

Questões de intertextualidade e composição em *Fascination* para piano e violoncelo (2013), de Acácio Piedade

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Raphael Duarte Alves Augusto
UDESC – raphael_70rocks@hotmail.com

Acácio Piedade
UDESC – acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende realizar uma análise da composição *Fascination* (2013) para piano e violoncelo, de Acácio Piedade, à luz da teoria da intertextualidade. Primeiro é definido o conceito de intertextualidade tal como surge na crítica literária da segunda metade do século XX. Em seguida, brevemente, os usos da intertextualidade na história da música ocidental são exemplificados e o conceito de intertextualidade é definido no campo da composição musical contemporânea, antes de se dar a análise propriamente dita. Concluímos que *Fascination* apresenta diversos procedimentos intertextuais comuns à composição contemporânea que desafiam as noções de “autoria” e de “originalidade”.

Palavras-chave: Composição. Intertextualidade. Música Contemporânea.

Abstract: This article aims to analyse the work *Fascination* (2013) for piano and cello, by Acácio Piedade, in the light of the theory of intertextuality. First, we define the concept of intertextuality as it appears in the Literary Criticism of the second half of the XXth-Century. Then, briefly, the uses of intertextuality in the history of Western music are exemplified and the concept of intertextuality is defined in the field of contemporary musical composition, before we go to the actual analysis of the piece. We conclude that *Fascination* presents several intertextual procedures common to contemporary composition that challenge the notions of authorship and originality.

Keywords: Composition. Intertextuality. Contemporary Music.

1. Introdução

A obra *Fascination* para piano e violoncelo, de 2013, do compositor Acácio Piedade (1961), é o objeto da análise do presente artigo. Nesta peça o compositor se utiliza amplamente de procedimentos intertextuais, ou seja, de remissões a outras obras que lhe serviram de base, as quais são transformadas aplicação de ferramentas intertextuais. Este procedimento também se encontra em obras de diversos compositores modernos e contemporâneos, como por exemplo Luciano Berio e Salvatore Sciarrino. Antes da análise de *Fascination*, vamos primeiramente rever e discutir o conceito de intertextualidade e seu uso na área de música, assim como discutir sua aplicação enquanto técnica composicional.

2. Intertextualidade e reescrita

Os estudos de intertextualidade se originam na área da Literatura com diversos autores, dos quais destacamos KRISTEVA (1969) e BLOOM (2012), o argumento geral sendo de que todo texto literário é um diálogo com textos anteriores. Retomando o que diz PENHA (2010), vale atentar que o termo “texto” provém do vocábulo em latim *textu*, que significa “tecido”. Escrever estaria relacionado à idéia de “tecer” (do latim *texere*), neste caso, tecer idéias. A partir daí, a intertextualidade pode ser pensada como grande um texto coletivo, um “co-tecer”, ou “tecer em conjunto”: nenhum texto é construído do nada, mas somente surge na intersecção com outros textos com os quais estabelece uma relação necessária.

Enquanto discussões acerca da cópia, da influência e da originalidade são muito antigas, o conceito de intertextualidade surge em contraposição ao formalismo na literatura, que entendia o texto como monológico, e vem a propor o discurso como dialógico. Kristeva partiu de estudos bakhtinianos e definiu a intertextualidade a partir da idéia de que qualquer texto se constrói como um mosaico de citações de outros textos e de que a palavra literária não é um ponto fixo mas um cruzamento de superfícies textuais (KRISTEVA, 1969). Desse modo, transparece que a produção de um texto completamente “inédito” é de todo impossível. A relação com outros textos em geral (ou com algum em específico) deve então ser o contexto da própria possibilidade de criação. Aqui é interessante alargar a idéia de “texto” para abranger igualmente qualquer produção imagética ou sonora. Imagens sonoras construídas, ou quaisquer enunciações musicais também podem ser pensadas enquanto textos e podem ser compreendidas em sua trama musical com outros textos através das lentes da teoria da intertextualidade.

3. Intertextualidade na música

Os exemplos de intertextualidade na história da música ocidental são abundantes. Como na definição acima exposta ficou claro que toda obra (“texto”) provém de alguma relação intertextual, poderíamos tomar toda a história da música como um exemplo de obras que reescrevem as outras. Penha afirma que “a reescrita é um princípio composicional que estaria presente em toda e qualquer obra. Toda escrita é uma reescrita.” (PENHA, 2013). Contudo vamos nos referir apenas a exemplos nos quais fique mais claro a remissão de um intertexto ao seu “original”.

No período barroco, havia uma prática mais ou menos comum de reescritura como transcrição de elementos musicais, por exemplo nas harmonizações de corais litúrgicos. No período clássico, a citação irônica ou reverente, bem como a utilização de fórmulas comuns,

as tópicos (AGAWU, 1991), podem ser vistos como exemplos de intertextualidade. No romantismo abundam exemplos que tomam J. S. Bach como referência, como no caso de obras de Chopin entre outros, conforme o excelente livro de KLEIN (2005). O início do último movimento da nona sinfonia de Beethoven também apresenta uma forma específica de relação intertextual, com citações do material temático que dos demais movimentos da obra, como numa autocitação¹. No século XX, dentre os muitos exemplos, Stravinsky reverencia e recria a linguagem de Gesualdo e Alban Berg cita diretamente um coral de J. S. Bach. KLEIN (2005) traz uma fina análise de Lutoslawsky e sua remissão a Chopin sob a ótica da intertextualidade, mas se reporta também a Mahler e Prokofiev. Talvez o exemplo mais paradigmático dessa tendência se encontra na Sinfonia de Luciano Berio, uma obra pós-serial repleta de citações e alusões, ao modo de Charles Yves, particularmente no terceiro movimento, que é uma espécie de colagem poli-estilística do terceiro movimento da segunda sinfonia de Mahler, cujo texto é nublado pela presença de trechos de outras obras de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, entre outros.

É importante fazer uma diferenciação nos usos da intertextualidade na história da música ocidental no que se refere ao século XX, quando esta idéia entra como técnica composicional assumida. Parece existir aqui não apenas a intenção do/a compositor/a em nos remeter à memória certos trechos de outras músicas, mas desta remissão ser parte da própria estética e agenda conceitual, e sua forma raramente é direta mas em geral muito vagas ou nubladas, como se houvesse um “filtro” que as confundisse em nossa percepção e até nos impedisse de notar a referência. O compositor contemporâneo Gérard Pesson faz uso, em algumas de suas obras, de um esfacelamento do texto original, do qual aparecem ruínas ou sombras (PESSON, 2004). Argumentamos que esse tipo de reescrita é mais retórica, busca intencionalmente ativar e mover a memória dos ouvintes e que serve de princípio composicional. Este princípio está bastante presente em *Fascination* (2013) de Acácio Piedade, como tentaremos mostrar.

4. Ferramentas intertextuais

Para FERRAZ (2008: 47), a reescritura como conceito, na composição contemporânea, associa-se à idéia de sonoridade, no sentido de estética musical (GUIGUE, 2011). Os/As compositores/as contemporâneos/as que utilizam a intertextualidade deste modo, tal como Acácio Piedade, geralmente trabalham com técnicas que só aparecem no contexto da música de concerto do século XX e têm na exploração experimental da categoria do “timbre” um ponto em comum. Contudo, na reescritura, esses/as compositores/as

relacionam e “atravessam”, geralmente, músicas de outros tempos e culturas com configurações sonoras promovidas pelas técnicas composicionais do século XX e XXI.

Podemos chamar de ferramentas intertextuais aqueles dispositivos e procedimentos, quaisquer que sejam, que vão alterar o material selecionado e tomado do original e levá-lo a sua forma atual como intertexto na nova composição. Estas ferramentas intertextuais funcionam interrompendo o fluxo tempo-espacial da obra, remetendo para uma possível citação ou referência com a qual se abre um outro tempo-espço, que é reconhecido ou fruído pelo ouvinte. Seu efeito semiótico, entretanto, só é alcançado quando este novo tempo-espço aberto está “fixado *a priori* na memória” do ouvinte (PIEDADE, 2014: 7). Assim como a memória nunca reproduz, mas justamente “produz” e deforma o objeto da reminiscência², também as remissões que interrompem o fluxo tempo-espacial de uma composição não precisam ser citações diretas e claramente expostas, mas, ao contrário, geralmente são deformações daquilo que intentam “rememorar”. Esta deformação, que é própria da memória e que se torna técnica composicional, é a ferramenta da composição que comentaremos a seguir. Assim, passemos agora para a análise de *Fascination* e para as considerações sobre os tipos de ferramentas intertextuais nesta composição. Nos valeremos das sistematizações de KORSYN (1991) e STRAUS (1990), ambos estes baseados em BLOOM (2002).³

5. Análise de *Fascination*

Fascination, para piano e violoncelo, composta em 2013, tem como base (intertexto) a famosa canção popular francesa homônima de Fermo Dante Marchetti (1876 - 1940), composta em 1904 (doravante o “original”). Essa canção, traduzida para o português, ficou conhecida no Brasil pela interpretação de Elis Regina (“Fascinação”, do álbum “Falso Brillante”, de 1976). Podemos presumir desde já que o compositor compartilha a lembrança do original (especialmente de seu tema) com uma série de ouvintes em potencial, provenientes do contexto cultural brasileiro e internacional. *Fascination* pode vir a ativar e mover essa memória durante uma experiência de sua escuta.

O original está em forma ternária (ABA) e constitui uma valsa (ritmo ternário), enquanto que *Fascination* é uma peça instrumental contemporânea dividida em quatro seções (Introdução, A, B, A’) e que se utiliza amplamente de recursos estéticos da música do século XX e XXI. Atentaremos em particular para o modo como o material temático da melodia do original se vê transportado para a linha do violoncelo em *Fascination*, e quais tipos de alterações podemos observar neste processo. Observemos, no exemplo 1, a melodia do

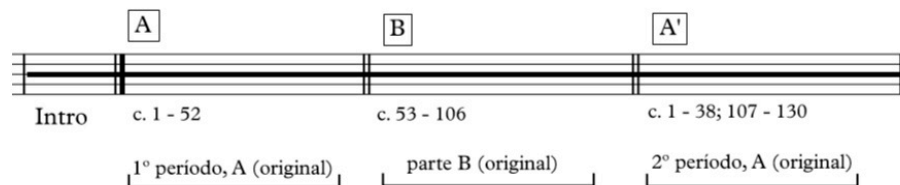
original, com harmonia simplificada. O exemplo está segmentado nas partes A, A' e B, e contém os pilares harmônicos mais importantes.



Exemplo 1: Melodia do original, de 1904.

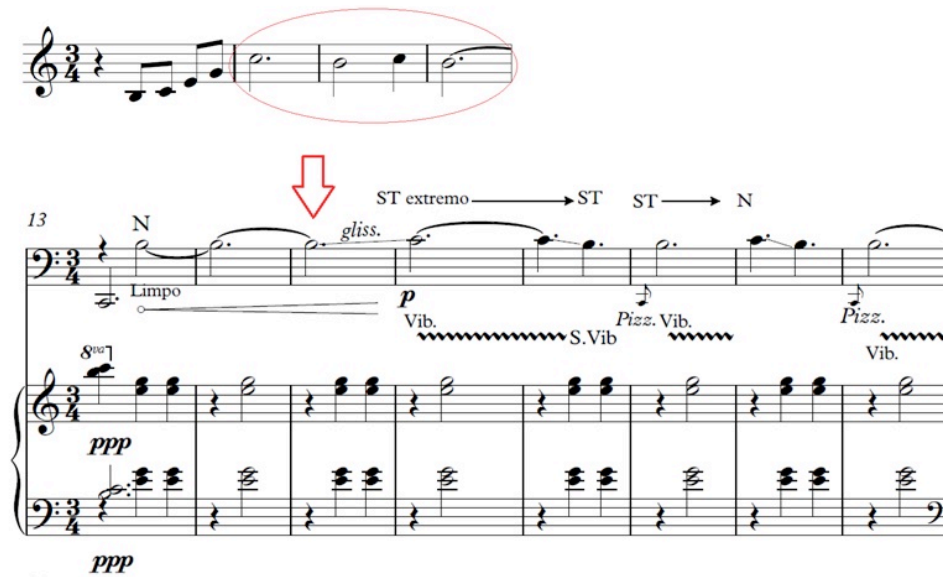
Este trecho contém todo o material temático que será apropriado, filtrado e deformado em *Fascination*. No exemplo 2 abaixo está o esquema formal de *Fascination*, com indicações das correspondências entre cada uma de suas partes e o material do original. As letras que indicam as partes da peça (A, A' e B) fazem referência às mesmas partes do original e, logo, ao material temático que será utilizado e transformado nestas partes.

Fascination (2013)



Exemplo 2: Esquema formal de *Fascination*.

No exemplo 3 observaremos em destaque o primeiro segmento melódico da parte A do original (compassos 1, 2, 3 e 4 do exemplo 1) e, logo abaixo, o trecho em *Fascination* onde ocorre a primeira menção ao tema do original, ainda que vagamente sugerida, na parte do violoncelo (também em destaque):



Exemplo 3: Primeira remissão ao original.

Desde o compasso 13 o violoncelo sustenta um Si agudo (com arco), enquanto o acompanhamento no piano permanece estabelecendo a tonalidade de Dó maior pela reiteração simples e constante das notas da tríade do acorde da tônica (a terça Mi-Sol, oitavada, nas duas mãos). O ambiente tonal sugerido combinado ao compasso ternário (de valsa) é como uma primeira “janela” que se abre em referência ao material do original. Já no compasso 15 o violoncelo inicia um *glissando* de meio-tom ascendente até o Dó do compasso seguinte: este é o ponto em que o tema do original se manifesta, sutilmente como uma gravação ao longe: o material melódico da primeira frase é transformado pela omissão do arpejo inicial (compasso 1 do original: Si-Dó-Mi-Sol), pela expansão temporal, através de vários compassos, das notas Dó e Si (segundo compasso do original), cujos valores de nota (observemos a partir do compasso 16) não são mais os mesmos do original. O efeito parece abrir uma janela intertextual para nossa memória, que produz momentaneamente a presença fantasmagórica e alterada da velha valsa de inícios do século XX. A remissão é eficaz em sua sugestão, em especial por causa da sequência de notas Si e Dó (em movimento “borrado” pelos *glissandi*, vibratos e alterações da posição do arco) na parte do violoncelo, somado ao acompanhamento em Dó maior. A expansão do intervalo melódico Si-Dó-Si segue do compasso 13 (iniciando na nota Si do motivo) até o compasso 31, quando o material melódico apresenta remissões à segunda frase do primeiro período do original.

No exemplo 3 veremos uma comparação entre o segundo segmento melódico do original (compassos 5, 6, 7 e 8 do exemplo 1) e sua contraparte transformada em *Fascination*.

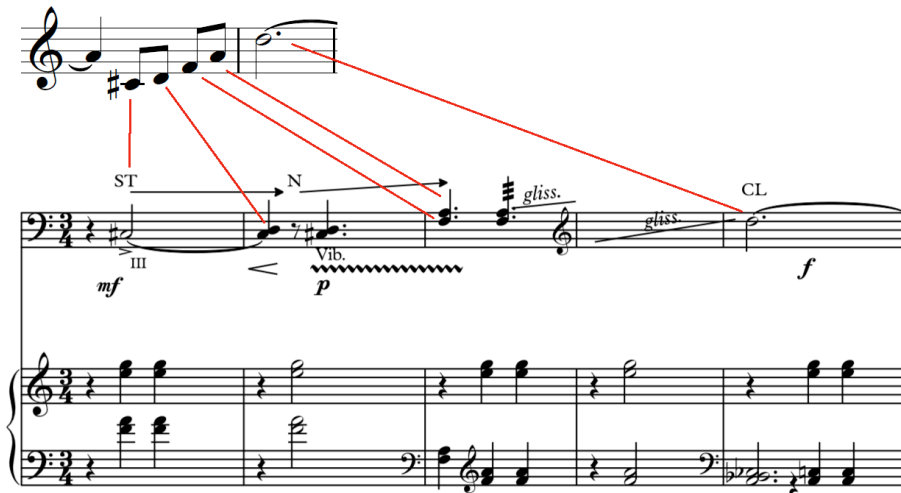
Nos dois exemplos destacamos a nota Lá, que é um ponto de repouso e marca o final da primeira metade do período no original, em Ré menor.



Exemplo 4: Continuação da melodia original – segunda frase.

Se compararmos o segmento melódico do original a partir do segundo compasso no sistema ao alto, ou seja, as notas Dó-Si-Dó-Si-Lá-Si-Lá (omitindo novamente o arpejo ascendente inicial: Si-Dó-Mi-Sol), notaremos que esse trecho do original se repete exatamente na mesma ordem em *Fascination* (a partir do compasso 27, no violoncelo). Contudo, o material se encontra transformado e a remissão à memória do original não é tão óbvia. Primeiramente notamos no violoncelo uma série de *glissandi*, deslizamentos entre as alturas definidas da melodia do original, servindo para enevoá-la. Além disso, os valores rítmicos se encontram bastante aumentados, como se a melodia fosse “esticada” irregularmente. Diversas técnicas são utilizadas para transformar o timbre: vibratos, alterações da posição do arco, como o movimento que vai gradualmente da posição ordinária (“N” no compasso 29) até o *sul ponticello* (compasso 30). No acompanhamento, a atmosfera harmônica da música se encontra tonalmente “deformada” entre os compassos 27 e 31.

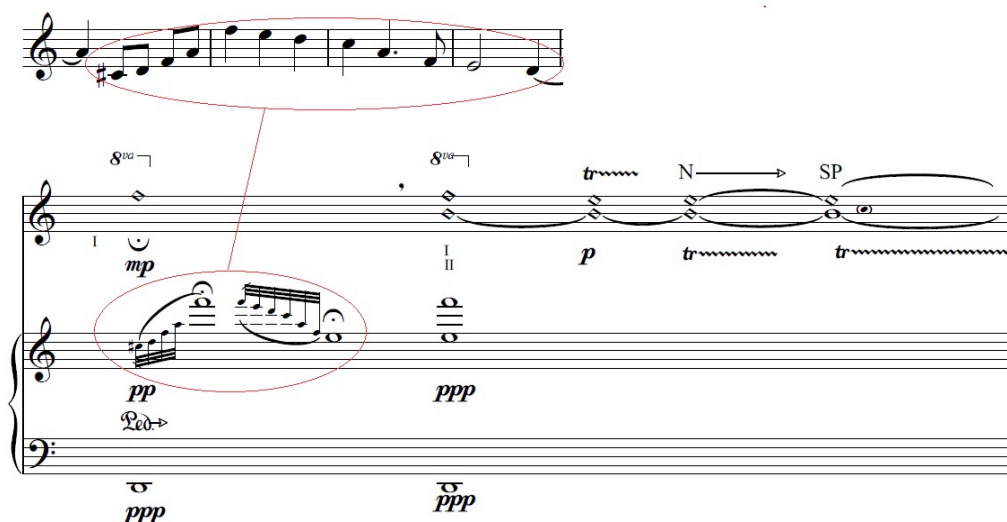
No exemplo 5 vamos exemplificar um uso da compressão como ferramenta intertextual, lembrando a categoria classificada por STRAUS (1990). A compressão é um *tropos* que surge quando elementos que ocorrem diacronicamente (linear) no original são comprimidos em uma estrutura sincrônica (horizontal) na nova obra.



Exemplo 5: Compressão na terceira frase

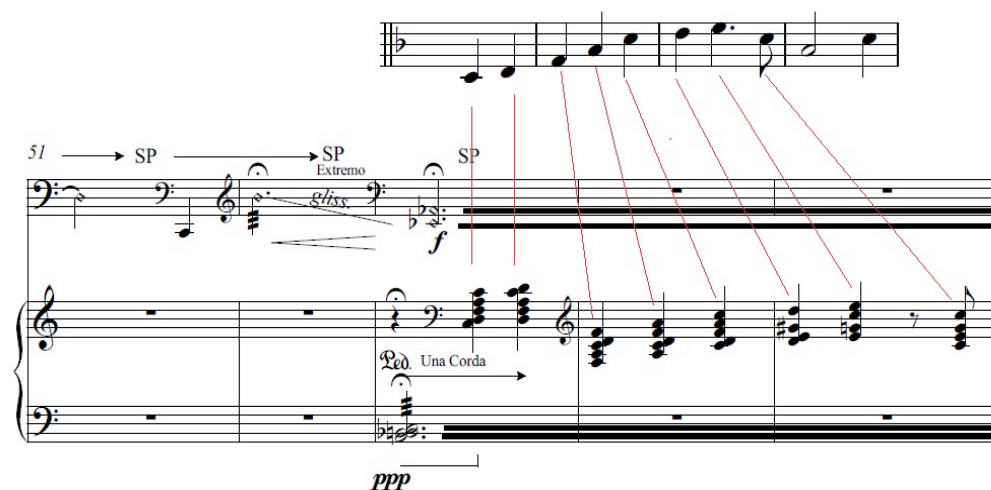
O início da terceira frase do original (acima, compassos 9 e 10 do exemplo 1) contém um arpejo ascendente (Dó#-Ré-Fá-Lá-Ré). Este material, intervalo melódico no original, é parcialmente comprimido e assim tornado harmônico na parte do violoncelo, conforme mostra o exemplo. Do compasso 39 ao 41 um *tremolo* em *glissando* atravessa ascendentemente os registros do violoncelo, levando da terça Fá-Lá ao Ré agudo. O *vibrato* e alterações de posição de arco contribuem para o distanciamento em relação ao original.

Para concluir a análise, vamos agora comentar brevemente dois trechos de *Fascination*: a Introdução e a parte B. No exemplo 6, mostraremos a transformação do material melódico da terceira frase do segundo período do original (compassos 25, 26 e 27 do exemplo 1) na parte do piano, que aparece na introdução de *Fascination*:



 Exemplo 6: início de *Fascination*.

Aqui observa-se que as notas do original foram condensadas em duas apojeturas bastante rápidas logo no início da peça. A diminuição rítmica acentuada oblitera a clareza da melodia do original. Além disso, o trecho não tem fórmula de compasso e o violoncelo sustenta harmônicos com diversas alterações de sonoridade, promovendo uma atmosfera atemporal que vai possibilitar uma clara marcação quando a valsa tiver início. Por fim, observaremos no último exemplo os compassos iniciais da parte B do original comparados aos compassos iniciais do B de *Fascination*. Aqui temos o início da melodia do original no formato de acordes em bloco na mão direita do piano, enquanto que a mão esquerda, utilizando *tremolo* na extremidade grave do instrumento, e o violoncelo, utilizando harmônicos *sul ponticello*, “borram” e preenchem de ruído a atmosfera dos *block chords*, como se estivéssemos ouvindo a velha melodia ao piano em um rádio com muito chiado.



Exemplo 7: Início da parte B de *Fascination*.

6. Conclusão

Composição fundamentada na transformação (e deformação) de um material original pela aplicação de ferramentas intertextuais e diversos tipos de procedimentos composicionais oriundos da práxis musical das vanguardas e dos movimentos da música de concerto do século XX, a obra *Fascination* apresenta como seu fundamento este mesmo tipo de procedimento intertextual e de transformação do material temático de um original distanciado no tempo, mas que está próximo na memória coletiva obliterada mas ainda não perdida. Isso garante alguma comunicabilidade, através do movimento de ativação da memória, a abertura de janelas intertextuais, remissões “para fora”, dentro de um determinado contexto cultural compartilhado. Esta comunicação está vinculada à pesquisa na área de composição que

envolve questões de comunicabilidade, narratividade, intertextualidade e retórica (KLEIN & REYLAND, 2013). Evidentemente, a idéia de comunicabilidade aqui, e o próprio sentido de transformação ou deformação, envolve o pressuposto do lugar comum retórico (PIEIDADE, 2012). Os procedimentos intertextuais adotados por compositores/as contemporâneos/as suscitam a discussão sobre originalidade, autoria e ineditismo. Ao mesmo tempo em que a autoria do/a compositor/a como autor/a de uma obra única continua sendo uma marca fundamental do mundo artístico, a fascinação das teorias de intertextualidade continua forte.

Referências:

- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- FERRAZ, Silvio. “A fórmula da reescritura”. *Sonologia*, v. 1, p. 41-52, 2008.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- KLEIN, Michael & REYLAND, Nicholas. *Music and narrative since 1900*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence, *Music Analysis*, 10:1-2, 1991.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.
- LIMA, Flávio Fernandes; OLIVEIRA, Helder Alves; PITOMBEIRA, Liduino. “Planejamento composicional a partir de ferramentas intertextuais”. *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa de Pós-Graduação em Música*, São Paulo, 2014.
- LIMA, Flávio Fernandes. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade*. Dissertação de Mestrado em Música. João Pessoa: PPG-UFPB, 2011.
- PENHA, Gustavo R. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. Dissertação (Mestrado em Processos Criativos). Campinas: UNICAMP, 2010.
- PESSON, Gérard. *Cran d’arrêt du beau temps: Journal 1991-1998*. Paris: Van Dieren, 2004.
- PIEIDADE, Acácio. “Música e Retoricidade”. *Anais do Encontro de Musicologia*, 4. Ribeirão Preto, SP: USP, 2012, p. 296-300.
- PIEIDADE, Acácio. As janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição. *Anais do Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina – EnCom2014*. Londrina: 2014.
- SNYDER, Bob. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: The M.I.T. Press, 2000.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. New York: Harvard University Press, 1990.

Notas

¹ O que PIEIDADE (2014) chama de “remissão interna” ou “janela para dentro”.

² Como atesta Snyder, uma memória episódica acaba distorcendo a memória original e, com o tempo, o original acaba substituído por essa versão transformada, que muitas vezes são fragmentos ocupando o lugar do episódio total. Nas palavras do autor: “não há como distinguir entre uma memória e uma memória de uma memória” (SNYDER, 2000: 75)

³ Destacamos também o trabalho de LIMA (2011) e LIMA, OLIVEIRA & PITOMBEIRA (2014).