

Intertextualidade e Pós-Modernismo: um memorial composicional

Marco Antônio Ramos Feitosa¹
UNIRIO/PPGM
SIMPOM: *Composição*
marco.feitosa@yahoo.com

Resumo: Neste artigo, são apresentados os processos composicionais empreendidos na realização de *II. Procissão*, segundo movimento da obra *O sertão de ser tão só*, de nossa autoria, para conjunto de câmara. Também são discutidos alguns dos aspectos estéticos e poéticos da obra, a partir de referencial teórico que trata dos conceitos de *intertextualidade* e *pós-modernismo* relacionados à música.

Palavras-chave: Composição; Intertextualidade; Pós-Modernismo; Música Sacra.

Intertextuality and Postmodernism: a Compositional Memorial

Abstract: In this paper we present the compositional processes of *II. Procissão*, the second movement of our chamber work *O sertão de ser tão só*, and also discuss some of its aesthetic and poetic features through a theoretical framework which addresses the concepts of intertextuality and postmodernism related to music.

Keywords: Composition; Intertextuality; Postmodernism; Sacred Music.

1. Considerações iniciais

Ao longo do desenvolvimento de nosso projeto de pesquisa de Doutorado, que trata da música sacra do século XX através de uma abordagem composicional, pudemos nos aprofundar em textos que discorrem sobre questões e aspectos relativos ao conceito de *intertextualidade* aplicada à música e também aos traços característicos da música denominada recentemente por alguns autores de *pós-moderna*. Tais estudos nos possibilitaram que tivéssemos contato não só com novas técnicas e processos composicionais, mas, sobretudo, com novas possibilidades estéticas e expressivas, contribuindo de maneira

¹ É doutorando em Música com área de concentração em Composição pela UNIRIO e bolsista da Capes, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas. Possui mestrado em Composição (2012), tendo sido bolsista do CNPq, e graduação em Composição e Regência (2010), ambos pela UFBA.

significativa com a nossa formação musical e ampliando, assim, o nosso leque de recursos criativos. Nesse sentido, o trabalho que se segue é nada mais que uma análise, ou melhor, um memorial composicional do segundo movimento – *II. Procissão* – que pertence à obra de nossa autoria para conjunto de câmara² – *O sertão de ser tão só* – e que foi composto a partir de parte desse referencial teórico-bibliográfico que integra a nossa pesquisa, no qual buscamos explorar musicalmente, de maneira artística e criativa, os novos conceitos e ideias apreendidos, sem perder de vista o nosso objeto de estudo – a música sacra.

2. Memorial composicional

Com duração aproximada de 3 min. e 30 segs., *II. Procissão* é o movimento interno da estrutura em três movimentos (rápido-lento-rápido) de *O sertão de ser tão só*, ou seja, a princípio e no que diz respeito ao seu caráter e andamento, trata-se de um movimento relativamente contrastante em relação aos demais, e é, então, a partir dessa premissa, que podemos aqui apresentar ou mesmo justificar alguns dos seus vieses estéticos. Por outro lado, há de um modo geral muitos aspectos comuns entre os movimentos, como a temática religiosa, popularesca, regional, sertaneja, nordestina, etc., além da recorrência de algumas ideias e elementos musicais específicos, que amenizam bastante qualquer tipo de contraste. No entanto, uma das características desse movimento que o distingue bastante dos outros foi o total descompromisso com o senso tradicional de unidade e coerência musical com que o compomos ou – ao menos – buscamos compor. Essa nossa atitude composicional, digamos – subversiva, foi motivada pelo contato com os escritos de Jonathan Kramer (1995, p. 11-33), nos quais o autor discute e questiona dentre outras coisas “o poder, a utilidade e a necessidade da unidade musical”, afirmando que fomos “condicionados a pensar na desunidade como um valor negativo” e que há ainda obras musicais que são depreciadas pelas suas “formas episódicas” e pela “falta de desenvolvimento”, sobretudo por métodos analíticos e analistas “obcecados” pela unidade. Para Kramer, o “impacto da descontinuidade”, através de um “evento inesperado, injustificado, inexplicável”, pode ser às vezes mais interessante que qualquer tipo de associação organicista, de integração motívica, harmônica, etc., mais surpreendente que uma “ideia generativa” ou “metanarrativa”. Ao considerarmos a música sacra e as tradições religiosas, sobretudo monoteístas, o apego à unidade são ainda mais patentes, haja vista a própria concepção de um Deus único, o que faz com que a maior parte das produções artísticas desse gênero recorram aos ideais de unidade e coerência, a

² Instrumentação: Flauta, Oboé, Clarinete B \flat , Trompa F, Violinos I e II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo.

procedimentos lineares, teleológicos, e assim por diante. Logo, o desafio de se compor uma obra de viés religioso tendo a desunidade como norte composicional mostrou-se para nós como sendo algo bastante atrativo. E, na tentativa de responder a esse desafio, é que buscamos experimentar novos caminhos e possibilidades técnicas e estéticas ao compor o movimento *II. Procissão*, valendo-nos dos contrastes, desunidades, incorrências e descontinuidades do drama humano, em especial do homem do sertão, como fonte de inspiração para a nossa obra. Vejamos, então, alguns dos processos composicionais empregados, bem como quais foram os critérios determinantes para as nossas escolhas.

2.1 Materiais Pré-Composicionais

Para elaboração da peça, foram utilizadas três obras distintas pertencentes a diferentes gêneros e estilos musicais como materiais pré-composicionais, a saber: a primeira (exemplo 1a), o hino religioso de adoração à Santa Cruz – *Bendita e Louvada Seja* (Domínio Público), bastante popular e comumente cantado em procissões da *Paixão de Cristo*, à época da Páscoa; a segunda (exemplo 1b), a obra *Procissão das Carpideiras* (1969) do compositor baiano Lindembergue Cardoso (1939-1989), para contralto solo, coro feminino e orquestra; e a terceira (exemplo 1c), a canção *Procissão* de Gilberto Gil (1942-), que no arranjo de sua gravação original, no disco *Louvação* (1967), também apresenta intertextualidade na sua introdução, ao citar a oração *Meu Divino São José* (Domínio Público), associada ao pedido de chuva pelos devotos do santo católico em regiões de seca do Nordeste:

a) *Bendita e Louvada Seja* (Domínio Público)

Musical notation for the hymn "Bendita e Louvada Seja". It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody is written on a single staff. Above the staff, the chords E, F#m, E/G#, A, and B are indicated. Below the staff, the lyrics are provided in two versions: "1. Ben - di - ta_e lou - va - da se - ja no céu a dí - vi - na" and "2. Os céus can - tam a vi - tó - ria de nos - so Se - nhor Je -".

b) *Procissão das Carpideiras* (Lindembergue Cardoso, 1969)

Musical score for "Procissão das Carpideiras". The score is written for a string quartet, with staves for Violin I (vi), Violin II (vii), Viola (vc), and Cello/Double Bass (cb). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The score shows the beginning of the piece with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

c) *Procissão* (Gilberto Gil, 1967) / *Meu Divino São José* (Domínio Público)

Carol misto (uníssono)
Rubato

Ex. 1a, 1b e 1c – Excertos das obras que serviram de materiais pré-composicionais.

As referidas obras serviram de base para a construção de toda a nossa peça, tendo sido escolhidas especialmente por compartilharem entre si e ao mesmo tempo um caráter religioso e popular, sagrado e profano, algo inerente às próprias procissões, que, por serem manifestações populares e públicas, abrangem em seus cortejos seguidos de quermesses uma vasta diversidade social, cultural e, inclusive, religiosa. Outro fator determinante para a escolha dessas músicas é que apresentam, ainda, uma preocupação com a condição de vida dos nordestinos, como observamos no comentário de Lindemberg Cardoso sobre sua obra:

Em algumas regiões do Nordeste Brasileiro era comum contratar-se mulheres mercenárias, ou carpideiras, para chorar (carpir) em velórios. Nesta peça as carpideiras são usadas para, em procissão, chorar o sofrimento não da família do morto mas, o de todo um povo que sofre com a pobreza, com a chuva escassa na região, e com o latifúndio aumentando seus problemas que parecem insolúveis, e os aspectos dessa manifestação de Fé mística tomam na obra os seguintes passos: 1. AMBIENTAÇÃO: sol quente, atmosfera pesada; 2. PROCISSÃO; 3. A 1' PRECE (contralto solo); 4. DANÇA DA ALUCINAÇÃO; 5. A 2' PRECE (contralto solo); 6. DANÇA DA BONANÇA por ter finalmente chovido; 7. FINAL - uma incógnita (acorde de D7 (fl.ob.cl), sem resolução, característica da música nordestina). (CARDOSO, 2001 [1969].)

Tal preocupação também é nossa ao compormos *O sertão de ser tão só*, pois buscamos abordar as mesmas dificuldades que enfrentam as pessoas daquela região, porém como metáfora para a atual condição do homem, cada vez mais ensimesmado e, conseqüentemente, só. Dessa maneira, as obras serviram exatamente ao nosso propósito, fornecendo subsídios musicais e extramusicais não só para uma ambientação sonora típica daquelas manifestações religiosas, ou seja, bastante heterogênea ou mesmo caótica, mas também para promover intertextualidades mais profundas e complexas. Portanto, tais características – tão comuns e tão dessemelhantes – dos materiais pré-composicionais foram determinantes em todos os níveis de estruturação do movimento, o que inclui desde o uso pontual de melodias ou fragmentos melódicos, até a concepção da forma, na medida em que

buscamos proceder pela não linearidade, pela incoerência ou desunidade estrutural, como será visto adiante.

2.2 Processos Composicionais

Os processos composicionais (não todos) foram empreendidos através de uma série de diferentes técnicas e procedimentos de manipulação dos materiais pré-composicionais, buscando contemplar algumas das características da música “pós-moderna” mencionadas por Jonathan Kramer (2002, p. 16-17), especialmente quando se refere ao “desdém pelo valor frequentemente inquestionável da unidade estrutural”, à “inclusão de citações ou referências à música de diversas tradições e culturas”, além da “abrangência de contradições, fragmentações e descontinuidades, pluralismo e ecletismo”, dentre algumas outras. Além disso, procuramos explorar algumas das técnicas e características discriminadas por Richard Taruskin (2010, p. 411-472), a exemplo da *citação*, *colagem*, *poliestilismo*, etc., que, segundo o autor, são recorrentes na música (“pós-moderna”) do final do século XX. Por fim, ressaltamos que o emprego de tais procedimentos composicionais, em maior ou menor grau, teve por objetivo estabelecer relações de intertextualidade com os diferentes *textos* e *contextos* dos materiais pré-composicionais. Assim, destacaremos aqui apenas aqueles processos que cumpriram com essas funções ou que consideramos mais relevantes no plano estrutural da obra.

Dois aspectos comuns a praticamente todos os processos composicionais de *Procissão* é que apresentam, essencialmente, citações – literais ou não – e constituem *gestos musicais* bem definidos, coincidindo, na maioria das vezes, com uma seção independente de grandes ou pequenas proporções. A sucessão de gestos (seções), por sua vez, constitui a estrutura formal da peça, que claramente não apresenta compromisso nenhum com as formas musicais mais tradicionais ou tampouco remonta aos planos convencionais de desenvolvimento formal, como exposição, desenvolvimento, recapitulação, etc. Portanto, podemos afirmar de antemão que a peça é uma grande colagem de citações e gestos, com *cenais musicais*³ entrecortadas.

³ Empregamos aqui o termo *cenais musicais* para evidenciar certo caráter programático do movimento, que já é sugerido pelo seu próprio título – II. *Procissão*. Além disso, as indicações dos diferentes andamentos, a exemplo de *Cortejo* $\pm = 60$ e *Quermesse* $\pm = 72$, fazem alusão, respectivamente, ao próprio cortejo de pessoas numa procissão e à festa de largo comum após esse tipo de manifestação religiosa.

Na introdução, assim como em outras seções da peça, lançamos mão de citações literais simultâneas, tendo em vista uma ressignificação do sentido original da música pelo simples fato de estar agora inserida num novo contexto, tal qual descreve Edson Zampronha:

As citações adquirem um significado especial na música realizada no período pós-moderno, e seu uso revela uma busca por referencialidades que deem novas significações à obra. As citações podem transferir referências à música, podem ser deslocadas de suas funções originais para adquirir outras, e podem estar conectadas a uma estrutura profunda de modo a gerar uma expressividade muito consistente. (ZAMPRONHA, 2009, p. 145.)

Nesse sentido, foram utilizados excertos da introdução de *Procissão das Carpideiras* (c. 1-18), sem qualquer alteração, que serviram de plano de fundo ou acompanhamento para a melodia integral do hino *Bendita e Louvada Seja*, transposta para a tonalidade de Dó Maior, resultando-se, assim, numa textura de caráter lamentoso, tal qual um cortejo religioso numa *Sexta-Feira Santa*:

Ex. 2 – Introdução com citações simultâneas (c. 1-18).

No exemplo 2, vemos que as cordas executam na íntegra os compassos iniciais da obra de Lindemberg Cardoso, exceto pelo fato de que agora são instrumentos solistas e também pelos *pizzicati* executados com a mão esquerda no Violino II, no compasso 15. Nesse mesmo compasso, ocorre ainda outra citação da mesma obra, que é o intervalo de 9ª Maior entre as notas Ré e Mi, executado pelo fagote e oboé, tendo sido por nós utilizado diversas vezes ao longo da peça. Já a melodia do hino religioso ficou a cargo da trompa com alguns dobramentos em terças no fagote. Outros elementos presentes nesse trecho possuem apenas uma função orquestral de colorido timbrístico.

Mais adiante, num segundo gesto com andamento mais rápido, temos a citação da melodia principal de *Procissão*, de Gilberto Gil, porém de maneira fragmentada, sendo tocada inicialmente pelo fagote, violoncelo e contrabaixo, seguidos do oboé e clarinete, nos compassos 19 a 21:

The image shows a musical score for the piece 'Querresse' by a composer, with a tempo marking of ♩ = 72. The score is for five instruments: Flauta, Oboé, Clarinete Bb, Trompa F, and Fagote. The music is in 3/4 time. The Fagote part is the most prominent, playing a fragmented melody. The dynamic markings are ff and mf. The score is for measures 19 to 21.

Ex. 3 – Citação fragmentada de *Procissão* de Gilberto Gil (c. 19-21).

Além disso, a própria letra da música e, particularmente, o comentário do compositor sobre sua canção trazem à tona alguns dos problemas econômicos e sociais decorrentes das difíceis condições – de ignorância, de exploração, de isolamento, de abandono, etc. – em que ainda vive boa parte do povo nordestino:

A locação da música é em Ituaçu, minha cidade, no interior da Bahia, onde nos dias de festa religiosa as procissões passavam e eu, criança, olhava. Uma canção bem ao gosto do CPC, o Centro Popular de Cultura; solidária a uma interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da realidade, segundo o materialismo dialético. A situação de abandono do homem do campo do Nordeste, a área mais carente do país: eu vinha de lá; logo, tinha um compromisso telúrico com aquilo. (GILBERTO GIL, 1967).

Portanto, a intertextualidade aqui ocorre num nível ainda mais profundo, extrapolando, e muito, os limites do âmbito estritamente musical. De maneira análoga, a citação seguinte – a oração *Meu Divino São José* – também dá margem a intertextualidades mais amplas, haja vista que aborda o tema da seca no sertão com o verso “Dai-nos chuva com abundância”, um pedido clamoroso ao santo por chuva. Tal citação ocorre nos compassos 22 a 28, com a melodia da oração executada integralmente pelo Violino I e dobrada uma oitava abaixo pela Viola, como se fosse um coro de vozes femininas e masculinas:

The image shows a musical score for a piece titled "Cortejo" with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauta, Oboé, Clarinete Bb, Trompa F, and Fagote, all marked with *mf*. The second system includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Violino I part is marked *mf* and includes the instruction *molto portato rubato*. The Viola part is also marked *mf* and includes *arco molto portato rubato*. The Violoncello and Contrabaixo parts are marked *p* and include *arco* markings.

Ex. 4 – Citação de *Meu Divino São José* (c. 22-28).

No exemplo 4, podemos perceber a indicação de *molto portato* para execução da melodia, reforçando o seu caráter lamurioso. O que também contribui de maneira bastante expressiva com essa textura são os agudos e reiterados ataques da flauta, oboé e clarinete, que podem ser associados ao canto estridente e esganiçado de algumas aves do sertão, o Carcará por exemplo. Aqui também foram feitas algumas citações pontuais, como, novamente, o intervalo de 9^a Maior na trompa e no fagote, que pode ser associado ao som de uma enxada, além do fragmento melódico executado pelo Violino II, que corresponde exatamente à melodia inicial da parte para contralto solo de *Procissão das Carpideiras*.

Uma nova referência às partes das vozes femininas dessa mesma obra ocorre logo em seguida, quando da mudança da fórmula de compasso para 3/4, havendo aqui uma transcrição das vozes cantadas para as cordas:

The image shows a musical score for a piece titled "Citações em planos distintos" with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauta, Oboé, Clarinete Bb, Trompa F, and Fagote, all marked with *f*. The second system includes Violino I, Violino II, and Viola, all marked with *f*. The Violino I part includes the instruction *molto portato rubato*.

Ex. 5 – Citações em planos distintos (c. 29-35).

Nesse mesmo trecho, notamos que há uma sobreposição de planos musicais distintos, estando o plano das cordas sobreposto pelo plano das madeiras, no qual é feita uma citação da melodia do hino *Bendita e Louvada Seja*, porém de maneira fragmentada e através de um breve processo canônico a um intervalo de 5ª Justa.

Na penúltima seção (c. 36-51), foram utilizados os mesmos processos descritos até aqui, mas dessa vez em conjunto com técnicas composicionais minimalistas, no caso, processos de repetição:

The image displays a musical score for a section titled 'Quermesse' (measures 36-51). The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinete Bb (B-flat Clarinet), Trompa F (F Trumpet), and Fagote (Bassoon). The second system includes Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Violoncelo (Cello), and Contrabaixo (Double Bass). The woodwinds play a melodic line with dynamic markings such as *mf* and *p*. The strings play a rhythmic accompaniment with *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Ex. 6 – Citações em conjunto com processos de repetição (c. 36-42).

As citações dessa seção são das obras *Procissão das Carpideiras* e *Procissão*. No primeiro caso, trata-se do fragmento melódico executado inicialmente pelo fagote no compasso 36, que é repetido e transposto cromaticamente pelos diferentes instrumentos até se chegar a uma espécie de *stretto*, que vai ficando cada vez mais cerrado, culminando num adensamento textural de grande efeito e impacto, a partir do compasso 46. Já no segundo caso, fizemos uma transcrição da execução ao violão de Gilberto Gil da gravação original de sua música, mais especificamente do seu dedilhado sobre os acordes de Mi Maior e Lá Maior⁴, do qual extraímos os elementos a serem utilizados nos processos de repetição. Tais elementos correspondem basicamente às linhas de baixo com rítmica de baião (padrão 3+3+2), executadas nos bordões do instrumento, transcritas para violoncelo e contrabaixo, além das outras células rítmicas e alturas que compunham o restante do dedilhado, distribuídas gradualmente ao longo da seção, através de “processo aditivo por grupo” e “processo aditivo textural” (CERVO, 2005, p. 30-43). Podemos, então, inferir que essa seção

⁴ A transcrição integral do dedilhado corresponde exatamente à parte executada pelo fagote no compasso 42, alternando-se com o clarinete nos compassos seguintes.

se trata do ponto mais contundente e dramático de todo o movimento, sendo novamente encerrada com uma citação literal da mesma canção de Gil (c. 50), seguida do ataque estridente das madeiras (c. 51):

The image shows a musical score for the final measures (measures 50-57) of a movement. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauta, Oboé, Clarinete Bb, Trompa F, Fagote, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is marked with 'rall.' and 'Cortejo ♩ = 60'. The dynamics range from 'f' (forte) to 'ff' (fortissimo) and 'pp' (pianissimo). The score ends with an 'attaca' marking. The bassoon part has a 'percussor no tempo' marking.

Ex. 7 – Compassos finais do movimento (c. 50-57).

Por fim, a última seção da peça (c. 52-57) é mais transitória que conclusiva, isto é, serve mais como uma preparação, uma transição para o último movimento, a ser realizada sem interrupções. Essa seção apresenta uma intertextualidade um pouco mais ampla, na medida em que emula nas cordas uma textura semelhante à das partes vocais de *Procissão das Carpideiras*, fazendo-se uso de notação contemporânea, com *glissandos* cromáticos variados que culminam na nota mais aguda possível. O gesto é, então, arrematado por um trinado na flauta seguido de um breve ataque fortíssimo e em *tutti*, seguido da nota Mi sustentada pelo fagote – uma ponte para o próximo movimento.

3. Considerações finais

De maneira sucinta e objetiva, apresentamos aqui os traços gerais dos processos composicionais utilizados no segundo movimento – *II. Procissão*, da nossa obra *O sertão de ser tão só*. Pudemos verificar que alguns procedimentos como colagens e citações foram amplamente empregados ao longo de toda a peça, que pode ser classificada como sendo poliestilística, haja vista a variedade de técnicas e estilos presentes. Consideramos que os resultados obtidos na elaboração deste movimento foram bastante satisfatórios, pois a

despeito das bruscas discontinuidades da peça, que supostamente poderiam corromper qualquer traço de religiosidade na música, ainda assim pudemos chegar a um discurso musical razoavelmente expressivo e consistente.

Referências

CARDOSO, Lindemberg. *Procissão das Carpideiras*. Editoração: Pauxy Gentil Nunes. Rio de Janeiro: ABM - Banco de Partituras da Música Brasileira, 2001.

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

GILBERTO GIL. *Louvação*. Rio de Janeiro: Philips/Universal, 1967. 1 disco compacto (42 min.): 33 1/3 rpm, mono. R765005L. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

_____. *Songbook Vol. 2*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

KRAMER, Jonathan D. "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism." In: *Concert Music Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Elizabeth W. Marvin and Richard Hermann ed. Rochester: University of Rochester Press, 1995. p. 11-33.

_____. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Judy Lochhead and Joseph Auner ed. New York: Routledge, 2002. p. 13-26.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

ZAMPRONHA, Edson. Usando Citações na Música Pós-Moderna. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (org.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, p. 145-172, 2009.