos [...] (GENETTE, 2006, p. 16–17).

Com essa ideia, Genette (2006) trabalha de forma mais estrutural a diversidade analítica do universo textual, apresentando-se dessa modo, pontual e globalmente, mais pragmático sob o ponto de vista das relações textuais.

²⁷Genette (2006) se detém mais atentamente sobre esse tópico, desenvolvendo uma série de atitudes que especificam o seu uso, incluindo a “transformação séria” denominada “transposição”.

Destacam-se, para fins deste trabalho, duas dessas formas: a hipertextualidade e a paratextualidade. A primeira, por tratar da relação derivativa entre os textos; a segunda, pela significação implícita ou explícita cambiada nos intertextos, a qual observaremos em detalhe.

Uma obra qualquer, seja de literatura ou de música, apresenta sempre traços que não contemplam somente o aspecto do texto formalizado, delimitado pela apreensão imediata do conteúdo apresentado. Essa percepção ampliada, o “paratexto”, deixa entrever que existem, sim, endereçamento e entrelaçamento concomitantes entre os textos, caso se observe esse espaço “adicional”. Com o termo adicional, faz-se referência a essa dimensão cuja exploração pode ser melhor aproveitada na música. Talvez a mais evidente de todas seja o título.

Considerando-se o âmbito musical, tanto o título “Tema com Variações”, que revela uma postura técnica, quanto a “Homenagem à...” são evidências implícitas dessas relações textuais. Souza (1997) diz 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” (SOUZA, 1997, p. 55). Podem-se encontrar essas duas propostas, por exemplo, no *Tema Variado e Final* de Manuel Ponce (1882–1948), e nas *Variações sobre um Tema da Flauta Mágica de Mozart* de Fernando Sor (1778–839).

De certa forma, o título de uma obra pode sugerir, conformar, encaminhar ou direcionar um tipo de leitura; por vezes, identifica e corrobora o conteúdo geral. Ele é uma ferramenta importante na concepção intertextual, pois declara ou escamoteia o argumento apresentado. Há uma espécie de julgamento prévio ao entrar em contato com o título, um conceito prévio a respeito da obra.

Como se atesta na dissertação de mestrado intitulada *Pássaros, Poesias e Canções: Limiares de uma concepção musical*, o compositor Samuel Correia (2010) revela a

importância do título como um fundador da composição: “Durante o projeto de ideação, a significância dos títulos, sua carga semântica, imbuída de poesia, norteou sobremaneira as escolhas musicais por meio de intrincadas tramas de subjetividade e simbolismo” (CORREIA, 2010, p. 48).

Mesmo obras que apresentam uma designação “sem título”, como a *Pieza Sin Título n° 3* (Leo Brower), ou aquelas com nomenclatura genérica (gênero, Genette, *arquitextualidade*), por exemplo, *Sinfonia n° 1* (Mahler), *Sonata Op. 14* (Fernando Sor), denotam uma postura do compositor ou um ambiente marcadamente ideológico, histórico ou mesmo técnico, como é o caso de *Fuga* de Bach. Em qualquer um desses modos, haveria um percurso intertextual a ser analisado e poder-se-ia estendê-lo para o subtítulo.

Outra atenção pode ser dada aos inúmeros indicativos de caráter e expressão típicos dos textos musicais, que se agregaram à representação notacional tradicional, assim como às inúmeras possibilidades das quais a música moderna se apropriou, na intenção de ampliar a escrita e a concepção composicional. A própria notação musical é um reflexo do jogo entre texto e paratexto, visto ser uma escrita signea. A cifra²⁸, por exemplo, pode ser considerada um importante paratexto utilizado até hoje, principalmente na música popular.

Outra forma de paratexto bastante usual é a epígrafe²⁹. O caráter intertextual se manifesta na condição e posição de uma escrita introdutória a outra. Três aspectos podem ser destacados³⁰:

²⁸ A *cifra* é a representação de um sistema numérico ou alfanumérico, de disposição de notas musicais para a composição de sons simultâneos, geralmente no discurso tonal, produzindo a estrutura harmônica. Essa maneira mais comumente conhecida remonta ao barroco, com o baixo cifrado até a música atual, principalmente com o jazz e a música popular.

²⁹ O conceito foi retirado da Wikipédia, por apresentar-se de forma clara, bem definida e diversificada. EPÍGRAFE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2011. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ep%C3%ADgrafe&oldid=26936234>>. Acesso em: 1º dez. 2011.

³⁰ Essa divisão foi elaborada a fim de facilitar a compreensão e a aplicabilidade composicional.

- 1) Forma – geralmente é uma frase curta ou um texto breve.
- 2) Disposição – pode ser colocada no início de uma obra, em página isolada, antes do corpo principal do texto, logo abaixo do título de um livro, ou também na entrada de um discurso, de um capítulo de uma obra extensa ou de uma composição poética.
- 3) Função – assumida como: a) tema ou assunto inicial para resumir ou introduzir uma obra; b) pré-texto, servindo de lema para o texto principal, resumindo o pensamento do autor; c) parte ativa do texto, ponto de partida para uma discussão.

Intenta-se aqui uma perspectiva mais ou menos particularizada a fim de se ater ao objetivo deste trabalho, mas considero importante as implicações e as problemáticas das terminologias e/ou classificações apresentadas, como também os futuros estudos com maiores delimitações a respeito das questões propostas por Genette (2006) no âmbito musical.

1.3 Compendo intertextualmente

Dada a necessidade de falar mais especificamente da composição musical intertextual, serão tratadas algumas abordagens estéticas e práticas sobre o assunto.

Em pleno século XXI, percebe-se que com a revolução tecnológica, em especial a internet, os meios de comunicação se transmutam rapidamente. A crescente popularização e pulverização da informação dá uma ideia exata de como os padrões referenciais de percepção do mundo estão se modificando, incluindo a música. Tem-se hoje uma “Teia” (Web) — faz-se referência à internet — que conecta os indivíduos a todo instante em diversas instâncias, seja na dimensão mental, emocional, sexual, política, espiritual, ou outra, e possibilita uma

abrangência de escolhas as quais os conduzem ou são por eles conduzidas. Isso promove a aproximação também do significado etimológico de texto³¹:

[...] 'texto' vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava 'maneira de tecer', ou 'coisa tecida', e, ainda mais tarde, 'estrutura'. Foi só lá pelo século 14 que a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de 'tecelagem' ou estruturação de palavras [...] (SHÜTZ, 2009, p. 2).

Essa teia, esse tecido, esse texto é construído e estruturado tendo como base um conhecimento que chega de diversas direções e de diferentes meios, em que os parâmetros são formulados de forma multifacetada. Tome-se um exemplo dessa abrangência textual:

Numa entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, em abril de 2005, os compositores brasileiros Almeida Prado e Willy Correa de Oliveira referiram-se à atualidade da nova produção cultural pós-moderna, respectivamente, como uma 'estética da multiplicidade' e uma 'química de linguagens múltiplas'. O compositor Marlos Nobre, por sua vez, expressou a sua opinião sobre essa manifestação como uma 'mistura de tudo', aparentemente para retratar uma determinada forma de sincretismo (YAMPOISCHI, 2006, p. 448).

Essa percepção parece estar alinhada com aquilo que se concebe como intertextualidade, tanto na literatura quanto na música, e se aproxima de uma abordagem pós-moderna. A autora considera que “[...] o conceito de intertextualidade, ao abarcar no seu campo semântico os valores de **inclusão**, **pluralidade**, **diversidade** e **tolerância**, parece apontar para uma nova sensibilidade estética na música pós-moderna” (YAMPOLISCHI, 2006, p. 448, grifo nosso). Desde já, poder-se-ia considerar as palavras destacadas como atitudes estéticas e composicionais plenamente passíveis de uma aplicação prática.

³¹ A opção foi retirar a referência de um site no qual o termo aparece em inglês, pois o autor apresenta sua origem etimológica e acredita-se que é bastante coerente com as especulações feitas no trabalho.

Sekeff (2009, p. 80) comenta que após a virada dos anos de 1960, com a americanização (minimalismo), as décadas de 1970 e 1980 marcam-se por um ecletismo em que tudo é permitido; a música volta-se para o seu próprio discurso, “explora o tonal, politonal, atonal, serial, aleatório, eletroacústico, estocástico, algorítmico [...] experiências com o silêncio, minimalismo, a tecnociência [...]”. Com base nisso é que se pode conceber, como declara Sekeff (2009, p. 81), em uma multiplicidade de gêneros e culturas que se deflagram por meio da sua produção musical, isto é, todas as referências às novas tecnologias, à própria condição de contradição, de fragmentação, de pluralismo, de intertextualidade — citação, pastiche, alusão, etc. Entende-se que esse complexo multifacetado, em resumo, é o que caracteriza a produção atual.

A título de exemplificação geral, Ricardo Tacuchian (apud GRECO, 2007, p. 25–27) enumera uma série de atitudes que podem estar presentes na música pós-moderna³², da qual extraíram-se só os enunciados principais:

1. Superação da polaridade nacional/universal;
2. Superação da polaridade tradição/renovação;
3. Transformação das estéticas composicionais do século XX em técnicas composicionais pelo pleno domínio do material manipulado, para a construção de uma linguagem expressiva.
4. Superposição original de diferentes técnicas composicionais e elementos culturais.
5. Necessidade de uma formação mais sólida para o compositor, visando uma maior excelência profissional.
6. Retorno da supremacia da manipulação do resultado sonoro final sobre os metadiscursos.
7. Adoção tanto de técnicas minimalistas, eletroacústicas e de *computer music* como de técnicas tradicionais.
8. Alternância de expressão lírica com impulso rítmico.
9. Valorização de parâmetros textuais, timbrísticos, dinâmicos e espaciais.

³² O termo pós-moderno foi empregado pelo historiador Arnold Toynbee (1938–1975) para denominar uma mudança no ciclo histórico, marcado, entre outras coisas, pela ressignificação da corrente modernista (SEKEFF, 2009, p. 76).

10. Atitude despretensiosa, sem apelo elitista nem populista, comunicativa, mas sem recorrer a clichês massificados.
 11. Expressão do mundo contemporâneo cosmopolita, em que o urbano é valorizado por manter suas características regionais.
 12. Síntese estética conciliada com a individualidade criativa.
- (TACUCHIAN, apud GRECO, 2007, p. 25–27)

Nesse mesmo tom, nos deparamos com uma postura adotada pelo renomado compositor Roger Reynolds (n. 1934), em seu livro *Form and Method: Composing Music* (REYNOLDS, 2002). A questão chave é a relação entre forma e material. O livro não chega a mencionar teorias específicas. É um ensaio em que o compositor trata, de maneira livre, aspectos composicionais importantes, apoiado em sua própria experiência. Ilustra, na sua visão composicional, uma grande variedade de ideias musicais e de conceitos³³, desenvolvidos com base em esquemas e desenhos (separadamente, em uma secção, ele menciona algumas de suas partituras). Logo nos seus comentários introdutórios, ele traz a seguinte afirmativa: “Eu não tenho teorias. Eu tenho caminhos”³⁴ (REYNOLDS, 2002, p. 1). Isso demonstra mais uma posição aberta do que uma negação ao contraponto “teoria x prática”. É do ponto de vista, então, da elaboração e/ou manipulação dos materiais que se pode fazer uma ligação com a intertextualidade:

Mas há, evidentemente, muitas outras opções de como alguém pode considerar materiais. É simples questão de ter acesso ao registro de exemplos de ambas as músicas ocidentais ou não-ocidentais do nosso tempo (em alguma medida). Nenhum gênero, seja popular e utilitário ou esotérico e obscuro é necessariamente rejeitado. Não se pensa que existam restrições intransponíveis na combinação musical de

³³ Para compreender melhor, pode-se consultar uma proposta de enumeração de vários conceitos apresentados no livro de Reynolds feita pelo professor Dr. Paulo Costa Lima (UFBA); e que na tentativa de uma sistematização, o Doutorando Guilherme Bertissolo criou uma tabela relacionando os conceitos a modelos estruturais e a modelos processuais. Disponível em: <<http://semcompciclo.wordpress.com/author/guilhermebertissolo/>>. Acesso em: 15 mai. 2010.

³⁴ *I don't have theories. I have ways* (REYNOLDS, 2002, p. 1).

diferentes períodos e culturas ou convicções teóricas³⁵ (REYNOLDS, 2002, p. 5–6, tradução nossa).

Essa possibilidade de apropriação de materiais diversos é extremamente pertinente para a estética intertextual. Pela expressão materiais diversos entenda-se aquilo que nos chega como proposta e/ou resposta na atualidade, ou seja, esse conjunto polifônico apresentado — isso nos que lembra Bakhtin — prestando-se tanto ao compositor como ao ouvinte. Esse tecido — essa teia da qual se comentou anteriormente — é includente, plural, e permite ao compositor trabalhar com sua expressividade, renovando-a criticamente, sem as querelas e as mazelas da vanguarda modernista³⁶, como se depreende pelo depoimento do violonista e compositor Sérgio Assad (n. 1952)³⁷, no programa *Violão com Fábio Zanon* (2010)³⁸: Eu entrei para a escola de música lá no Rio e todo mundo fazia música dodecafônica naquela época... aí eu me senti ridículo né...Aquelas minhas coisinhas tonais...me senti tão diminuído que parei.. (desabafo)[...] (ASSAD, 2010)³⁹ [sic].

Embora com todas as dificuldades Sérgio Assad tenha seguido em frente na carreira composicional, depoimentos como esse são abundantes no meio musical brasileiro, sejam eles músicos de alto gabarito técnico-musical, estejam eles em locais formais ou não. Na verdade, pode-se perceber o caráter “libertário” do momento atual no artigo sucinto e bastante

³⁵ *But there are, of course, many other options as one can consider materials. It is straightforward matter to gain access to record examples of both Western and non-Western musics of our (or almost any) time. No genre, whether popular and utilitarian or esoteric and obscure is necessarily rejected. No insurmountable restrictions are thought to exist so far as combining of different periods or cultures or theoretical persuasions* (REYNOLDS, 2002, p. 5–6).

³⁶ Para mais esclarecimentos, pode-se consultar o livro *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970–1980*, de Paulo de Tarso Salles (2003).

³⁷ Juntamente com seu irmão Odair Assad, faz parte de um dos principais duos de violão do mundo, o *Duo Assad*. Tem diversas premiações como compositor. Em 2010, recebeu duas indicações ao Grammy Latino na categoria Composição Clássica Contemporânea, com a música *Interchange* (para quarteto de violões e orquestra) e *Maracaípe*.

³⁸ Entrevista cedida ao apresentador e violonista Fábio Zanon. Conferir no tempo 8’14’’.

³⁹ Sérgio Assad ainda reforça comentários sobre a importância das músicas de Radamés Gnattali, como uma proposta de renovação, e a descrença dessa mesma música por parte de sua professora, Esther Schiliar. Cf. Tempo 8’40’’ (ASSAD, 2010).

esclarecedor de Pascoal (2009), em *Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros*:

Enquanto o pensamento musical do que é Moderno é radical no rompimento com o passado, principalmente representado pela tonalidade; pela procura do novo e defesa de ideais, o Pós-Moderno não revela tais preocupações, porém parece que depois de percorrer todas essas mudanças pode até voltar “à sua maneira” ao passado, rompe limites e parece mais preocupado com a comunicação, as diferenças e a variedade de manifestações (PASCOAL, 2009, p. 119).

Ao trazer uma perspectiva renovada da vanguarda pós-modernista, ou melhor, do pós-modernismo musical, e ao abordar diferentes técnicas, como a técnica dos doze sons, o acaso e a indeterminação, a citação, entre outras, Pascoal (2009, p. 114) esclarece que existe uma grande diversidade de “[...] pensamentos musicais, maior abertura e perfeita convivência quanto a linhas consideradas antes excludentes”.

Muitas dessas condutas podem ser observadas em obras como *Sinfonia* de Luciano Berio, *The Magic Theatre* de Geroge Crumb, *Blirium–C9* de Gilberto Mendes, *Poesilúdio* de Almeida Prado, e *Sonata para Trompete e Piano* de J. Alberto Kaplan. “Percebe-se que a coexistência de vários estilos na música no pós-modernismo acaba por transformar a intertextualidade em um material composicional” (GRECO, 2007, p. 10).

Por outro lado, algumas iniciativas têm se evidenciado na proposta de análise e de composição mais próximas a questões estritamente musicais, naturalmente tendo como entendimento a intertextualidade, adotando-a em sua totalidade ou aproximando-se dela de maneiras diversas. Vejamos alguns.

O modelo de análise apresentado por Barbosa e Barrenechea (2003) toma por base a relação entre a teoria da influência literária de Bloom (2002) e as propostas de compreensão intertextual de Straus (1990), Korsny (2003) e Rosen (1980). Dessa maneira, procura elaborar

um modelo analítico e uma terminologia, a fim de processar o reconhecimento da intertextualidade em música.

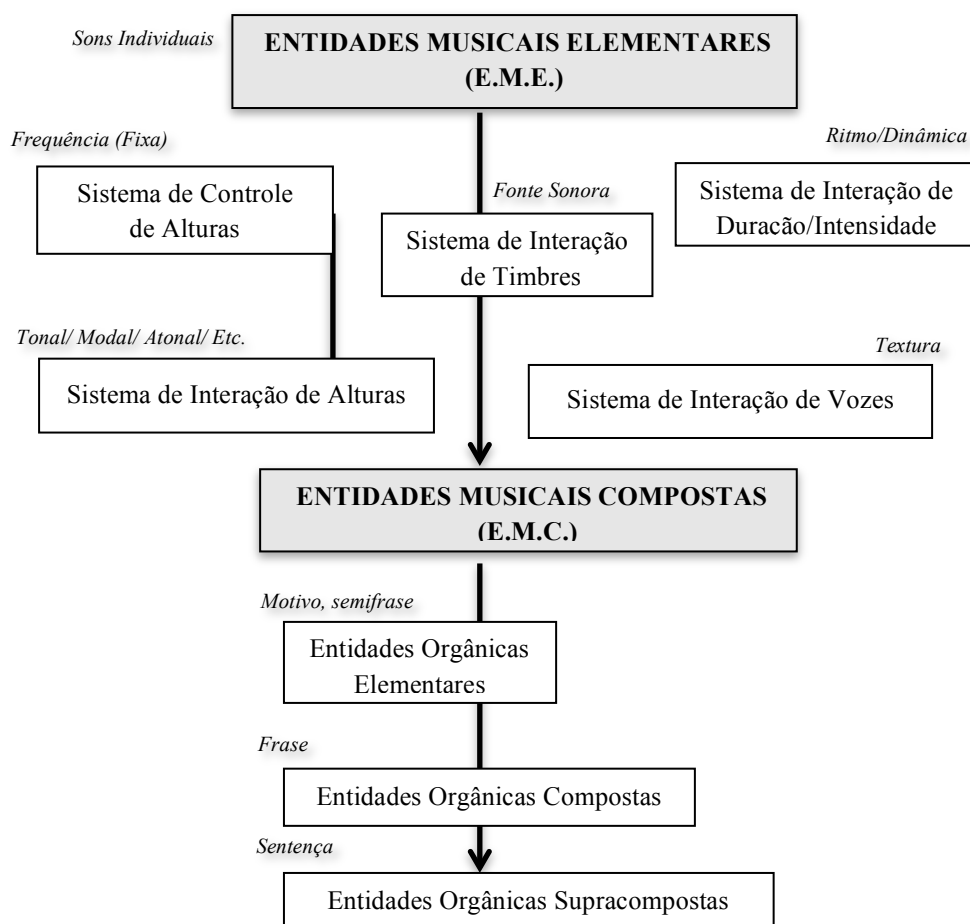


Figura 1 – Entidades musicais elementares e compostas.

Fonte: Figura adaptada (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 132).

A Figura 1 mostra uma proposta de segmentação das entidades sonoras com as suas respectivas designações técnico-musicais, como se pode verificar ao lado dos retângulos⁴⁰. Assim, temos nas **Entidades Musicais Elementares**: S.C.A.⁴¹ – *frequência (fixa)*; S.I.T. – *fonte sonora*; S.I.D.I. – *ritmo/dinâmica*; S.I.A. – *tonal, modal, atonal, etc.*; e S.I.V. – *textura*. Nas **Entidades Musicais Compostas**: E.O.E. – *motivo, semifrase*; E.O.C. – *frase*;

⁴⁰ As palavras destacadas em itálico ao lado de cada retângulo são inferências pessoais, mas estão contidas no texto de origem. Foram utilizadas apenas para agilizar o entendimento.

⁴¹ Adotaram-se as letras iniciais das denominações dos quadros de forma a simplificar a leitura.

E.O.S. – *sentença*. Percebe-se que as denominações apresentadas se fundam com base na lógica da teoria musical. O objetivo do seguinte modelo é viabilizar uma classificação e análise musical de elementos e sistemas fundamentais, que são utilizados posteriormente para averiguar uma intertextualidade musical com a adoção de terminologia própria (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 132). Essa classificação é útil tanto na análise como na interpretação, como é percebido em Greco (2007), que analisa as obras de Gilberto Mendes pelo viés intertextual utilizando esse modelo⁴². Embora as categorias acima possam parecer apenas uma repetição de conceitos já estruturados em música e trazer outras questões na área de segmentação, acredita-se que essas subdivisões podem ter um efeito benéfico na busca por uma melhor compreensão do fenômeno intertextual, pois delimitam um espaço de observação das “unidades” dos intertextos com base nessa terminologia.

Do que foi supracitado, optou-se por apresentar os tipos de intertextualidade sugeridos por Barbosa e Barrenechea (2003, p. 133–134), resumidamente, e proporcionar um primeiro contato com o assunto, dando margem a especulações, questionamentos e a uma interpretação a *posteriori*:

⁴² Para mais esclarecimentos, ver a sua dissertação “*VIVA VILA!* de Gilberto Mendes: Uma investigação da ocorrência de intertextualidade musical em uma homenagem pós-moderna” (GRECO, 2007).

Quadro 5 – Tipos de intertextualidade descritos por Barbosa e Barrenechea (2003)

1. Motívica ou Entidades orgânicas elementares: 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 o seu efeito sonoro.
2. Extrato: intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
3. Idiomática: intertextualidade em que 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: citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
5. Estilo: entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
6. Paródia: intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
7. Reinvenção: tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Fonte: Adaptado pelo autor (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 133, 134).

Dentro desse mesmo escopo, Lima e Pitombeira (2011, p. 104), no artigo *Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional*, trazem mais uma possibilidade com o quadro das “Oito Razões Revisionárias de Straus”:

Quadro 6 – Razões revisionárias de Straus

Motivização	O conteúdo do motivo precedente é radicalmente intensificado.
Generalização	Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas, do qual é um membro. Esse conjunto é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
Marginalização	Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônicas e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.
Centralização	Os elementos periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como área de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
Compressão	Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo sincrônico no novo trabalho.
Fragmentação	Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
Neutralização	Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão posterior é bloqueada.
Simetria	Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objeto (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrograda-simetricamente, e são assim imobilizadas.

Fonte: (STRAUS apud LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 104).

No Quadro acima, Straus (apud Lima; Pitombeira, 2011, p. 104), resume uma série de atitudes tomadas pelos compositores, principalmente no início do século XX, para se distanciarem de seus predecessores. Esses exemplos analíticos e conceituais supracitados são

uma tentativa de formalização prática na administração e na condução de processos composicionais intertextuais. O interessante é notar como esse movimento revela de perto a dinâmica teoria x prática na composição musical intertextual.

Indo em direção à fala do compositor, vê-se como as teorias (ou práticas?) se mesclam, na composição intertextual. Essa é a postura do compositor Flávio Lima (n. 1959)⁴³, ao propor a criação de um sistema musical denominado *Cosmos*, do qual deriva a própria obra *Cosmos*, para quarteto de flauta doce e harpa. A intertextualidade é utilizada como ferramenta básica, e o sistema manipula três intertextos (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 107, grifo nosso):

- 1) o intertexto A — Madrigal *Io Parto* de Gesualdo — é **citado literalmente** ou tem alguns de seus segmentos arbitrariamente omitidos ou transportados;
- 2) o intertexto B — I Mov. do *Quarteto de Cordas N° 6* de Bartok — em que é aplicada a ferramenta intertextual de **fragmentação de Straus**;
- 3) o intertexto C — II Mov. da *Sinfonia N° 5* de Tchaikovsky — em que é aplicada a ferramenta **Tessera de Bloom**.

Dessa forma, nota-se não uma, mas várias práticas conceituais na abordagem criativa intertextual — como se vê nas palavras em negrito.

Outros processos dessa composição incluem um planejamento gráfico e recursos de sincronização por aumentação ou diminuição. O resultado é mostrado na Figura 10 (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 111), em que os diversos intertextos estão relacionados esquematicamente, demonstrando o seu percurso, a sua posição e a sua interação com os outros intertextos:

⁴³ É compositor, trombonista, regente e professor do Conservatório Pernambucano de Música (professor de trombone e música de câmara) e do IFPE – Campus de Belo Jardim (professor de metais). Está concluindo o Mestrado pelo PPGM da Universidade Federal da Paraíba, tendo como orientador o Prof. Dr. Liduino Pitombeira. É integrante do GAMA – Grupo de Análise musical (UFCG – CNPq).

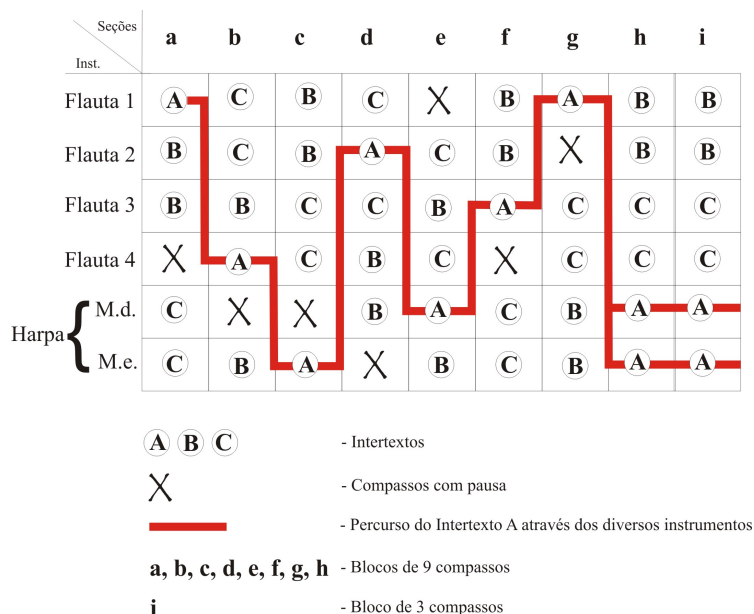


Figura 2 — Percurso dos intertextos na obra *Cosmos*.

Fonte: (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 111).

O compositor Luciano Berio (1925–2003) tem uma obra bastante representativa do universo intertextual: A sua *Sinfonia* (1968–69), para oito vozes amplificadas e orquestra, caracteriza-se pela presença de intertextos musicais, os mais diversos, recorrendo a pelo menos 18 citações (veladas ou não) de diferentes períodos históricos⁴⁴. “A *Sinfonia* de Berio, em 1968, é tida como um dos marcos do pós-modernismo [...]. [...] longe de ser um simples sumário retrospectivo, é uma obra geradora de técnicas que se desenvolveriam em muitas obras subsequentes (BERG, 2009, p. 124, grifo do autor). É possível compreender que, em algum nível, essa ideia de técnica descrita por Berg (2009) está relacionada com a produção composicional intertextual, haja vista a obra se revestir de importância histórica pela atitude declarada do autor em adotar outros textos como ponto de partida e desenvolvimento, tendo aceitação e repercussão significativas.

⁴⁴ Encontrou-se uma quantidade significativa de exemplos de obras citadas que fazem parte da composição da *Sinfonia* de Luciano Berio. Disponível em: < [http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia_(Berio))>. Acesso em 15 fev. 2012. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_(Berio))>. Acesso em: 04 jan. 2012

O compositor demonstra um modo peculiar de tratar os materiais, não mais pensados em sua unidade micro, mas em suas macroestruturas. Por sua vez, essas macroestruturas acabam por se tornar mais uma vez unidades de trabalho para compor um campo de superfícies que se amoldam conforme as necessidades estético-musicais, como expõe Fink (2001, p. 129):

[...] *cada nível é ele mesmo a superfície de outra peça*. Bach se torna a ‘estrutura profunda’ para Shoenberg; *A Nona Sinfonia* de Beethoven surge ‘de dentro’ da *La Valse* [Ravel]; a base comum de todas as camadas de superfícies de Berio é somente outra superfície: a partitura literal – *não* o ‘esqueleto’ da condução de vozes – do Scherzo do Segundo Movimento da Sinfonia de Mahler (grifo nosso).

Essa conduta é o que se pode observar na partitura, em que o compositor destaca na seção “A” a notação: “Tempo dello Scherzo (III mov.) de la Sinfonia di G. Mahler”, na qual é indicado o andamento e observado todo o arcabouço, a base comum de que fala Fink (2001). Tanto no início quanto em outras passagens, ele se utiliza do texto de Mahler, principalmente o tema, recheado com sua própria escrita.

Para Berio, a música de Mahler “está habitada por muitas outras músicas” (BERIO, 2005)⁴⁵. Ele comenta que fez uma espécie de homenagem a Gustav Mahler e revela que “[...] o esqueleto, a base, é o *Scherzo* da Segunda Sinfonia de Mahler, e do qual muitas coisas proliferam, são geradas. Então você pode ouvir Debussy, Strauss, Beethoven e assim por diante... e muitos compositores de música moderna” (BERIO, 2005, tradução nossa)⁴⁶. Também foram encontradas algumas outras abordagens que partem de parâmetros específicos.


⁴⁵ [...] *because Mahler is inhabited by any other music* (BERIO, 2005). Cf. Tempo 3’56”

⁴⁶ [...] *the base, the skeleton, the base is the Scherzo from the Second Symphony of Mahler, and from which many things proliferate, are generate. So you hear Debussy, Strauss, Beethoven and so on...and many composers of modern music* (BERIO, 2005). Cf. Tempo 4’27”.

É o caso da **paráfrase estrutural**, utilizada por Pitombeira (2008) como ponto de partida para uma nova obra em seu artigo *Um exercício de paráfrase estrutural a partir da análise do Quarteto Op. 22 de Anton Webern*; do uso da **citação estilística** em Alfred Schnittke (ZAMPRONHA, 2009), procedimento que dá origem à combinação de estilos; ou mesmo o processo de **colagem**, analisado por Silveira (2011) em três peças de música eletrônica experimental: a *Velocity* (parte da obra *Plexure*) de John Oswald, *O Chá* de Mário del Nunzio e *Product Placements* de Johannes Kreidler, na qual se utilizam diversas músicas em forma de colagem. Esses artigos supracitados podem ser considerados como uma demonstração de uma intertextualidade que recorre a um procedimento mediador principal.

Para finalizar, vale lembrar uma bem-sucedida composição intertextual, que poderia passar despercebida caso ficasse restrita somente a critérios nos quais a busca por uma nova linguagem musical, ou uma suposta técnica inovadora, fosse a problemática relevante da conduta intertextual. No exemplo em destaque, o simples modo como o pensamento intertextual afeta o indivíduo pode mudar sua perspectiva, seu olhar analítico, estético e prático sobre o fazer musical. O exemplo de que se fala é a *Ave Maria* de Bach/Gounod, exposto na Exemplo 9 a seguir:

5 Melodia de Charles Gounod



Acompanhamento de J.S. Bach

Exemplo 9 – Melodia de Gounod e acompanhamento de Bach

Essa obra, composta em 1853, tem na sua base o *Prelúdio n.º.1* (Dó maior, BWV 846) de Bach, sobre o qual Gounod escreve a melodia (ex. 9), cujo título original é: *Méditation sur un Prélude de Piano de J. S. Bach*⁴⁷.

1.3.1 AUTOTEXTUALIDADE

Dando continuidade à compreensão global sobre as atitudes composicionais intertextuais, verifica-se que não há uma reutilização de textos somente entre diferentes autores e períodos; um autor também pode reutilizar seus próprios textos. “Almeida Prado compôs sua décima Sonata para piano realizando uma intertextualidade com texto próprio. Nela há o aproveitamento do tema do Noturno *Canção das Rosas*[...]” (FILHO GOMES, 2010, p. 65).

Olhando pelo viés intertextual, entende-se melhor o aproveitamento que certos compositores anteriores ao século XX faziam dos seus próprios textos, com a simples finalidade de retrabalhá-los e elaborar novas músicas⁴⁸:

[...] o prelúdio da *partita* em *Mi* maior para violino solista (BWV, 1006), numa versão orquestral completa, deu origem à sinfonia da Cantata no. 29; o primeiro andamento do terceiro concerto brandeburguês, com as duas trompas e três oboés acrescentados à orquestra, converteu-se na sinfonia da Cantata no. 174; encontramos nas cantatas nada menos de cinco andamentos para cravo solista; o coro inicial da Cantata no. 110 baseia-se no primeiro andamento da *suíte* orquestral em *Ré* maior (BWV, 1069) (GROUT; PALISCA, 2007, 448).

⁴⁷ Encontrou-se um site muito interessante que trata do assunto. Disponível em <http://www.musicologie.org/Biographies/g/gounod_charles.html>. Acesso em: 14 dez. 2011.

⁴⁸ O objetivo aqui é ressaltar o caráter utilitário da intertextualidade na percepção de certas condutas musicais. Encontram-se em Grout e Palisca (2007) inúmeros exemplos que se relacionam diretamente com a intertextualidade nos seus mais variados entendimentos.

Mello (2009) menciona a teoria da intertextualidade para esclarecer que a produção de certas passagens do *Concerto para Violão e Orquestra* de Villa-Lobos, e mesmo a construção da *Cadência*, têm uma caráter de *autotextualidade*, pois muitas dessas passagens são retiradas de materiais já expostos pelo compositor e por outras músicas suas.

Mello (2009, p. 10–12) elenca alguns trechos para apresentar essas relações de *autotextualidade* em algumas obras para violão de Villa-Lobos, por exemplo: 1) a primeira entrada do violão no *Concerto para Violão e Orquestra* comparada com a primeira entrada do violão na *Introdução aos Choros*, em que o uso dos arpejos com cordas soltas demonstra uma nítida reutilização de materiais; 2) a *Cadência* (c. 246–247) do *Concerto* se relaciona com o *Prelúdio no. 4* (c. 20–21) ao utilizar uma posição fixa e um mesmo dedilhado em arpejo de mão esquerda; 3) entre outro trecho da *Cadência* e o *Estudo no. 4* (c. 49) percebe-se que um padrão de movimentação da mão direita em uma espécie de *arpejo cordal*⁴⁹ é recorrente nos dois trechos. Pode-se aferir que os pontos (2) e (3) assinalados por Mello (2009) representam um tipo de intertextualidade denominada idiomática, que será tratada no tópico que se segue⁵⁰.

Como diz Mello (2009), “[...] vários outros exemplos de intertextualidade podem ser observados, corroborando a afirmação de que o *Concerto* é a síntese da obra para violão de Villa-Lobos” (MELLO, 2009, p. 13).

Esse aproveitamento textual, além de “facilitar” o trabalho criativo, reforça a questão de identificação do ouvinte com o estilo ou com um determinado estilo do compositor, dada a recorrência de elementos que passeiam entre as obras. Optando por não estender em demasia

⁴⁹ O *arpejo cordal* aqui é entendido como um procedimento em que o violonista movimenta a mão direita verticalmente com um bloco de notas independente do movimento da mão esquerda. O resultado sonoro muda de acordo com a movimentação da mão esquerda.

⁵⁰ Preferiu-se colocar esse exemplo aqui por se referir essencialmente ao caráter *autotextual*.

as várias facetas da intertextualidade, credita-se que o mecanismo da *autotextualidade* pode resultar de uma reflexão consciente do compositor.

1.4 Idiomáticas intertextuais

Estudos sobre o idiomatismo encontrados em Tullio (2005), Scarduelli (2007), Battistuzzo (2009) e Pilger (2010) na área de música, refletem a compreensão dos autores sobre as definições na área de literatura. Note-se como poderiam estar operando determinados enlaces entre as duas áreas⁵¹ (música e literatura).

Quando as peculiaridades de um meio de expressão podem fazer surgir uma maneira particular de apresentar o seu vocabulário, a sua linguagem, elas se caracterizam como idiomatismo.

Expressões Idiomáticas ou Idiomatismos ou idiotismos são construções ou expressões peculiares a uma língua; locuções ou modos de dizer característicos de um idioma, habitualmente de carácter familiar ou vulgar e que se não traduzem literalmente em outras línguas. São expressões de uso comum, cuja interpretação ultrapassa o sentido literal, e que devem ser entendidas globalmente, e não pelo sentido de cada uma das suas partes (INFOPÉDIA, 2003-2011).

Frases como “tirar o chapéu!”, “cantar de galo”, “botar boneco”, “andar na linha”, “ao pé da letra”, entre tantas, apresentam cada uma a cadeia/texto de representações e significações que não decorrem exatamente da análise particular da sua sintaxe. Remetem, sim, à presença/ausência de um significado construído pela desmontagem que se opera dentro do enunciado. No caso de uma frase do tipo “Ele é mesmo de tirar o chapéu, aqui na escola” ser substituída por uma segunda, como “Ele é excelente, aqui na escola”, a expressão interna

⁵¹ O intuito aqui é de averiguar algumas ocorrências relacionadas ao assunto, a fim de esclarecer um pouco a questão intertextual. Sabe-se no entanto da profundidade e da amplitude que a temática idiomática requer.

da primeira frase, “tirar o chapéu”, se reveste de qualidade. Por que razão isso acontece?

Porque

[...] o idiomatismo desloca o que habitualmente se toma como unidade de significado, subverte o espessamento de sentido de uma determinada forma. [...] traz novos efeitos de sentido, aponta para o cruzamento de cadeias, para o jogo da língua sobre a linguagem em que os significantes ressoam uns sobre os outros (LODOVICI, 2007, p. 181).

Essa atitude aponta para uma ressignificação do texto dentro do processo de escrita/leitura, atualizado pela situação nova e desenhada no interior da fala ou do texto apresentados. A questão principal é voltada para um sentido particular que se apresenta nessas relações textuais e que se insere diante do jogo linguístico. Pode-se acrescentar que existem certas ressalvas para que essa “montagem” se faça presente, tal como um idiomatismo. Há uma espécie de acolhimento em determinada posição textual em que o “idiomatismo” ocupa e se fixa, funcionando como “unidade idiomática”.

A música *Lugarnenhum regionalfolkMusic*⁵², do compositor Túlio A. Santos (n. 1983)⁵³, oferece um exemplo da utilização dessas relações idiomáticas. Nessa obra, depreende-se uma interação reiterada entre os efeitos da gaita em “ré” (D) e a secção das cordas. Foram observados efeitos similares na orquestra, dispostos em diversas passagens, com maior incidência na secção das cordas, mostrados em abundância na orquestra. Nos dois trechos selecionados, nota-se que os *bends*⁵⁴ utilizados na gaita têm uma ressonância idiomática pelo uso dos glissandos nas cordas (Ex. 10 e 11):

⁵² A música *Lugarnenhum Regionalfolkmusic* foi objeto de estudo na disciplina de Análise Composicional do Século XX (prof. Dr. Wellington Gomes), em forma de artigo não publicado.

⁵³ Baiano, membro fundador da OCA (Oficina de Composição Agora — grupo de compositores vinculado à UFBA) —, também atua como professor e instrumentista de gaita, guitarra e violão, além de desenvolver diversos trabalhos na área de produção musical.

⁵⁴ Esse artifício também é conhecido como “dobrar a nota”, pois o instrumentista sopra ou aspira além da opção disponibilizada na gaita. Ou seja, multiplicando seu esforço, produz o efeito característico: o de uma “desafinação” na passagem de uma nota a outra. O *bend* é aplicado mais frequentemente nas palhetas aspiradas,



Exemplo 10 – *Bends* na Gaita (c. 47–51)

The image shows a musical score for a string ensemble in 4/4 time. It includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is marked "arco" (arco) and "p" (piano). A glissando effect is indicated by a long, thin line connecting the first and second notes of each instrument. Above the Vln. I staff, the text "glissando — expansão do bend" is written. The notes are beamed together, and the glissando line is drawn over the notes, indicating a continuous slide between them.

Exemplo 11 – Efeito de *bend* nas cordas (c. 47–51)

O resultado geral dessa passagem aproxima o texto da seção das cordas do texto da gaita pela própria recorrência sonora do efeito gerado entre os dois instrumentos.

A partir dos compassos 52 a 54, o violino (Vln. II – Ex. 12), observamos outros indícios da interrelação idiomática que se refletem da gaita para as cordas. Ao apresentar na notação musical o glissando, juntamente com a ligadura, acredita-se que esse recurso (glissando/ligadura) aproxima-se do efeito da gaita, pois a primeira nota “glissa” em direção a segunda nota, sem necessariamente atacá-la, resultando em um som indefinido nessa passagem de nota a nota, e por vezes na segunda nota, algo típico da gaita (Ex. 12):

The image shows a musical score for Violino I (Vln. I) in 4/4 time. It consists of a single staff with a treble clef. The music is written in a key with one flat (B-flat). The score features a sequence of notes with slurs and ties. Below the first four notes, the word "bend" is written with a horizontal line pointing to the first note of each pair. The notes are beamed together, and the slurs and ties indicate a continuous passage between them.

Exemplo 12 – Efeito *bend* no violino I (c. 52–54)

mas é possível também a sua aplicação nas palhetas sopradas. Os orifícios que podem produzir os *bends*, quando aspirados, são: 1, 2, 3 e 6. No caso de *bends* soprados, tem-se os orifícios: 8, 9, 10. (MELLO, 2010).

Os dois textos (da gaita, Ex. 10, e das cordas, Ex. 11 e 12) estão imbricados pela presença de uma função referencial decorrente do efeito de *bend* (gaita) com aquele outro da orquestra, seja o glissando ou glissando/ligado. Compreende-se, como afirma Lodovici (2007, p. 183) que: “Cada forma idiomática ganha seu sentido específico no momento de sua emergência, tal qual qualquer unidade linguística”, e também por essas relações serem paradigmáticas. O interessante é entender, por exemplo, que não se encontram essas relações idiomáticas, no concerto para Gaita (cromática) e Orquestra de Villa-Lobos. Talvez por causa do tipo de gaita utilizado, a cromática⁵⁵, ou mesmo pela recorrência idiomática interativa averiguada na música de Túlio A. Santos.

Por vezes encontra-se o mesmo recurso a permear dois universos idiomáticos em músicas diferentes, no caso violão e piano. Isso nos remete a questões mais profundas sobre como se percebe essas relações intertextuais idiomáticas.

Quando se deseja manter o som por tempo indeterminado, como faz o violino, tanto o piano como o violão se valem da mesma técnica, o *trêmulo*. Como no exemplo mostrado no Exemplo 13–a e 14–a⁵⁶, uma nota é repetida rapidamente, às vezes entre duas notas, dando ao som uma característica peculiar: constante e “tremido”, o que permite uma mesma nota durar um tempo maior que seu “envelope”⁵⁷ pode sustentar.

⁵⁵ Na gaita cromática as notas estão disponíveis de forma que facilitem ao instrumentista não “desafinar” para alcançar uma ou outra nota. Embora seja possível, em algumas circunstâncias, produzir o *bend*, esse tipo de gaita foi construída com a finalidade de produzir sons com afinação precisa e de tocar em qualquer tonalidade. Esse deslizar da nota que resulta em uma “desafinação” entre o enlace de uma nota a outra é que caracteriza o efeito de *bend*.

⁵⁶ Todas as **letras minúsculas** indicadas ao lado dos números, como no caso citado, 13–a; 14–a, ou seja, essas letras (a, b, c, etc.) ou outras quaisquer que acompanham esses números representam observações no interior dos exemplos das partituras, figuras e diagramas, apresentadas geralmente entre parênteses.

⁵⁷ Um “envelope” designa a qualidade de duração de um som, aplicada naturalmente. Como resultado, influencia em seu modelo timbrístico. O envelope é caracterizado por um tipo de ataque, queda, sustentação e finalização — em inglês, Attack, Decay, Sustain, Release (ADSR).

(a) Trêmulo

Exemplo 13 – Trêmulo: Franz List, *La campanela* (c. 61–62)

(a) Trêmulo

Exemplo 14 – Trêmulo: Francisco Tarrega, *Recuerdos de Alhambra* (c. 1–2)

Sendo a composição de Franz List, citada no Exemplo 13, baseada na música de Paganini (Concerto n.º 2, Op. 7), poder-se-ia perguntar: por que o título da peça é *La Campanela*⁵⁸? Será porque talvez ele seja uma alusão ao violino? Ou quem sabe ao violão? O que representaria, então, o uso do trêmulo ou *campanela*? Pode-se dizer que “Nessas ‘montagens’ parece que os elementos funcionam como significantes que ganham sentido das articulações textuais em que se inserem ou que, como unidades particulares, evocam (no falante e no ouvinte)” (LODOVICI, 2009, p. 185).

Essas montagens revelem uma diferença cultural e/ou usual do enunciado: os violonistas (falando do ocidente), especialmente espanhóis e latino-americanos, têm no trêmulo uma marca característica de sua linguagem; no caso da *campanela*, também costumava ser executada em instrumentos antigos, “sucessores” do violão moderno, como tiorbas, alaúdes e guitarras barrocas como se pode observar em Souto (2010)⁵⁹; Burmester (2010, p. 54) e Patykula (2012, p. 4).

⁵⁸ *Campanela* corresponde ao uso de cordas adjacentes para produzir escalas, arpejos ou trinados no violão, destacando-se, também, pela qualidade timbrística diferenciada na produção sonora.

⁵⁹ Há uma discussão interessante sobre a utilização deste recurso e sua validade nas transcrições de obras antigas para violão.

É interessante observar que algumas das peças para piano quando transcritas para violão⁶⁰ soam “melhor”, com caráter marcante, com sonoridade mais próxima do violão do que para o próprio piano. Um exemplo seria a obra *Torre Bermeja* (Op. 92, nº. 12) do compositor Isaac Albéniz (1860-1909), transcrita por Miguel Llobet (1878—1938)⁶¹: “[...] esta mesma obra soa como uma portentosa peça de concerto, na sua versão para violão” (ZANON, 2006)⁶². Ao ouvir as duas versões, concordou-se com Zanon (2006): o traço violonístico é inconfundível. Não se quer enfatizar, no entanto, uma primazia de um meio específico, mas tão-somente alertar que um idiomatismo qualquer também é passível de carregar certos aspectos culturais-estéticos e de ser incorporado por outros instrumentos e vice-versa:

Uma vez que o alaudista só tocava, geralmente, uma nota de cada vez, tornava-se necessário esboçar na melodia o baixo e a harmonia, introduzindo as notas convenientes, ora num, ora noutro registro, e deixando à imaginação do ouvinte o cuidado de prover a continuidade implícita das diversas linhas. Era o *style brisé*, ou estilo quebrado, que outros compositores franceses adaptaram ao cravo [...] (GROUT; PALISCA, 2007, p. 351, grifo do autor).

Os autores concluem: “O estilo do alaúde francês esteve na origem não só de alguns importantes desenvolvimentos da música de tecla [teclado], mas também de todo o estilo francês de composição de finais do século XVII e início do século XVIII” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 351). Essa afirmativa de Grout e Palisca leva a crer que os aspectos técnicos e estéticos presentes na maneira de se tocar foram fatores que se transmutaram

⁶⁰ Para compreender um exemplo prático e atual, e um pouco sobre a história da transcrição, pode-se consultar o artigo de Gloeden, Morais (2008) “Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas”.

⁶¹ Renomado violonista e virtuoso espanhol, realizou diversas transcrições de outros instrumentos para violão, a fim de ampliar o potencial do repertório violonístico.

⁶² Programa *Violão com Fábio Zanon*, na série *Violão Espanhol*, com o tema *O violão Espanhol: Moreno-Torroba, de Falla, Turina, Llobet*. 14 de janeiro de 2006. Conferir no tempo 3’15”.

idiomaticamente de um meio instrumental a outro, chegando a influenciar composicionalmente.

Mais atualmente encontra-se uma formalização na utilização de determinados procedimentos idiomáticos mais gerais, transmutando-os de um meio musical para outro:

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico-harmônico dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas. [...] Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam *tradução* para a linguagem violonística. Diante disso, surgiu um forte desejo de registrar e adaptar essa rica e particular expressão (PEREIRA, 2007, p. 6, grifo nosso).

Esse depoimento do violonista Marco Pereira, em que se demarca a ideia de *tradução*, de permutação sugerida entre o violão e a percussão, mostra uma das facetas da dinâmica intertextual, bastante presente na prática musical interpretativa e criativa.

Um outro exemplo de intercâmbio idiomático pode ser representado pelo uso das cordas soltas, um elo entre o violoncelo e o violão que o compositor Villa-Lobos (1887-1959) soube bem explorar. Pilger (2010, p. 765) relata essa coincidência entre os dois instrumentos, ao comentar que nas *Bachianas n.º. 5 (Área da Cantinela)* “[...] os ponteios dos violonistas são transcritos nos *pizzicatos* dos violoncelos”; e ao analisar o *Prelúdio n.º. 1* para violão solo, ele percebe “[...] a voz grave do violoncelo querendo brotar das cordas desse instrumento dedilhado”. Concorda-se com Pilger (2010) quando se nota (Ex. 15): 1) que a utilização sistemática da 5^a. corda melodicamente, vista na digitação da corda com a letra “A”, indica o seu uso (Ex. 15—a); 2) que a utilização dos arrastes (Ex. 15—b), tão peculiares ao violoncelo, fazem sobressair o idiomatismo desse instrumento no violão.

(b) arraste do violão



(a) utilização da 5a. corda — letra A

Exemplo 15 – *Prelúdio n.º 1* de Villa-Lobos (c. 1–3)

Fonte: Adaptado pelo autor (PILGER, 2010, p. 765).

Pilger (2010, p. 766) ainda reforça esse elo, considerando que por vezes Villa-Lobos usa mais de um recurso simultaneamente. O exemplo sintetizaria dois instrumentos tocados a um só tempo: violoncelo com o uso do *arco* (Ex. 16–a), e violão com o uso do *pizzicato* (Ex. 16–b).

arco ↔ (a) arco = violoncelo



pizz. ↔ (b) pizz. = violão

Exemplo 16 – *Fantasia* para Violoncelo e Orquestra, 3.º Movimento (c. 39-42).

Uso simultâneo de Pizzicato e Arco

Fonte: Adaptada pelo autor (PILGER, 2010, p. 766).

Essa ideia de um idiomatismo a permear o pensamento composicional também pode ser encontrada em compositores que não tocam violão⁶³. Ao compor sua série *Poesilúdio*, Almeida Pardo (1943) primeiramente a faz para o violão e depois a passa para o piano, como ele confessa: “[...] um dia comecei a tocá-la no piano, e nasceu a ideia de *pianizar*, surgindo assim a versão” (SCARDUELLI, 2007, p. 16, grifo do autor). Daí em diante, ele compôs o restante da série para piano (do n.º 2 ao 16). A aproximação com um instrumento em

⁶³ Por esse ângulo, foi possível observar na tese de Peñaranda (2001, p. 50–78), *Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não-Violonistas*, diversas possibilidades de uma prática composicional idiomática, tais como: utilização do mecanismo da mão direita e esquerda — as possibilidades de abertura — uso de arpejos com cordas soltas, ligaduras, harmônicos, campanella, trêmulo, rasgueados; permitindo ao compositor não-violonista um conhecimento e uma aproximação com esse universo musical.

particular facilita o fazer composicional e chega a ser ferramenta singular no momento de compor:

Meu mestre, para que eu pudesse compor minha obra para violão, foi Villa-Lobos, porque não me é natural escrever nada para esse instrumento. Eu ‘penso piano’ até mesmo quando componho para orquestra, exatamente como Chopin. Não que a minha orquestração seja pianística, não é isso. Da mesma maneira que Beethoven ‘pensa orquestra’ quando escreve para piano – mas é piano da mais alta qualidade — eu ‘penso piano’ em tudo, e depois adapto para orquestra (ALMEIDA PRADO, apud SCARDUELLI, 2007, p. 220) [*sic*].

“Pensar piano” não representa somente uma atitude meramente mecânica de transposição. Funda-se em Almeida Prado uma maneira específica de se trabalhar com o instrumento, fazendo dele uma mola mestra da qual as ideias se configuram.

De maneira mais detalhada, pode-se pensar na digitação, tendo como suporte a concepção, a conceituação e a prática idiomática, como ferramenta composicional. O que está implícita na partitura e precisa ser evidenciada é a utilização de determinadas configurações da mão esquerda na construção musical. Nessa passagem (Ex. 17), os blocos de acompanhamento e melodia estão montados sobre os padrões típicos de acompanhamento da mão esquerda — note os *diagramas*⁶⁴ com a respectiva redução do acompanhamento em acordes cifrados⁶⁵.

⁶⁴ *Diagramas*: representam o braço do violão com suas respectivas casas — exemplo: C2 (segunda casa) — e a posição dos dedos da mão esquerda: bolinhas pretas, cordas presas; bolinhas brancas, cordas soltas. Mais detalhes serão dados sobre os *diagramas* em tópico posterior; aqui é importante apenas visualizar o caminho adotado pela mão esquerda.

⁶⁵ Acordes cifrados são representados por letras que designam uma redução da estrutura harmônica.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff, starting at measure 13, contains three measures. Above the first measure is a chord diagram for A/C# with an 'X' above it. Above the second measure is a chord diagram for A(b13)/C# with an 'X' above it. Above the third measure is a chord diagram for DM7 with an 'X' above it and 'C5' written below it. The second staff, starting at measure 16, contains three measures. Above the first measure is a chord diagram for C7 with 'C7' written below it. Above the second measure is a chord diagram for E7 with 'E7' written below it. Above the third measure is a chord diagram for C9 with 'C9' written below it. Above the fourth measure is a chord diagram for F#m7 with 'F#m7' written below it. Above the fifth measure is a chord diagram for C7 with 'C7' written below it. Fingerings and string numbers are indicated throughout the score.

Exemplo 17 – Usando bloco de acordes na música *Inspiração* de Garoto (c. 13–18)

Essas possibilidades são relatadas por Salles (2009, p. 48–51) nas peças de violão de Villa-Lobos, ao acrescentar que “[...] da escrita violonística de Villa-Lobos emergem aplicações interessantes da técnica de gerar material a partir da digitação”. Essa fixação da posição da mão esquerda, que acarreta possibilidades harmônicas e efeitos específicos, é uma peculiaridade da idiomática composicional do violão muito utilizada no século XX. Essa postura fixa de se trabalhar com a mão esquerda ou direita é mais conhecida como *fôrma*⁶⁶, muito usada também no *jazz* e na música popular com a *cifra*.

É o que se nota, por exemplo, no seu *Estudo n.º 4*, quando o compositor adota a indicação de uma determinada corda (letra “E” — mi, sexta corda), fixando a posição da mão esquerda no efeito musical desejado, conforme Exemplo 18:

⁶⁶ *Fôrma(s)*: corresponde à apresentação de uma determinada disposição dos dedos da mão esquerda em uma posição do violão, seja escalar ou em acordes, com e sem cordas soltas, transposta para outra região.

Exemplo 18 – Posição fixa da mão esquerda no *Prelúdio no. 4* de V. Lobos (c. 20–21)

Ao analisar essa passagem, observou-se como a digitação ou “texto digital”, ou melhor, o *digitexto*⁶⁷, é parte integrante da construção composicional. Encontrou-se na edição da Max Echig, autorizada por Villa-Lobos, um detalhe fundamental no compasso 21: na referida edição, o acorde em arpejo se apresenta com a nota **sol** e, em outras situações, como no Exemplo 18 aqui utilizado, com a nota **si** (ex. 18-a). Por que essa diferença?

1 – Em diversos vídeos de violonistas consagrados ou de diletantes, na internet, e na vivência pessoal ou de colegas mais próximos, a nota adotada para execução é **si**.

2 – No *Concerto para Violão e Orquestra* (c. 246–247) existe uma reutilização desse material do *Prelúdio* (c. 20–21) (MELLO, 2009, p. 11), dessas *fôrmas*, sendo utilizada aqui a nota **si**.

3 – No manuscrito apresentado por Pacheco (2010, p. 70), em seu trabalho sobre crítica genética, semiótica e música, intitulado *A criação dos 5 Prelúdios de VILLA-LOBOS*, a nota apresentada é **si**.

⁶⁷ Este neologismo foi criado nessa pesquisa com o intuito de facilitar a compreensão da dinâmica intertextual ao se trabalhar com os possíveis intercâmbios de digitação entre as peças, em especial no violão, e suas diversas aplicações composicionais. Representam todas as indicações alfanuméricas no interior da partitura, e que mostram o posicionamento dos dedos da mão esquerda ou direita, sejam elas declaradas ou veladas, entendidas aqui como texto.

Isso demonstra a importância da *fôrma* e do *digitexto*, aparentemente velados, e mostra como o pensamento composicional idiomático está imbricado nisso. Esse é um recurso que se apresenta em outras obras de Villa-Lobos, como o *Estudo n.º.1, Prelúdio, 4, Estudo 12 e Estudo 7*.

Alguns compositores são enfáticos ao adotar a digitação como parte integrante da composição e a considerar fundamental seu papel na construção composicional. É o caso da música *Prelúdio Apoteótico n.º 1* do compositor cearense Francisco Araújo (1949)⁶⁸:

75 indicação da digitação

The image shows a musical score for guitar, starting at measure 75. The music is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The piece features a complex rhythmic pattern with many triplets. Fingerings are indicated by circled numbers: 0, 2, 3, 0, 3, 4, 3, 0, 4, 5, 0, 5, 6, 0. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together in groups of three.

Exemplo 19 – Digitação e composição no *Prelúdio Apoteótico no. 1* (c. 75–77)

Ao observar a atitude do autor perante a digitação — o *digitexto*, vide os números indicados acima das notas, sob a pauta (Ex. 19) — percebe-se que sua escrita segue um rigor que deixa transparecer sua preocupação em mantê-la como fator relevante na criação musical da obra. O padrão da mão esquerda, típico de uma conduta idiomática, reverte-se na escala em *campanela*, como atesta Battistuzzo (2009):

Francisco Araújo sempre faz questão de especificar a digitação nos locais que podem sugerir uma dupla interpretação. Seu idiomatismo é claro. Uma digitação diferente da indicada na partitura fatalmente irá comprometer o sentido da frase e perder todo o efeito que se pretende estabelecer no violão (BATTISTUZZO, 2009, p. 79).

⁶⁸ “Nascido em Quitauás, distrito de Lavras da Mangabeira, no Ceará, em 1949, Francisco Alexandre Araújo veio para São Paulo com sete anos e se interessou pelo violão vendo seu pai tocar num conjunto de choro. O pai possuía toda a obra do Luiz Gonzaga, do Dilermando Reis e também alguns discos do João Pernambuco” (BATTISTUZZO, 2009, p. 10).

Esse efeito é resultado do entrelaçamento entre as cordas presas e soltas. Pode-se somar a isso toda a relação histórica que o violão tem com a notação musical, principalmente com a *tablatura*⁶⁹, o que revela um modo de processar o pensamento composicional bem característico do violonista-compositor⁷⁰.

É possível traçar alguma distinção entre as formas de idiomatismo, delimitando um pouco mais essa ideia. O trabalho da pesquisadora Gabriela Silva (2009) traz um apanhado interessante sobre a definição de idiomatismo em dicionários de língua portuguesa, língua francesa, linguística e em prefácios de dicionários de expressões idiomáticas⁷¹. SILVA (2009) nota que há uma confluência entre as noções de idiomatismo ou idiotismo (*idiotisme* – no dicionário francês), e o que se denomina de expressão idiomática: “[...] inclusive, os dicionários gerais de língua portuguesa apresentam os três verbetes para exprimir a noção de ‘idiomatismo’” (SILVA, 2009, p. 49). Embora isso ocorra, a distinção apontada por Silva (2009) nos dicionários — Houaiss e Câmara Jr. — parece-nos relevante. Pelo ponto de vista da linguística,

[...] o idiomatismo está no nível da sintaxe, uma vez que não apresenta formas sintáticas equivalentes em outras línguas, mesmo aquelas da mesma família. A expressão idiomática, por sua vez, está no nível da semântica, visto que a peculiaridade deste tipo de expressão concentra-se no fato dela possuir um significado global diferente da soma dos seus elementos constitutivos [...]” (SILVA, 2009, p. 49).

⁶⁹ Sistema de escrita bastante antigo e utilizado até hoje, segundo o qual os números indicam a posição das casas e as cordas em que se deve tocar.

⁷⁰ Em todas as análises violonísticas dessa pesquisa foi dado ênfase as particularidades da digitação da mão esquerda, por se tratar de um aspecto bem mais evidente na conduta composicional encontrada em diversos artigos. Mas, também consideramos importante uma investigação sob o ponto de vista da mão direita, caso em que se requer um outro aprofundamento não delimitado durante esse trabalho.

⁷¹ Alguns autores e fontes utilizados: Câmara Júnior (1984) — Dicionário de Linguística e gramática: referente à língua portuguesa; Crystal (2000) — Dicionário de Linguística e Fonética; Dubois (1973) — Dictionnaire de linguistique; Houaiss (2009) — Dicionário Houaiss da língua portuguesa; Mounin (1974) — Dictionnaire de linguistique; Rat (2007) — Dictionnaire des expressions et locutions. Outras referências, consultar o trabalho citado.

Dessa forma, no caso da música, pode-se considerar a intertextualidade idiomática sob duas perspectivas: 1) como idiomática *pura* ou *estrita*; 2) como idiomática *expressiva*. Se ela for considerada como idiomática estrita de ordem da sintaxe, terá as peculiaridades típicas daquele meio, até certo ponto intransponíveis para outros instrumentos. Se for tida como idiomática *expressiva* de ordem semântica, de sentido, adquire a possibilidade de ser uma transposição poética. Portanto, a *intertextualidade idiomática*, tanto se referiria à noção mais específica de como está sendo apresentada a ação, o seu modo de funcionamento, um *violonismo*, um *pianismo*, um *trompetismo*, entre outros — idiomática *estrita*; quanto poderia indicar diversas condições de leitura e escrita — idiomática *expressiva* —, surgindo de um modo de enunciação; e desta maneira está invariavelmente conjugada com o meio e fatores do qual ela dispõe.

O que é mais particular do idiomatismo é sua qualidade de apresentar-se uno, dentro da diversidade de elementos que o constituem. Em música, essa unidade está na relação do léxico gramatical musical, expresso pelo universo de estruturas musicais e das regras e dos saberes do texto (indivíduo/instrumento), relacionando-se também pela sua construção cotidiana, cultural.

A *priori*, uma definição sobre intertextualidade idiomática na música estaria ligada a questões instrumentais, às suas formas de tratar e conduzir a “expressividade”, aos aspectos timbrísticos e à linguagem musical, modal, tonal, pós-tonal, por exemplo, envolvidas na apresentação dos intertextos. Poder-se-ia permutar textos idiomáticos entre instrumentos diferentes, entre grupos instrumentais, sejam tipologias técnicas, expressivas, gestuais ou outras possibilidades.

2 TEXTO DE PARTIDA

Neste capítulo procura-se apresentar um pouco sobre a vida do compositor Guinga e traçar uma “rede intertextual” com base nos achados biográficos e nas análises apresentadas por CARDOSO (2006). Posteriormente faz-se um estudo mais aprofundado de uma das suas canções. Isso facilitará a compreensão de alternativas de conduta compositiva, pois pode-se visualizar um campo de ação composicional intertextual. Ao final, serão discutidas algumas questões pertinentes à intertextualidade e sua relação com a obra de Guinga.

2.1 Guinga: breve contextualização

Como descrever o universo musical apresentado pelo compositor Carlos Althier de Souza Lemos Escobar? Um “delírio carioca”? Um virtuoso “cheio de dedos”, repleto de musicalidade? Ou tão-somente “simples e absurdo”⁷²? A contar pelos títulos dos seus discos, os adjetivos já falam por si.

O violonista e compositor nasceu no Rio de Janeiro em 10 de junho de 1950. Num trocadilho com a palavra “gringo”, ganhou de sua tia Lígia um apelido, por sua aparência franzina e cabelos escorridos (MARQUES, 2003, p. 32), o qual gerou sua identidade musical atualmente mais conhecida: Guinga. Logo cedo teve contato com a música. As constantes reuniões em família traziam um universo musical rico e diversificado: sua mãe adorava seresta, seu pai deleitava-se com óperas, música erudita e também com seresta. Após a separação dos pais, passou a morar na casa de uma de suas avós, o que o levou a ingressar mais rapidamente no universo do violão (CARDOSO, 2006; MARQUES, 2002). Foi por intermédio de um tio, Marco Antônio, que Guinga teve despertado o interesse pelo instrumento:

⁷² Os títulos em aspas são uma alusão aos seus três primeiros discos: *Simples e Absurdo* (1991), *Delírio Carioca* (1993) e *Cheio de Dedos* (1996).

Um irmão de minha mãe chegou a ser cantor profissional, sem maiores sucessos, mas cantava muito bem, tinha a voz linda. (...) Gravou alguns discos de 78 rotações, meu tio Cláudio (...) Esse foi o único que conseguiu gravar alguma coisa, assim, profissionalmente [...] eu fui morar na casa da minha avó, dormia na casa do meu tio, no quarto do meu tio Marquinho, ficava vendo ele tocar violão, e fui aprendendo sem saber que estava aprendendo. Meu contato com a música, na real, foi assim, dentro de casa, os discos que tocavam na vitrola [...] (GUINGA apud CARDOSO, 2006, p. 25)⁷³.

Por esse encontro sorrateiro, o desabrochar do instrumentista ainda estava por encontrar o compositor idealizador, cancionista e erudito. Logo o *métier* da composição se mostrou promissor; aos 17 anos, Guinga teve sua música *Sou só Solidão*, em parceria com Paulo Faia, classificada no II Festival Internacional da Canção (CABRAL 2003; CARDOSO, 2006). Mas esse feito não foi suficiente para uma guinada na carreira artística. De certa forma, ele estava paralelamente construindo o seu lado instrumentista, e o seu aprendizado não se dava formalmente.

Pelo contato que tinha com as músicas tocadas por seu tio, Guinga tomava ciência das obras de Dilermando Reis (*Adelita, Abismo de Rosas, Sons de Carrilhões*), de Canhoto, de João Pernambuco e mesmo de Francisco Tárrega (CARDOSO, 2006, p. 26). Por volta dos 13–14 anos, seu aprendizado já vinha sendo extremamente enriquecido pela convivência com músicos, como Hélio Delmiro, que lhe inspira o jazz, o samba e o violão popular. Sua relação com a bossa-nova ganha outros ares ao ter contato com o violonista Paulinho Cavalcante, um conhecedor do violão de João Gilberto, o que lhe deixa uma marca significativa nesse estilo (CARDOSO, 2006, p. 29).

Outro contato precoce e estimulante do compositor analisado foi com o violonista Haroldo Hilário Bessa. Freqüentador de sua casa, “[...] tido por Guinga como um dos maiores violonistas que conheceu na vida, e, segundo o compositor, amigo íntimo do violonista e

⁷³ Entrevista cedida gentilmente por Guinga para o pesquisador Thomas Cardoso.

compositor Garoto” (CARDOSO, 2006, p. 27), apresentou-lhe músicas de Radamés Gnattali, de Pixinguinha, de Garoto, de Jacó do Bandolim, de Laurindo de Almeida, fazendo-o vislumbrar o mundo da música popular da época.

Tão importante quanto esse aprendizado em família foi a proximidade com a música de seresta e o mundo da música erudita. Esta última tem consequências no âmbito popular, como se verá mais adiante. Destaca-se que, além do ambiente familiar de Guinga e das amizades ilustres no cenário musical carioca, o aprendizado adquirido posteriormente com o professor Jodacil Damasceno foi fundamental para a percepção da erudição musical. Um fato, porém, é curioso:

Com os meus 13 anos de idade, quando eu comecei a sofrer de insônia, eu passei a ouvir muito a Rádio Mec, e passei a querer entrar no universo da música erudita. Sentia que alguma coisa me atraía para a música erudita, mas achava difícil. E aí eu fui entendendo que é um exercício, o ouvido se exercita, a percepção se exercita, com algum tempo de ouvir música erudita, eu entendia melhor (...) como ouvinte, estou falando como ouvinte. E 90% do que ouço até hoje ainda é a música erudita. Mas sempre ouvi muito jazz, e a música brasileira, sempre ouvi de tudo, mas (...) 90% do que eu ouço na minha vida desde os 13 anos de idade é música erudita, e a música brasileira, não posso negar, e o jazz. (GUINGA apud CARDOSO, 2006, p. 30).

O ímpeto de Guinga por conhecer a música brasileira era tremendo, chegava a pular o muro do Jaquarepaguá Tênis Clube para ouvir Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Bide da Flauta e tantos outros (CABRAL, 2003, p. 9). O contato com a seresta e a canção era evidente: seu tio Danilo lhe mostrava a música americana; seu pai e sua mãe lhe apresentavam os cantores do rádio. Mas ele sempre foi muito afeito à canção:

Gostava muito de Gilberto Alves, também, esse eu ouvia mais por intermédio de meu pai, uma valsa de Bide Marçal (...) ouvi muito essas serestas, Claudionor Ruz [...]. Pedro Caetano, Gilberto de Carvalho, ouvi tudo isso da seresta brasileira, Dante Santoro, os grandes, Hervê Cordovil, ouvi cantores como João Petra de Barros, que tinha a voz linda, Gastão Formenti [...] Francisco Matoso, [canta] Américo Jacomino [...]. Ouvi muito Custódio Mesquita, um gênio,

(...) mas eu convivi com a grande seresta brasileira, com o grande choro brasileiro, com a grande valsa, a grande modinha, Jaime Ovalle, Manuel Bandeira [...]. Pixinguinha, uma maravilha, talvez o mais perfeito de todos. Nazareth, de 'Eponina', das valsas maravilhosas, dos maxixes, tangos, choros. Jacó do Bandolim, Nonô, tio do Cauby Peixoto, pianista, compunha maravilhas. [...] Seresta brasileira é recheada de maravilhas, é impossível passar pela música brasileira sem se estacionar sobre o capítulo da seresta [...] (GUINGA apud Cardoso, 2006, p. 28).

Essa lista de referências musicais representa apenas uma amostra de como a escuta do compositor estava impregnada de melodias seresteiras e do cancionário popular.

Entre a profissão de dentista e a profissão de músico, Guinga passou muitas dificuldades até chegar a se estabilizar no ambiente e viver exclusivamente de música, seu atual “ganha-pão”. Talvez seja possível destacar dois fatos que chamam atenção e que lhe alavancaram a carreira: o trabalho com a canção, representado pelo contato com o letrista Aldir Blanc (e também com o produtor Paulinho Albuquerque), e o aprendizado do violão erudito, adquirido nas aulas do professor Jodacil Damasceno.

O lado de instrumentista acompanhador rendeu ao compositor frutos bastante significativos, do ponto de vista do manejo com esse tipo de atividade e do contato com cantores e cantoras. Acompanhou nada menos que Cartola, João Nogueira, Clara Nunes, Alaíde Costa, Ithamara Korax, Leila Pinheiro, Fátima Guedes, Mônica Salmaso, entre uma lista enorme. Muitos desses cantores também gravaram músicas de Guinga. Acrescenta-se ainda, Elis Regina, Caubi Peixoto, Nelson Gonçalves, Miúcha, Chico Buarque, Djavan, Ed Mota, e muitos outros intérpretes fervorosos de seu trabalho e que lhe renderam certa notoriedade. Destaque para o grupo musical MPB-4, que lançou *Conversas com o coração* e *Maldição de Ravel*, no *long-play Palhaço e Reis* (1974), para a dupla Paulo César Pinheiro (parceiro de Baden) e Guinga (MARQUES, 2003, p. 10). Essa parceria representa uma primeira etapa na divulgação de sua obra, constando de um sem-número de músicas

produzidas. Já Selam Reis gravou em 1990 *Oliúndo-Fox*, resultado do encontro com Aldir Blanc, que se tornou o seu principal divulgador e letrista. A partir daí, a carreira de Guinga toma fôlego.

Aldir Blanc começa a fazer diversas declarações em jornais, apresentando o compositor de maneira magistral e valorizando o seu trabalho, além de compor incessantemente com o parceiro. Nesse período, duas cantoras se sobressaíram: Fátima Guedes e Leila Pinheiro. Fátima, pela desenvoltura de abraçar as músicas de Guinga e de divulgá-las em seus shows, convidando-o a se apresentar junto com ela. Leila Pinheiro, pela gravação de um CD só com músicas da dupla Guinga e Aldir Blanc: *Catavento e Girassol* (1996), o qual teve grande repercussão: “O belo disco de Leila Pinheiro vendeu mais de 100 mil exemplares, desfazendo a velha história de que Guinga é um compositor ‘difícil’” (MARQUES, 2003, p. 17).

Observa-se que por meio da canção o autor se desenvolve e cresce como artista, instrumentista e compositor, encontrando a devida visibilidade para divulgar suas obras.

Por outro lado, a habilidade em permanecer na fronteira entre o popular e o erudito fica mais evidente quando ele intensifica seus estudos de violão com o professor Jodascil Damasceno. A partir daí amplia seu modo de compor ao violão, por conta do aprendizado com as peças eruditas apresentadas pelo professor.

Damasceno compreendeu a intenção de Guinga, não direcionando as aulas para que este se tornasse só um ‘violonista erudito’: as intenções de Guinga estavam, sim, no estudo das peças, porém com o olhar do compositor. E Damasceno soube compreender e dar a direção adequada a estes estudos (CARDOSO, 2003, p. 34).

Esse universo apresentado por Jodascil Damasceno foi o pontapé fundamental para a confirmação e a reavaliação de um período de aprendizado musical de Guinga desde a

infância, o que lhe serviu para investir mais na sua postura de compositor. Assim salienta Cardoso (2006):

As músicas estudadas traziam sempre um **mote** para novas criações, e essa veia era sempre preferida e colocada em primeiro plano, mesmo secundarizando o estudo sistemático das peças em questão. O próprio Guinga afirma veementemente que o período de aulas abriu sua cabeça, principalmente como compositor, já que ele nunca teve a proposta de ser um concertista [...] (CARDOSO, 2006, p. 35, grifo nosso).

A ideia de **mote** se apresenta bastante relevante, pois revela uma faceta intertextual apresentada por Guinga na sua conduta composicional. Percebe-se também quanto de intertextos são apresentados e validados pelo compositor nas suas falas e nos escritos de Cardoso (2006), principalmente quando este último lida com a música do compositor. É apresentada, a seguir, uma pequena amostra intertextual baseada nesses dados, a fim de se visualizar melhor alguns desses intertextos.

2.2 Rede intertextual

O presente tópico tem como base a dissertação de mestrado de Thomas Cardoso (2006). O pesquisador apresenta um apurado panorama dos diversos compositores e das músicas que permeiam o universo violonístico e musical de Guinga. O trabalho é relevante para esta pesquisa, pois agiliza o processo de (de)composição de algumas obras do violonista. Isso permite a visualização de materiais musicais, processos compositivos e conseqüentemente o desenvolvimento de ideias para a criação de obras intertextuais propostas no terceiro capítulo. Das músicas apresentadas no estudo de Cardoso (2006), serão mostradas aquelas que estão no seu álbum de partituras, editado pela Gryphus, e que se relacionam diretamente com a obra de Guinga.

No quadro 7 destacam-se algumas atitudes compositivas as quais se traduzem em algum nível de intertextualidade:

Quadro 7 – Guinga x obras de outros compositores

Página	Música (Compositor)	Canção de Guinga	Procedimento e/ou Materiais
82	(Radamés Gnattali)	Perfume de Radamés	Homenagem
96	Elogia de La Danza (Leo Brouwer)	Nítido e Obscuro	Deslocamentos verticais de fôrmas da mão esquerda: uso tonal em Guinga e não tonal em Brouwer
107–113	Estudo no. 4 (Villa-Lobos)	Nó na Garganta	Fôrma com deslocamento horizontal de mão esquerda muito semelhante
		Sargento Escobar	Fôrma com deslocamento horizontal e cordas soltas
		Dos Anjos	Deslocamento horizontal, cordas soltas e pedal interno
		Di menor	Fôrma com deslocamento horizontal de mão esquerda juntamente com o baixo pedal
115	Estudo no. 1 (Villa-Lobos)	Choro Breve	Notas melódicas alcançadas por aproximação cromática com fôrma de mão esquerda
117	Prelúdio no. 3 (Villa-Lobos)	Exasperada, Pra Quem Quiser me Visitar	Construção melódica através das fôrmas
126–128	Valsa Brasileira (Chico Buarque e Edu Lobo); As Vitrines (Chico Buarque); Odeon (E. Nazaré)	Igreja da Penha, Bolero de Satã, Di menor	Melodia em forma de arco, arco melódico cromático, melodia sinuosa que adia a resolução por escapada e/ou apojatura

Fonte: Elaborado pelo autor (CARDOSO, 2006, p. 82–128)

Destacam-se outras músicas e outros compositores, particularmente aqueles estudados ao violão, apontadas por Cardoso (2006) como parte dos estudos violonísticos de Guinga, sendo mencionados por ele ou pelo conjunto dos entrevistados. Dessa forma, seriam — a título de amostragem — as seguintes obras e compositores:

- *Se ela perguntar, Abismo de Rosas e Sons de Carrilhões* (Dilermando Reis), assim como os compositores Radamés Gnattali, Pixinguinha, Garoto, Jacó do Bandolim, Laurindo de Almeida, João Pernambuco. Esse repertório foi apresentado por Hilário Bessa e por seu tio Marquinhos (CARDOSO, p. 27);

- *La Catedral* (Agustin Barrios), assim como Bach, Beethoven, Mozart, Puccini, Verdi, Leoncavallo, Roberto Murolo, Tchaikovsky e Chopin, sendo Guinga particularmente aficionado desse último (CARDOSO, 2003, p. 32).
- *Pavane pour une infante defunte* (M. Ravel) — transcrição feita por Jodascil Damasceno — *Choro da Saudade* (Agustin Barrios); *Estudos de Arpejo* de (Mauro Giuliani); compositores como Henrique Granados, A. Tárrega, Albeniz, Manuel de Falla (CARDOSO, p. 38 — 39);

2.3 Pra quem quer me visitar

Faz-se aqui um estudo da canção *Pra quem quer me visitar* (Guinga/Aldir Blanc), presente em seu álbum de partituras (CABRAL, 2003), no qual é apresentado um idiomatismo muito peculiar do instrumento na confecção do acompanhamento e de sua melodia. Observaram-se quais os meios utilizados para produzir, de forma clara e sintética, os recursos composicionais na relação melodia-acompanhamento dessa canção, ao mesmo tempo em que se propuseram alguns conceitos decorrentes dessa investigação, passíveis de esclarecer e ampliar o nosso olhar analítico.

2.3.1 ANÁLISE

Inicialmente será feita a análise da canção, em que se observa a melodia e sua relação com o acompanhamento.

No Exemplo 20 nota-se que a melodia se apresenta de forma idêntica, em seus aspectos rítmicos e melódicos, ao que é elaborado na primeira voz do acompanhamento do violão (excetuando as alturas, cuja diferença corresponde a uma oitava), resultando na valorização do contorno melódico e do timbre resultante.

Exemplo 20 – Repetição literal (c. 6 e 8)

O trecho exibido pela voz (Ex. 20; c. 6), no início da parte A da canção, representa o âmbito máximo da melodia, numa extensão que vai do “dó#3” ao “sol#4” — âmbito melódico. Outro ponto a ser ressaltado é a quantidade de saltos e cromatismos característicos dessa canção, como é visto no Exemplo 20; compasso 8. Esse procedimento de repetição proporciona mais suporte ao cantor, haja vista seu uso reiterado em pontos em que a melodia é mais sinuosa. Essa atitude será denominada **repetição literal**, pois o acompanhamento faz referência direta à melodia.

Exemplo 21 – Repetição semiliteral (c. 1, 13–14)

Depreende-se, pelo Exemplo 21 (c. 1), que as duas primeiras notas (“do#” e “mi” – item a; “do#” e “fa#” – item a1), apresentadas na melodia, estão sendo reapresentadas no acompanhamento; em outro trecho (Ex. 21; c. 13–14,) as três primeiras notas (“si”, “sib” e “lá” – item b; “sol#”, “sol”, “fa#” – item b1) procedem da mesma forma, à exceção do baixo e das notas restantes (em tamanho menor), as quais preenchem a sonoridade total do

acompanhamento. Inferiu-se, no Exemplo 21, que parte do material — fragmentos melódico-rítmicos existentes no acompanhamento — é reutilizada na melodia, caracterizando-se como uma **repetição semiliteral**. Essa ocorrência estabelece uma relação importante entre as partes estudadas.

No Exemplo 22, a melodia tem um caminho diferenciado do acompanhamento seja pelo ritmo, seja pelo contorno melódico adotado.

Exemplo 22 – Construção aberta (c. 24)

A melodia em *tercinas* (notas “fá” e “ré” do compasso 24) não faz nenhuma correlação imitativa direta com o acompanhamento, embora todas as notas citadas na melodia (“fá”, “ré” e “do#”), estejam também fazendo parte da harmonia sugerida. Pelo exposto acima, esse tipo de procedimento será considerado como **construção melódica aberta**⁷⁴. Notou-se também que o processo se encontra mais presente na parte “B” da música, a qual se caracteriza por um trecho harmonicamente instável.

Independentemente dos tipos de construções melódicas apresentadas, outra característica importante da melodia é o seu contorno em forma de arco, no qual muitas das passagens têm salto seguido de salto (Ex. 23; c. 18). Em outros momentos, os saltos que caracterizam esse contorno se dão por imitação à condução instrumental (Ex. 23; c. 10).

⁷⁴ Porque se diferencia do acompanhamento embora esteja vinculado a ele, permite uma maior grau de liberdade, não estando fechada, considera-se que ela **abre** um espaço compositivo mais “espontâneo, livre” em relação ao acompanhamento.

Exemplo 23 – Saltos melódicos recorrentes (c. 18, 10)

As categorizações aqui expostas são importantes, na medida em que revelam procedimentos estruturantes dentro da relação melodia-acompanhamento.

Um segundo plano de observação diz respeito a aspectos relacionados à constituição e à elaboração do acompanhamento. Vê-se que existe uma construção composicional relacionada à mão esquerda. Nesse aspecto, observa-se em importantes obras de referência didática e instrumental — tais como *School of Guitar (Escuela de la Guitarra)*, *Exposition of Instrumental Theory*, de Abel Carlevaro (1984) — a ausência de abordagem que relacione procedimentos compositivos com fatores de movimentação ou deslocamento da mão esquerda ou direita⁷⁵.

No caso do violão, existem três aspectos intimamente relacionados, utilizados por compositores do século XX, que produzem um idiomatismo instrumental do qual Guinga faz uso: 1) o deslocamento da mão esquerda, com três planos de ação: movimento transversal, movimento vertical e movimento horizontal; 2) o uso das *fôrmas* dentro desses três tipos de movimento, em que *fôrma* corresponde à apresentação de uma determinada disposição dos dedos da mão esquerda em uma posição do violão, escalar ou em acordes, com e sem cordas

⁷⁵ Embora o livro traga diversos exemplos que falam da técnica e do movimento, da mecânica da mão esquerda e da direita, ressalta-se apenas a necessidade de se unir a abordagem técnica instrumental com a composição. No entanto, encontramos nos cadernos de Carlevaro, de estudo de técnica, uma série de exercícios que podem ser de grande interesse musical e que trazem um arcabouço prático extremamente útil para se estudar a dialética entre a dinâmica da mecânica instrumental e os princípios composicionais contemporâneos.

soltas, transposta para outra região; 3) a inclusão das cordas soltas, como fator colorístico timbrístico e de possibilidades harmônicas.

Pela Figura 3, a seguir, tem-se uma melhor compreensão das análises a serem efetuadas conjuntamente com a partitura:

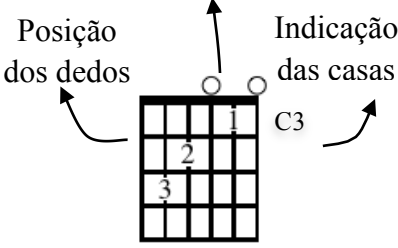
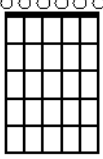
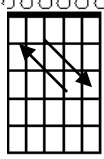
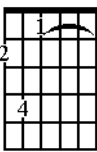
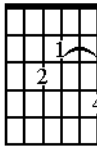
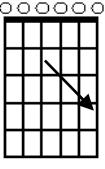

2.1 – Diagrama	2.2 – Cordas soltas	2.3 – Movimentos da mão esquerda
<p style="text-align: center;">Cordas soltas</p>  <p>Posição dos dedos</p> <p>Indicação das casas</p> <p>C3</p>	<p>6^a. 5^a. 4^a. 3^a. 2^a. 1^a. Mi Lá Ré sol si mi</p> 	<p>Vertical</p>  <p>Transversal</p> <p>Horizontal</p>

Figura 3 – Representação do braço do violão

Utilizar-se-á o *diagrama* (Fig. 3–2.1), que representa o braço do violão com as suas respectivas casas e as *fôrmas* da mão esquerda, e a posição dos dedos da mão esquerda expressa pelos números **1**, **2**, **3** que correspondem respectivamente ao: indicador, médio e anular; podendo ser acrescentados o mindinho, dedo **4**, e polegar, dedo **5**. Ainda na Figura 3–2.1 temos o **C3** (terceira casa) indicando o posicionamento de uma casa específica — considerando que o braço do violão tem 19 casas —, e as **cordas soltas** que são indicadas pelo símbolo **0** (zero). Na Fig. 3–2.2, as cordas soltas encontram-se distribuídas da seguinte maneira: as mais graves — Mi (6^a) Lá (5^a) e Ré (4^a) — estão à esquerda do braço (do *diagrama*); as mais agudas — sol (3^a), si (2^a) e mi (1^a), à direita. Na Fig. 3–2.3 está representado o braço do violão e as possibilidades de deslocamento da mão esquerda em três tipos de movimento: vertical, horizontal e transversal, nas suas diversas ocorrências. Isso facilita uma melhor visualização das *fôrmas*, no seu posicionamento e direção.

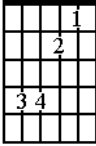
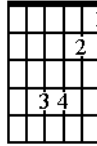
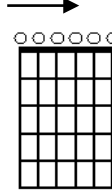

Iniciando a análise, observa-se no Exemplo 24 que o compositor utiliza duas *fôrmas* (itens – a, b), ligeiramente modificadas, produzindo um **movimento transversal** (item – c) da mão esquerda. O resultado harmônico evidencia dois acordes: $F\#m6^{(9)}$ e $F\#m7$ (item – d). Dessa forma, o resultado sonoro mostra uma continuidade melódica do acompanhamento, fruto do deslocamento transversal. A utilização da cifra sem a inversão denota uma estaticidade harmônica (item – e), na qual o seu colorido deve-se a essa movimentação transversal que enriquece essa passagem.

<p>a.</p> 	<p>b.</p> 	<p>c.</p> 
<p>d. $F\#m6^{(9)}$ $F\#m7$</p> 		<p>e. I</p>

Exemplo 24 – Movimento transversal (c. 6)

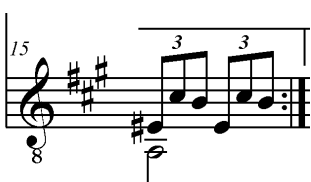

No Exemplo 25, a disposição adotada pela mão esquerda mostra o uso reiterado de um tipo *fôrma* (itens – a, a'), construindo-se dois acordes: $G\#7^{(b9)}/C\#$ (sem a fundamental) e $C\#7/F\#$ (item – c), que se **movimentam verticalmente** (item – b). Nesse caso, o caminho do baixo em quartas traz um intrincado jogo entre os aspectos harmônicos e o traslado da mão esquerda. Ao mesmo tempo em que existe uma intenção na condução harmônica (item – d), a permanência da inversão nos acordes (item – c) demonstra também o intuito de manter o movimento vertical da mão esquerda (item – a, a'), resultando em uma sonoridade *sui*

generes. No caso, os baixos apresentados são resultado da antecipação da resolução harmônica dentro do próprio acorde (MESQUITA, 2010, informação verbal).

<p>a.</p> 	<p>a[?].</p> 	<p>b.</p> 
<p>c.</p> <p>$G\#7^{(b9)}/C\#$ $C\#7/F\#$</p> 		<p>d.</p> <p>V/V → V</p>

Exemplo 25 – Movimento vertical (c. 12)

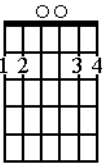
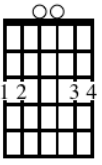
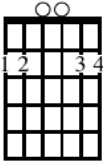
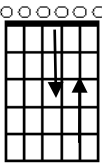
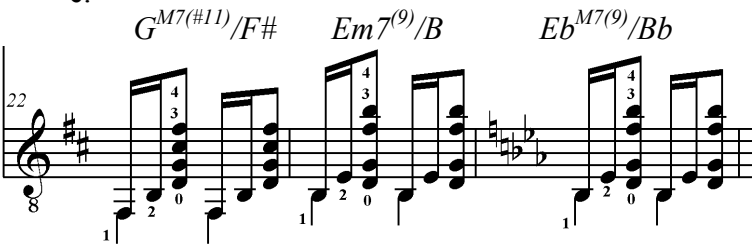
O procedimento citado anteriormente também é visto no Exemplo 26. No acorde de $C\#7/A$ (c. 15), a nota “lá”, no baixo, é a antecipação da resolução do acorde de $F\#m6^{(9)}$ (c. 06).

<p>$C\#7/A$</p> 	<p>$F\#m6^{(9)}$ $F\#m^{M7}$</p> 
--	---

Exemplo 26 – Baixo antecipando resolução (c. 15 e 6)

No Exemplo 27, analisando a disposição dos dedos — dos itens a, b, c — temos uma só *fôrma* percorrendo as casas 2, 7 e 6, nas quais o movimento horizontal da mão esquerda é

marcante (item – d). Algo que chama atenção é o uso significativo de quartas, tanto com as cordas presas como com as soltas (item – e).

<p>a.</p> 	<p>b.</p>  <p>C5</p>	<p>c.</p>  <p>C5</p>	<p>d.</p> 
<p>e.</p> 			<p><i>Passagem Modulante</i></p>

Exemplo 27 – Movimento horizontal (c. 22–23)

Observando detalhadamente o caminho adotado pela *fôrma* escolhida (Ex. 27), percebe-se que: 1) a relação de quartas na partitura e/ou *fôrma* indica aspectos idiomáticos – nesse âmbito chamado de **violonismos**; 2) as cordas soltas (“ré” e “sol”) funcionam como “falso pedal”, e mantêm uma “sonoridade reentrante” – pode-se fazer uma analogia com as afinações reentrantes (DUDEQUE, 1994); 3) esse processo deriva acordes invertidos; 4) a harmonia resultante é provavelmente influenciada pelo movimento horizontal, pela sua *fôrma* e pelas cordas soltas — evidenciada também pela mudança de armadura na partitura (item – e).

2.3.2 CONCLUSÕES DA ANÁLISE

Encontrou-se no presente estudo três tipos de construção referentes aos aspectos melódicos da canção. Na “Introdução” (c. 01–05) e na sessão “A” (c. 06–17) há recorrência de melodias literais e semiliterais. Na parte “B” (c. 18–25) a característica predominante é de

melodias abertas. Já sobre o acompanhamento e respectivo deslocamento da mão esquerda observou-se que os movimentos transversais e verticais são mais predominantes na “Introdução” e na sessão “A”, enquanto na parte “B” destaca-se o movimento horizontal, do qual se pode ressaltar o fator modulante da harmonia. Acredita-se que existe, nessa música, uma estreita relação entre as *fôrmas* utilizadas — intimamente relacionadas às cordas soltas — e os tipos de construção melódica já citados. Encontrou-se uma série de resoluções não convencionais, principalmente com baixos invertidos, fruto dessa conduta.

Pela Figura 4 a seguir, propõe-se uma síntese do pensamento composicional em questão:

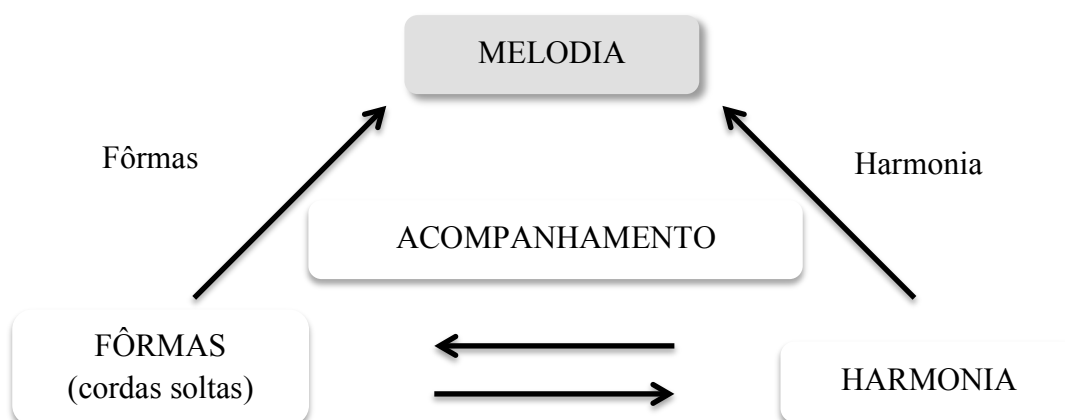


Figura 4 – Síntese do pensamento composicional

De um modo geral, depreende-se que a melodia resulta do acompanhamento, e por um procedimento econômico já se faz pronta: a parte do acompanhamento gera a melodia. A harmonia em certos momentos convida à apresentação de uma determinada *fôrma*, e em outros momentos a *fôrma* e os movimentos propostos conduzem a uma determinada harmonia. As cordas soltas dão condições para essa liberdade de movimento, pois o violonista encontra mais facilidades técnicas e opções de colorido harmônico com a utilização delas.

Dessa maneira, Guinga se diferencia em sua conduta criativa apresentando recursos de compositores da vanguarda violonística, ao mesmo tempo em que viabiliza uma linguagem tonal e coerente com o estilo da canção popular, recheado de idiomatismos melódicos e harmônicos típicos do instrumento — **os violonismos**.

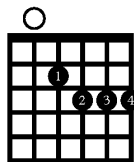
2.4 Proposições e outras considerações

Ao trazer as contribuições de CARDOSO (2006) e analisar uma das músicas de Guinga em detalhe, acredita-se que esse arcabouço teórico diz respeito a questões de intertextualidade no universo violonístico. Essas questões se apresentam como possibilidades de interação entre dois textos (por exemplo, melodia e acompanhamento), podendo assim serem analisadas e interpretadas dentro dessa perspectiva. O que está em questão é justamente saber a que fundamentação se pode aludir com base nesses procedimentos. Veja um exemplo de análise de Cardoso (2006) — Figura 5a e 5b:

a tempo

allarg.

Meno



No trecho grifado, a fôrma representada à esquerda é deslocada, o dedo 1 movendo-se para as casas 9, 2, 7, 4, 9, 6, 11, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 17, 16, 15, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5 nesta ordem. A fôrma está quase sempre em interação com o baixo pedal "lá" tocado na quinta corda solta do instrumento.

Fig. 27. Villa-Lobos. Estudo No.4. Compasso 9 a 16. Digitação nossa.

Figura 5a – Análise de Thomas S. Cardoso: Villa-Lobos, *Estudo no. 4*.

Fonte: Figura adaptada (CARDOSO, 2006, p. 114).

Fig. 28. Guinga. Di menor. Compasso 34 a 42

Figura 5b – Exemplo de análise de Thomas S. Cardoso: Guinga, *Di menor*.

Fonte: Figura adaptada (CARDOSO, 2006, p. 114).

Assim diz Cardoso:

Interessa, nestes exemplos, a utilização semelhante, por parte dos dois compositores, de uma fôrma de mão esquerda deslocada horizontalmente através do braço do instrumento, e sempre em interação com a corda solta lá no baixo, que funciona como um baixo pedal. Em ambos os casos, as fôrmas (e suas variações, no caso de Guinga) são deslocadas diversas vezes. No entanto, Villa-Lobos passeia com a fôrma por todos os graus da escala cromática, mostrando-nos mais uma vez o seu **radicalismo** na utilização desta técnica composicional, enquanto Guinga a desloca com mais **moderação** (CARDOSO, 2006, p. 114, grifo nosso).

Mediante isso, compreende-se o seguinte: 1) a relação entre **radicalismo** e **moderação** descrita por Cardoso (2006) é muito pertinente ao nosso estudo sobre estética intertextual; 2) essa **moderação** apontada é antes de tudo uma conduta de ruptura com a tradição, ou prática mais usual na música popular brasileira (pode-se incluir o *jazz*), na utilização das *fôrmas* para produzir o acompanhamento, como encontrou-se no *Dicionário de Acordes com cordas soltas*, de Jefferson Moreira (2000), uma série de acordes produzidos dessa maneira, ou seja, com as cordas soltas; 3) essa mesma moderação (utilização mais contigua, branda das formas e cordas soltas) pode retornar como procedimento a “renovar os ares da vanguarda” musical; 4) a geração do material, tomando por base o idioma violonístico numa interface entre dois universos, tirando do acompanhamento e passando para a melodia, qual seja, tirar o que é próprio do instrumento e passar para a voz é algo interessante de se pensar.

Pode-se dizer também o seguinte, por exemplo: no choro, o que era feito no sax por Pixinguinha se tornou algo fundamental na maneira de acompanhar no “violão de 7 cordas”⁷⁶ de Dino 7 Cordas (1918–2006)⁷⁷, e aos poucos foi se incorporando os fraseados melódicos feitos pelo sax, algumas vezes literais e outras vezes modificados, até se tornar extremamente característico da maneira de acompanhar. Isto é, uma incorporação composicional idiomática e, por assim dizer, quando um meio influencia outro, esse tipo de intercâmbio nos aproxima mais da intertextualidade, sem falar nos recursos técnico-composicionais expandidos nessa troca:

Horondino José da Silva, o Dino, foi o primeiro a transpor para o violão de sete cordas a linguagem do saxofone tenor de Pixinguinha. Após pelo menos quatro anos tocando violão de seis cordas ao lado de

⁷⁶ Ao violão de seis cordas acrescenta-se uma mais grave, a corda “dó”, sendo bastante requisitada na execução dos contrapontos, chamadas de “baixarias”, no grupos regionais choro e rodas de samba.

⁷⁷ Nas primeiras décadas do século XX, China e Tute foram divulgadores do instrumento. Porém foi Horondino José da Silva — o Dino 7 Cordas — o responsável por popularizar e criar uma linguagem própria para o instrumento.

Pixinguinha no Conjunto Regional de Benedito Lacerda, seria inevitável que Dino não buscasse absorver a essência daquilo que fazia seu companheiro de trabalho (MEIRE, 2006, p. 14).

Também, como comenta Pellegrini (2005, p. 50, 51): “No disco *Pixinguinha 100 Anos*, na faixa *Vou Vivendo*, pode-se ouvir o sax tenor de Pixinguinha dobrado pelo violão de Dino, que na época ainda não tinha sete cordas”. Dino passa então a utilizar-se desse fraseado e dos contrapontos feitos no sax, apreendidos na vivência com Pixinguinha, para realizá-los no violão de 7 cordas posteriormente.

Falando do caso ora estudado, ter-se-ia especificamente (Fig. 6):

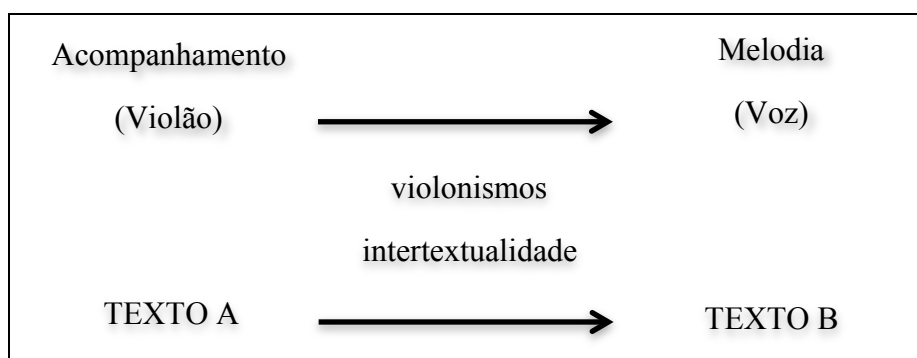


Figura 6 – Relação entre texto A e texto B

A Fig. 6 representa essa interação intertextual: o **Texto A** (acompanhamento) empresta seus atributos ao **Texto B** (voz); seria possível se pensar aqui no *hipertexto* de Genette. Dessa permuta resulta uma melodia com “característica violonística”⁷⁸, ou seja, aqui se pode falar em intertextualidade idiomática na qual os *violonismos* estão presentes.

Quanto aos violonismos, a coerência composicional vem do uso sistemático desses “desenhos” dentro do âmbito harmônico do violão ou pode ser conduzida com base em aspectos pós-tonais, a partir do movimento da mão, isto é, de sua fisicalidade compositiva.

⁷⁸ Marcus Tardelli, em entrevista a Cardoso (2006) corrobora nosso pensamento: [...] “Por isso que tocar, às vezes, uma melodia do Guinga, é complicado, não é fácil de você entender logo, porque às vezes você tem de pensar como se fosse um violão, principalmente a melodia” [...] (CARDOSO, 2006, p. 83).

Tudo isso revela um pensamento muito próprio do violão: boa parte dos violonistas compreendem e pensam que algumas posições e encaminhamentos harmônicos, assim como padrões de movimento, facilitam a composição em um processo de *feedback* entre o idiomatismo e o resultado musical almejado.

Todos esses aspectos podem ser incorporados como materiais e pressupostos para a análise, a conceituação e a construção composicional com base em aspectos intertextuais. Fica aqui uma especulação sobre essas possibilidades e suas aplicações em tais ambientes musicais e em outros que venham posteriormente.

3 DESVELANDO O COMPOR: MEMORIAL COMPOSICIONAL

Para mim a intertextualidade é uma técnica que, em lugar de tolher a minha imaginação, a aguça, a desperta, a estimula. Uso-a porque me fascina, me encanta, pois procurar ser EU no corpo de um OUTRO não deixa de ser um desafio e tanto.
(J. Alberto Kaplan, 2002).

Falar de um memorial composicional é, antes de tudo, abordar a metodologia do compor sob os aspectos formais e descritivos. Intenta-se aqui demonstrar como os intertextos são (re)elaborados na composição intertextual, relacionando-os a uma terminologia que remeta também ao universo da Teoria da Intertextualidade.

Dado o caráter polissêmico da obra, o planejamento consistiu de três premissas: 1) o desenvolvimento da “técnica de composição intertextual”, com a utilização dos conceitos relativos à intertextualidade, seja da literatura ou da música; 2) os aspectos estéticos dos quais se revestem; 3) condutas relacionadas ao idiomatismo pela ótica intertextual. Do ponto de vista da concepção composicional, nenhuma das três premissas são excludentes e podem ocorrer tanto isolada quanto simultaneamente.

3.1 Aporia – I Movimento (epígrafe)

Tratam-se aqui os aspectos formais que culminaram na composição do primeiro movimento, destacando o uso dos intertextos musicais, assim como o idiomatismo do violão, em sua particularidade e em combinação com a orquestra. Parte-se da forma geral, explicitando as relações entre os intertextos e o uso do idiomatismo do violão na composição.

Para o primeiro movimento da obra *Aporia*, para solista e orquestra, utilizou-se da seguinte instrumentação:

Quadro 8 – Instrumentação: I Movimento (*epígrafe*)

<i>Instrumentação</i>	
<i>Solista</i>	violão
<i>Madeiras</i>	flauta, oboé, clarinete (Bb) e fagote;
<i>Metais</i>	trompete (Bb), trompa (F) e trombone;
<i>Percussão</i>	2 tímpanos
<i>Cordas</i>	violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos.

No primeiro movimento, os intertextos utilizados são ao mesmo tempo um fim e um meio, ao dar unidade e diversidade à obra. Por vezes também caracterizam seções, as quais se demarcam claramente pela sua entrada. Como é demonstrado no Quadro 9, a peça está dividida em 5 (cinco) partes: **A** – epígrafe (introdução) e comentário; **B** – solo de violão/*alusão*; **C** – citações; **D** – violão e orquestra acompanhando-se mutuamente; **E** – final.

Quadro 9 — Descrição das partes do I Movimento (*epígrafe*)

Partes	A	B	C	D	E
Descrição	Epígrafe (introdução) e comentário	Solo de violão/ <i>alusão</i>	Citações	Violão e orquestra acompanhando-se mutuamente	Final
Compassos	1–66	67–104	105–113	114–133	134–149

Trabalhou-se com as seguintes fontes: 1) *Di menor* de Guinga/Celso Viáfora; 2) *Área de Opereta* de Guinga/Aldir Blanc; 3) *Prelúdio no. 1* de Villa-Lobos; 4) *Estudo no. 1* de

Villa-Lobos 5) *Insensatez* de Tom Jobim/Vinícius de Moraes; 6) *Canon BWV 1072* de J. S. Bach. Algumas dessas fontes são apresentadas como citações literais, recortes ou mesmo recebem um tratamento diferenciado. Outros procedimentos incluem o uso idiomático do violão na construção de partes da orquestra — melodia, texturas, harmonia — pensadas aqui como dimensão vertical. Na sequência, descreve-se cada seção.

A seção A inicia-se com a apresentação do texto de Guinga, apenas a parte do acompanhamento, de maneira literal e acrescido somente de uma indicação de caráter. Observa-se o uso de duas pausas. Ao utilizá-las, uma no começo e outra no fim da frase, percebe-se um silêncio que demarca a *fala* (texto) do outro, juntamente com a mudança de compasso (4/4) logo em seguida, reforçando esse aspecto. Dessas circunstâncias, a introdução da música caracteriza-se como uma *epígrafe* (Ex. 28).



Exemplo 28 – Epígrafe

Pode-se ver que existe uma ambivalência discursiva a demarcar a *epígrafe* e o comentário, o qual é revelado pela alternância entre os compassos em 2/4 (dois por quatro) e 4/4 (quatro por quatro), como é mostrado no Quadro 10 – (c. 01–26):

Quadro 10 – Descrição da alternância de compassos

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Tempo	2/4	2/4	2/4	4/4	2/4	4/4	4/4	2/4	2/4	4/4	4/4	2/4	2/4
Compasso	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Tempo	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	2/4	2/4	2/4	4/4	4/4	2/4	4/4	4/4

O comentário não é revelado somente pelos compassos, mas também por outros elementos, como no Exemplo 29–a⁷⁹ onde nota-se a indicação de marcação dos compassos em silêncio para os tempos 4/4 (quatro por quatro) e 2/4 (dois por quatro), ao que se pede para o maestro enfatizar o gesto regencial⁸⁰; e como observa-se no Exemplo 29–b, em que as pausas metricamente posicionadas lembram a frase inicial, agora reduzida e reelaborada melodicamente (Ex. 29–a;–b):

(a) Maestro:
enfatizar o gestual da regência na marcação
dos compassos em silêncio nesta seção

3



(b) normal

19



Exemplo 29 – Diálogo entre o texto de partida e o intertexto gerado

Eis que propositalmente se configura uma intertextualidade através do diálogo entre o texto de Guinga e o texto gerado.

Logo após a epígrafe, de um modo geral, os materiais utilizados e a forma como estão dispostos configuram-se como um comentário da epígrafe, pois esses materiais remetem à introdução, mas são conduzidos de modo a se diferenciar dela e a ganhar um outro caráter.

⁷⁹ Queremos lembrar ao leitor que todas as indicações de traço de ligação seguido de letras (Ex. 29–a) sob os números dos exemplos indicam inferências contidas internamente nos exemplos das partituras, figuras ou diagramas apresentados.

⁸⁰ “[...] o gesto do regente é percebido e sentido pelo receptor, pelo músico da orquestra. A visão é imprescindível para essa captação, mas o decodificador é, acreditamos, a percepção subjetiva. Portanto, olhar para o regente significa ir além da sua marcação aparentemente convencional. Significa “sentir” o seu gesto, decodificar a sua linguagem” (MUNIZ NETO, 2003, p. 54–55). Fora a perspectiva *paratextual*, o intuito aqui é denotar a textualidade vigente adquirida pelas pausas, pois mesmo elas podem viabilizar um tipo de texto a ser lido, a depender do enunciado proposto.

38

normal

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tbn.

mf

mf

meditativo e sonoro

p

meditativo e sonoro

mf — *p*

Exemplo 30 – Comentário da epígrafe em outros instrumentos

Como se observa no Exemplo 30 (c. 38 e 39), há uma transposição melódica na região de “lá” (Vlão., Fl., Ob., Cl.) enquanto a base (Fgt., Tbn., Vc.) está em “ré” — pode-se falar em “ré dórico” no conjunto das notas. O tema inicial encontra-se fragmentado.

Toda essa recorrência melódica indica uma variação do material inicial, ou seja, um comentário que corrobora, pelo menos em parte, o argumento anterior. Considera-se que seja a maneira como se encontram distribuídos a textura e o evidente baixo pedal entre os instrumentos, que mostra melhor o grande diferencial no desenvolvimento do comentário.

Na seção **B** destaca-se um procedimento de alusão ao *minimalismo* — podemos dizer que no caso da alusão a parte remete ao todo⁸¹.

Nota-se, no exemplo 31, a utilização da barra de repetição de compasso de forma reiterada, e emprega-se a técnica denominada *processo aditivo linear*⁸², no qual os elementos

⁸¹ Também levou-se em conta a conceituação de intertextualidade como alusão de Genette “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2006, p. 8).

⁸² “A técnica de processo aditivo linear articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base” (CERVO, 2005, p. 52). No caso em questão, são agregados elementos de articulação.

são paulatinamente agregados: (a) *legato*; (b) *legato* e *staccato*; e em (c) *legato*, *staccato* e acentuação (Ex. 31–a, b, c). Exemplifica-se um trecho da parte do violão.

89 *legato* (a) *legato* (b) *legato+staccato*
 89 *mf* *p* *f* *p* *mf*
 94 (c) *legato+staccato+*
 94 *acentuação* *f* *pp*

Exemplo 31 – Alusão ao *minimalismo*, violão

Dessa forma, foi atribuído apenas um processo de repetição não muito extenso e utilizado um determinado recurso minimalista, pouco desenvolvido, para caracterizá-lo plenamente⁸³ como tal.

Na seção C, os intertextos têm um papel significativo na construção composicional. O início é demarcado pela presença de três intertextos, os quais são mostrados primeiramente em separado e depois como está na partitura elaborada. Seguem os seguintes intertextos: (a) *Área de Opereta* (Ex. 32; c. 1–3); (b) *Prelúdio no. 1* (Ex. 33; c. 1–3); e (c) *Insensatez* (Ex. 34; c. 1–7).

Exemplo 32 – Melodia da música *Área de Opereta* de Guinga

Andantino expressivo

Exemplo 33 – *Prelúdio no. 1* de V. Lobos

⁸³ Para mais detalhes, consultar o livro *Writings on Music* (REICH, 2002) ou o artigo *O Minimalismo e suas técnicas composicionais* (CERVO, 2005), bastante esclarecedores a esse respeito.

Exemplo 34 — Melodia: *Insensatez* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes

No Exemplo 35a, os intertextos (a) e (b) se apresentam como melodia e acompanhamento no violão, respectivamente, e o intertexto (c) como contracanto. Todos os intertextos foram modificados ligeiramente para a adequação da verticalidade sugerida. De maneira geral, adotaram-se os seus contornos.

Exemplo 35a – Junção dos intertextos (a), (b) e (c)

Ao colocar o violoncelo para fazer a melodia junto com o violão, evidencia-se o intercâmbio idiomático entre os dois instrumentos, com os baixos na melodia e o acréscimo dos arrastes na sua execução do violão.

107 arpejo: *Estudo no. 1*

Vlão.

Fl.

Cl. *p* *mf*

Tpa.

Vc. *p* *mf*

Exemplo 35b –Junção dos intertextos (a), (b) e (c) e intertexto do *Estudo no. 1* de V. Lobos

No compasso 108 (Ex. 35b) incluiu-se uma pequena alusão ao arpejo do *Estudo no. 1* de V. Lobos, distribuído entre o clarinete e o violão.

Como se pode ver em outros trechos, o texto do violão empresta toda a sua estrutura compositiva na elaboração de um outro texto (Ex. 36):

(a)

C5

Vlão.

Cl. *mf* *f* *ff*

Exemplo 36 – Idiomatismo entre violão e clarinete

A melodia do clarinete é construída com base no idiomatismo do violão. Como se nota nos diagramas (Ex. 36–a), a movimentação da mão esquerda está intimamente relacionada à utilização das cordas soltas, promovendo um deslocamento, em princípio vertical, fruto de

uma conduta compositiva idiomática, sendo um enunciado atribuído ao clarinete⁸⁴. Esse uso idiomático do motivo elaborado no violão é expandido em determinadas passagens para a orquestra inteira. Como se percebe no exemplo 37, a escolha da afinação do tímpano (“lá” e “ré”) é proposital, o ambiente e a textura harmônica também são intencionais, e o ritmo é resultante dessa passagem. Tudo foi pensado tomando-se como base o instrumento e as suas características constitutivas (Ex. 37):

46

The musical score for Example 37, starting at measure 140, features a complex rhythmic and melodic passage. The Violão (Guitar) part is the central focus, marked with a forte (*ff*) dynamic and featuring a series of slurs and accents over a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The orchestral accompaniment includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Timpani part is particularly notable, with dynamic markings of *p* and *f* and specific pitch indications. The overall texture is dense and rhythmic, reflecting the idiom of the guitar being expanded to the full orchestra.

Exemplo 37 – Idiomatismo entre violão e orquestra

⁸⁴ Tem-se ciência das várias possibilidades de digitação dessa passagem, mas aqui se preferiu desse modo a fim de revelar como ela foi produzida. Em outras situações ocorreu o mesmo pensamento compositivo.

Na parte **D** se observa como o intertexto das cordas (de Bach) dialoga com o texto do violão (“própria autoria”), revelando o aspecto histórico dessa passagem recheada de um padrão descendente do baixo no violão (Ex. 38-a) — poder-se-ia pensar aqui em Albinone, na Passacaglia, entre outros — realinhado à própria ideia de um “cânone estrutural”, representado também pelo *Canon BWV 1072* de J. S. Bach, na seção das cordas (Ex. 38-b):

114 Cantabile espressivo

(a)

(b) Canon BWV 1007

117

(b) Canon BWV 1007

Exemplo 38 – Cânone estrutural

O resultado sonoro adquire uma duplicidade. O acompanhamento das cordas se transforma em uma espécie de “baixo pedal” para o violão, que, de solista, passa também a acompanhar as cordas. Esse diálogo é permitido pela recorrência das duas sequências harmônicas: no violão, com os baixos descendentes, e nas cordas, com a insistente escala produzida por cada instrumento, repetidamente.

Assim, é possível considerar o primeiro movimento como resultado do desenvolvimento do tema, proposto em forma de *epígrafe* (paratexto), ideia ou frase a que me dispus a discursar de maneira musical e que participa ativamente da composição. Sendo assim, não se assemelha ao chamado *Tema com variações*, de uso mais corrente. O uso idiomático do violão na geração de motivos e de desenvolvimento musical é bastante evidente em diversas passagens, tanto do ponto de vista harmônico como melódico. Outro fator estruturante é a utilização de intertextos, seja no âmbito técnico ou estético, amalgamados e contribuindo com a percepção intertextual almejada.

3.2 Aporia – II Movimento (arquitexto)

Nesse movimento procura-se abordar, em linhas gerais, três processos compositivos intertextuais: 1) a utilização do *digitexto*, ou seja, da digitação do texto de partida, incluindo os diagramas resultantes do movimento da mão esquerda; 2) a “ferramenta” *kenosis, climanen* e *tessera* de Bloom (2002); 3) a *arquitextualidade* — Genette (2006), e os gêneros do discurso de Bakhtin (2010). Vale salientar que algumas dessas condutas são mais gerais, como em Bakhtin, outras são bem mais específicas, a exemplo do *digitexto*.

Apresenta-se primeiramente uma análise dos aspectos formais globais para, em seguida, destacar algumas das suas particularidades constitutivas.

Para esse movimento, tem-se a seguinte instrumentação (Quadro 11):

Quadro 11 — Instrumentação: II Movimento (*arquitextualidade*)

<i>Instrumentação</i>	
<i>Solista</i>	violão
<i>Madeiras</i>	flauta, oboé, clarinete (Bb) e fagote;
<i>Metais</i>	trompete (Bb), trompa (F) e trombone;
<i>Percussão</i>	guizos, caxixi, pandeiro, temple block, wood block, caixa clara, bombo, surdo, caixa, triângulo
<i>Cordas</i>	violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos.

A instrumentação aqui tem por finalidade ressaltar o caráter arquiteitual da composição. Sua utilização está primordialmente vinculada ao texto do violão, funcionando muitas vezes como uma *réplica* (resposta, no dizer de Bakhtin) ao seu enunciado.

A peça está dividida em sete partes: **Introdução** – *paródia* (retrogradação); **A** – discurso bivocal/*kenosis* (motivo **a**); **A'** –; **B** – discurso bivocal/*kenosis* (motivo **b**); **B'** – *tessera* (*adágio*); **C** – solo, trio e improviso; e **D** – ponte e *coda* final (Quadro 12):

Quadro 12 — Descrição das partes do II Movimento (*arquiteitualidade*)

Partes	Introdução	A	A'	B	B'	C	D
Descrição	<i>Paródia</i> (retrogradação)	Discurso bivocal/ <i>Kenosis</i> (motivo a)		Discurso bivocal/ <i>Kenosis</i> / <i>Askesis</i> (motivo b)	Climanen/ Tessera (adágio)	Solo, Trio e Improviso	Ponte e <i>Coda</i> final
Compassos	1–26	24–55	56–80	81–126	127–156	157–220	221– 286

Tomou-se como ponto de partida o texto de Bach⁸⁵: *Bourrée BWV 996* da suíte para alaúde em “mi” menor, transcrita para violão⁸⁶. Dessa forma, caminhar-se-á lado a lado com esse texto a fim de esclarecer algumas das atitudes tomadas. Primeiramente foi modificado o tempo de compasso do *bourrée*, de 4/4 para 2/4, direcionando-o para o gênero com o qual se escolheu trabalhar: o “baião”.

A **Introdução** é feita por retrogradação e aumentação, com as quais se obtém o efeito de paródia — Sant’Anna (2007); Barbosa, Barrenechea (2003). Como é possível examinar no exemplo 39, utilizam-se os baixos do *bourrée* (Ex. 39–a) de forma retrógrada (Ex. 39–b), distribuindo-se as notas da esquerda para a direita na melodia da trompa.

⁸⁵ Essa digressão em relação ao texto de Guinga não é fortuita: 1) Guinga cita Bach como um compositor de sua preferência; 2) o texto de Guinga aproxima-se ao de Bach por meio da arquiteitualidade; 3) utilizam-se recursos idiomáticos já discutidos anteriormente e constatados em Guinga.

⁸⁶ Essa transcrição está disponível no livro do professor Henrique Pinto: *Iniciação ao Violão* (2001). Essa é umas das obras mais conhecidas entre os iniciantes e diletantes de violão erudito.

Vlão.
 (a) baixos utilizados

altural real
 Tpa.
 (b) retrogradação

Exemplo 39 – Uso dos baixos: retrogradação na introdução – trompa

Acrescenta-se à retrogradação uma modificação rítmica, que na maioria das vezes estende as durações da melodia gerada.

A produção das seções **A** e **B** tem como um dos parâmetros basilares a digitação adotada no *bourrée*. Essa digitação é transferida para uma outra região do braço e são aplicadas variações.

Pode-se averiguar, no Exemplo 40, a digitação na partitura original (Ex. 40-a), sugerida no livro e à qual também se acrescentou algum detalhamento pessoal, e seu respectivo diagrama, demonstrando a movimentação de mão esquerda (Ex. 40-b). No exemplo 41 tem-se a digitação do texto gerado (Ex. 41-a) e seu diagrama (Ex. 41-b).

(b)

C5 C5 C5 C5 C5

(a)

Exemplo 40 – Digíteto original – bourrée

(b)

27

(a)

mf

Exemplo 41 – Digitexto gerado – Aporia II.

Comparando os Exemplos 40 e 41, encontra-se a mesma digitação adotada, e a movimentação resultante dessa passagem implica uma outra sonoridade, com a utilização de cromatismos e saltos melódicos mais salientes. Contudo, aproveita-se o contorno melódico e o ritmo na voz principal, esvaziando-se de seu próprio estro, retém-se a estrutura formal e o esquema fraseológico, submetendo-se à escritura precursora (Bach), revelando o que Bloom denomina de kenosis.

O mesmo acontece na parte **B**. A digitação representa a mola mestra do processo compositivo, pensando sob a ótica de Bakhtin, os elementos texto-musicais estão imbricados, faz-se presente um discurso que torna-se bivocal.

8

mf

Exemplo 42 – Digitexto original – parte B, bourrée

The image displays four guitar fretboard diagrams for the C5 chord, each with a circled 'O' above it. The diagrams show different voicings: the first has the 5th string open and the 4th string on the 5th fret; the second has the 4th string on the 5th fret and the 3rd string on the 4th fret; the third has the 4th string on the 5th fret and the 2nd string on the 4th fret; the fourth has the 4th string on the 5th fret and the 1st string on the 4th fret. Below the diagrams is a musical score in treble clef, 8/8 time, starting at measure 81. The score includes fingerings (1-4) and articulation marks (accents) for the notes.

Exemplo 43 – Digitexto gerado – parte B, Aporia II

Ainda na seção **B** são interpolados outros elementos que desarranjam a sequência do texto de partida. No Exemplo 44 explicita-se um momento em que há uma digressão em relação ao intertexto na parte **B** (Ex. 44 — Interpolação, c. 85–88) e posteriormente seu retorno (Ex. 44, c. 89), em uma luta representada pela *askesis*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 84 and is divided into two sections: 'intertexto parte B' (measures 84-85) and 'Interpolação' (measures 86-88). The 'Interpolação' section features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second staff starts at measure 89 and is labeled 'intertexto parte B', showing a return to the simpler rhythmic pattern of the first section.

Exemplo 44 – *Askesis* – parte B

Pensando em Bloom, esta passagem da seção **B** (Ex. 44) representa uma verdadeira batalha: “o *climanen* e a *tessera* lutam para corrigir ou completar os mortos, a *kenosis* e a *daemonização* atuam para reprimir a lembrança dos mortos, mas a *askesis* é a própria luta, o desforço até a morte com os mortos” (BLOOM, 2002, p. 170, grifo do autor).

Em **B'** tem-se o *climanen* e a *tessera*, que revelam tanto o desvio quanto a releitura do texto original (*bourrée*), retendo seus termos, mas usando-os em outro sentido.

Musical score for Example 45, featuring Violin I, Violin II, Oboe, and Viola parts. The score is in 2/4 time with a tempo of 55. The Violin I part starts at measure 127 with the instruction "dolce deixar vibrar (d.v.)" and "p legato". The Oboe part starts at measure 131 with "mf" and "sul tasto". The Viola part starts at measure 131 with "p" and "mf".

Exemplo 45 – Variações do digitexto gerado – climanen

No Exemplo 45 a utilização de colcheias, o andamento mais lento, a harmonia (distribuídos também na instrumentação da orquestra), proporcionam um distanciamento em climanen.

O Exemplo 46 foi composto com base na representação do esquema de dominantes secundárias e na modulação apresentada na seção **B**. Essa ideia foi transposta e refeita com base em duas premissas: 1) aplicando-se a ferramenta tessera: “lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o percussor não houvesse ido longe o bastante” (BLOOM, 2002, p. 64); 2) utilizando-se das fôrmas de acompanhamento popular.

Como é possível ver nos Exemplos 46 e 47, se comparados aos acordes e à condução harmônica no texto do *bourrée* (Ex. 46), os acordes gerados são mais recheado de alterações, e suas resoluções são bem mais “livres”, obedecendo ao caminho cromático preterido, em um estilo que remete mais ao *jazz* ou à bossa nova, e recorrendo às *fôrmas* (ligadas às cifras da música popular) para a composição melódico-harmônica como nota-se no Exemplo 47:

G: I ⁶ IV vii^o/ii ii vii^o/V V vii^o/vi

B: i V I

Exemplo 46 – Harmonia do *bourrée*

139

Exemplo 47 – Utilizando-se da harmonia do *bourrée* – tessera

O projeto compositivo da parte **B**, de maneira geral, pode ser visto como uma ampliação dessas “modulações” apresentadas no Exemplo 46, e uma expansão do idiomatismo harmônico do universo popular: no Exemplo 48, a condução das vozes nas cordas foi feita com base nas fôrmas e na condução dos acordes do violão, estendendo o efeito sonoro para a orquestra:

C5 C5 C5 C5 C5

Cm⁷ Fm⁷ B7(b13) Bbm⁷ Am⁷ C#m⁶

Tbn *cantabile* *p < mf* *< pp*

Vln. I *mf* *p* *p* *p* *p*

Vln. II *mf* *p* *p* *p* *p*

Vla. *mf* *p* *p* *p* *p*

Vlc. *mf* *p* *p* *p* *p*

Cb. *mf* *p* *p* *p* *p*

Exemplo 48 – Utilizando-se das fôrmas do violão

Na seção C tem-se a parte “solista” do violão (c. 162–181) e o “trio” (c. 179–197), formado pelo violão, pelo contrabaixo e pela percussão, finalizada pelo momento do “improviso” (c. 198–210), no qual a cifra apresentada para a improvisação é retirada da música *Choro-Réquiem* de Guinga (c. 1–9). De um modo geral, essas subseções (solista, trio e improviso) tornam mais evidente a relação do intertexto gerado com o gênero escolhido: o baião. Optou-se por trabalhar com a *levada*⁸⁷ apresentada no Exemplo 49, que em sua formação mais usual na música de grupos populares pode ser dividida entre os seguintes instrumentos:

The image shows a musical score for three instruments: Triângulo, Zabumba, and Agogos, in 2/4 time. The score is divided into two sections: 'Levada básica' and 'Variação'. Above the 'Levada básica' section, there are rhythmic markings: '+' above the first and third notes, and 'o' above the second and fourth notes. The Triângulo part consists of a steady eighth-note pattern. The Zabumba part has a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic accents. The Agogos part has a simple pattern of eighth notes.

Exemplo 49 – Levada básica e variação do baião

Essa configuração rítmica foi utilizada em diversas passagens e distribuída entre o solista e a orquestra, permitindo que o gênero seja reconhecido em sua generalidade, como se pode verificar nos Exemplos 50, 51 e 52 que se seguem:

The image shows a musical score for guitar (violão) in 2/4 time, starting at measure 173. The score is divided into two sections: measures 173-175 and measures 176-178. The first section shows a basic rhythm with eighth notes and chords. The second section shows variations, including a 'rasgueado' (strummed) section. The notation includes various rhythmic markings and accidentals.

Exemplo 50 – Levada do baião no violão e variações

⁸⁷ *Levada*: é uma condução rítmica mais ou menos padronizada que sustenta o discurso musical e comumente se relaciona a um gênero musical, muitas vezes, tipicamente popular ou folclórico, dando aos músicos uma indicação generalizada de caráter, andamento, harmonia, etc. A *levada* também proporciona um suporte para a criação composicional coletiva ou individual, na medida que permite vislumbrar uma direção compositiva. Outras denominações podem ser encontradas tais como: *batida* ou *clave*.

Exemplo 51 – Levada do baião na orquestra

Exemplo 52 – Levada do baião na percussão 2

Dessa forma, no segundo movimento, o gênero dá o acabamento necessário para que se produza um discurso focal e direcionado, se pensarmos em Bakhtin — como por exemplo na proposta de utilização de uma *levada* básica. Dessa forma, o texto gerado se aproxima de outras tantas músicas que adotam esse gênero, inclusive à música de Guinga, ao que consideramos como um tipo de arquitextualidade (Genette), pois os textos se entrelaçam ao remeterem a uma dança estilizada, embora o resultado musical conferido no texto gerado seja bem diferente do texto de origem. A utilização do *digitexto* configura-se como uma atitude fundamental pois permite o reaproveitamento do texto de partida de forma a aplicar as ferramentas tessera e kenosis de Bloom. Entremeados a estas atitudes tem-se o uma conduta intertextual idiomática revelada nos aspectos compositivos da utilização harmônica textual do violão para a orquestra, inclusive na condução das vozes. Nessa ambiguidade, o intertexto gerado é tanto um ponto de paragem quanto de saída, ao amalgamar os discursos.

3.3 Aporia — III Movimento (reinvenção)

Procurou-se nesse movimento trabalhar a intertextualidade *reinventiva*, expressa por Barbosa e Barrenechea (2003) como um “[...] tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre” (BARBOSA; BARRENECHEA, p. 133, 134). O que significa isso? De maneira geral, optou-se em transitar em diversos intertextos sem necessariamente se ater a um texto de partida especificamente, e vislumbrar os intertextos na medida em que se produz a escritura. Assim, tal como nos outros movimentos, parte-se do geral para o específico, mas aqui serão apresentados os intertextos utilizados e seus procedimentos na medida em que aparecem na música.

Instrumentação:

Quadro 13 – Instrumentação: III Movimento (*reinvenção*)

<i>Instrumentação</i>	
<i>Solista</i>	violão
<i>Madeiras</i>	flauta, oboé, clarinete (Bb) e fagote;
<i>Metais</i>	trompete (Bb), trompa (F) e trombone;
<i>Percussão</i>	tímpano, glockenspiel, prato suspenso, triângulo, caxixi, temple block, claves, caixa clara,
<i>Cordas</i>	violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos.

Partes:

Quadro 14 – Descrição das partes do III Movimento (*reinvenção*)

Partes	A	B	C	D	E	F
Descrição	<i>Fragmentação</i>	Paródia (<i>style brisé</i>)	Paródia/ Colagem	Estilização Paratextual /Arquitextual	Intertextualidade Idiomática	Final (<i>fôrmas</i>)
Compassos	1–13	14–55	56–74	75–99	100–115	116–145

A parte **A** é composta a partir do texto musical *Puis qu'en oubli* de Guillaume de Machaut (1300–1377). Esse texto, do Exemplo 54 (excerto), recebe um tratamento de

fragmentação, descrito por Straus, em que os elementos são postos em pontos separados em relação ao texto original, resultando no Exemplo 53:

(b) comentários

Violão. $\text{♩} = 60$ Corda solta sempre Harm. *ff* *mf sonoro*

Flauta *pp* *ff*

Oboé *pp* *ff*

Clarinete (Bb) *pp* *ff* *sfz* *pp* *f* *mf* *pp*

Fagote *pp* *ff*

Trompa (F) *pp* *ff* *sfz* *pp* *f* *mf* *pp*

Trompete (Bb) *pp* *ff*

Trombone *sfz* *pp* *f* *mf*

(a1)

Exemplo 53 – *Puis qu'en oubli*: fragmentação

(b) motivo elaborado no Violão

[Cantus] 8

Contratenor

Tenor

(a) texto utilizado para a base da verticalidade

Exemplo 54 – *Puis qu'en oubli* (excerto)

O Exemplo 54–a mostra o texto de partida (*Puis qu'en oubli*, excerto) segundo o qual tratou-se de fragmentá-lo (ferramenta intertextual de Straus), como pode-se ver no Exemplo 53–a e 53–a1 (com as linha tracejadas), em que nota-se também um processo de aumentação.

Foram acrescentados ao texto gerado comentários do violão, por exemplo, em que o ritmo das colcheias foi aproveitado (Ex. 54–b) e desenvolvido (Ex. 53–b). Vale salientar que a base da dimensão vertical desta seção foi retirada do texto musical de Machaut (Ex. 54), sendo representada pelo clarinete, a trompa e o trombone.

Na parte **B** tomou-se como procedimento o estilo de escritura que se denominará “nota a nota”, ou *linearidade texto-compositiva*, uma vez que é feita com base em modificações que seguem *ipsis verbis* o enunciado de origem, sejam as proporções métricas, seja o compasso, o ritmo, o fraseado, o contorno ou mesmo somente as notas. No Exemplo 55, compara-se — nota a nota — a peça de *Ordo Virtutum* (O Jogo das Virtudes), cena 4, de Hildegard von Bingen, (1098–1179) com o texto do violão reescrito (Ex. 55–a).

(a) comparação nota a nota

(b) style brisé

Exemplo 55 – *Ordo Virtutum* (excerto) e *linearidade texto-compositiva*

Em combinação com essa conduta, procurou-se um sentido de paródia ao se utilizar do *style brisé* dos alaudistas — o contorno melódico esboça o baixo e a dimensão vertical em porções distintas do instrumento, introduzindo as notas convenientes ora num ora noutro

registro (Ex. 55–b). Também foi modificado o ritmo conforme desejado. O evento se expande para a orquestra nas madeiras, nos metais e nas cordas.

O próximo texto utilizado, com o qual se compõe a seção C, é a obra *Ave Maria... virgo serena* de Josquin Desprez (1440–1521), escrito originalmente para quatro cantores.

Dois processos são enfatizados:

1) desvio do sentido do texto de origem:

- ✓ por meio da entrada de um segundo texto (própria autoria), com a função de harmonizar o contexto musical, composto pelo violão e pelos instrumentos que dão suporte à harmonia (clarinete, fagote e trompa);
- ✓ pela modificação rítmica do texto de partida;

2) colagem de primeiro grau (Sant’Anna, 2007):

- ✓ obtida pela superposição da texto musical de Josquin e do compositor Anton Webern (1883–1945). O texto musical de Webern escolhido foi um trecho da seção das cordas da sua *Sinfonia*, Op. 21, segundo movimento, compassos 11–23.

No primeiro caso, efeito parodístico, harmonizou-se a música conforme os acordes acrescentados ao violão e somando os instrumentos de apoio harmônico (Ex. 56–b). Foram realizadas, concomitantemente, pequenas alterações rítmicas somente na entrada das vozes (texto musical de Josquin), sem alterar as alturas correspondentes (Ex. 56–a). Feitas as devidas escolhas, foi efetuada a escritura total desse trecho. Os acordes em cifra e os graus da harmonia expostos no Exemplo 56 (b) representam a harmonização elaborada com o violão, pelas perspectivas auditiva e escrita do paratexto (cifra).

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is Violin I, followed by Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time. The first measure of each staff is marked with a circled 'a'. The dynamic marking 'p dolce' is present in the lower staves.

Modificação rítmica

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The bottom staff is Viola. The music is in 4/4 time. The first measure of each staff is marked with a circled 'a'. The dynamic marking 'p dolce' is present in the lower staves. The word 'arco' is written above the first two staves.

Harmonização

(b) i VII VI III i VII i
 Am⁽⁹⁾ G⁽⁴⁾ F C Am G Am

Exemplo 56 – *Ave Maria... virgo serena* (excerto) e harmonização ao violão

No segundo caso (colagem de primeiro grau), o texto musical de Josquin (Ex. 57–a) é sobreposto ao texto musical de Webern (Ex. 57–b), este último citado literalmente e incluídas todas as indicações paratextuais de origem, como articulação, dinâmica e acentuação. A quantidade de elementos paratextuais na escrita de Weber é um fator que chama atenção: no texto de Josquin as indicações são poucas⁸⁸, e no texto de Webern, ao contrário, há um “excesso” de informação, mudanças constantes de *pizzicato*, arco, *staccato*, ligaduras de expressão e dinâmica.

⁸⁸ Vale ressaltar que as indicações de fraseado e dinâmica feitas não estão contidas no original e foram adotadas com intuito de aproximar o caráter do texto de partida, sendo a intervenção mínima possível.

Ave Maria...virgo serena (Josquin Desprez)

(a)

Sinfonia Op. 21 (Anton Webern)

(b)

Exemplo 57 – *Ave Maria...virgo serena* (Josquin Desprez)
e *Sinfonia Op. 21*(Anton Webern)

O texto de Webern, esteticamente, é suavizado pelo texto de Josquin, que também sofre uma mudança radical, pois perde toda a sua característica solene. A “seriedade” dos dois textos é trocada por um caráter burlesco, satírico ou mesmo cômico — o efeito se deve ao fato de se posicionar o texto de Josquin nas madeiras, ao mesmo tempo em que se utiliza, no texto de Webern, de *pizzicato* e de outros recursos nas cordas com uma grande variedade timbrística.

A parte **D** é uma homenagem aos compositores baianos⁸⁹, entre eles Wellington Gomes, Paulo Rios, Joélio Santos e Túlio Augusto, e está dividida em: 1) estilização da obra

⁸⁹ Em especial aos vinculados ao grupo de compositores da OCA (Oficina de Composição Agora). Homenagem que se estende a todos os outros compositores vinculados a Escola de Música da UFBA. Para maiores informações sobre esses compositores consultar: <http://www.oacaocaoca.com/?page_id=91> e <http://www2.ppgmus.ufba.br/corpo_docente/wellington_gomes>.

Rondando (violão solo) de Wellington Gomes; 2) paráfrase e colagem com as obras *Rossianas no. 1* (violão solo) e *Mau* (orquestra sinfônica) de Paulo Rios, *Cirandeiariação com Jaco* (piano e violão) de Joélio Santos e *Lugar Nenhum Regionalfolkmusic* de Túlio Augusto (orquestra e gaita solo).

Para o processo de estilização da obra (trecho) *Rondando*, para violão solo (Ex. 58), tem-se basicamente os seguintes procedimentos: 1) adoção de um caráter mais lírico, indicado paratextualmente — *quase ad libitum e lírico*⁹⁰ (Ex. 59–a); 2); com base no item anterior, modificação da métrica para 4/4 e a “diluição” da condução rítmica, pelo uso de ritmos mais pontuais, esporádicos, quase pontilista, dando maior liberdade para o instrumentista (Ex. 59); 3) manutenção do contorno melódico e das alturas em grande parte dos trechos, expansão motivica (Ex. 60–b; Ex. 59–b); e 4) acréscimo de recursos não convencionais para o violão (Ex. 60–c).

Exemplo 58 – *Rondando* de Wellington Gomes – violão solo

Exemplo 59 – Homenagem: estilização em *Rondando*

⁹⁰ Como nos fala Almada (2000), estas indicações são úteis “para designar o mais acuradamente possível qual a maneira, ou com que espírito — segundo os desejos do arranjador (compositor) — deve-se ser interpretada uma determinada passagem musical” (ALMADA, 2000, p. 31).

Como se nota nos Exemplos 58 e 59, caso se comparem todas as atitudes anteriormente descritas, os textos tendem a se aproximar e a se afastar, em uma intertextualidade que carrega a obra gerada de certa singularidade, ao mesmo tempo em que conserva atributos de pertença, caracterizando um tipo de estilização.

O segundo momento desta seção inicia-se com uma citação parafraseada da *Rossianas no. 1* de Paulo Rios, como se observa no Exemplo 60. Comparando os dois trechos escolhidos, percebem-se as coincidências rítmicas e de fraseado (Ex. 60–a), assim como se vê que o conjunto de notas utilizado é adequado compasso por compasso (Ex. 60–b). Essa aproximação entre os dois trechos torna-se menor pelo retoque em alguns motivos rítmicos (60–c) e pela variação melódica (60–d). Com o intuito de reforçar o caráter intertextual, optou-se por colocar uma parte da melodia do compositor Reginaldo Rossi (n. 1944)⁹¹, *Mon amour, meu bem, ma femme*, que remete ao subtítulo da obra de Paulo Rios (Ex. 60–e).

Rossianas

(e) |
sobre a raposa e as uvas

$\text{♩} = 60$

(e) Mon amour, meu bem, ma femme

Exemplo 60 – Homenagem: parafrase em *Rossianas no. 1* de Paulo Rios

⁹¹ Reginaldo Rossi é natural de Recife e nacionalmente conhecido como “O Rei do brega”, por seu estilo de música denominada “brega”.

Finalizando a parte **D**, tem-se uma espécie de colagem parafrásica (porque as modificações são superficiais) e estilística (porque mantem um elo com o estilo dos textos de partida), em que os elementos colados remetem aos seus respectivos contextos, mas aqui, deslocados, renovam seu enunciado e se tornam parte do discurso do texto gerado. O Exemplo 61 mostra um trecho com os intertextos escolhidos e as respectivas indicações intertextuais: *Cirandeariação com Jaco* (Joélio Santos) citação literal e paráfrase; *Mau* (Paulo Rios) citação semi-literal e citação literal e *Lugar Nenhum Regionalfolkmusic* (Túlio Augusto) citação literal e paródia.

The musical score for Example 61 is a complex collage of styles. It features the following sections and instruments:

- Violão:** Starts with a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paródia* of *Lugar Nenhum Regionalfolkmusic* (measures 101-110). Dynamics include *mf sonoro*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. A *d.v.* (double bar line) is present in measure 101.
- Flauta:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *mf* and *p*.
- Oboé:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *mf* and *p*.
- Clarinete (Bb):** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *mf* and *p*.
- Fagote:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *mf* and *p*.
- Trompa (F):** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *pp*.
- Trompete (Bb):** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *pp*.
- Trombone:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *p* and *pp*.
- Violino I:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *pp* and *pizz.*
- Violino II:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *pp* and *pizz.*
- Viola:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *pp* and *pizz.*
- Violoncelo:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *pp* and *pizz.*
- Contrabaixo:** Features a *Citação literal* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 92-100) and a *Paráfrase* of *Cirandeariação com Jaco* (measures 101-110). Dynamics include *p* and *pizz.*

The score is divided into sections: *Citação literal* and *Paródia* for *Cirandeariação com Jaco*; *Citação semi-literal* and *Paráfrase* for *Mau*; and *Citação literal* for *Lugar Nenhum Regionalfolkmusic*.

Exemplo 61 – Homenagem: apropriação parafrásica e estilística

Na parte **E**, decidiu-se trabalhar com a intertextualidade idiomática entre o violão e a orquestra. O Quadro 15 demonstra, em resumo, como foi pensada a relação entre as cordas do violão e a orquestra:

Quadro 15 — Relação entre as notas “mi” do violão e os instrumentos da orquestra.

Madeiras, Metais e Percussão							
mi 4		mi 3		mi 2		mi 1	
corda.casa	Instr.	corda.casa	Instr.	corda.casa	Instr.	corda.casa	Instr.
(1).XII	Fl.	(1)	Ob./Tpt.	(4).II	Fgt.	(6)	Timp./Tbn.
		(2).V	Fl.	(5).VII	Tpa.		
		(3).IX	Cl.	(6).XII	Tbn.		
		(4).XIV	Fgt.				
Cordas							
Vln. I		Vln. I / Vln. II		Vla. / Vc.		Cb.	

Conforme está resumido no Quadro 15, primeiramente foi feito um mapeamento da nota “mi” em suas diversas alturas e cordas, utilizando-se somente essas cordas a fim de expor um idiomatismo timbrístico típico do violão⁹². Foram correlacionadas, posteriormente, as cordas e as alturas elencadas com os respectivos instrumentos. Procurou-se aproximar alguns timbres, por exemplo: o clarinete (Cl.), com sonoridade mais aveludada, na 3ª corda [**mi_3**: (3).IX]; o tímpano (Timp.) e o trombone (Tbn.) na 6ª corda solta [**mi_1**: (6)], com sons mais graves e cheios; o fagote na 4ª corda [**mi_3**: (4).XIV] com som mais agudo e penetrante nessa região, e assim por diante. Um dos resultados pode ser visto no Exemplo 62:

⁹² Os instrumentos estão denominados de forma abreviada. Os números entre parênteses indicam as cordas e os algarismos romanos as casas. O números que indicam as cordas e não tem suas respectivas casas como (1) e (6) representam a primeira e a sexta corda solta do violão.

116

The score is for a guitar and orchestra. The guitar part starts at measure 116 with a 'nat.' (natural) effect. It features a sequence of sixteenth-note patterns with triplets and sextuplets. Dynamics include *p*, *mf*, *psubito*, and *mf*. The orchestral parts include:
 - Flute (Fl.): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *p* and *f*.
 - Oboe (Ob.): Rests in measures 116-117, then a half note in measure 118.
 - Clarinet in Bb (Cl.(Bb)): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *mf* and *f*.
 - Bassoon (Fgt.): Rests in measures 116-117, then a half note in measure 118 with dynamics *p*, *pp*, *mf*, *p*, and *pp*.
 - Trumpet in F (Tpa.(F)): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *sfz*, *pp*, and *f*.
 - Trumpet in Bb (Tpt.(Bb)): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *sfz*, *pp*, *mf*, *p*, and *f*.
 - Trombone (Tbn.): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *p* and *f*.
 - Percussion (Perc.): Rests in measures 116-117, then a half note in measure 118.
 - Timpani (Timp.): Rests in measures 116-117, then a half note in measure 118 with dynamics *p* and *mf*.
 - Violin I (Vln. I): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *pizz.*, *p*, *mf*, and *f*.
 - Violin II (Vln. II): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *pizz.*, *p*, *mf*, and *f*.
 - Viola (Vla.): Rests in measures 116-117, then a triplet of sixteenth notes in measure 118 with dynamics *pizz.*, *p*, *mf*, and *f*.
 - Violoncello (Vc.): Rests in measures 116-117, then a half note in measure 118 with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
 - Contrabass (Cb.): Rests in measures 116-117, then a half note in measure 118 with dynamics *mf* and *f*.

Exemplo 62 – Intertextualidade idiomática entre violão e orquestra

Para encerrar o III Movimento, foram adotadas algumas fôrmas na parte F como material fundamental para o desenvolvimento melódico e harmônico, sendo este transposto e reelaborado durante a seção. É possível observar no Exemplo 63 (–a–b–c–d), que uma posição, uma postura fixa ou relativamente fixa da mão esquerda promove um colorido harmônico e melódico. Em certos casos, como no Exemplo 63–c–d, essa fixação é bastante evidente, o que revela a prática consistente desse tipo de recurso. Pode-se dizer que o *digitexto* se apresenta veladamente já que não há uma indicação alfanumérica indicando a posição dos dedos na pauta.

Fôrmas utilizadas

The image displays four sections of a musical score for guitar, labeled (a), (b), (c), and (d). Each section is associated with a specific guitar chord diagram (digitexto) shown above the musical notation. Section (a) begins at measure 118 and features a digitexto with fingers 1, 2, 3, 4, 5 on strings 1, 2, 3, 4, 5 respectively. Section (b) starts at measure 126 and uses a similar digitexto. Section (c) begins at measure 143 and features a digitexto with fingers 1, 2, 3, 4, 5 on strings 1, 2, 3, 4, 5. Section (d) also starts at measure 143 and features a digitexto with fingers 1, 2, 3, 4, 5 on strings 1, 2, 3, 4, 5. The notation includes sixteenth notes, eighth notes, and triplets, with dynamic markings *mf* and *f*. The word "Rasgueado" is written above the notation in section (d).

Exemplo 63 – Fôrmas na parte final F

Considera-se que no terceiro movimento há uma diversidade, uma pluralidade, e um nível de tolerância entre os textos, sendo muitos deles de vários períodos e contrastantes. Haja vista a ideia composicional inicial se vincular a *intertextualidade reinventiva* de Barbosa, Barrenechea (2003) preferiu-se passear por várias propostas intertextuais, como *fragmentação* de Straus, *paródia* e *colagem* de Sant'Anna, *paratexto* de Genette, *intertextualidade idiomática*, entre outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recorte bibliográfico apontou um caminho importante para a pesquisa, direcionou as questões e delimitou o espaço das possibilidades da intertextualidade musical. Neste caso, a escolha foi feita entre quatro autores: Bakhtin, Kristeva, Bloom, Sant'Anna e Genette. Com base nesses autores, foi possível chegar a um corpo de conceitos-chave, que permitiram pensar a prática intertextual musical e posteriormente aplicá-la na peça composta. Na medida do possível, entremearam-se teóricos da música que discorressem sobre intertextualidade, correlacionados aos da literatura selecionados.

A discussão a respeito da composição intertextual facilitou o entendimento de duas perspectivas: estética e técnica. No primeiro caso, é possível dizer que há uma grande aproximação entre intertextualidade musical e pós-modernismo musical na medida em que ambos compartilham uma visão plural, multifacetada, inclusiva, que permite a coexistência de diversos estilos, condutas composicionais, anseios musicais e sociais, ao acolher os “tonais”, os “atonais”, os “modais”, os “minimalistas”, os “serialistas”, entre outros. Do ponto de vista técnico, percebe-se que a relação teoria x prática tem avançado e o número de artigos e dissertações apontam para uma maior consistência sobre o assunto. São poucos os escritos sobre o assunto no Brasil, haja vista que só foi encontrada uma linha de pesquisa “oficial”, da professora Lúcia Barrenechea, da área de *performance*, o que denota uma certa carência de atividade acadêmica direcionada sobre o assunto. Foi possível, porém, achar pesquisadores como Liduino Pitombeira, Flávio Lima, Roseane Yampolschi, Coelho de Souza, Edson Zampronha, Ilza Nogueira, Lara Greco, Lucas Barbosa, só para citar alguns, que contribuem sumamente com a discussão, quer pela ótica teórica ou prática. No que diz respeito a autores não brasileiros, encontra-se um direcionamento bem mais específico, como é o caso de Michael Klein, que elabora um livro inteiramente sobre o assunto — até onde se sabe, é o

único livro especialmente dedicado à temática intertextual musical no ocidente. Outros autores, como Kevin Korsyn e Robert Fink, também contribuem de forma efetiva, em artigos isolados, para a compreensão semântica do assunto.

Para a composição musical pelo viés da abordagem criativa intertextual, objetivo central desta dissertação, empregou-se como ponto de partida as canções para voz e violão do compositor Guinga. Por meio da análise minuciosa de uma de suas canções e das contribuições do pesquisador Thomas Cardoso sobre o autor e sua música, ficou evidente que tanto seu universo musical quanto o modo como trata a composição melódica-harmônica de suas canções têm um perfil criativo idiomático e intertextual, o que se traduz em uma *intertextualidade idiomática*. Tomando como base esses achados e somando-os aos conceitos teóricos e práticos sobre a intertextualidade, desenvolveram-se concomitantemente as questões intertextuais e as idiomáticas, primordialmente voltadas ao universo violonístico — haja vista o texto de partida ser para voz e violão e o autor ser um compositor-violonista —, sem contudo, deixar de mencionar outras possibilidades.

No que diz respeito à composição da música *Aporia* (para violão solista e orquestra), a problemática maior encontrada na sua criação foi a relação entre o grande volume conceitual e a utilização prática, pois diversas vezes foi difícil limitar-se a um determinado autor, estabelecer qual conceito chave se vinculava a um procedimento técnico-musical, ou mesmo encontrar uma “resposta” que produzisse uma técnica e/ou estética intertextual. Isso foi se resolvendo na medida em que houve uma maior apropriação do aporte teórico de um ou mais autores. Assim, trabalhou-se com uma variedade de atitudes intertextuais dentro da mesma música e, por vezes, com mais de um recurso disponível no mesmo trecho. Isso se deve, por um lado, ao caráter polissêmico da criação intertextual, e, por outro lado, à quantidade de autores estudados durante a pesquisa.

De um modo geral, a prática composicional seguiu dois processos simultâneos: 1) a ênfase na abordagem criativa intertextual; 2) os recursos idiomáticos violonísticos como suporte composicional. Sobre o item (1), abordagem criativa intertextual, desenvolveram-se pelo menos duas atitudes criativas intertextuais vinculadas a cada teórico mencionado, tais como: o *discurso bivocal* e o *discurso dos gêneros* de Bakhtin, a ferramenta *tessera* e a *kenosis* de Bloom, a *paráfrase* e a *apropriação* de Sant'Anna, e a *epígrafe* e a *arquitextualidade* de Genette. No caso de Kristeva não foi mencionada nenhuma atitude específica, tendo sua leitura permitido compreender mais sobre as origens e as possibilidades do termo intertextualidade, assim como a perspectiva do texto de se tornar o intertexto.

Em linhas gerais pode-se dizer, por exemplo, que o uso do *paratexto* produz um efeito de consciência na utilização de determinadas indicações de caráter, estilo ou gênero e outras indicações textuais, pois direciona o texto ou remete a outro intertexto. O procedimento de *colagem* é bastante eficaz seja para dar um sentido diferente do texto de partida, seja para produzir paráfrases. Isso vai depender, claro, das similaridades e das diferenças entre os materiais elencados. A *paródia* seria a intervenção mais imediata, bastando ao compositor fragmentar, alterar as alturas, retrogradar ou omitir o trecho da música escolhida para produzir algo diferente. No caso da *paráfrase*, o cuidado é redobrado para evitar que se faça o plágio ou mesmo para se conseguir o efeito desejado, pois o discurso pode soar “fraco”, sem vitalidade, ou cair na mesmice. A *epígrafe* é eficaz para o desenvolvimento motivico, mas é preciso conhecer a obra de origem para que os comentários tenham consistência, embora isso não seja indispensável. A *reinvenção* é um bom argumento para a criação “livre”, pois permite uma gama de procedimentos ao compositor, tirando dele uma “preocupação” com uma determinada técnica intertextual *a priori*. Essas são algumas possibilidades entre as inúmeras concebidas durante o trabalho.

O outro parâmetro estudado (2), que diz respeito ao idiomatismo, pode ser conferido em grande parte pela visualização dos diagramas. As principais características adotadas foram o uso das cordas soltas e das fôrmas na criação motívica, e o diálogo entre a orquestra e o solista. A pesquisa apontou para a *intertextualidade idiomática* como uma possibilidade compositiva na interação entre o violão e os diversos instrumentos da orquestra, do ponto de vista harmônico, melódico, tímbrico e textuaral, mas aconselhamos um maior aprofundamento sobre esse tipo de intertextualidade.

Não somente aqui, mas em outras leituras, observa-se que a prática composicional intertextual pode ser uma ferramenta viável. Do ponto de vista da análise, é preciso mais estudos, já que a intertextualidade não recorre somente às ferramentas tradicionais em música, e sua perspectiva muitas vezes se alia a outras correntes, como a musicologia.

O conhecimento da Teoria Literária Intertextual pode viabilizar uma conduta estética e/ou técnica, a depender de como se trabalha com os textos e com o embasamento teórico na área de literatura. Isso significa uma maior consciência interdisciplinar para o aproveitamento da conduta composicional intertextual.

BILBIOGRAFIA

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. USA e Canada: Routledge, 2000.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Unicamp, 2000.

ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. Campinas: Unicamp, 2009.

ALMEIDA, Renato da Silva. **Do idiomatismo à Grandiloquência. (Trajetória e Estética do Concerto para violão e orquestra: das raízes até a metade do século XX em torno de Segóvia e Heitor Villa-Lobos)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ANTUNES, Jorge. **Notação na Música Contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989.

ASSAD, Sérgio. Sérgio Assad. Entrevista com Sérgio Assad. Programa no. 35. Série: O Violão Brasileiro — Nossos Compositores. **Violão com Fábio Zanon**. 30 ago. 2006. MP3: Cf. No tempo 8'14"; 8'40". Disponível em: < <http://vcfz.blogspot.com/2006/08/35-srgio-assad.html>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do Russo de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: **Per Musi: Revista de Performance Musical**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125–136, jul–dez, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana. **Francisco Araújo**: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BERG, Silvia. Texturas do Pós-Modernismo: Uma reflexão sobre os percursos, processos e escolhas em uma sociedade cognitiva. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). **Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 123–145, 2009.

BERIO, Luciano. **Attrazione D'Amore/ Voyage to Cythera**. Produção de Frank Scheffer. Paris: Idéal Audience Internacinal, 1 DVD, cf. Tempo 3'56"; 4'27", 2005.

BERTISSOLO, Guilherme. LIMA, Paulo Costa. **Uma aproximação com categorias conceituais hipoteticamente opostas**. Seminários em Composição (disciplina). UFBA. 13 Out. 2009. Disponível em:
<<http://semcompiclo.wordpress.com/author/guilhermebertissolo/>>. Acesso em: 20 mai. 2010.

BLOOM, Harold. **A angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CABRAL, Sérgio. **A música de Guinga**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um violonista-compositor Brasileiro: Guinga**. A presença do idiomatismo em sua música. 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CHAGAS, S. F. **Cinco Choros de Guinga para Violão Solo: Aspectos Harmônicos E Idiomáticos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação I**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). **Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 53–73, 2009.

CORREIA, Samuel Cavalcanti. **Poesia, Pássaros e Canções: Limiares de uma concepção musical**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

CURY, Maria Augusta; WALTY, Ivete; PAULINHO, Graça. **Intertextualidades**: Teoria e Prática. São Paulo: Formato, 2005.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 76, 2003.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: UFPR, 1994.

EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS. In: **Infopédia** [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003–2011. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$expressoes-idiomaticas](http://www.infopedia.pt/$expressoes-idiomaticas)>. Acesso em: dia 28 nov. 2011.

ENVELOPE. Disponível em: <http://en.wikiaudio.org/ADSR_envelope>. Acesso em 28 dez. 2011.

EPÍGRAFE. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2011. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ep%C3%ADgrafe&oldid=26936234>>. Acesso em: 01 dez. 2011.

ESCUDEIRO, Daniel. Pra quem quer me visitar: uma construção idiomática-harmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc. In: Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), no. 1, 2010. **Pesquisa em Música**: novas conquistas e novos rumos. Rio de Janeiro: SIMPOM, p. 988–996, 2010.

FARIA, Nelson. **Acordes, Arpejos e Escalas para violão e guitarra**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

FERRATER MORA, Joshep- . **Ideação**. Dicionário de Filosofia: EJ tomo II, 2. ed. Abril de 2005, São Paulo: Edições Loyola, 2005. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=arWu04Gg_uAC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acessado em: 11 dez. 2011.

FILHO, Francisco; THOMAZ, Patrícia. As dez classes principais de signos segundo Charles Sanders Peirce. In: **VII Jornada Multidisciplinar**: Humanidades em Comunicação, FAAC/UNESP-Bauru. Outubro 2005. Disponível em: <http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/15_francisco_machado.htm>. Acesso em: 28 ago. 2011.

FINK, Robert. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and Musical Surface. In: COOK, Nicholas; EVEREST Mark (ed.). **Rethinking Music**. New York: Oxford, p. 102–137, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FONSECA, Glauco Xavier da. Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan: análise dos aspectos técnico-interpretativos. **Revista Claves**. João Pessoa: UFPB, no. 1, p. 44–56, maio, 2006.

FRANCISCO, Saraiva. **Guinga e Elomar**: a presença do violão solístico na gênese da canção. Início: 2011. Dissertação em andamento (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes/USP. Disponível em: <<https://sistemas.usp.br/tycho/producaoacademica/eca/cmu/OA-0.html>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: UNESP, 2003.

GAULDIN, Robert. **Harmonic practice in tonal music**. 2nd ed. New York: W.W. Norton & Company, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: A literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GIL, Antonio Carlos. Entrevista. In: **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, p. 117–127, 1999.

GOULAR, Audemaro Taranto. **Notas sobre o desconstrucionismo de Jaques Derrida**. 2003. Disponível em: <<http://www.ich.pucminas.br/posletras/publicacoes.htm>>. Acesso em 17 de mai. 2012.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. **Intertextualidade e transcrição musical**: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72–86, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus14/204/204-Gloedden-Morais.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2011.

GOMES, Tarcísio Filho. **A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado**: elementos de análise para a construção da performance. 2010. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GRECO, Lara Roberta Peres de Lima e Silva. **Viva villa! De Gilberto Mendes:** uma investigação da ocorrência de intertextualidade musical em uma homenagem pós-moderna. 2007. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** Tradução de Ana Luísa Faria. 7. ed. Portugal: Gradiva, 2007.

HEBERT, Trevor. **Music in Words:** A Guide to Researching & Writing about Music. New York: Oxford University Press, 2009.

OLIVEIRA, Augusto José Franco de. **A Herança de Cantor e a Hipótese do Contínuo.** Conferência. Encontro da APM, Elvas, 3 de Set. 2008. Disponível em: <http://www.apm.pt/files/_Pl_FrancoOliveira_4888b83d0af7b.pdf>. Acesso em: 25 out. 2011.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; CAVALCANTI, Mônica Magalhães; BENTES, Anna Christina. **Intertextualidade:** Diálogos Possíveis. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

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

KORSYN, Kevin. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue. In: COOK, Nicholas; EVEREST Mark (Edt.). **Rethinking Music.** New York: Oxford, p. 55–72, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LODOVICI, Flávia Manzano Moreira. O idiomatismo como lugar de reflexão sobre o funcionamento da língua. In: **Sínteses (UNICAMP. Online)**, v. 13, p. 168–197, 2008. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses/article/viewFile/830/591>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

MARQUES, Marcelo. **Guinga:** Os mais belos acordes do subúrbio. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

MESQUITA, Alex. **Baixos antecipados no próprio acorde**. Informação verbal. 30 maio 2010.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. In: **Brasiliana**: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Musica. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Musica, p. 2–9, n. 13, jan. 2003.

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. Desenvolvimento de Sistemas Compositivos a partir da Intertextualidade. In: Anais do XX Congresso da ANPPOM, n. 20, 2010, Florianópolis. **A Pesquisa Em Música no Século 21: Trajetórias e Perspectivas**. Florianópolis: ANPPOM, p. 110 – 116, 2010.

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Compositiva. In: Anais do XXI Congresso da ANPPOM, n. 21, 2011, Uberlândia. **Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas**. Uberlândia: ANPPOM, p. 99–104, 2011.

MEIRE, Rafael. **O Sax de Pixinguinha e o Violão de 7 Cordas**. 2006. Dissertação (Monografia em Música). 2006. Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/ Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

MELLO, Marcelo. **Curso e Songbook de GAITA DE BOCA (Harmônica)**. Disponível em: <http://marcelomelloweb.kinghost.net/mmgaita_apostila.htm>. Acesso em: 30 out. 2010.

MELLO, R. C. **Concerto para Violão e Pequena Orquestra de H. Villa-Lobos: Um Estudo Comparativo entre Edições e Manuscritos**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

OCA. **Oficina de Composição Agora**: informações sobre os compositores. Disponível em: <http://www2.ppgmus.ufba.br/corpo_docente/wellington_gomes> Acesso em 10 Mai. 2012.

ORR, Mary. **Intertextuality**: Debates and Contexts. USA: Polity Press, 2008.

PATYKULA, John. **Gaspar Sanz**: Master of the Spanish Baroque Guitar. Disponível em: <www.guitarramagazine.com/GasparSanz>. Acesso: 25 jan. 2012.

PELLEGRINI, Tarazona Remo. **Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2005.

PEÑARANDA, M. E. U. **Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores não Violonistas**. 2001. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros para Violão**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PITOMBEIRA, Liduino. **Um exercício de paráfrase estrutural a partir da análise do Quarteto Op. 22 de Anton Webern**. Claves: João Pessoa, v. 5, p. 88–100, 2008.

PILGER, Hugo Vargas. Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), no. 1, 2010. **Pesquisa em Música: novas conquistas e novos rumos**. Rio de Janeiro: SIMPOM, p. 758–767, 2010.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekhan, p. 114–119, 1987.

PROJEÇÃO (PSICOLOGIA). In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2011. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Proje%C3%A7%C3%A3o_\(psicologia\)&oldid=27494236](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Proje%C3%A7%C3%A3o_(psicologia)&oldid=27494236)>. Acessado em: 5 dez. 2011.

REYNOLDS, Roger. **Form and Method: The Rothschild Lectures**. Ed. Stephan MacAdams. New York and London: Routledge, 2002.

RIOS FILHO, Paulo. **Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para Criação de Música Contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Música). 2010. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & CIA**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Compositivos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SCARDUELLI, Fabio. **A Obra para Violão de Almeida Prado**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SCHÜTZ, Ricardo. **Text**. Word Histories. Atualizado em: out. 2009. Disponível em: <<http://www.sk.com.br/sk-hist.html>>. Acesso em: 01 jul. 2010.

SEKEFF, Maria de L. Música e Pós-Modernidade. In: SEKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). **Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 75–88, 2009.

SILVA, G. J. **Um estudo dos idiomatismos: de suas características ao seu caráter de compreensão e tradução do francês para o português**. Dissertação (Monografia em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SILVA, W.G. **Consulta sobre o compositor**. Disponível em: <http://www2.ppgmus.ufba.br/corpo_docente/wellington_gomes> Acesso em 10 mai. 2012.

SILVEIRA, Henrique Iwao J. Colagem Musical Utilizando Amostras de Pequena Duração — Três abordagens: *Velocity, O Chá e Product Placements*. In: Anais do XXI Congresso da ANPPOM, n. 21, 2011, Uberlândia. **Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas**. Uberlândia: ANPPOM, p. 1559–1564, 2011.

SINFONIA (Berio). Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_(Berio))>. Acesso em: 04 jan. 2012.

SINFONIA (Berio). <[http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia_(Berio))>. Acesso em: 15 fev. 2012.

SANTOS, Bruno R. **Pauta de percuteria: elementos básicos da levada da percussão**. Informação verbal, 17 mar. 2012.

SANTOS, Túlio Augusto. **Lugar Nenhum Regionalfolkmusic**. 1 Partitura. Enviado via e-mail: 26 set. 1010.

SOUZA, Eugênio. A Intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para Violão de José Alberto Kaplan. In: XVIII Congresso da ANPPOM, no. 18, 2008, Salvador. **Fronteira da Pesquisa em Música x Pesquisa em Música de Fronteiras**. Salvador: ANPPOM, p. 321–328, 2008.

SOUZA, Eugênio Lima de. **Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan**. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 29–130, 1997.

TAUBKIN, Myriam (Org.). **Violões do Brasil**. São Paulo: 2. ed. Editora: SENAC São Paulo, 2007.

TULLIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta: Análise, Edição e Performance de obras selecionadas. In: **XV Congresso da ANPPOM**, no. 15, 2005, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: ANPPOM, p. 296–303, 2005.

VIOLÃO PRÓ. Rio de Janeiro: Música e Mercado, n. 01, 26 de maio, p. 26–30, 2006. ISSN –1809-5380.

WADE, Graham. **A Concise History of the Classical Guitar**. U.S.A.: Melbay, 2001.

YAMPOLSKI, Roseane. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. In: XVI Congresso da ANPPOM, no. 16, 2006, Brasília. **Música em Contexto**. Brasília: ANPPOM, p. 448–453, 2006.

ZAMPRONHA, Edson. Usando Citações na Musica Pós-Moderna. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). **Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 145–172, 2009.

ZANON, Fábio. Moreno-Torroba, de Falla, Loblet. Programa no. 2. Série: O Violão Espanhol. **Violão com Fábio Zanon**. 21 jan. 2006. MP3: Cf. No tempo 3’15”. Disponível em: < <http://vcfz.blogspot.com/2006/08/35-srgio-assad.html> >. Acesso em: 5 nov. 2011

PARTITURA COMPLETA DA MÚSICA APORIA***APORIA*****Concerto para violão e orquestra de câmara**

I Movimento: *epígrafe*

II Movimento: *arquitexto*

III Movimento: *reinvenção*

Instrumentação geral:

- **Madeiras:** (1) flauta, (1) oboé, (1) clarinete e (1) fagote
 - **Metais:** (1) trompa, (1) trompete e (1) trombone
- **Percussão:** caxixi, guizo, prato suspenso, wood block, temple block, caixa clara, pandeiro, triângulo, surdo e bombo
 - **Tímpano:** “mi”, “lá” e “ré”
- **Cordas:** violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo

Daniel Escudeiro

Salvador, Bahia,
Março de 2012

aos violonistas-compositores

A

Aporia I

Daniel Escudeiro
Salvador, Março, 2012

(epígrafe)

Maestro:
ênfatar o gestual da regência na marcação
dos compassos em silêncio nesta seção

1 $\text{♩} = 100$ *Rítmico e preciso*

Violão

Flauta

Oboé

Clarinete (B \flat)

Fagote

Trompa (F)

Trompete (B \flat)

Trombone

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

6

metálico

Vlão. *mf* *sonoro*

Fl.

Ob.

Cl. *p* *mf* *p*

Fgt. *p* *mf* *p*

Tpa. *p* *mf* *p*

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

9 dolce metálico

Vlão. *mp sonoro* *mf sonoro*

Fl. *p* *mf* *p*

Ob. - - - -

Cl. *p* *mf* *p*

Fgt. *p* *mf* *p*

Tpa. *p* *mf* *p*

Tpt. - - - -

Tbn. - - - -

Timp. - - - -

Vln. I - - - -

Vln. II - - - -

Vla. - - - -

Vc. - - - -

Cb. - - - -

12

metálico normal

Vlão. *mf* *mf sonoro*

Fl. *p* *mf* *p*

Ob. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p*

Fgt. *p* *mf* *p*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16 metálico

The musical score is for measures 16, 17, and 18, in 4/4 time. The key signature is one flat. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.) parts feature a melodic line starting in measure 17, marked with a 'metálico' effect. This line consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The dynamics for this line are *p* in measure 17, *mf* in measure 18, and *p* in measure 19. The strings (Tpa., Tpt., Tbn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) and Timpani (Timp.) are silent throughout these measures.

Fl.
p ————— *mf* ————— *p*

Ob.
p ————— *mf* ————— *p*

Cl.
p ————— *mf* ————— *p*

Fgt.
p ————— *mf* ————— *p*

Tpa. ————— ————— —————

Tpt. ————— ————— —————

Tbn. ————— ————— —————

Timp. ————— ————— —————

Vln. I ————— ————— —————

Vln. II ————— ————— —————

Vla. ————— ————— —————

Vc. ————— ————— —————

Cb. ————— ————— —————

19 normal

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

23 metálico

Violão. Fl. Ob. Cl. Fgt. Tpa. Tpt. Tbn. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

26

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fgt. *meditativo e sonoro*
p

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 26 through 29. The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is arranged for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins in measure 26 with a melodic line marked *mf*. The Clarinet (Cl.) part has a similar melodic line in measure 29, also marked *mf*. The Bassoon (Fgt.) part features a long, sustained note in measure 27, marked *meditativo e sonoro* and *p*. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line in measure 28, marked *mf*. The other instruments (Ob., Tpa., Tpt., Tbn., Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., Cb.) are mostly silent throughout these measures.

30

Vlão. *mf espress.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn. *meditativo e sonoro*
p

Timp.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc. *meditativo e sonoro*
p

Cb.

34 *metálico*

Vlão. *mf*

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fgt.

meditativo e sonoro

Tpa. *p*

Tpt.

Tbn. *p*

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *meditativo e sonoro*
mf

38 normal

The musical score consists of ten staves for the following instruments: Violão (Guitar), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 38: Flute (mf), Oboe (mf), Clarinet (meditativo e sonoro), Bassoon (p), Trombone (mf), Violoncello (p).

Measure 39: Flute (mf), Oboe (mf), Clarinet (meditativo e sonoro), Bassoon (p), Trombone (mf), Violoncello (p).

Measure 40: Flute (mf), Oboe (mf), Clarinet (meditativo e sonoro), Bassoon (p), Trombone (mf), Violoncello (p).

Measure 41: Flute (mf), Oboe (mf), Clarinet (meditativo e sonoro), Bassoon (p), Trombone (mf), Violoncello (p).

42

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *p* *mf* *p* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf*

46

Fl. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Ob. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cl. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Fgt. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tpa. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tpt. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tbn. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Timp. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vln. I $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vln. II $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vla. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Vc. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Cb. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Violão: p $>$ p mf $>$ mf

Fgt.: p f p

Tbn.: mf $<$ $>$ p

Vln. I: mf $<$ $>$ p mf $>$

Vln. II: mf $<$ $>$ p

Vla.: mf $>$ pp

Cb.: mf p

50

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p*

p *f* *p*

mf *p < f*

mf *p < f*

mf *f* *p < f*

mf *f*

53

Fl. *fp* \leftarrow *mf* *f* \rightarrow *mf* \leftarrow

Cl. *mf* \leftarrow *p*

Fgt. *p* \leftarrow *f* \rightarrow *p*

Tbn. *mf* \rightarrow *p*

Vln. I *mf* *p* \leftarrow *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* \leftarrow *f* \rightarrow

Cb. *mf*

Dynamic markings: *mf*, *cresc.*, *fp*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*.

56

Fl. *f espress.*

Cl. *mf espress.*

Fgt. *mf* *p*

Tpt. *p* *mf*

Tbn. *p* *f* *p*

Vln. I *mf* *p < f*

Vln. II *mf* *p < f*

Vla. *mf* *f* *p < f*

Cb. *mf* *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 56 to 59. The music is in 4/4 time, with a 2/4 time signature change at the end of measure 58. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) with a forte (*f*) and expressive (*espress.*) dynamic; Clarinet (Cl.) with a mezzo-forte (*mf*) and expressive (*espress.*) dynamic; Bassoon (Fgt.) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 56 and piano (*p*) in measure 58; Trumpet (Tpt.) with piano (*p*) in measure 56 and mezzo-forte (*mf*) in measure 57; Trombone (Tbn.) with piano (*p*) in measure 56, forte (*f*) in measure 57, and piano (*p*) in measure 58; Violin I (Vln. I) with mezzo-forte (*mf*) in measure 56 and piano (*p*) to forte (*f*) in measure 58; Violin II (Vln. II) with mezzo-forte (*mf*) in measure 56 and piano (*p*) to forte (*f*) in measure 58; Viola (Vla.) with mezzo-forte (*mf*) in measure 56, forte (*f*) in measure 57, and piano (*p*) to forte (*f*) in measure 58; Cello (Cb.) with mezzo-forte (*mf*) in measure 56 and mezzo-forte (*mf*) in measure 58. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

59

Fl. *p* *p*

Ob. *p* *p*

Cl. *p* *p*

Fgt. *pp* *pp*

Tpa. *pp* *pp*

Tpt. *pp* *pp*

Tbn. *pp* *pp*

Timp.

Vln. I *pp* *pp* *mf*

Vln. II *pp* *mf*

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 59 and 60. The music is in 4/4 time. The Flute (Fl.) part begins in measure 59 with a half note G4 (piano, *p*), followed by a quarter rest in measure 60. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) parts also start in measure 59 with quarter notes G4 and A4 (piano, *p*), with the Clarinet holding a half note in measure 60. The Bassoon (Fgt.) part has a half note G3 (pianissimo, *pp*) in measure 59, which is sustained through measure 60. The Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts have half notes G3 (pianissimo, *pp*) in measure 59, sustained through measure 60. The Violin I (Vln. I) part features a rhythmic pattern of eighth notes, starting in measure 59 at a pianissimo (*pp*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*) in measure 60. The Violin II (Vln. II) part has a similar rhythmic pattern, starting in measure 59 with a quarter rest and moving to mezzo-forte (*mf*) in measure 60. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts are silent throughout both measures.

61

Score for measures 61 and 62, featuring various instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.).

Measures 61 and 62 are in 4/4 time. The score includes dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*. The Flute part starts with a *p* dynamic. The Clarinet and Bassoon parts also start with a *p* dynamic. The Trumpet and Trombone parts start with a *pp* dynamic. The Violin I and Violin II parts start with a *pp* dynamic. The Viola and Cello parts start with a *pp* dynamic.

63

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fgt. *mf* *mf*

Tpa. -

Tpt. *p* *mf*

Tbn. *mf* *f*

Timp. *pp* *mp*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

68

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

71

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

74

Legato

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

77

Violão. Fl. Ob. Cl. Fgt. Tpa. Tpt. Tbn. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

80

Vião. *f* *p*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

83

Vlão. *f* *mf* *p* *pp*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz. *rit.* *a tempo normal*

86

Vlão. *mf* *pp*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

89 *legato*

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

91 *acentuação / articulação livre*

Violão: *p* *f* *p* *mf*

Oboe: *p*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

95

Vião. *f* *pp* *mf*

Fl.

Ob. *mf* *pp* *mf*

Cl. *mf* *pp* *pp*

Fgt.

Tpa.

Tpt. *mf* *pp* *mf* *pp*

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla.

Vc.

Cb.

98 *non legato*

Fl. *mf* *p* *f* *p* *mf*

Ob. *mf* *p* *f* *p*

Cl. *mf* *p* *f* *p*

Fgt. *mf* *p* *f* *p*

Tpa. *pp* *f* *p*

Tpt. *mf* *p* *f* *p*

Tbn. *mf* *p* *f* *p*

Timp. *pp* *mf* *pp*

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *mf* *p* *f* *p*

Vla. *mf* *p* *f* *p*

Vc. *p* *f* *p*

Cb. *p* *f* *p*

101

Vlão. *f* *p* *f* *mf* *pizz.* *normal* *3*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp. *f* *f* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *pizz.* *f* *f* *p*

104 C Legato a tempo

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *p* *mf* *p* *mf*

Fgt.

Tpa. *p* *mf*

Tpt.

Tbn.

Timp.

C

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf cantabile*

Cb.

107

Fl.

Ob. *cantabile*

Cl. *p* *mf*

Fgt.

Tpa. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

110

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

cantabile

mf

p

p

p

p

113 **D** *cantabile espress.*

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

D *cantabile espress.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

116

The musical score for measures 116-118 is arranged in a standard orchestral format. The harp (Vlão) part is the only one with notation, featuring a melodic line with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The harp part consists of three measures, each containing a series of chords and moving lines. The other instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Tuba (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). All these instruments have a whole rest in every measure, indicating they are silent during this passage.

119

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa. *espress.*
mf > p *mf* *f*

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *arco*
p *f* *p*

122

Fl.

Ob. *espress.*

Cl. *mf* *espress.*

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *pizz.* *mf*

125

Fl. *mf espress.* *p* *pp*

Ob. *f* *espress.* *p* *pp*

Cl. *mf* *espress.* *p* *pp*

Fgt. *p* *pp*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

128

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fgt. *pp*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I *p* *mf* *p*

Vln. II *p* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

Cb.

131

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f* *p* *p* *mf* *f* *ff*

mf *f* *p* *p* *mf* *f*

mf *p* *pp* *f*

mf *p* *pp* *f*

mf *p* *pp* *f*

E

134

Vlão. *mf*
 Fl. *p < mf* *mf*
 Ob. *p < mf* *mf* *p < mf*
 Cl. *mf* *p < mf*
 Fgt. *mf* *p < mf*
 Tpa.
 Tpt.
 Tbn.
 Timp.
 Vln. I *p < mf* *mf* *p < mf*
 Vln. II *p < mf* *mf* *p < mf*
 Vla. *mf*
 Vc.
 Cb.

136

Fl. *p* *f* *mf*

Ob. *p* *f* *mf*

Cl. *mf* *f* *mf*

Fgt. *p* *f* *mf*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp. *mf*

Vln. I *p* *f* *mf*

Vln. II *p* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *p* *f* *mf*

Cb.

The score is for measures 136, 137, and 138. Measure 136 is in 5/4 time, measure 137 is in 6/4 time, and measure 138 is in 5/4 time. The instruments and their dynamics are: Flute (p, f, mf), Oboe (p, f, mf), Clarinet (mf, f, mf), Bassoon (p, f, mf), Trumpet (rest), Trombone (rest), Tuba (rest), Timpani (mf), Violin I (p, f, mf), Violin II (p, f, mf), Viola (mf, f, mf), Cello (p, f, mf), and Contrabass (rest).

140

Vlão. *ff*
 Fl. *f*
 Ob. *f*
 Cl. *f*
 Fgt. *p* *f*
 Tpa. *p* *f* *p*
 Tpt. *p* *f* *p*
 Tbn. *p* *f*
 Timp. *f*
 Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vla. *f*
 Vc. *f*
 Cb. *f* arco

Detailed description of the musical score: The score is for measures 140 and 141. Measure 140 is in 5/4 time, and measure 141 is in 6/4 time. The woodwind section (Vlão, Fl., Ob., Cl.) plays complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *ff* and *f*. The brass section (Tpa., Tpt., Tbn.) features sustained notes with dynamic markings of *p* and *f*. The percussion section (Timp.) has a rhythmic pattern marked *f*. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f*. The Cb. part includes the instruction 'arco'.

142

Score for measures 142 and 143. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Tuba (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The dynamic marking *mf* is present in several parts. The woodwinds and strings play melodic lines, while the percussion parts are mostly rests.

Fl.
mf

Ob.
mf

Cl.
mf

Fgt.
mf

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

Cb.

144

Fl. $\frac{5}{4}$

Ob. $\frac{5}{4}$

Cl. $\frac{5}{4}$

Fgt. $\frac{5}{4}$

Tpa. $\frac{5}{4}$

Tpt. $\frac{5}{4}$

Tbn. $\frac{5}{4}$

Timp. $\frac{5}{4}$

Vln. I $\frac{5}{4}$

Vln. II $\frac{5}{4}$

Vla. $\frac{5}{4}$

Vc. $\frac{5}{4}$

Cb. $\frac{5}{4}$

Detailed description: This page of a musical score covers measures 144 and 145. The score is for a full orchestra. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 5/4. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts have active musical notation in both measures. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with accents and slurs. The Clarinet and Bassoon parts play rhythmic patterns. The Violin I and II parts play complex rhythmic figures. The Viola and Cello parts play similar rhythmic patterns. The Trumpet, Trombone, and Timpani parts are silent in both measures.

146

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt. *f*

Tpa. *pp* — *f* *sfz* > *p* — *f*

Tpt. *pp* — *f* *sfz* > *p* — *f*

Tbn. *mf* *f*

Timp. *f* *mf* *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 146, 147, and 148. The music is in 5/4 time, which changes to 6/4 in measure 147 and back to 5/4 in measure 148. The instruments and their dynamics are: Flute (f), Oboe (f), Clarinet (f), Bassoon (f), Trumpet (pp to f, sfz to p to f), Trombone (mf, f), Timpani (f, mf, f), Violin I (f), Violin II (f), Viola (f), Violoncello (f), and Contrabass (mf, f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

148

Vião. *p* < *f* *mf* *ff* *p* *p* ④ ⑤

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fgt. *ff*

Tpa. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Timp. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

aos violonistas Daniel Santana e Ruan de Souza

Aporia II

(arquitexto)

Daniel Escudeiro
Salvador, Março, 2012

Intro

♩ = 55

The score is for the 'Intro' section of 'Aporia II' in 2/4 time, with a tempo of 55 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The instruments listed are Violão, Flauta, Oboé, Clarinete (Bb), Fagote, Trompete (Bb), Trompa (F), Trombone, Percussão 1, Percussão 2 (Triângulo, Aro (surdo), Temple Bock, Surdo, Bombo), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Trompa (F) part includes dynamic markings: *sfz* (with an accent), *pp*, *ff*, and *p*. The instruction *Bouchée, misterioso* is written above the Trompa staff. The Percussão 2 part lists the instruments: Triângulo, Aro (surdo), Temple Bock, Surdo, and Bombo.

5

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa. *mf espress.* *p* normal

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

9

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa. *mf*

Tbn.

Perc. 1
Caxixi *mf* Guizos *fp* Wood Block

Perc. 2

Vln. I *sfz > pp* — *espress.*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1.

Perc. 2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p < *espress.* > < *f* > *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 13 through 16. The Vlão part begins with a chord in measure 13 and remains silent. The Clarinet part enters in measure 14 with a melodic line: quarter note G4 (sharp), quarter note A4 (sharp), quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4 (sharp), quarter note G4 (sharp). Dynamics are *p* for the first two notes, *espress.* for the next two, *f* for the next two, and *mf* for the final note. The Violin I part has a melodic line: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Dynamics are *ff* for the first two notes and *f* for the last three. The rest of the instruments are silent.

17

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1.

Perc. 2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

21

A ♩ = 105 - 115
dolce

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

W. Bl.

Guizos

Perc. 1.

Perc. 2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp cresc.

p

f

fp

25

Vlão. *metálico* *f* *normal* *mf*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

29

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

p

37

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

p

p

41

Vlão. *pp* *cresc.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1 T. Bl. *p*

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pp*

Cb.

45

metálico

mf

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

p

49

Vlão. *p* dolce

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1 *mf* *f* *p*

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla. arco *mf* *pp*

Vc. pizz. *mf* *p*

Cb.

53 A'

Vlão. *f* *metálico* *normal* *p cresc.*

Fl.

Ob. *mf* *mf*

Cl.

Fgt. *mf* *mf*

Tpt.

Tpa. *mf*

Tbn.

Perc. 1 *f*

Perc. 2

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f* *pizz.*

Cb. *f* *pizz.*

57

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

61

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

arco

p *mf* *p*

65

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl. *p*

Fgt. *p*

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1 Cx. Cl. com Vassourinha *p*

Perc. 2

Vln. I *mf leggero*

Vln. II *mf leggero*

Vla.

Vc. *mf* pizz.

Cb. *mf*

69

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

T. Bl.

p

mf

mf

pizz.

mf *f*

mf

f

73

Vlão. *mf* *leggero*

Fl.

Ob.

Cl. *leggero*
mf *leggero*

Fgt. *mf*

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1 *f* *mf*

Perc. 2

Vln. I *f* *mf* *leggero*

Vln. II *f* *mf* *leggero*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

77

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pandeiro

mf

arco

81 **B**

Fl.

Ob. *mf* *espress.*

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1 *f*

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

Vc.

Cb.

85

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Triângulo \triangle

mf *leggero*

mf = *espress.*

p *mf*

p *mf*

p *pizz.*

p *pizz.*

p *mf*

89

Vlão.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fgt.
 Tpt.
 Tpa.
 Tbn.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for measures 89-92. The score includes parts for Vlão., Fl., Ob., Cl., Fgt., Tpt., Tpa., Tbn., Perc. 1, Perc. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Dynamics include *mf* and *p*. Percussion 1 has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Percussion 2 is silent. The string section (Vc. and Cb.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *arco* and *mf*.

93

Vlão.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fgt.
 Tpt.
 Tpa.
 Tbn.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 93, measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Dynamics: *mf*, *p*.

Performance markings: *pizz.*, *mf*, *p*.

97

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

p

p

101

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

105

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

pp

mf

mf

109

Vlão.

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

113

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

117

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

121

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

rall.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 121 to 124. The Vlão part (top staff) features a melodic line with slurs and dynamics markings of *mf* and *p*, and a *rall.* marking. The other instruments (Fl., Ob., Cl., Fgt., Tpt., Tpa., Tbn., Perc. 1, Perc. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) have rests in all measures.

125 - - - -

B' ♩ = 55
dolce
deixar vibrar (*d.v.*)

Vlão. *p legato*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

129 *rall.* A tempo

Vlão. *mf*

Fl.

Ob. *mf*

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla. *sul tasto*
p < > *mf*

Vc.

Cb.

137

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

pp

mf

p

p

con sord. cantabile, jazz

141

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *espress.*

sfz > pp *espress.* *mf*

sfz > pp *espress.* *mf*

sfz > pp *espress.* *mf*

sfz > pp *espress.* *mf*

sfz > pp *espress.* *mf*

sfz > pp *espress.* *mf*

sfz > pp *espress.* *mf*

145

Vlão. *mf* < >

Fl. *p* < > *pp*

Ob. *p* < > *pp*

Cl. *p* < > *pp*

Fgt. *p* < > *pp*

Tpt. *p* < > *pp*

Tpa. *p* < > *pp*

Tbn. *p* < *mf* *cantabile, jazz*

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I *dolce* *mf* < > *p* *p* *p* < >

Vln. II *dolce* *mf* < > *p* *p* *p* < >

Vla. *mf* < > *p* *p* *p* < >

Vc. *mf* < > *p* *p* *p* < >

Cb. *mf* < > *p* *p* *p* < >

149

Vlão. 

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Fgt. 

Tpt. 

Tpa. 

Tbn. 

Perc. 1 

Perc. 2 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

152

153

Vlão. *p* < *mf* > *p* < *mf* > *p*

Fl. *mf* > *p* < *pp* >

Ob. *mf* > *p* < *pp* >

Cl. *mf* > *p* < *pp* >

Fgt. *mf* > *p* < *pp* >

Tpt. > *p* < *pp* > *p* > *pp*

Tpa. *mf* > *p* < *pp* >

Tbn. *mf* > *p* < *pp* >

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I > *p* < *pp* >

Vln. II > *p* < *pp* >

Vla. > *p* < *pp* >

Vc. > *p* < *pp* >

Cb. > *p* < *pp* >

C ♩ = 105 - 115

157 *ritmico e dançante*

Fl. Fl.

Ob. Ob.

Cl. Cl. *p* *mf*

Fgt. Fgt.

Tpt. Tpt.

Tpa. Tpa.

Tbn. Tbn.

Perc. 1 Perc. 1

Perc. 2 Perc. 2

Vln. I Vln. I

Vln. II Vln. II

Vla. Vla.

Vc. Vc.

Cb. Cb.

161 solo

Vlão. *mf*
 Fl.
 Ob.
 Cl. *fp* \rightarrow *f*
 Fgt.
 Tpt.
 Tpa.
 Tbn.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

165

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

169

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image shows a page of a musical score, page 225, starting at measure 169. The score is for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Vlão (Vibraphone), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Vlão part is the only one with musical notation, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. There are two hand-drawn symbols above the Vlão staff, one in measure 170 and one in measure 171. The other instruments have mostly blank staves with a few rests, indicating they are silent for most of this passage.

173 **trio**

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

mf

177

Flauto (Vlão) *rasgueado*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Triângulo
Aro (surdo)
Temple Bolck
Bombo

181

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

185

Vlão. *rasg.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *mf*

189

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

193

Violão. Fl. Ob. Cl. Fgt. Tpt. Tpa. Tbn. Perc. 1 Perc. 2 Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

T. Bl.

p *mf* *mf*

* Improviso: atitude criativa, algo pessoal do(s) instrumentista(s), feito de forma instantânea ou previamente composto.

Sugestão: primeiro o violão 1x (uma vez), e depois a clarineta 2x (duas vezes).

O contrabaixo pode participar improvisando uma linha de baixo ou tocando o que está escrito.

improviso * Improvisar com base nos acordes

197

Vlão. *Baião - levada básica e convenção de entrada*

Fl.

Ob.

Cl. *Improvisar com base nos acordes*
Baião - levada básica e convenção de entrada

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2 *Percussão 2*
 Triângulo
 Aro (surdo)
 Surdo
 Bombo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *solo pizz.*
Baião - levada básica e convenção de entrada

Ossia:
 opção harmônica para improviso da linha do contrabaixo

Baião - levada básica e convenção de entrada

Acordes: Cm⁷, Am⁷(b⁵), Dm⁷(b⁵), G⁷(b¹³), Dm⁷, Bm⁷(b⁵), Em⁷(b⁵), A⁷(b¹³)

3x

f

pizz.

201 Cm/B \flat Am $^7(\flat 5)$ Fm $^7(9)$ G/F

Vlão. *improviso:*
variações com a levada básica

Fl.

Ob.

Cl. Dm/C Bm $^7(\flat 5)$ Gm $^7(9)$ A/G
improviso:
variações com a levada básica

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2 acordes guia
Cm/B \flat Am $^7(\flat 5)$ Fm $^7(9)$ G/F
Fazer variações com a levada básica

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. Cm/B \flat Am $^7(\flat 5)$ Fm $^7(9)$ G/F

205

$E\flat M7$ $Cm/E\flat$ Dm^7 $D\flat 7(\#11)$ Cm^7 $B^7(\#11)$

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl. $F M7$ Dm/F Em^7 $E\flat 7(\#11)$ Dm^7 $C\#^7(\#11)$

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

$E\flat M7$ $Cm/E\flat$ Dm^7 $D\flat 7(\#11)$ Cm^7 $B^7(\#11)$

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

$E\flat M7$ $Cm/E\flat$ Dm^7 $D\flat 7(\#11)$ Cm^7 $B^7(\#11)$

final do improviso **D**

209 $B\flat m7$ $G(\sharp 5)/B$ $Cm7/G$

Vlão. *mf*

Fl. *final do improviso*

Ob. *final do improviso*

Cl. $Cm7$ $A(\sharp 5)/C\sharp$ $Dm7/A$ *final do improviso* $C\sharp 7(b9)$

Fgt. *final do improviso*

Tpt. *final do improviso*

Tpa. *final do improviso*

Tbn. *final do improviso*

Perc. 1 *final do improviso*

Perc. 2 $B\flat m7$ $G(\sharp 5)/B$ $Cm7/G$ *final do improviso*

Vln. I *final do improviso*

Vln. II *final do improviso*

Vla. *final do improviso*

Vc. *final do improviso*

Cb. *final do improviso*

$B\flat m7$ $G(\sharp 5)/B$ $Cm7/G$

213

Vlão. *p* *mf* met.

Fl. *p*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fgt. *pp*

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Cx. Cl. c/ Vassourinha

Perc. 1 *p* *mf*

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

217 dolce met.

Vlão. *pp* *p* *mf*

Fl. *p*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fgt. *pp*

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1 *p* *mf*

Perc. 2

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

221

Vlão. *f* *p* *mf* *f* normal

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa. *p* *espress.*

Tbn. *p* *espress.*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

225

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

229

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

>

>

>

233

Vlão.

p *mf* *p* *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

T. Bl.

Perc. 1

p *f*

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

245

Vlão. *f* *mf*

Fl.

Ob.

Cl. *mf*

Fgt. *p*

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1 Cx. Cl. c/ Vassourinha *p*

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

249

Vlão.

Fl.

mf *espress.*

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

mf

Perc. 2

Vln. I

normal

pp *espress.*

normal

Vln. II

pp *espress.*

Vla.

Vc.

Cb.

253

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

261

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf*

mf

p *mf*

mf

265

Fl. Ob. Cl. Fgt. Tpt. Tpa. Tbn. Perc. 1 Perc. 2 Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 265-268. Measure 265 is mostly silent for most instruments. In measure 266, the Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) play a melodic line with accents and slurs. The Bassoon (Fgt.) and Bassoon (Vc.) play a rhythmic accompaniment. The Viola (Vla.) also plays a melodic line. In measure 267, the Flute and Oboe continue their melodic line, while the Bassoon and Bassoon play a similar accompaniment. The Viola continues its melodic line. In measure 268, the Flute and Oboe play a final melodic phrase. The Bassoon and Bassoon play a final accompaniment. The Viola continues its melodic line. Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2) play a rhythmic pattern in measures 267 and 268. The Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II) are silent throughout the measures.

273 $\text{♩} = 145$

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Tpt.

Tpa.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

pizz.

277 $\text{♩} = 155$

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fgt. *f* *ff*

Tpt. *mf*

Tpa. *mf*

Tbn. *mf*

Perc. 1

Perc. 2 *mf*

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *p* *mf*

Vla. *f* *p* *mf*

Vc. *f* *p* *mf*

Cb. *f* *p* *mf*

282

Vlão. *mf* *ff* *mf* *rall.*

Fl. gliss

Ob. gliss

Cl. gliss

Fgt. gliss

Tpt. *mf < f*

Tpa. *mf < f*

Tbn. *mf < f*

Perc. 1 *f* Caixa Clara

Perc. 2 *p* *ff* Improvisar livremente

Vln. I *f* gliss

Vln. II *f* gliss

Vla. *f* gliss

Vc. *f* gliss

Cb. *f* gliss

Aporia III

(reinvenção)

Daniel Escudeiro
Salvador, Março, 2012

A

♩ = 60

Corda solta sempre Harmônico

Violão

Flauta

Oboé

Clarinete (B \flat)

Fagote

Trompa (F)

Trumpete (B \flat)

Trombone

Percussion

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

pp *ff* *mf sonoro* *sfz* *pp*

♩ = 60

A

5

Harm. bend

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Glockenspiel

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *mf* *pp* *pp* *p* *p* *mf*

8 Harm.

Vlão. *ff* *ff* *ff* rit. . . .

Fl. *ff* *ff* *ff*

Ob. *ff* *ff* *ff*

Cl. *p* *f* *p* *mf*

Fagot. *p* *f* *p* *mf*

Tpa. *p* *f* *p* *mf*

Tpt. *p* *f* *p* *mf*

Tbn. *p* *f* *p* *mf*

Perc. *mf* *sonoro*

Timp. *mf* *sonoro*

Vln. I *p* *pp* *mf* *pp* *p* rit. . . .

Vln. II *p* *pp* *mf* *pp* *p* rit. . . .

Vla. *p* *pp* *mf* *pp* *p* rit. . . .

Vc. *p* *p* *p* *p* *p* rit. . . .

Cb. *p* *p* *p* *p* *p* rit. . . .

12

B $\text{♩} = 80$ *d.v (deixar vibrar)*
normal

Vlão. mf

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc. Prato suspenso (baqueta macia)
pp — *f* — *pp*

Timp.

B $\text{♩} = 80$

Vln. I *pp* — *ff*

Vln. II

Vla. *pp* — *ff*

Vc.

Cb. *pp* — *ff*

15

Vlão. $\frac{8}{8}$

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.


6


7

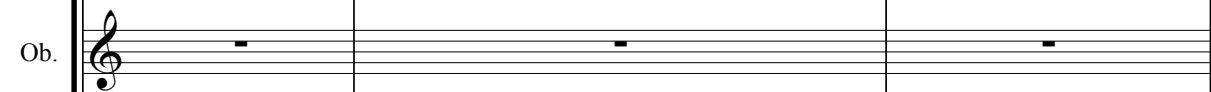
5


Detailed description: This is a page of a musical score, page 258. The top staff is for the Violão (Guitar), marked with a '15' and a '6' above it. The guitar part features a melodic line with eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The rest of the score consists of 14 empty staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagt.), Trumpet (Tpa.), Trompete (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The page number '258' is in the top right corner.

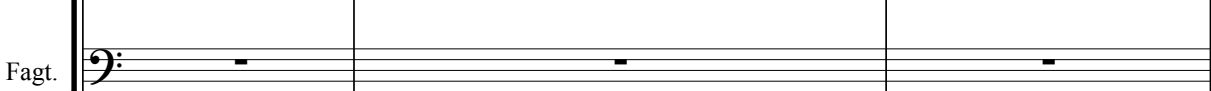
18


Vlão. 

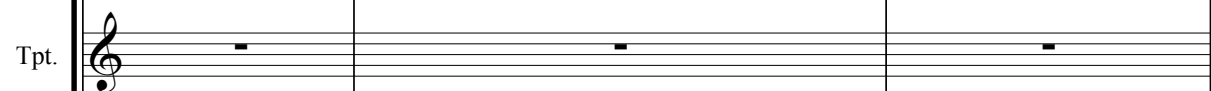
Fl. 


Ob. 


Cl. 


Fagt. 


Tpa. 

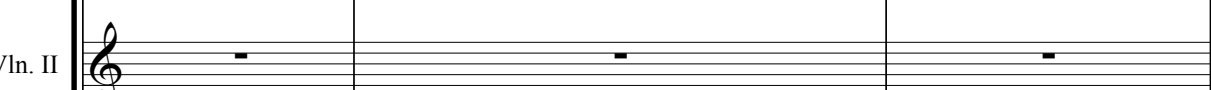
Tpt. 


Tbn. 


Perc. 


Timp. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

21

Vlão. *3* *pizz.* *normal*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

24

Vlão. 

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Fagt. 

Tpa. 

Tpt. 

Tbn. 

Perc. 

Timp. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

27

Vlão. 

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Fagt. 

Tpa. 

Tpt. 

Tbn. 

Perc. 

Timp. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

30

Vlão. Flute part starting at measure 30 with a melodic line in treble clef.

Fl. Flute part, mostly rests.

Ob. Oboe part, mostly rests.

Cl. Clarinet part, mostly rests.

Fagot. Bassoon part with a melodic line in bass clef.

Tpa. Trumpet part, mostly rests.

Tpt. Trumpet part, mostly rests.

Tbn. Trombone part, mostly rests.

Perc. Percussion part, mostly rests.

Timp. Timpani part, mostly rests.

Vln. I Violin I part, mostly rests.

Vln. II Violin II part, mostly rests.

Vla. Viola part, mostly rests.

Vc. Violoncello part, mostly rests.

Cb. Contrabasso part, mostly rests.

33

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

3

5

3

5

36

Vlão. *f*

Fl.

Ob. *mf*

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

39

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fagt. *mf*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

6

5

6

Detailed description: This page of a musical score covers measures 39, 40, and 41. The woodwind section is active, with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fagt.) parts. The Flute and Bassoon parts begin in measure 40 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Clarinet part has a *mf* dynamic starting in measure 41. The woodwinds play eighth-note patterns. The Clarinet part includes fingering numbers 6, 5, and 6. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) and Percussion/Timpani are currently silent, indicated by rests. The Flute and Oboe parts also have rests in measure 39.

42

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

45

Vlão.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fagt.
 Tpa.
 Tpt.
 Tbn.
 Perc.
 Timp.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

The score for measures 45-47 includes the following details:

- Flute (Fl.):** Measures 45-46 feature a sixteenth-note triplet. Measure 47 features a sixteenth-note triplet followed by a quarter rest.
- Oboe (Ob.):** Measures 45-46 feature a quarter note followed by a half note. Measure 47 features a quarter note followed by a half note.
- Clarinet (Cl.):** Measures 45-46 feature a quarter note followed by a half note. Measure 47 features a quarter note followed by a half note.
- Bassoon (Fagt.):** Measures 45-46 feature a sixteenth-note triplet. Measure 47 features a sixteenth-note triplet followed by a quarter rest.
- Violin I (Vln. I):** Measures 45-46 feature a sixteenth-note triplet. Measure 47 features a sixteenth-note triplet followed by a quarter rest. Dynamic: *mf*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 45-46 feature a quarter note followed by a half note. Measure 47 features a quarter note followed by a half note. Dynamic: *mf*.
- Viola (Vla.):** Measures 45-46 feature a quarter note followed by a half note. Measure 47 features a quarter note followed by a half note. Dynamic: *mf*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 45-46 feature a sixteenth-note triplet. Measure 47 features a sixteenth-note triplet followed by a quarter rest. Dynamic: *mf*.
- Double Bass (Cb.):** Measures 45-46 feature a quarter note followed by a half note. Measure 47 features a quarter note followed by a half note.

48 metálico
3

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

51

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I *mf* pizz.

Vln. II *mf* pizz.

Vla. *mf* pizz.

Vc.

Cb.

54

Vlão. *mf cantabile*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I *p*

Vln. II *p dolce*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

C dolce

p *mf* *p*

solo arco

57

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

60

Vlão. *f* *mf* *p*

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Fagt. *p* *mf* *p*

Tpa. *p* *mf* *p*

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

63

Vlão. *mf* *f*

Fl. *p* *mf* *p dolce*

Ob. *mf* *p dolce*

Cl. *mf* *p dolce*

Fagt. *p* *mf* *p dolce*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I *pp* *tutti* *pizz.* *arco*

Vln. II *pp* *tutti* *pizz.*

Vla. *pp* *tutti*

Vc. *pp* *tutti* *pizz.*

Cb.

66

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

pp

Detailed description of the musical score: The score is for measures 66, 67, and 68. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fagt.). The brass section includes Trumpet (Tpa.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The percussion section includes Percussion (Perc.) and Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations such as pizzicato (pizz.) and arco. The strings are marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The woodwinds have long notes with slurs and ties across measures.

69

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

f

Detailed description of the musical score: The score is for measures 69, 70, and 71. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) has active parts with various articulations and dynamics. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) is also active, with dynamic markings such as *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *f* (forte). The brass section (Trumpet, Trombone, Percussion, Timpani) and the Violoncello part are silent throughout these measures.

72

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz. *arco*

p *mf*

p *arco* *mf*

p *f* *arco* *p*

p *f* *p*

fp *fp*

fp

p *f*

D ♩ = 60 Homenagem aos baianos

76 *quase ad libitum e lirico*

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

D ♩ = 60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

Vlão. *p cresc.* *f* *p sonoro* *mf* metálico

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc. Temple block Prato suspenso

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

82 **bend** **bend**
 deslizar com a ponta da unha
 nas cordas
 C12  C5 **ataque:**
 só com M.E. **pizz.** **normal**

Vlão. 

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Fag. 

Tpa. 

Tpt. 

Tbn. 

Perc. 

Timp. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

85 com balanço metálico normal A Tempo

Vlão. *mf* *d.v.* 7 5 3

Fl.

Ob. *p dolce* *mf*

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc. Claves *mf* 3

Timp.

Vln. I *p dolce* *mf*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

88 pizz. normal metálico

Vlão. *f* *mf* *sonoro* *f* *p* *f* *mf*

Fl. *mf* 5 *p* 5

Ob. *p* *mf*

Cl. *mf* 3

Fagt. *p* 3

Tpa.

Tpt.

Tbn. *p* 3

Perc. *p* *f* 3

Timp.

Vln. I *p* *pp* arco

Vln. II *pp* arco

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

91 *d.v.*

Vlão. *f* *p* *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Perc.

Timp.

Vln. I *pizz.* *p* *arco* *p*

Vln. II *pizz.* *p* *arco* *p*

Vla. *pizz.* *p* *arco* *p*

Vc. *pizz.* *p* *arco* *p*

Cb. *p* *pizz.* *p*

normal

94

Vlão. *f*

Fl.

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fagt. *pp*

Tpa. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *pp*

Perc.

Timp.

Vln. I *pizz.* *arco* *mf*

Vln. II *pizz.* *arco* *mf*

Vla. *pizz.* *arco* *mf*

Vc. *pizz.* *arco* *mf*

Cb. *arco* *mf*

97

Vlão. *p* *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fagt. *mf*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

100 **E** $\text{♩} = 80$

Vlão. $\text{♩} = 80$

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

3

② ① ② ①

③ ④ ② ① ②

103

③ ② ① ②

Vlão. mf ff p *acentuação livre*

Fl.

Ob. $p < \text{mf}$ pp

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt. mf

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

112

normal

Vlão. *mf* *p* *f* *p* *mf*

Fl.

Ob. *p*

Cl. *mf*

Fagt. *p* *pp* *mf* *p* *pp* *mf*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

114

Fl. *p* *f*

Ob. *mf*

Cl.

Fagt. *p* *pp*

Tpa. *sfz pp* *f*

Tpt. *sfz > pp* *mf* *p* *f*

Tbn. *p* *f*

Perc.

Timp. *p* *mf*

Vln. I *pizz.* *p* *arco* *mf* *f*

Vln. II *pizz.* *p* *arco* *mf* *f*

Vla. *pizz.* *p* *arco* *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

① 6 6 6 6 6 6

⑤ 0 2 3

psubito *mf* *f*

p *pp*

sfz *pp* *f*

sfz > pp *mf* *p* *f*

p *f*

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

pizz. *p* *arco* *mf* *f*

p *mf* *f*

mf *f*

F 116

Vlão. Fl. Ob. Cl. Fagt. Tpa. Tpt. Tbn. Perc. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

F

118

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

120

Vlão. *6*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp. *6* *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 294, shows measures 120 and 121. The Flute (Vlão.) part in measure 120 features a complex sixteenth-note pattern with six sixteenth-note groups, each marked with a '6' and a slur. The rest of the orchestral staves (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpets, Trombone, Percussion, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are mostly silent, indicated by horizontal lines with a dash. The Timpani (Timp.) part in measure 121 has a sixteenth-note group marked with a '6' and a slur, followed by a rest, and then another sixteenth-note group marked with a '6' and a slur, with a dynamic marking of *mf*.

122

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

124

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

126

Vlão. *p* *mf* *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf* *expres.* *p* *mf*

Cb. *p*

128

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf expres.* *f*

130

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl. *mf*

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

132

The musical score for page 132 features a complex, rhythmic passage primarily for the Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.). The Flute part begins with a sixteenth-note triplet marked with a '6' and continues with a series of sixteenth-note patterns, some marked with '6' and others with '8'. The Clarinet part mirrors this complexity, starting with a sixteenth-note triplet marked with a '6' and continuing with similar patterns, also marked with '6'. The rest of the score, including parts for Violão, Fl., Ob., Fagot, Tpa., Tpt., Tbn., Perc., Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb., consists of empty staves with a bar line, indicating that these instruments are silent during this passage.

134

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpa.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

p *mf*

136

Vlão. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt. *mf*

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

138

Vlão.

Fl.

Ob.

Cl.

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p < > < *mf* >

p < > < *mf* >

140

Vlão. *p* *mf* *f*

Fl. *p* *mf*

Ob.

Cl. *mf* *mf*

Fagt.

Tpa.

Tpt.

Tbn. *p* *mf*

Perc. Prato suspenso *p* *f* *p*

Timp.

Vln. I *pizz.* *arco* *p* *mf* *f*

Vln. II *pizz.* *arco* *p* *mf* *f*

Vla. *f*

Vc. *p* *mf* *p*

Cb. *p* *mf* *f*

Rasgueado

142

Vlão. *mf* *f*

Fl.

Ob.

Cl. *p* *mf* *f*

Fagt.

Tpa. *pp* *mf*

Tpt. *pp* *mf*

Tbn. *pp* *mf*

Perc. $\text{||} \frac{1}{4}$

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla. $\text{||} \frac{1}{4}$

Vc. $\frac{1}{4}$

Cb. $\frac{1}{4}$

144

Vlão. *ff* 6

Fl. *mf* 6 *mf* \curvearrowright *f*

Ob. *mf* 6 *mf* \curvearrowright *f*

Cl. *mf* 6 *mf* \curvearrowright *f*

Fagt. *mf* \curvearrowright *f*

Tpa. *mf* \curvearrowright *f*

Tpt. *mf* \curvearrowright *f*

Tbn. *mf* \curvearrowright *f*

Perc. || - ||

Timp. *mf* \curvearrowright *f*

Vln. I *mf* 6 *mf* \curvearrowright *f*

Vln. II *mf* 6 *mf* \curvearrowright *f*

Vla. arco 6 *mf* \curvearrowright *f*

Vc. *mf* \curvearrowright *f*

Cb. arco *mf* \curvearrowright *f*