

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A Intertextualidade na Composição de Canção Popular

Um relato pessoal acerca da produção do EP “Nada Diferente”

Arthur Miguel Machado Tabbal

Porto Alegre

2019

Resumo / Abstract

A intertextualidade como fenômeno já foi estudada por diversos autores, tanto no campo da literatura, representada por Julia Kristeva (1969) e Harold Bloom (1973) quanto na área da música, com Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991) e Charles Rosen (1980) e ainda em relativamente recentes publicações nacionais que se baseiam nesses autores, como por exemplo os trabalhos de Barbosa e Barranechea (2003) e Escudeiro (2012). No presente trabalho, busco expressar um relato pessoal do uso da intertextualidade como ferramenta composicional, especificamente para a composição de canção popular. O resultado deste é uma produção fonográfica de minha autoria, cujo conteúdo é analisado sob a perspectiva da intertextualidade em música e poesia (já que ambas numa relação simbiótica estão presentes na canção), efetivamente deixando explícitas todas as fontes de inspiração, pelo menos as conhecidas por mim, das ideias musicais e textuais que foram condensadas neste EP, que chamo de “Nada Diferente”. A intertextualidade, quando não utilizada em má-fé como no caso do plágio previsto em lei, abre espaço para um sem-número de possibilidades de elaboração do material artístico. Pessoalmente, considero o que produzi neste trabalho como uma homenagem ao trabalho desses grandes artistas, seja do passado recente ou distante, cuja obra fascina a tantas pessoas e que serviram de inspiração para as canções aqui apresentadas. Nada se cria, tudo se constrói. E construção exige, além das ferramentas, o material.

Intertextuality as a phenomenon has been studied by a number of authors, both in the field of literature, represented by Julia Kristeva (1969) and Harold Bloom (1973), and in the field of music, with Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991) and Charles Rosen (1980) and also in recent brazilian publications based on these authors, like the works of Barbosa and Barranechea (2003) and Escudeiro (2012). In the present work, I intended to express a personal report about the use of intertextuality as a compositional tool, specifically for songwriting. The result is an audio production done by me, in which the content is analyzed under the perspective of intertextuality in music and poetry (given that both are present in a symbiotic relationship in the song-form), effectively making explicit every source of inspiration, at least known by me, for the musical and textual ideas that have been condensed in this EP, which I call “Nada Diferente” (“nothing different”). Intertextuality, when not utilized with bad intentions as in the plagiarism described by law, opens up space for countless ways of developing the artistic material. Personally, I consider what I produced in this work as an homage to the legacy of these great artists, from both recent and distant past, whose work fascinated so many people and that served as inspiration for the songs presented here. Nothing is created, everything is built. And for building we need not only the tools, but the raw material.

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer a meus pais, Arthur Alexandre Tabbal e Maria Clair Vieira Machado, por ao longo de minha vida terem acreditado no meu sonho e potencial, além de terem oferecido a infraestrutura básica para que eu pudesse estudar e vivenciar a música¹.

Em seguida, gostaria de agradecer a todos os membros da minha família, em especial minha esposa Camila Barcelos e minhas filhas Laura e Lívia, minhas eternas fontes alegria e inspiração. Agradeço também a meus irmãos Rafael, Rodrigo e minha irmã Labibe pelo companheirismo e troca de ideias durante o nosso crescimento.

Agradeço também a meus amigos de infância Mateus Neves, Giordano Toldo, Israel Henzel, Gilberto Maurmann, Daniel Bastianello, Kiliary Rapaki, Jéssica Henzel e Laryssa Araújo pelas conversas, piadas, brincadeiras e debates. Também pelos mesmos motivos agradeço meus colegas Vinicius Guerra, Thiago Beresford, Leandro Zago, Ana Sofia Póvoa e ao meu grande e eterno amigo Marcio Diniz Martins.

Com receio de deixar algum nome de fora, gostaria também de agradecer a todas as pessoas do meu convívio que, direta ou indiretamente, tiveram alguma influência ou contribuíram para que este trabalho conhecesse a luz do dia ou para minha evolução musical de modo geral, mesmo que elas não tenha ciência desse fato. São elas: Gustavo Petry, Gabriel Ocampos, Ettore Sanfelice, Felipe Rodrigues, Rafael Schuch, Bruno Azevedo, Paulo Zucco, Mário Prates, Felipe Hexsel, Eduardo Pitthan, Tomás Oliveira, Nelso Kunrath Jr., Paulo Nascimento, Henrique Zubiaurre, Manfred Kunrath, Jean Cainelli, Alexandre Alles, Mateus Albornoz, Tomás Piccinini, Jerônimo Schul, Fernando de Oliveira, William Seelig, Gustavo Kunzel, Camila Lopez, Ana Muniz, Enio Bergamaschi, Renato Larsen, Maíra Prates, Cristiano Braga, Mariel Motta, Miriani Motta, Gisele Rodrigues, Emílio Spinatto, Nilo Motta e José Carlos de Andrade.

¹ Temos a plena ciência de que este é um privilégio do qual a imensa maioria das pessoas não pode desfrutar, e brevemente gostaríamos de expressar a ânsia por uma sociedade em que mais e mais pessoas tenham acesso ao conhecimento das áreas que lhe interessam. Acesso a educação para todas as pessoas, essa é uma ideia pela qual vale a pena batalhar.

Agradeço a Paulo Homem, meu primeiro professor de música e teclado. Pelo direcionamento no estudo da guitarra, agradeço a meus professores Rafael Raposo e James Liberato, além dos meus ídolos Carlos Maurício “Cacá” Gallo e Caio Marques. Aos meus colegas de graduação, pela troca de experiências e paixão pelo estudo da música compartilhadas: Felipe Martini, Tamiris Duarte, Giordanno Barbieri, Giovanni Barbieri, Verônica Sommer, Lair Raupp, Josué de Oliveira, Clóvis “Boca” Freire, Raquel Pianta, Saimon Saldanha, Felipe Kautz, Willian Lovato, Maurício Nader, Gabriel Ugamba, André Brasil, Leonardo Bittencourt e Stéfani Dartora.

Não poderia deixar de agradecer também aos músicos e ídolos que inspiraram direta ou indiretamente o material musical utilizado neste trabalho: Stevie Ray Vaughan, David Gilmour, George Benson, Wes Montgomery, Jimi Hendrix, Roger Waters, Richard Wright, Neil Young, todos os Beatles, Billy Preston, Bob Marley and The Wailers, Tim Maia, Jorge Ben Jor, Raul Seixas, Os Mamonas Assassinas, a banda Natiruts, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Janis Joplin, BB King, Buddy Guy, Guthrie Govan, Steve Vai, a banda Led Zeppelin, Black Sabbath, Red Hot Chili Peppers, Tommy Emmanuel, Joe Satriani, Tom Jobim, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, os Mutantes, Bob Dylan, Hermeto Pascoal, Miles Davis, John Coltrane, Joe Pass e a banda Rush. Seria impossível citar todos.

E por último, mas não menos importante, meus mais sinceros agradecimentos a meus professores da UFRGS e eternas fontes de inspiração por seus trabalhos, dedicação à música, competência, sabedoria e solidariedade, além de compromisso com a educação musical, começando pela orientadora deste trabalho, Caroline Abreu, e os membros da minha banca Dimitri Cervo e Raimundo Rajobac, além de Celso Loureiro, o eterno Fernando Mattos, Jean Presser, Luciana Prass, Adolfo Almeida Jr., Julio Herrlein, Marília Stein, Luciano Zanatta, Eloy Fritsch, Isabel Nogueira e Felipe Adami.

Sumário

Resumo / Abstract	1
Agradecimentos	2
Sumário	4
1. Introdução	5
1.1 - A questão da autoria	6
1.2 - Propriedade intelectual e plágio	7
1.3 - “Nada se cria, tudo se re-interpreta”	8
1.4 - Intertextualidade: o texto dentro do texto	10
1.5 - Intertextualidade na música popular do século XX	12
1.6 - Os gêneros musicais	13
1.7 - Abordagem Conceitual	14
1.8 - Metodologia de produção e equipamentos	15
2. “Nada Diferente”: uma descrição do processo composicional	18
2.1 - Asteroide Blues Suite: I - Partindo, II - Asteroide Blues, III. Nada diferente (faixa 1)	18
2.2 - Escalada ao Monte Gômeri (faixa 2)	21
2.3 - Me Atirei (faixa 3)	23
2.4 - A quem se Perdeu (faixa 4)	25
2.5 - Daonde Vem (faixa 5)	27
2.6 - Do outro Lado (faixa 6)	29
2.7 - Faixa Bônus: Asa Branca (faixa 7)	31
3. Considerações Finais	32
Referências Bibliográficas	34
Anexos	35

1. Introdução

O que significa “compor”? O que significa “autoria”? Quando eu digo que uma ideia é minha, isso faz com que automaticamente uma etiqueta com meu nome vá com ela por onde ela passar? Quando se trata de encontrar respostas seguras para questões filosóficas profundas - ou mesmo as mais rasas -, a história da humanidade vem mostrando que nem tudo é uma questão de esforço. Há possivelmente mais séculos do que se tem notícia, pessoas se perguntam e deparam com questões irrespondíveis. O que somos nós? O que é a mente? O que é uma ideia? Ideias residem no cérebro? Quais os limites para o pensamento e as criações humanas? Seja na forma de debates acalorados, livros ou tratados, essas questões foram abordadas incansavelmente, e ainda assim insistem em pairar na história do pensamento humano dia após dia, como lembretes atemporais de que muito pouco - eu diria “nada” - pode ser afirmado com sensata convicção sobre o *que* somos, ou o *que* são pensamentos / ideias, a não ser que se aceite uma verdade dogmática pronta a partir de alguma doutrina arbitrária. O fato é que não há consenso real acerca dessas questões, e mesmo que houvesse, quem garantiria que não estamos apenas sendo tolos em perfeita e total ressonância, todos perfeitamente ignorantes e enganados a respeito da real natureza dos fenômenos do Cosmos?

E a despeito desse interminável impasse intelectual, a humanidade ainda assim produz arte e conhecimento que se manifestam das mais variadas formas. Todas as formas de música, pintura, literatura, arquitetura, engenharia, medicina, matemática, ioga, filosofia, botânica, ... que já existiram e ainda vão existir nos fascinam pela sua capacidade de transformar a vida humana da sua forma mais primitiva para até limites inimagináveis. E fazem isso não obstante a falta de respostas. O que seria da maioria, ou talvez de todos nós, sem os prazeres e confortos físicos e emocionais proporcionados pelos produtos da nossa cultura: todas as manifestações da arte e da ciência²? Nossa espécie parece ser capaz de fazer qualquer coisa universo afora; exceto conhecer e entender sua própria condição existencial.

² Por “ciência” me refiro a todas as formas de conhecimento já produzidas por todos os povos da nossa história. A divisão arbitrária de povos em diferentes culturas perde seu sentido num contexto cosmológico, e aparentemente induz à debates moralistas ao meu ver desnecessários e, pior, contraproducentes.

Está fora do escopo deste trabalho tentar propor algum novo tipo de modelo ou solução para qualquer uma dessas questões monolíticas. Ainda assim, é digno de nota que invariavelmente acabamos esbarrando em algumas delas na explicação do que está sendo realizado.

1.1 - A questão da autoria³

Quando um escritor compõe um texto, registra, edita e publica no seu livro, o que exatamente está sendo registrado como sua propriedade intelectual? Alguém pode ser proprietário de letras da língua portuguesa - ou qualquer idioma que seja? Posso registrar a palavra “tênis” no meu nome? Ou as letras “A-E-I-O-U”? Imaginemos que não, visto que seria uma tremenda injustiça alguém ter que pagar direitos autorais para escrever qualquer palavra. Mas seria possível registrar este poema concretista:

A
E
I
O
U

E a pessoa que fez o registro poderia então ser remunerada cada vez que ele fosse reproduzido integral ou parcialmente em algum meio de comunicação, como um livro ou publicação⁴? Com esse exemplo que desafia os limites do absurdo, busco apenas trazer luz sobre o fato de que, em essência, nos sentimos proprietários de objetos - obras de arte como

³ Uma discussão séria e profunda sobre o assunto, porém direcionada ao campo das artes visuais, pode ser encontrada no trabalho de CONRADO (2013), A ARTE NAS ARMADILHAS DOS DIREITOS AUTORAIS: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade. Disponível em <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32966/R%20-%20T%20-%20MARCELO%20MIGUEL%20CONRADO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

⁴ Curiosidade: por mais estranho que possa parecer, a empresa Microsoft entrou com uma ação no intuito de patentear o duplo clique do mouse. Talvez mais estranhamente ainda, segundo a reportagem disponível em <<https://www.newscientist.com/article/dn5072-microsoft-gains-double-clicking-patent/>>, a empresa obteve sucesso.

canções e poemas - que em verdade são constructos altamente voláteis: ideias compostas de ideias, cujas unidades elementares não pertencem a absolutamente ninguém.

Uma série específica de alturas e durações pode ser escrita em papel e damos àquele conjunto de rabiscos um nome próprio, como “Marcha Turca”, uma etiqueta de propriedade, como “Wolfgang Amadeus Mozart”, e ela passa a existir como uma entidade autônoma. Quantas notas são necessárias para reconhecer “Ode à Alegria”? E “Asa Branca”? “Hey Jude”? Ninguém precisa olhar uma partitura. Basta ter ouvido algumas - surpreendentemente poucas - vezes na vida essas melodias, e o maquinário biológico do cérebro cuida do resto. A experiência estética - que sempre ocorre no momento presente - se mantém em constante contato com a memória, onde tudo aquilo que já ouvimos alguma vez pode ou não ter ficado registrado, e assim se dá o reconhecimento desde padrões simples até possivelmente sinfonias inteiras.

1.2 - Propriedade intelectual e plágio

Da mesma forma que na literatura, em música existe a possibilidade de se registrar em cartório uma ideia musical: melodia, sequência harmônica, arranjo em partitura ou trecho em áudio como propriedade intelectual, e assim deter os direitos autorais sobre certa obra. Mas ninguém pode registrar o acorde de dó menor com sétima e nona, ou a nota lá bemol, ou um intervalo de tritono. Como julgar em que casos cabe o registro e detenção dos direitos, e em quais isso seria um disparate? Pode parecer uma pergunta banal, mas pense em como você resolveria essa questão se fosse confrontado com ela pela primeira vez. Não é possível se desvencilhar da arbitrariedade.

Na atualidade existe efetivamente uma legislação, possivelmente diferente em cada país, acerca do que é considerado plágio ou não nas diversas áreas, incluindo literatura e música, com definições mais ou menos claras e precisas acerca do tamanho do trecho e outras variáveis - discutir esses detalhes burocráticos não é o objetivo aqui. Pois bem, então se alguém vai reproduzir um trecho de outra obra em seu próprio trabalho, a pessoa detentora dos direitos dessa obra deverá ser em geral notificada, e poderá autorizar ou não a citação, além de receber um pagamento nos casos apropriados. Há inúmeros casos de acusação de plágio

na história da produção fonográfica. Um dos mais famosos é o de Rod Stewart⁵, que em sua canção “Do Ya Think I’m Sexy” utilizou uma melodia idêntica, talvez exceto por uma transposição cromática, ao refrão da faixa “Taj Mahal”, de Jorge Ben Jor. Qualquer pessoa com um ouvido minimamente apurado e de bom senso reconhece o DNA musical de “Taj Mahal” em “Do Ya Think I’m Sexy”⁶. Temas musicais são para nós quase como que pessoas, personagens que reconhecemos num piscar de olhos.

Mas essa maneira de lidar com a autoria é relativamente recente na história da humanidade.⁷ Na maior parte do tempo, essa noção de propriedade intelectual simplesmente não existia.

1.3 - “Nada se cria, tudo se re-interpreta”

Ou “[...] tudo se copia”. Quem não conhece essa famosa expressão? Nas mais diversas áreas, repetir um processo tal e qual foi concebido e realizado por outra(s) pessoa(s) é possivelmente a maneira mais eficiente de se adquirir conhecimento ou praticar uma habilidade referente àquele processo⁸. É assim na música, no teatro, na dança, nas artes marciais, nos esportes, no xadrez... Não é novidade que o ser humano, bem como muitos outros animais, aprende através da observação e repetição.

Mas e na hora da criação? Como alguém aprende a compor uma obra musical ou coreografia? A escrever um novo livro, um roteiro de filme inédito ou a pintar um quadro que nunca foi visto antes por ninguém? Será que o mundo se divide entre aqueles que criam espontaneamente obras de arte a partir do nada e aqueles que interpretam / reproduzem obras já existentes? Será que é possível aprender a ser criativo?

⁵ Por um detalhe burocrático, Jorge Ben Jor perdeu a ação e Rod Stewart não precisou pagar royalties. Segundo o cantor britânico, ele doou o dinheiro de volta. Disponível em <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2012/12/26/rod-stewart-sua-vida-e-literalmente-um-livro-aberto-67989.php>>

⁶ Comparação em áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vF_AanOybZ8>

⁷ “A reivindicação da autoria e a autonomia da arte surgem com o Renascimento, quando as obras de artes plásticas passaram a conter assinatura. Antes disso, a arte estava vinculada à Igreja ou aos interesses da monarquia. No século XV também surge a invenção do tipo móvel de Gutenberg, possibilitando a impressão mecânica de livros, controlados por meio dos privilégios. Três séculos depois, na Inglaterra, organiza-se a primeira lei moderna de direitos autorais. Em França estes aparecem após a Revolução Francesa. O direito civil recepcionou os direitos autorais como um direito de propriedade, de cunho individual e absoluto; entendimento este que foi ampliado internacionalmente com a Convenção de Berna de 1886.” CONRADO (2013 - p.7)

⁸Fonte disponível em: <https://www.fpce.up.pt/docentes/acpinto/artigos/16_memoria_e_educacao.pdf>

Essas questões me atormentaram amargamente por anos a fio. Simplesmente pelo fato de que eu, como instrumentista, podia praticar e tocar tão bem quanto necessário - ou possível - as mais diversas músicas já compostas. Bastava aprender a tocar as notas na ordem correta, repetir uma porção de vezes e resolver os problemas técnicos que inevitavelmente aparecem até que as peças soassem razoavelmente bem. Por outro lado, o ato de compor parecia exigir um processo que não se dá necessariamente dessa mesma forma, e a mim sempre pareceu um tanto misterioso e inacessível. Porém, apesar disso, a partir de um certo momento, eu sabia que para me satisfazer artística e talvez profissionalmente, *teria* que buscar escrever minhas próprias obras originais e lançá-las ao mundo. Possivelmente essa percepção decorra do fato de que, em geral, era isso que faziam - e continuam fazendo - aqueles que sempre foram meus ídolos. De outra forma, não haveria novas canções, livros e filmes a cada novo ano, não é verdade?

O problema é que o processo de compor foi quase sempre infrutífero pra mim porque invariavelmente, no meu processo de elaboração do material musical, eu esbarrava em ideias que eu sabia que já existiam. De fato, os trechos melódicos ou harmônicos que eu “inventava” espontaneamente como possíveis germes de composição eram realmente idênticos ou às vezes muito semelhantes a trechos de outras músicas que eu conhecia. Por vezes, levava de minutos até dias para perceber a conexão óbvia com a obra original. Em outros casos, reconhecia instantaneamente minha inevitável fonte de inspiração⁹. A mim nunca pareceu uma boa ideia construir uma carreira através do plágio, e sendo assim, eu sempre descartei ideias que se assemelhavam com qualquer outro material musical pré-existente. O problema é que não sobrava muita coisa de valor. Ora, tudo aquilo que se torna um clichê funciona bem para início de conversa. Caso contrário, não seria repetido tantas vezes, superando os limites da exaustão. Além disso, como disse George Benson em seu DVD da série “Hot Licks”, não restaram muitas ideias que nunca foram tocadas por alguém. Quase tudo que você tocar no seu instrumento já foi tocado em algum momento na história da humanidade. Todos os acordes, progressões, células rítmicas e sequências de alturas ou intervalos; todos os motivos,

⁹ Quando eu tinha em torno de 13 anos, eu fui traumatizado por um fato curioso: compus ao violão um riff que soou muito bem. Simplesmente saiu das minhas mãos. Alguns dias depois, buscando músicas novas na internet, escutei - pela primeira vez na vida - uma música do Pink Floyd, “Pow R. Toc H.” ([áudio 1](#)) com um riff *idêntico* ao que eu tinha feito. Foi absolutamente frustrante ter cometido um plágio pela primeira vez sem nem sequer ter conhecido a obra original antes. A partir daí, passei a bloquear ideias que me lembrassem mesmo que vagamente outra peça musical.

temas e substituições harmônicas possíveis, já foram tocados ou escritos.¹⁰ O número de combinações possíveis das variáveis que definem um trecho musical pode até ser realmente bastante grande, mas incontestavelmente é um valor finito. Some isso ao fato de que no sistema de alturas tonal certas combinações são descartadas logo de início por princípios psicoacústicos, e concluímos que a contagem do número de possibilidades de novas ideias interessantes parece estar minguando rapidamente.

Então eu retornava à estaca zero, sem ideia nenhuma que pudesse ser desenvolvida. Para mim, essa ausência amarga de ideias originais - ou interessantes - em minhas sessões de composição me conduziam repetidamente a uma triste conclusão: eu nunca seria um compositor proeficiente. Pausa dramática! Mas a história teve um final feliz, ou ao menos satisfatório pra mim.

1.4 - Intertextualidade: o texto dentro do texto

Intertextualidade significa, em outras palavras, "ideia dentro da ideia". Não é possível saber ao certo quando o fenômeno da intertextualidade ocorreu pela *primeira* vez na história da humanidade, pois aparentemente ele se manifesta nas linguagens humanas desde até onde os registros alcançam no passado - como já foi dito, a repetição é central ao processo de aprendizado. O termo¹¹ em si foi cunhado em 1969 pela filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa Júlia Kristeva (nascida em 1941) e foi baseado nos estudos dos teóricos de Iuri Tynianov (1894 - 1943) e Mikhail Bakhtin (1895 - 1975). Importante também citar o trabalho Harold Bloom (1930 - 2019), que tratou do tema da influência inevitável de renomados autores sobre as obras de novos poetas e escritores - inclusive detalhando as etapas do processo de amadurecimento composicional - em seu livro *A Angústia da Influência*. Os trabalhos de Kristeva, bem como o de Bloom, têm como escopo o campo da literatura - o

¹⁰ Essas são afirmações bombásticas e generalizadoras feitas por mim cujo emprego aqui justifico como sendo um mero recurso retórico. É claro que ninguém sabe de fato se literalmente *tudo* já foi escrito ou tocado. Mas pode-se argumentar que, dado que as definições de plágio em geral incluem um número mínimo de compassos, há de fato um número finito de trechos que podem ser escritos ou copiados livremente sem problemas judiciais. Se todas as possibilidades já foram esgotadas, só podemos especular. Meu palpite pessoal, considerando toda a história da música, é de que sim.

¹¹ Um excelente resumo sobre o tema pode ser encontrado no trabalho de Manfrinato, Quarantana e Dudeque, todos da UFPR, disponível em:

<http://www2.eca.usp.br/etam/iiiiencontro/files/comm_Manfrinato_Quaranta_Dudeque_p229-237.pdf>

que explica também a etimologia do termo. Mas a ideia pode ser transferida sem dificuldades para outras áreas como a música, no presente caso.

Fui pessoalmente apresentado ao conceito de intertextualidade durante a graduação em Música na UFRGS, nas aulas de análise musical ministradas pelo prof. Dimitri Cervo. Na ocasião, discutimos o texto de Barbosa e Barranechea (UFG/UFG) chamado “A intertextualidade musical como fenômeno”¹², em que os autores propõem um modelo analítico para a classificação das diferentes formas em que se dá a relação de intertextualidade. No momento em que me deparei com diversos exemplos expostos em aula que ilustravam esse fenômeno no debate que seguiu à apreciação do texto, foi como se um sino tivesse soado na minha mente. A ideia é muito simples: o conteúdo de uma obra muitas vezes tem uma relação mais ou menos clara com outra que a antecede cronologicamente, ou mesmo com qualquer elemento externo àquela obra - e mesmo relações intertextuais anacrônicas são admitidas e reconhecidas¹³. Na poesia e literatura, temos diversos exemplos de trechos inteiros reproduzidos na íntegra dentro de outra obra ou com pequenas modificações, ou obras que fazem referência clara ou obscura a outra. O mesmo foi observado na música.

Podemos citar como exemplo a prática do período medieval de elaborar linhas melódicas contrapontísticas sobre um cantochão como uma forma de intertextualidade. Afinal, no fenômeno da intertextualidade um certo material pré-existente é reutilizado em um novo contexto, podendo ser modificado ou não. No caso do cantochão, o *cantus firmus* era preservado integralmente, e sobre ele eram compostas novas linhas melódicas seguindo os princípios da polifonia. Veja bem, naquela época e local não havia preocupação alguma com autoria, pois considerava-se que toda criação intelectual era de fato resultado de inspiração divina. Era muito comum que não se assinasse as composições pois entendia-se que a pessoa constituía apenas um meio por onde aquela arte se manifestava no mundo material - e talvez também porque poucas pessoas pareciam demonstrar interesse em dar dinheiro para artistas de qualquer forma¹⁴. Perceba o quão diferente é essa perspectiva se comparada às noções atuais de direito de propriedade intelectual.

Outro exemplo notável de intertextualidade em música são as peças compostas na forma “tema com variações”. Obras nesse formato são resultado de um método de composição

¹² PDF do artigo disponível em:

<https://www.academia.edu/7780310/A_intertextualidade_musical_como_fen%C3%B4meno>

¹³ Como o caso da obra de Wagner e sua relação intertextual com o nazismo, movimento que ocorreu muitos anos depois da composição e publicação das obras do compositor.

¹⁴ Como se pode notar, este não é um fenômeno recente.

que consiste em expor um tema musical, seja ele qual for, e em seguida apresentar ao ouvinte consecutivas variações sobre esse tema, que podem ser obtidas através das mais diversas técnicas de variação de material musical já bem documentadas. Essa era uma maneira de um compositor exercitar suas habilidades composicionais e ainda mostrar ao mundo o que era capaz de fazer com um material musical que lhe fosse porventura apresentado¹⁵. Muitas vezes, o tema era retirado pronto de qualquer outra obra, possivelmente de algum compositor renomado, ou de qualquer outra fonte.¹⁶

Mas não podemos ficar com a impressão de que essa prática de reutilizar materiais existentes é algo do passado, que não existe mais na música popular atual. Qual não foi minha surpresa ao analisar em aula e posteriormente em pesquisa pessoal canções da discografia de Caetano Veloso, dos Beatles, de Roberto Frejat (Barão Vermelho), Renato Russo (Legião Urbana), e de tantos outros compositores modernos que utilizaram esse recurso em suas canções, e notar o quão rica e significativa pode se tornar uma obra que em seu íntimo dialoga diretamente com talvez todo um repertório que a antecede, como que se inserindo numa grande genealogia intertextual global? Essa então, como se pode perceber, é uma perspectiva bastante distinta daquela de proteção total à propriedade intelectual. Em uma, você é um verdadeiro artista, na outra um plagiador - um ladrão de ideias. Aqui vale o retorno da reflexão: uma obra musical, uma ideia, que nem ao menos é um objeto material, pode ser roubada?

1.5 - Intertextualidade na música popular do século XX

Falarei brevemente de alguns casos de intertextualidade na música popular (de “rádio”) do século XX, onde os fenômenos intertextuais são similares em natureza àqueles que busquei reproduzir em meu trabalho. Como primeiro exemplo, temos o caso dos Beatles que, em sua faixa “All You Need is Love” ([áudio 2](#)) inseriram citações melódicas literais de uma porção de obras: desde a “Marseillaise” (hino francês) até canções da própria discografia da banda, como

¹⁵ É famosa a história de que J.S. Bach foi surpreendido pelo monarca Frederico II com um tema cromático e com o pedido de que improvisasse uma polifonia a 6 vozes sobre aquele material imediatamente. Ao que consta nos registros, o compositor se saiu espantosamente bem na hercúlea tarefa, mas ainda assim escreveu ‘A Oferenda Musical’ dias depois, como que num pedido de desculpas pela sua performance. Fonte disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oferenda_Musical>.

¹⁶ Como resultado do contato com essa abordagem conceitual da intertextualidade e seu papel na arte da composição musical, compus a peça para piano “Variações sobre Asa Branca”, ([faixa 7](#)), cuja partitura consta nos anexos e foi incluída como faixa-bônus do álbum, e que eu descreveria como uma verdadeira colagem musical: foi toda construída sobre relações intertextuais que apontam para as obras de Luiz Gonzaga (obviamente), John Williams, Hermeto Pascoal, e da banda AC/DC.

“She Loves You” (incluindo letra nesse caso). Além disso, na canção “Glass Onion” ([áudio 3](#)), temos referências textuais diretas a também outras canções da discografia da banda, como “Strawberry Fields” e “I am the Walrus”, além de outras. Uma análise mais detalhada pode ser encontrada no trabalho de SPICER (2009)¹⁷.

No repertório nacional, temos a famosa faixa “Sampa” ([áudio 4](#)), de Caetano Veloso, que faz uma referência direta à canção “Ronda” ([áudio 5](#)) de Paulo Vanzolini. Uma pequena parte da letra e melodia de “Sampa” são claramente inspiradas em “Ronda”. Outro caso interessante é o da música “Amor Pra Recomeçar” ([áudio 6](#)), de Roberto Frejat. Seus versos, tema e narrativa possuem uma forte relação com o poema de Victor Hugo, “Desejo”¹⁸.

Na canção “Perfeição” ([áudio 7](#)), da banda Legião Urbana, também podemos ver um caso de citação melódica literal dos primeiros compassos de “O Bêbado e a Equilibrista”, ([áudio 8](#)) de João Bosco em parceria com Aldir Blanc, aqui interpretada na voz de Elis Regina. Ambas as canções mencionam a palavra “esperança” também, de certa forma confirmando a fonte de inspiração. Ao que parece, neste caso os músicos da banda brasileira optaram por creditar a autoria também aos dois compositores da MPB, evitando assim possíveis problemas judiciais¹⁹.

É importante observar que a intertextualidade na canção pode ocorrer tanto em variáveis musicais - melodia, harmonia e ritmo - quanto no texto cantado, que pode ser entendido como uma forma de poesia. Ambas foram exploradas na elaboração do meu trabalho fonográfico.

1.6 - Os gêneros musicais

Dentro do grande repertório que chamamos de música popular, é inevitável que reconheçamos os diversos gêneros musicais que se manifestam. Seja através de células rítmicas ou claves específicas, uma maneira particular de arranjar os instrumentos, uma certa combinação de timbres, ou qualquer outra forma de idiomatização, o fato é que certas faixas possuem características tão semelhantes que é possível agrupá-las razoavelmente sem

¹⁷ Disponível em:

<https://www.academia.edu/5120933/Strategic_Intertextuality_in_Three_of_John_Lennons_Late_Beatles_Songs>.

¹⁸ Análise disponível nos anexos. Fonte:

<<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/redacao/intertextualidade-entre-musica-poesia.htm>>

¹⁹ Fonte disponível em: <<http://somedosom.com/conheca-historia-de-perfeicao-da-legiao-urbana/>>

dificuldades. Isso de fato ocorre em catálogos de música em lojas físicas ou virtuais e em serviços de *streaming*, por exemplo.

Da mesma forma que diferenciar entre duas canções distintas, é relativamente fácil para a maioria das pessoas distinguir entre estilos (gêneros) musicais distintos. É evidente que existem obras que transitam numa fronteira enevoada, de difícil classificação. Mas, em geral podemos nos comunicar a grosso modo através dos rótulos *rock*, *blues*, *reggae*, *metal*, *samba*, *funk*, *pagode*, *axé*, *forró*, *jazz*, etc, todos como gêneros distintos, mas que podem dialogar entre si de maneira muito complexa. Uma mesma faixa pode conter elementos de dois ou mais gêneros, dificultando a classificação desta faixa em particular. Ainda assim, o paradigma dos gêneros musicais permanece estável na cultura ou, pelo menos, no senso comum. Tanto é que as pessoas dividem e pautam seus próprios gostos pessoais (e muitas vezes relações sociais e modo de agir / pensar / vestir) com base nesses mesmos rótulos.

A discussão acerca da validade e necessidade desses rótulos mereceria uma pesquisa por si só, e toco nesse ponto aqui apenas para ressaltar que, na minha interpretação, este também é um fenômeno intertextual. Para além da melodia e da harmonia, o ritmo é obviamente um ingrediente imprescindível na música e na canção, e determinante para definir o caráter de uma peça. Além disso, consideremos aqui que mesmo o arranjo - a propósito, aparentemente o âmbito da canção no qual se faz sentido falar em gêneros musicais para começo de conversa - pode conter relações intertextuais, visto que é assim, na relação com a memória de todo um repertório já internalizado pelo ouvinte, que se dá o reconhecimento de que certa peça pertence ou contém elementos de um gênero em particular.

1.7 - Abordagem Conceitual

Em relação à base conceitual utilizada na descrição técnica deste trabalho: pelo fato deste tratar da composição de canção, é inevitável que se faça uso de termos e relações interdisciplinares. O modelo analítico utilizado neste trabalho é aquele proposto no trabalho de BARBOSA e BARRANECHEA (2003), este a partir das razões revisionárias de STRAUS (1990) - que tratam especificamente da música instrumental de concerto - e também nos trabalhos de ROSEN(1980) e BLOOM(1973), cujo escopo se restringe a obras literárias. O modelo em

questão foi revisado, sintetizado e compilado por ESCUDEIRO (2012)²⁰, que produziu o quadro de definições exposto na figura 1. Esses conceitos foram concebidos e têm sua utilidade prática voltadas para a análise da música de concerto, e não necessariamente pode-se assumir que funcionam para descrever os processos que ocorrem na canção popular. Ainda assim, optei aqui por utilizar os tipos de intertextualidade propostos por Barbosa e Barranechea nesse modelo, tanto no âmbito do texto das canções quanto em relação à parte musical, incluindo melodia, harmonia e ritmo, pelo fato de serem conceitos aparentemente flexíveis, que poderiam possivelmente ser aplicados sobre qualquer material artístico tomando-se os devidos cuidados. Ainda assim, tendo em vista essa possível falta de segurança quanto à aplicabilidade dos conceitos, em cada caso sua utilização recebeu explicações adicionais da minha parte, justificando as decisões tomadas na análise.

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.

Figura 1. Tipos de intertextualidades descritos por BARBOSA e BARRANECHEA (2003). Fonte: Adaptação: ESCUDEIRO, 2012, p. 45 (Baseado em: BARBOSA; BARRANECHEA, 2003, p. 133-134)

1.8 - Metodologia de produção e equipamentos

Para a realização deste EP, foram utilizados diversos equipamentos voltados à gravação e produção musical nas etapas de composição, gravação, mixagem e masterização das faixas. Em geral, foi utilizada uma interface de áudio Tascam US-800 conectada via USB em um notebook Dell com processador de 2,3 Ghz e 8 Gb de memória RAM. O software de

²⁰ Disponível em:

<https://www.academia.edu/33614298/UFBA_Disserta%C3%A7%C3%A3o_APORIA_Um_Caminho_para_a_Composi%C3%A7%C3%A3o_Musical_Intertextual>

captação e edição de áudio utilizado foi o Reaper em distribuição de teste, com seus plugins de fábrica, além de diversos plugins de áudio de outros fabricantes, entre eles compressores, instrumentos VSTi e efeitos de simulação de amplificadores e pedais analógicos.

Basicamente as canções foram concebidas através de processos de *catarse*²¹ realizados a partir de pequenas ideias - germes - de composição. A maioria delas são ideias antigas que haviam sido abandonadas por se assemelharem em demasia com outras obras, e que foram trazidas de volta à vida neste momento em que compreendi que não há nada de mais em soar de forma similar àqueles que nos precederam e inspiraram. Na verdade, obter êxito em tal ousadia nos traria mais regozijo do que sofrimento emocional, visto que não há nada mais fascinante para o músico - na minha humilde opinião - do que reproduzir com suas próprias mãos, dedos e voz a música que ele ouviu em tempos passados, e que possivelmente o fizeram querer aprender a fazer música pela primeira vez.

No momento em que as composições já haviam sido desenvolvidas a ponto de apresentarem estrutura formal relativamente bem definida, além de tonalidade, ou outros elementos básicos, as gravações foram iniciadas na forma de guias. Num primeiro momento, foram gravadas e/ou sequenciadas linhas de guitarra em seção rítmico-harmônica, bateria e contra-baixo. Os sons de bateria são provenientes do plugin Addictive Drums, e as linhas em geral foram sequenciadas através de gravação em tempo real com auxílio de um controlador MIDI, e em seguida editadas quando necessário. Para os sons de guitarra elétrica e contrabaixo, foram utilizados instrumentos ligados em linha através da interface, e seus timbres manipulados através do plugin Guitar Rig 5.

Estando as guias prontas, seguiu-se para a próxima etapa da produção, onde foram melhor definidas as linhas vocais e letras das canções, utilizando-se da improvisação ao microfone e/ou escrita deliberada, muitas vezes com auxílio de facilidades como dicionário de rimas online, ou pesquisas acerca de palavras e assuntos relacionados a cada composição. Para a captação dos vocais foi utilizado um microfone Zeepin BM-800 conectado à interface de áudio. Seguiu-se então com a gravação de teclados, definição dos arranjos e mixagem de cada uma das faixas. Os sons de órgão hammond, sintetizador moog e piano elétrico foram obtidos com os plugins Organized Trio, Minimoog VA e MrTramp, respectivamente. Na etapa da mixagem, diversos plugins, desde afinadores, compressores, distorcedores, equalizadores, delays e reverbs foram empregados para se obter o timbre final de cada faixa.

²¹ Também conhecido popularmente como *brainstorming*.

Seguindo para a etapa da masterização, todas as faixas foram exportadas em .wav e importadas num projeto único de masterização, onde puderam ser ouvidas e tratadas lado a lado, buscando a homogeneidade de sonoridade ao longo do disco. Nesta etapa, os efeitos empregados foram distorcedores, compressores, limiters, equalizadores, compressores multibanda, chorus e outros efeitos.

2. “Nada Diferente”: uma descrição do processo composicional

2.1 - Asteroide Blues Suite: I - Partindo, II - Asteroide Blues, III. Nada diferente ([faixa 1](#))

Essa canção foi chamada de “suite” pois é uma compilação de três ideias musicais distintas. Todas elas eram curtas demais para se sustentarem por si mesmas. Inicialmente, a intenção era que cada uma pudesse ser desenvolvida numa peça maior. Porém, o destino escreve certo por linhas tortas. No momento em que as ideias foram postas sobre a mesa para montar o álbum, ficou claro que havia uma costura entre essas três peças: a saber, o tema da viagem espacial, que permeava o ambiente sonoro de cada um desses pequenos motivos mesmo em sua forma instrumental - ao menos na minha interpretação acerca delas.

“Partindo”, a primeira parte, é um extrato na forma de citação literal da melodia da 8ª faixa do primeiro disco em carreira solo de David Gilmour, chamada “It’s Deafinitely” ([áudio 9](#)). Apesar da mínima variação que ocorre na melodia, considero que seja um extrato pois o tema foi exposto em sua forma original, e mesmo o recurso harmônico de transpor a melodia para o quarto grau na terceira semi-frase foi mantido, com a diferença de que em “Partindo” temos uma frase completa na subdominante antes de retornar à forma tônica. Este foi um caso em que, ao improvisadamente entoar essa melodia sobre a base rítmico-harmônica da guitarra que sugere o modo lídio, imediatamente reproduzi este tema já conhecido. Ao me dar conta desse fato, engavetei a ideia por achar que estaria cometendo um plágio - provavelmente eu esteja. Então, quase uma década depois, através da mágica da intertextualidade, ela renasce como a parte introdutória dessa suite, que descreve uma viagem sem final bem definido. Em “Partindo”, temos a descrição do início da viagem, marcada em sua letra pelo tema da desilusão e o abandono de velhos hábitos.

Em seguida, em “Asteroide Blues”, cujo nome sugestivo já é intertextual pois vem emprestado do título de um episódio do *anime* Cowboy Bebop, temos um riff em 5/4 cujo intervalo entre as alturas veio diretamente da abertura de “Black Sabbath”, da banda Black

Sabbath, ([áudio 10](#)) sendo nada mais que um intervalo de trítano Sol - Dó# , transpostos em “Asteroide Blues” para Mi - Sib . Considero que se trate de um caso de intertextualidade motívica (entidades orgânicas elementares), pois o trecho é curto e houve ainda variação em relação ao padrão rítmico-melódico do motivo.



Figura 2: Riff em “Asteroide Blues”

Notemos que em “Asteroide Blues” o baixo se mantém nessas notas sob o acorde C7 , evitando a tônica e a quinta da tétrede a todo custo, e representando a instabilidade da viagem espacial em alta velocidade (figura 2). Como consequência desse riff - que se mantém em ostinato por toda a primeira seção -, temos uma progressão que sobe pelas tríades maiores paralelas: C - D - Eb - F - G , todas (exceto G) sobrepostas sobre um baixo pedal, que finalmente se estabiliza em C nesta segunda seção. Esta progressão vem diretamente da parte final da faixa “The End” ([áudio 11](#)), que encerra o álbum Abbey Road, na forma de um extrato da harmonia, cuja única alteração é o acorde final da frase, que deixa então de ser uma cadência perfeita para se tornar cadência à dominante.

A partir da mudança de direção harmônica e poética ocorrida em relação ao primeiro movimento, em Asteroide Blues temos melodicamente um tema construído sobre a escala de Dó “Blues” Maior, uma pentatônica maior com *blue note* (3^am) adicionada e utilização de bends, imitando a sonoridade do *blues*. Por outro lado, na guitarra são executadas frases provindas do modo Dó Mixolídio e também da escala de Dó “Blues” Menor (figura 3). A



Figura 3: Escalas de blues em Dó

fórmula de compasso e utilização de arpejos na linha do baixo remetem também de maneira talvez mais sutil à faixa “Living in The Past”, do disco Stand Up da banda Jethro Tull ([áudio 12](#)), nesse caso então uma relação intertextual idiomática (maneira de se utilizar o contrabaixo elétrico) e também de estilo - do ponto de vista composicional, com a utilização das escalas de *blues* sobre uma fórmula de compasso de 5/4.

Estão presentes aqui, portanto, novamente a intertextualidade idiomática, no sentido de que se está utilizando uma maneira específica de se utilizar os timbres e técnicas da guitarra elétrica associadas ao *blues* o *rock* e seus respectivos representantes, principalmente BB King, Buddy Guy, Jimi Hendrix e Stevie Ray Vaughan, além de David Gilmour, Steve Vai, Joe Satriani e Guthrie Govan; e também a intertextualidade de estilo, pois na utilização destas escalas - ou seja, do ponto de vista composicional, tendo em vista que a improvisação pode ser entendida como “composição instantânea”²² utilizando-se material melódico prévio sobre estruturas harmônicas conhecidas - busquei também aproximar-me da sonoridade obtida por esses mesmos guitarristas. Os timbres distorcidos e com leve modulação buscam remeter ao som de equipamentos de comunicação via rádio dentro de um traje espacial, também contribuindo para o efeito artístico que se busca causar.

You Won't See Me

A Maior: $\frac{4}{4}$ ||: A | B | D | A :||
 | A7 | D | Dm | A | ...

Nada Diferente

A Maior: $\frac{7}{8}$ || A7 | B7 (b9) |
 | D7 (9) Dm6 | A7 D7 (9) | ...

Figura 4: Harmonia de “You Won't See Me”

No último movimento da suite, “Nada diferente”, temos dois elementos intertextuais sobrepostos. A progressão de acordes da parte A (figura 4) é uma paráfrase da harmonia de “You Won't See Me” ([áudio 13](#)), do disco Rubber Soul, dos Beatles, porém transfigurada pela

²² Em PAIXÃO (2016), esse conceito é abordado a partir das perspectivas de diversos autores. Artigo disponível em <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/14061/1/2016_JoaoJorgedosAnjosPaixao.pdf>

sonoridade mais agressiva das guitarras de Sérgio Dias, da banda Os Mutantes. As faixas “Rolling Stones” ([áudio 14](#)) e “Top Top” ([áudio 15](#)) são as referências diretas nesse caso para a intertextualidade tanto idiomática quanto de estilo, visto que além do timbre específico da guitarra, o estilo composicional dos Mutantes serviu de referência inclusive para a linha vocal. Já o riff da seção B foi tomado emprestado da introdução da faixa “Jet” ([áudio 16](#)), de Paul McCartney e a banda Wings, no que considero um extrato, visto que pouca coisa das notas e ritmo foi alterada.

Neste momento, a letra do refrão “Eu não me vejo fazendo nada diferente”, sobreposta ao riff de “Jet”, deixa evidente duas coisas: o eu-lírico admite que não conhece outra maneira de existir, fazer suas coisas, viver neste mundo que não aquela que expõe em palavras; além disso, com esta frase reforço a ideia de que nada do que está sendo feito musicalmente é diferente do que já foi feito no passado. Aqui e na faixa “Daonde Vem”, o tema da intertextualidade é abordado de maneira mais ou menos sutil dentro das próprias canções, numa tentativa minha de conferir coesão conceitual ao disco.

2.2 - Escalada ao Monte Gômeri ([faixa 2](#))

A forma dessa canção já apresenta um elemento de intertextualidade estilística: bem como as antigas canções *standard* de jazz americano, possui tema em forma de 32 compassos em estrutura AABA', que é repetido três vezes na macro-forma. Na primeira, temos uma longa introdução em *rubato*, remetendo também à maneira como eram interpretadas - e originalmente compostas - essas canções, muitas vezes clássicos temas de filmes e/ou peças de teatro. Tomemos como exemplo aqui a interpretação de Ella Fitzgerald para o do clássico “I Got Rhythm” ([áudio 17](#)), composição de George Gershwin. Essa introdução em caráter dramático, em muitos casos utilizando uma big band ou pequena orquestra adicionada de bateria, geralmente precede uma seção de andamento mais acelerado e possivelmente mais alegre. Esse formato foi empregado em “Monte Gômeri”, repetindo mais duas vezes toda a forma e alternando entre estrofes e improviso de guitarra. Tanto o nome da peça quanto o sotaque rítmico utilizado buscam ser uma homenagem ao guitarrista afro-americano Wes Montgomery, cujo trabalho me enche de alegria. Deixamos como apreciação a faixa “West Coast Blues” ([áudio 18](#)), de autoria do próprio Wes. Longe de tentar ser uma imitação do estilo melódico de Wes Montgomery - por si só um desafio que levaria toda uma vida -, o que se buscou aqui foi um timbre parecido e maneira de articular na guitarra. Portanto, uma relação intertextual na

forma idiomática, visto que o que está em foco é o timbre, mais do que o conteúdo melódico.

Outra intertextualidade, dessa vez no texto cantado, aparece na forma de extrato que ocorre logo nos primeiros versos na linha voz dessa introdução é provindo do refrão da música “Andei Só”, ([áudio 19](#)), faixa da banda Natiruts. A referência ao *reggae* caracterizando intertextualidade idiomática também aparece na seção rítmica no decorrer da faixa, em que o bumbo da bateria é deslocado para os tempos 2 e 4 como ocorre com frequência naquele gênero.

Em relação aos efeitos vocais, temos a utilização do *autotune* propositalmente exagerado, conferindo um caráter robótico à linha vocal, largamente empregado na música popular atual, e que tem como um dos exemplos mais conhecidos a faixa “Believe” ([áudio 20](#)), da cantora Cher. A utilização do efeito de *vocoder* no sintetizador na parte B de “Monte Gômeri” também vem diretamente da faixa “Tubarãozinho” ([áudio 21](#)), da banda Ultramen, onde este aparece de maneira similar no pré-refrão da canção. Dado que em ambos os casos, a intenção foi de reproduzir os timbres vocais - incluindo efeitos - das canções citadas, pode-se dizer que sejam casos de intertextualidade idiomática, considerando a voz como instrumento solista inserida no ambiente ou paisagem sonora da canção.

Em termos de harmonia (figura 5), esta faixa apresenta uma paráfrase de “Samurai” ([áudio 22](#)) de Djavan, que inspira a primeira parte da progressão de acordes da parte A, porém

Samurai					
B Maior: $\frac{4}{4}$	E7M	G°		G#m	C#7 ...
	bVI / vi	vii°7 / vi		vi	V7 / V
 Monte Gômeri					
Bb Maior: $\frac{4}{4}$	Eb7M	D7 (#9)		Gm7	C7
	bVI / vi	V7 / vi		vi	V7 / V
	Gb7M	F7 (#9)		Bb7M	E7 ...
	bVI	V7		I7M	subV7 / IV

Figura 5: Harmonia de Samurai X Monte Gômeri

em transposição de meio tom abaixo. Na canção de Djavan, temos um movimento $bVI (7M) - vii^{\circ}7$ (ambos em relação ao vi) em direção ao relativo menor da tonalidade iniciando a progressão harmônica. Esse mesmo conceito foi aplicado em “Monte Gômeri”, porém logo em seguida realizando o mesmo movimento, só que dessa vez em relação e direção à tônica. Já a parte B de “Monte Gômeri” parafraseia a “Garota de Ipanema” ([áudio 23](#)), de Tom Jobim, em que também no primeiro compasso da parte B temos uma modulação direta para o acorde napolitano, um semitom acima da tônica.

Temos ainda uma breve referência textual indireta parafraseando “Três Apitos” ([áudio 24](#)), canção de Noel Rosa - aqui na voz de Nelson Rodrigues -, na qual um fenômeno muito curioso ocorre: a canção toma ciência de sua condição existencial como canção. Ao fim do clássico do samba, o eu-lírico declara que “[...] faço junto do piano esses versos pra você”. Em “Escalada ao Monte Gômeri”, temos por outro lado, de maneira mais informal: “[...] eu fiz esse som pra ver se consigo te acordar”. Meu objetivo aqui seria o de trazer a atenção ouvinte para o momento presente, em que a experiência estética está de fato ocorrendo.

2.3 - Me Atirei ([faixa 3](#))

Aqui temos novamente a referência ao *blues* de muitas maneiras. A primeira é o caráter formal da peça, que alterna entre riffs melódicos repetitivos e trechos cantados, numa espécie de trova em pergunta-e-resposta da voz com o instrumental, muito comum no gênero. Além disso, a melodia fica basicamente sobre as escalas pentatônicas maior e menor homônimas, com ênfase no *bend* da $3^{\text{a}}m$ para a $3^{\text{a}}M$. Na harmonia, temos uma mistura do que ocorre em “Get Back” ([áudio 25](#)) dos Beatles - inclusive a parte do solo de piano elétrico caracterizando intertextualidade idiomática e de estilo - com trechos de “Positive Vibration” ([áudio 26](#)), de Bob Marley and the Wailers e também similar a “Rolling Stones” ([áudio 27](#)), faixa já citada d’Os Mutantes. Além disso, os acordes empregados no *turnaround* - ponto da forma *blues* em que tipicamente ocorreria o $V7$ passando pelo $IV7$ retornando para a tônica - são provenientes da faixa “Custard Pie” ([áudio 28](#)). Sobre esses últimos casos, considero que se tratam de intertextualidade motivica (entidades orgânicas elementares) na harmonia, pois são trechos relativamente curtos, que envolvem basicamente sequências de 2 ou 3 acordes. Além disso, o sentido original dos trechos musicais foram mantidos na sua literalidade - tonalidade e caráter rítmico.

Em relação ao texto, esta faixa se propõe a utilizar uma outra forma de intertextualidade - ou melhor dizendo, outra forma de se citar elementos externos ao texto. Buscando dialogar com a memória do ouvinte, são usados no discurso termos e histórias que serão possivelmente reconhecidos pelos moradores de Porto Alegre, minha cidade natal. Não há intenção alguma de se fazer referência a alguma personalidade específica, apenas a lugares que são familiares aos moradores e frequentadores dessa região geográfica. Busco com esse recurso aproximar-me dos ouvintes possivelmente conterrâneos, propondo uma conexão interpessoal de entendimento mútuo a que a música - e a forma canção particularmente - aparenta ser propensa a cultivar.

Aqui aparece também talvez o único caso de relação intertextual de todo este trabalho que ocorre de maneira auto-referenciada - do ponto de vista da autoria. Repare que o riff de “Me Atirei” é de fato derivado das alturas da melodia do refrão de “A Quem se Perdeu” ([áudio 29](#)), faixa que a sucede no álbum (figura 6), numa relação de intertextualidade motivica. Cronologicamente, “Me Atirei” foi composta bem depois, o que sugere uma espécie de



Figura 6: Melodia de “A Quem se Perdeu” e riff de “Me Atirei”

hierarquia temporal entrelaçada, evidentemente em forma de metáfora / analogia - pelo menos para quem vir a ler este texto em concomitância com a audição do disco. A relação intertextual pode basicamente fazer referência a tudo aquilo que é externo ao texto - material sonoro / musical no nosso caso -, pois ela joga necessariamente com a memória, como já foi dito. O quão estranho é conhecer a consequência antes da causa? Primeiro o desenvolvimento, depois o tema. Talvez seja até bem comum, no fim das contas. Deixamos essa questão para uma possível pesquisa futura.

Não podemos deixar de citar a paráfrase à famosa fala do personagem Chicó, no filme “O Auto da Compadecida”, onde ao contar histórias de veracidade altamente questionável, costumava finalizar com “[...] não sei, só sei que foi assim [...]”. Já em “Me Atirei”, essa frase toma a forma “[...] se é verdade eu não sei, mas foi o que eu ouvi [...]”. Aqui o objetivo foi dar uma ideia cômica de se estar conversando informalmente com o ouvinte, e dividindo-se os mais absurdos e inacreditáveis *causos*, como fazem amigos em um bar ou em outras situações de confraternização.

2.4 - A quem se Perdeu [\(faixa 4\)](#)

Nesta faixa, temos mais uma vez uma porção de referências intertextuais. A introdução foi evidentemente inspirada na também introdução da gravação de “With a Little Help From My Friends”, [\(áudio 30\)](#) de Joe Cocker, na forma de paráfrase, já que houve deslocamento da harmonia dentro do compasso (figura 7), e a melodia toma outra forma. Poderia também dizer

A Little Help From My Friends (Joe Cocker)

A Maior: $\frac{6}{8}$ || G D | A |
 | G D | A | ...

A Quem se Perdeu

A Maior: $\frac{6}{8}$ || A G | D A |
 | A G | D A | ...

Figura 7: A Little Help From My Friends X A Quem se Perdeu

que houve intertextualidade idiomática no sentido da instrumentação e uso particular dos timbres dos instrumentos no arranjo. Notemos que essa gravação de Cocker por si só já é uma releitura bem-sucedida, na minha opinião, da canção original dos Beatles [\(áudio 31\)](#), pelo fato de preservar integralmente letra, harmonia e melodia, mas ainda assim imprimir um caráter completamente novo à obra, notavelmente inspirada na música gospel / *black music*

norte-americana, da qual podemos citar o trabalho e legado de Ray Charles, aqui interpretando “Yesterday” ([áudio 32](#)), canção de Paul McCartney. Notemos os idiomatismos vocais utilizados por Ray Charles, tanto quanto o arranjo instrumental, e possivelmente inspiradores para Joe Cocker - essa é uma inferência pessoal minha, visto que há outros inúmeros vocalistas que faziam uso desse estilo nessa época. Mas notemos o fato de ambos terem feito releituras de obras famosas dos Beatles. E esse merece bis: ([áudio 33](#)), “Imagine”, na voz de Ray Charles, composição de John Lennon. Será que essa gravação de Ray Charles de 2001 possui, por sua vez, influência de Joe Cocker? Só podemos especular. O caso também ajuda também a ilustrar a ideia de que a música, e arte no geral, evolui e se transforma também através das relações intertextuais. “Nada se cria, tudo se re-interpreta”.

Na entrada da estrofe, temos uma referência direta à faixa “Tente Outra Vez”, ([áudio 34](#)) de Raul Seixas, no que eu chamaria de extrato, apesar de ser um trecho curto, de apenas uma palavra. É utilizado o mesmo vocábulo “veja”, sobre a mesma nota do acorde, 3^{a}M , no mesmo tom.²³ Pode se dizer que mesmo o tema de fraternidade e resistência aos problemas da vida da letra completa de “Quem Se Perdeu” tem suas raízes tanto nesta canção de Raul Seixas quanto em “With a Little Help From My Friends”.

Durante a composição desta canção para este trabalho, o qual por ser uma ideia antiga já teve em seu tempo de vida diversas versões, senti a necessidade de uma ponte que conferisse uma quebra na repetição das ideias da estrofe e refrão. A inspiração nesse caso veio de Jason Mraz, na ponte da faixa “I Won’t Give Up” ([áudio 35](#)) na forma de um extrato. Além disso, no texto há uma citação literal - mais um extrato - da canção de um grande amigo meu com o qual perdi contato, sendo ele uma das pessoas para as quais dedico essa música. Não há registro da obra dele, e receio que nunca haverá.

Logo após os últimos refrões cantados, temos um relativamente longo solo que se estende até o final baixando a dinâmica. O caráter e fraseado desse solo tem suas raízes diretas na o solo da faixa “Life Without You”, de Stevie Ray Vaughan” ([áudio 36](#)), na forma de uma relação tanto idiomática quanto de estilo, estando presentes a influência do timbre da guitarra elétrica e seus idiomatismos como instrumento, bem como a escolha de alturas e tratamento dado à melodia. Notemos que o guitarrista afinava seu instrumento um semitom mais grave, portanto soando em Ab nesse caso, enquanto que “A Quem se Perdeu” soa em

²³ Poderia se argumentar que se trata de um motivo lírico-melódico talvez, porém possui um caráter tão marcante e definidor na canção de Raul Seixas que chamá-lo de motivo me parece não fazer jus ao seu significado dentro da obra.

A , mas mecanicamente as peças são tocadas no mesmo tom no instrumento, o que acredito que pode resultar no emprego de certos maneirismos ou fraseados específicos.

Além disso, a maneira de encerrar a faixa tem também por inspiração o final de “Coming Back to Life” ([áudio 37](#)), da banda Pink Floyd, na forma de um extrato referente ao efeito musical utilizado para encerrar o fonograma.

2.5 - Daonde Vem ([faixa 5](#))

O tema da letra desta faixa, apesar de amplo, trata diretamente da ideia de intertextualidade, resumindo algumas das ideias apresentadas na introdução desta publicação. Ao propor o questionamento de “De onde vêm essas ideias?”, insinuando absurdamente que seja um local físico, e em seguida afirmando que não é possível uma ideia surgir “do nada”, busco deixar evidente a ausência de resposta para a questão. Há uma referência aqui a um dos clichês que usa na área da física, química e ciências naturais no geral, “Na natureza, nada se cria: tudo se transforma”²⁴. O leitor atento poderá apreciar o fato de que essa afirmação já foi citada indiretamente algumas vezes neste trabalho, de maneira talvez paródica. Fato é que todos somos partes integrantes desse mundo físico, assim como tudo aquilo que faz parte de nossas vidas cotidianas. Partindo desse paradigma, estende-se o conceito físico de contínua transmutação para o mundo abstrato das ideias. Ora, assim como a matéria assume inúmeras formas, e da mesma maneira que a humanidade manipula essa matéria no intuito de produzir novos objetos, tecnologias, etc, assim também o fazemos com nossas criações intelectuais. Diretamente desse entendimento vem o primeiro verso das estrofes da faixa, “[...] nada se cria, tudo se constrói.. Tudo se ouve, tudo se vê [...]”.

No texto, há uma citação indireta à canção de Jimi Hendrix, “Castles Made of Sand” ([áudio 38](#)), em que ele diz “*And so castles made of sand slips into the sea eventually*”²⁵. Em paráfrase a este verso, começo a segunda estrofe com “Dissolve o forte na beira do mar”. O que segue a isso é uma elaboração filosófica em forma de poesia, tendo como tema basicamente o conceito de impermanência²⁶, inspirado pelo meu interesse e pesquisa pessoal

²⁴ Frase creditada ao químico e físico Antoine Lavoisier. Fonte:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Conserva%C3%A7%C3%A3o_da_massa#cite_note-3>

²⁵ Em minha tradução livre: “E então castelos feitos de areia deslizam para o mar eventualmente”.

²⁶ “Para a filosofia budista, tudo o que existe é impermanente: pessoas, objetos, experiências e sentimentos; quando mudam as causas, os fenômenos cessam”. Fonte disponível em <<http://www.budavirtual.com.br/budismo-e-psicanalise-inconsciente-e-impermanencia/>>

sobre a tradição do pensamento budista em relação à realidade da vida humana. Aqui dou-me o direito de fazer uma breve digressão. Dentro dessa abordagem, entende-se que grande parte do sofrimento humano é causado por repetidas tentativas de se tornar sólido, seguro, controlável e absoluto aquilo que, por sua própria natureza, é volátil, fluido, instável e incontrolável. A saber, praticamente qualquer todo e fenômeno da vida humana: relacionamentos, conforto material, sucesso profissional, boa saúde e condicionamento físico, etc. O não-reconhecimento dessa natureza transitória dos fenômenos leva as pessoas a viverem num ciclo interminável de expectativa e frustração, que por sua vez conduz a um estado de constante ansiedade e desilusão, eventualmente encontrando alívio temporário, o qual também tendemos a nos agarrar como se fosse algo sólido, seguro e controlável - iniciando assim o ciclo novamente. Essa seria minha interpretação pessoal acerca da visão de mundo budista. Achei prudente incluir essa explicação, que serve apenas ao propósito de esclarecer alguns pontos sobre o texto da canção que, de outro modo pode parecer pouco inteligível.

Sobre a intertextualidade em música, aqui temos também diversos exemplos de inspiração direta. A começar pela maneira de utilizar o contrabaixo e guitarra em conjunto, num riff obstinado em oitavas, ambos com abafamento na ponte e ataque acentuado. Nesse caso temos uma intertextualidade tanto idiomática quanto estilística relativa à faixa “Lively Up Yourself” ([áudio 39](#)), de Bob Marley and the Wailers, nessa questão do baixo / guitarra como maneira específica de se utilizar os timbres dos instrumentos, além da harmonia de dois acordes com sétima, D7 e G7 somada à guitarra improvisando sobre a escala de Ré “Blues” Menor, gerando um som típico do *blues*, mais uma vez - definindo assim a influência do estilo composicional. Além disso, temos novamente a bateria com bumbo deslocado para os chamados tempos fracos do compasso, típico do *reggae*. Vale destacar também a influência do guitarrista Jeff Beck e seu disco de guitarra instrumental *Blow By Blow*, do qual cito as faixas “She’s a Woman” ([áudio 40](#)) - uma composição de Lennon/McCartney - e “Scatterbrain”, ([áudio 41](#)) como intertextualidades idiomáticas, por se tratar de timbres e técnicas similares em relação à guitarra; e ainda o estilo melódico de BB King, aqui exemplificado na faixa “Three O’Clock Blues” ([áudio 42](#)).

Outro elemento intertextual pode ser ilustrado pelas faixas de Tim Maia, “Guiné-Bissau, Moçambique e Angola”, ([áudio 43](#)), em que o estilo vocal e de mixagem da voz serviram de fonte de inspiração para as estrofes e refrão em “Daonde Vem”, caracterizando portanto uma intertextualidade idiomática - tendo como foco o timbre e estética vocal no geral. Como se não

bastasse, de maneira mais direta temos o trecho em que é feita uma possível paródia da faixa “Bom Senso” ([áudio 44](#)), pois o sentido original do texto é de fato alterado. Tim Maia insere em sua canção a frase falada “[...] Leia o livro O Universo em desencanto”. Faço a mesma coisa em “Daonde Vem”, porém direcionando o ouvinte a buscar a própria obra de Tim Maia, “[...] Ouça o disco Tim Maia Racional”. Minha intenção aqui, longe de expressar ironia, seria a de primeiramente deixar explícita essa relação intertextual que faço com a obra do cantor, além de trazer luz a esta inegavelmente triste mas brilhante fase de sua carreira, em que foi enganado por uma seita filosófico-religiosa²⁷ e passou a pautar as letras de suas músicas com base naquela doutrina. A despeito disso tudo, suas performances vocais e os arranjos instrumentais possivelmente configuram uma das melhores fases de sua carreira, na minha humilde opinião. Presto, assim, uma pequena homenagem e expresso minha solidariedade a este gigante da música brasileira que foi Tim Maia.

2.6 - Do outro Lado ([faixa 6](#))

Única faixa totalmente instrumental de todo este trabalho, “Do outro lado” é uma ideia antiga que tem por inspiração a abertura de “In the Light” ([áudio 45](#)), da banda Led Zeppelin. Outras poderiam ser citadas, como abertura de “Xanadu” ([áudio 46](#)) da banda Rush. Vejo a seção de abertura de “Do Outro Lado” como uma intertextualidade tanto idiomática quanto de estilo em relação a essas faixas, considerando que do ponto de vista da interação de timbres temos uma figura (melodia) exposta sobre um ambiente harmônico de fundo estático (comumente chamado de *drone*²⁸). Em relação ao estilo composicional, fica evidente a utilização de estruturas modais na melodia enquanto que o *drone* funciona como tônica, sem movimento tonal algum. Acredito que introduções desse tipo tenham de fato influência da música oriental, onde o modalismo é bastante explorado. Com exemplo, temos a faixa de Ravi Shankar, “Alap” ([áudio 47](#)), do álbum *The Spirit of India*.²⁹

²⁷ Um breve resumo pode ser encontrado em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tim_Maia_Racional,_Vol._1>

²⁸ Ou, em português, “bordão”. Muito comum na música modal, como a indiana (tocada no *sitar* e na *tampura*), irlandesa (gaita-de-foles), além de muitas outras linguagens musicais.

²⁹ A seção introdutória *alap* na música clássica indiana é caracterizada justamente pela melodia em rubato sobre um *drone* estático, e tem como função apresentar o *raga* que será executado e sobre o qual o músico irá improvisar - de maneira similar ao que ocorre no *jazz*, onde os temas são apresentados e em seguida iniciam-se as improvisações.

Deste tema inicial, decorrem alguns movimentos subsequentes de desenvolvimento em forma palíndromo - mais uma influência de “Xanadu” -, cada qual baseado respectivamente, nas faixas “Spirit Of the Radio” (áudio 47) da banda Rush, seguindo de “Viv Woman” (áudio 49) do guitarrista Steve Vai, e temos ainda um trecho inspirado na faixa “Um Bilhete para Didi” (áudio 50) da banda Novos Baianos - bem como o riff de “Asa Branca” (áudio 51). Todas essas seções, incluindo a introdução, são baseadas no quinto modo da escala de Lá Menor Melódica, gerando o modo de Mi Mixolídio b6 (figura 8) e constituem paráfrases relativas aos trechos musicais de outras obras aqui citadas. A única seção que quebra esse padrão modal é a que fica no centro do palíndromo, em Dó# Menor, fazendo com que a macroestrutura harmônica da peça, analisada sob a perspectiva schenkeriana, seja da forma | Mi Maior: I - vi - I |.



Figura 8: Modo utilizado em “Do Outro Lado”

O intuito aqui, do ponto de vista da música programática ou descritiva³⁰, seria de certa forma remeter e relatar a experiência uma passagem por algum tipo de superfície delimitadora em relação a dois espaços isolados por ela. Isso pode ser tanto entendido do ponto de vista físico - mais uma vez a viagem espacial, como entrada / saída de uma atmosfera planetária, passagem por uma nebulosa / turbulência, etc. - como também de uma perspectiva sobre a experiência de vida, onde diversas vezes atravessamos barreiras que pareciam intransponíveis, mas ironicamente o “ambiente conhecido” sempre está lá no fim do dia, no fim da estrada após a passagem. Em outras palavras, a qualidade cíclica da existência da nossa experiência como seres sencientes.

Devo admitir que contive meus impulsos, pois essa faixa deveria se chamar “Do outro lado, Parte 1”, seu nome original. Isso deve-se ao fato de que acredito que ela tenha mais a nos dizer além do que foi exposto. Infelizmente, ainda não consegui escutar essa “parte 2” em

³⁰Fonte disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_program%C3%A1tica#M%C3%BAsica_popular_como_m%C3%BAsica_program%C3%A1tica

lugar nenhum da minha mente. Pra onde ela vai? Traria muito alegria a esse autor que essa canção futura fosse como “Xanadu”, que possui vocais e conta uma história épica em sua letra. Só nos resta esperar.

2.7 - Faixa Bônus: Asa Branca [\(faixa 7\)](#)

Como já citei em nota, compus essa peça ao me deparar com a ideia de intertextualidade em música. Como que me libertando das amarras da pressão de compor música utilizando estritamente materiais originais - paradigma que me trouxe um sem-número de frustrações ao longo da minha vida -, escrevi esta peça na forma de tema com variações para piano³¹, em que o tema exposto e desenvolvido é obviamente a própria “Asa Branca” [\(áudio 52\)](#) de Luiz Gonzaga. Minha ideia foi tentar explorar ao máximo o uso de extratos e paráfrases de outras peças, incluindo trechos de “O Ovo” [\(áudio 53\)](#), do Quarteto Novo, “Thunderstruck” [\(áudio 54\)](#), da banda AC/DC - essas três na forma de extrato - e finalmente o tema de “Indiana Jones” [\(áudio 55\)](#), composto por John Williams, o qual é sobreposto à harmonia e melodia do tema, e em seguida trabalhado num contraponto a 2 vozes com a melodia “Asa Branca”. A parte B do tema de Indiana Jones também aparece em paráfrase como material alternativo ao riff mixolídio de “Asa Branca”. Temos ainda o material da retransição retirado de “Chorinho Pra Ele” [\(áudio 56\)](#), de Hermeto Pascoal, na forma de extrato musical.

Esta gravação foi feita a partir do software de composição MuseScore 2 e exportada diretamente em mp3 com o timbre de piano que vem de fábrica com o programa, não sendo efetivamente interpretada por um instrumentista. Infelizmente ainda não houve a oportunidade de realizar gravação com um pianista, e eu mesmo ainda não pude desenvolver habilidade técnica suficiente para executar a peça ao piano. Ainda assim, decidi incluí-la no trabalho e como faixa-bônus no disco pela relevância que teve na minha experiência como compositor iniciante. Posso dizer que fiquei bastante contente com o resultado, e que o êxito na tarefa de desenvolver o material musical me fez enxergar as possibilidades que o emprego das relações intertextuais pode suscitar em termos de resultado composicional.

³¹ Como trabalho final para a disciplina que cursei com o prof. Dimitri Cervo, Análise Musical VI.

3. Considerações Finais

Como já foi mencionado, este trabalho não se propõe a apresentar nenhum tipo de nova solução, modelo ou abordagem para qualquer problema filosófico sério dentro da academia. Antes disso, busca ser apenas um breve relato do processo composicional baseado fortemente na intertextualidade que, como se pode perceber, permeia do início ao fim do EP. Reconheço que talvez esta seja a única maneira pela qual sou capaz de produzir composições, seja do tipo que forem. Certamente me traria muito conforto se eu pudesse como autor “dar a luz” a ideias completamente novas e “nunca antes ouvidas”, mas possivelmente esse seja um objetivo inalcançável pra mim. Não necessariamente pela impossibilidade absoluta desse fenômeno - não parece ser o caso, por sinal -, mas pelo fato de que até agora tal tarefa tem se mostrado infrutífera em minhas mãos.

Por outro lado, o fato de outros tantos compositores renomados dentro da cultura popular terem se utilizado desse recurso - das relações inter-texto - em suas obras traz uma certa sensação de alívio. Longe de mim traçar qualquer tipo de comparação no sentido de julgar e qualificar canções de minha própria autoria, traçando paralelos com a obra desses grandes compositores. Muito pelo contrário, deixo esta incumbência para os futuros ouvintes e críticos deste trabalho, e aceito de bom grado e de coração aberto tudo aquilo que for dito, visto que eu mesmo não poderia fazê-lo de nenhuma forma. Para citar mais um ditado popular: “A voz do povo é a voz de Deus”.

Não há resultado algum em qualquer área sem uma combinação de habilidade - que certas pessoas parecem desenvolver mais facilmente que outras - e dedicação. Nunca considerei que, para mim, a habilidade técnica tenha vindo facilmente. O que podemos dizer é que a partir desse momento surge a possibilidade de se concentrar o esforço naquilo que dá resultado. Ora, em mais de 15 anos de estudo musical, esta é a primeira vez que me permito finalizar uma obra de autoria própria, mesmo “aos trancos e barrancos”. Isso pode parecer pouco, mas me enche de orgulho, e ilumina a possibilidade de trabalhos futuros, possivelmente mais refinados, detalhados e - com sorte - de gosto musical menos duvidoso. O fato é que a descoberta do fenômeno da intertextualidade, seu espaço na academia, e as possibilidades que este conceito oferece eram impensáveis para mim antes desse primeiro contato com essa abordagem em aula. Realmente foi um momento transformador, pois imediatamente

compreendi que a forma com que a música se manifesta do ponto de vista da criação não é única, mas sim múltipla, com muitos caminhos radicalmente distintos que podem ser percorridos. Além disso, ficou claro que o recurso intertextual sempre foi um componente muito forte na minha própria musicalidade, e por muito tempo imaginei que a vida era assim: uns criam, outros copiam. Nesse meio tempo, inclusive li e ouvi relatos de grandes guitarristas como George Benson e Tommy Emmanuel, admitindo que muitas frases melódicas (“licks”) que fazem parte de suas “assinaturas sonoras” características foram de fato pegadas emprestadas - ou, como eles mesmo dizem, “roubadas” - de seus grandes ídolos. O mesmo ocorre com Stevie Ray Vaughan, que em seus solos tocava frases características de outros músicos, como Albert King, Lonnie Mack, Buddy Guy, BB King, entre outros.. Talvez por falta de amadurecimento, a mim foi muito difícil por longos anos desvencilhar-me da sonoridade dos meus próprios ídolos - a maioria dos quais já foi citado neste trabalho. Creio que tenha encontrado a luz no fim do túnel sobre essa questão, e só tenho a agradecer imensamente a todos aqueles que participaram direta ou indiretamente deste processo.

Finalmente, gostaria de dizer que não há a menor intenção de se fazer mau-uso do material musical aqui utilizado como base para as composições. Se porventura, algum dia, alguém se sentir ofendido ou roubado pelas ideias aqui expostas, terei o enorme prazer em me retratar, dar o devido crédito, ou seja lá o que for necessário fazer para reparar o dano causado. Porém, no seu íntimo, este autor que vos escreve vai se imaginar dizendo para esta pessoa: “Você sabe que não é possível do nada uma ideia se criar?”.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per musi**, v. 8, p. 125-136, 2003.

BLOOM, Harold; TAMEN, Miguel. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. 1973.

CONRADO, Marcelo Miguel. **A arte nas armadilhas dos direitos autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade**. 2013. Tese de Doutorado. Tese de Doutoramento (Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal) Universidade Federal do Paraná.

DA COSTA PINTO, Amâncio. Memória, cognição e educação: Implicações mútuas. **Educação, cognição e desenvolvimento: Textos de psicologia educacional para a formação de professores**, 2001.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. Aporia: um caminho para a composição musical intertextual. 2012.

KORSYN, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. **Music Analysis**, v. 10, n. 1/2, p. 3-72, 1991.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. **ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL**, v. 3, 2013.

PAIXÃO, João Jorge dos Anjos. O ensino da improvisação em aulas de guitarra na perspectiva dos alunos. 2016.

ROSEN, Charles. Influence: Plagiarism and inspiration. **Nineteenth-Century Music**, p. 87-100, 1980.

SPICER, Mark. Strategic Intertextuality in Three of John Lennon's Late Beatles Songs. **Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic**, v. 2, n. 1, p. 11, 2009.

STRAUS, Joseph. Remaking the Past. 1990

Anexos

1) Análise de “Amor Pra Recomeçar”, de Roberto Frejat, em relação a “Desejos”, poema de Victor Hugo. Fonte: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/redacao/intertextualidade-entre-musica-poesia.htm>

Desejo

*Desejo primeiro que você ame,
E que amando, também seja
amado.
E que se não for, seja breve em
esquecer.
E que esquecendo, não guarde
mágoa.
Desejo, pois, que não seja assim,
Mas se for, saiba ser sem
desesperar.*

*Desejo também que tenha amigos,
Que mesmo maus e
inconsequentes,
Sejam corajosos e fiéis,
E que pelo menos num deles
Você possa confiar sem duvidar.
E porque a vida é assim,...*

*Desejo ainda que você tenha
inimigos.
Nem muitos, nem poucos,
Mas na medida exata para que,
algumas vezes,
Você se interpele a respeito
De suas próprias certezas.
E que entre eles, haja pelo menos
um que seja justo,
Para que você não se sinta
demasiado seguro.*

[...]

*Desejo ainda que você seja
tolerante,
Não com os que erram pouco,
porque isso é fácil,
Mas com os que erram muito e
irremediavelmente,
E que fazendo bom uso dessa
tolerância,
Você sirva de exemplo aos outros.*

[...]

*Desejo por sinal que você seja
triste,
Não o ano todo, mas apenas um
dia.
Mas que nesse dia descubra
Que o riso diário é bom,
O riso habitual é insosso e o riso
constante é insano.*

[...]

*Desejo, outrossim, que você tenha
dinheiro,
Porque é preciso ser prático.
E que pelo menos uma vez por ano
Coloque um pouco dele
Na sua frente e diga "Isso é meu".
Só para que fique bem claro quem é
o dono de quem.*

[...]

Amor pra recomeçar

*Eu te desejo
Não parar tão cedo
Pois toda idade tem
Prazer e medo...*

*E com os que erram
Feio e bastante
Que você consiga
Ser tolerante...*

*Quando você ficar triste
Que seja por um dia
E não o ano inteiro
E que você descubra
Que rir é bom
Mas que rir de tudo
É desespero...*

*Desejo!
Que você tenha a quem amar
E quando estiver bem cansado
Ainda, exista amor
Pra recomeçar
Pra recomeçar...*

*Eu te desejo muitos amigos
Mas que em um
Você possa confiar
E que tenha até
Inimigos
Pra você não deixar
De duvidar...*

*Quando você ficar triste
Que seja por um dia*

*E não o ano inteiro
E que você descubra
Que rir é bom
Mas que rir de tudo
É desespero...*

*Desejo!
Que você tenha a quem amar
E quando estiver bem cansado
Ainda, exista amor
Pra recomeçar
Pra recomeçar...*

*Eu desejo!
Que você ganhe dinheiro
Pois é preciso
Viver também
E que você diga a ele
Pelo menos uma vez
Quem é mesmo
O dono de quem...*

*Desejo!
Que você tenha a quem amar
E quando estiver bem cansado
Ainda, exista amor
Pra recomeçar...*

*Eu desejo!
Que você tenha a quem amar
E quando estiver bem cansado
Ainda, exista amor
Pra recomeçar
Pra recomeçar
Pra recomeçar...*

2) "Variações sobre Asa Branca" com inserções intertextuais.

Variações sobre Asa Branca

(E um tema de John Williams)

Arthur Tabbal

J = 100 Tema **J = 110**

pp *p*

J = 115

6 8

10 8 **J = 125** *mp*

16

21 Var. I

26

31

36

Musical score for measures 36-40. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The piece features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with various rests and notes.

41

Musical score for measures 41-46. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The melody in the treble becomes more active with eighth-note runs, while the bass continues with eighth notes.

47

Musical score for measures 47-51. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The treble part features a continuous eighth-note melody, and the bass part has a consistent eighth-note accompaniment.

52 Var. II

Musical score for measures 52-57. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). This section is marked "Var. II" and shows a change in the treble melody, with some chords and rests. The bass accompaniment remains eighth notes.

58

Musical score for measures 58-63. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The treble part has a more complex melody with some chords. The bass part continues with eighth notes. A dynamic marking of "mf" is present.

64

Musical score for measures 64-70. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The treble part features a melody with some chords and rests. The bass part continues with eighth notes. Dynamic markings "f" and "pp" are present.

71

Musical score for measures 71-76. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The treble part has a melody with some chords and rests. The bass part continues with eighth notes. A dynamic marking of "p" is present.

76 Var. III *mp*

95 Var. IV

129

Musical notation for measures 129-133. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). Bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.

134

Retransição

Musical notation for measures 134-139. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). Bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The word "Retransição" is written above the staff.

140

Tema

Musical notation for measures 140-149. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). Bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The word "Tema" is written above the staff.

150

8

Musical notation for measures 150-156. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). Bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A repeat sign with the number "8" is placed above the first measure.

157

8

Musical notation for measures 157-158. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). Bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. A repeat sign with the number "8" is placed above the first measure.

