



PROPOSTA PRELIMINAR DE ESQUEMATIZAÇÃO

DOS PROCESSOS DE IMITAÇÃO DE OBJETOS ARTÍSTICOS MUSICAIS

por Euro de Barros Couto Junior¹

(itbb@bol.com.br)

Resumo:

A arte imita a realidade. Essa imitação não é sistematicamente a repetição do que é real e sim, aquilo que iremos chamar por função do real. Entenda-se, aqui, função como uma expressão de cunho técnico. Ela permite ser conceituada como representação do real. A função do real é um conjunto bastante amplo das possibilidades de representação da realidade, através de um procedimento artístico qualquer. Com isso, vemos que ela (a função do real) é bem diversificada. Ela assume valores (que são os objetos artísticos) bastante variados: um poema, um quadro, uma peça teatral, uma escultura, uma música, um filme, um espetáculo etc. A classificação do conteúdo do objeto artístico musical derivado será a vertente principal deste trabalho, pois, como veremos, a forma pode variar muito de obra para obra, porém alguns conteúdos estão muito correlacionados entre si, e o nível dessa correlação nos dará argumentos para comentarmos sobre o comportamento da obra derivada diante da original.

Palavras-chave: Imitação; Objeto Artístico; Função do Real; Derivação; Música.

Abstract:

Art imitates reality. That imitation is not systematically the repetition of real, but it is what we will call for function of the real. We can understand this concept, here, considering this function as an expression of technical manner. It could be referred as representation of the real. We can deduce that the function of the real is an enough wide set of the possibilities of representation from the reality, through an artistic procedure. Then, we see that the function of the real is diversified. It assumes values (each of them are artistic objects) enough varied: a poem, a picture, a theatrical spectacle, a sculpture, a song, a film, a generic spectacle etc. The classification of the content of the derived musical artistic object will be the main slope of this work, therefore, as we will see, the form can vary a lot, however some contents are so correlated each other, and the level of that correlation will give arguments to our comments about the behavior from the derived work derived faced with to the original.

¹ Doutor pela Universidade de São Paulo.





Key words: Imitation; Artistic Object; Function of the Real; Derivation; Music.

Artigo:

Quem conhece os outros é inteligente.

Quem conhece a si mesmo é iluminado.

Quem vence os outros é forte.

Quem vence a si mesmo é invencível.

(Tao Te Ching, 33)

I. Introdução - a função do real e suas derivações

A arte imita a realidade. Essa imitação não é sistematicamente a repetição do que é real e sim, aquilo que iremos chamar por função do real. Entenda-se, aqui, função como uma expressão de cunho técnico. Ela permite ser conceituada como representação do real. Então, o resultado da aplicação da tal função sobre o mundo real implica a transformação de parte desse real em algo que poderemos considerar como tendo cunho realístico. Logo, a primeira transformação do real se conforma como o primeiro estágio da arte, ou seja, o objeto artístico. Esse objeto, por sua vez, após sua criação, torna-se real e portanto, passa a fazer parte da realidade e portanto, poderá estar sujeito a uma nova transformação, ou seja, a uma nova aplicação da função do real. Então, pode-se construir um novo objeto artístico derivado de um primeiro objeto, que, por sua vez, adveio de uma realidade anterior. E assim, sucessivamente. Pode-se deduzir, com certa clareza, que, dada a incorporação de um objeto artístico à realidade, ele passa a fazer parte do mundo real, transformando a realidade.

Pelo que se pode deduzir, a função do real é um conjunto bastante amplo das possibilidades de representação da realidade, através de um procedimento artístico qualquer. Com isso, vemos que ela (a função do real) é bem diversificada. Ela assume valores (que são os objetos artísticos) bastante variados: um poema, um quadro, uma peça teatral, uma escultura, uma música, um filme, um espetáculo etc. O objeto artístico, portanto, pode ter vários tipos de complexidade, maior ou menor, em sua estrutura funcional, ou seja, existem vários (para não dizer quase infinitos) planos de complexidade do objeto artístico e ele assume as características do plano sobre o qual está definido.





Também, é interessante notar que a função do real permite a criação do objeto artístico, e que, por sua vez, possui dois parâmetros clássicos: forma e conteúdo. Reparemos que forma e conteúdo são parâmetros do objeto artístico, que surgiu da aplicação de uma função do real. O mesmo ocorre, então, quando o objeto artístico é criado e torna-se parte da realidade. Quando esse objeto artístico sofre a aplicação da função do real, ele passa a ser um novo objeto artístico, derivado do primeiro e composto por uma forma e um conteúdo próprios.

Vamos entender que o objeto artístico original, fonte de uma primeira proposta do artista, deva ser considerado como tendo um grau de semelhança a outros objetos de mesma espécie, ou seja, sua forma básica pode ser tal que outros objetos que lhe sejam semelhantes acabem por ter formas semelhantes, porém, o novo objeto deve ter também um novo conteúdo, que pode (ou não) assemelhar-se aos conteúdos dos objetos preexistentes. Em música, especificamente, vemos, por exemplo, que uma determinada obra escrita na forma sinfonia possui a forma de tantas outras obras que vieram antes dela, porém, seu conteúdo é singular, sendo que, antes dessa obra, nenhuma outra teve exatamente, como proposta, as seqüências melódica, harmônica e/ou rítmica encontrada nela.

Vamos frisar outro conceito que, tecnicamente, faz sentido. Nada impede que haja propostas artísticas muito semelhantes, porém, vamos generalizar esse conceito, e passar a usar apenas o conceito de semelhança (e não o de igualdade). Em arte, é comum encontrarmos semelhanças entre as obras de arte, ou seja, entre as aplicações da função do real, mas, a não ser por questões particulares, é bem mais difícil encontrar a igualdade entre as obras de arte. Trechos de obras literárias ou musicais, ou mesmo uso de cores em projetos arquitetônicos podem variar pouco ou até mesmo serem os mesmos, porém, sempre há alguma motivação para isso, excetuando-se os casos de plágio seja pelo motivo que for, e que não serão abordados, neste trabalho. Então, os casos que estaremos focalizando dizem respeito não ao plágio, mas, sim, às possíveis derivações de uma obra original, derivações estas que qualificaremos como imitações propositais, ou seja, o uso de parte ou do todo de um trecho musical em uma nova obra, originária de uma outra obra, anteriormente composta.





A classificação do conteúdo do objeto artístico musical derivado será a vertente principal deste trabalho, pois, como veremos, a forma pode variar muito de obra para obra, porém alguns conteúdos estão muito correlacionados entre si, e o nível dessa correlação nos dará argumentos para comentarmos sobre o comportamento da obra derivada diante da original.

Vamos conceituar a função do real como sendo a representação das transformações possíveis entre os níveis de derivação que abordaremos neste trabalho, sendo eles, nesta ordem: obra original (nível zero), apropriação (nível um), paráfrase (nível dois), estilização (nível três) e paródia (nível quatro). Simbolizaremos essa função como $F_{i,j}$. Iremos trabalhar sobre uma questão impertinente e que traz em si várias possibilidades, sendo que quase todas as questões até hoje propostas tornaram-se motivos de polêmica. Como a questão é polêmica por si só, não teríamos a pretensão de tentar demonstrar algo, pois parece que isso apenas provocaria o surgimento de mais um tópico polêmico. Para minimizarmos as possibilidades de conflito, queremos apresentar alguns conceitos, formulados por eméritos estudiosos, e sobre esses conceitos, tentaremos evidenciar algumas características que poderão ser exemplificadas, sempre em termos gerais. Em nosso ponto de vista, se conseguirmos encontrar exemplos que sejam aceitáveis, não teremos conseguido provar alguma teoria, mas, teremos, por certo, dado um passo em direção de um conjunto de conceitos que parece, ainda, produzir certa disparidade.

Inicialmente, gostaríamos de usar uma simples ferramenta matemática, que nos auxiliará no desenvolvimento das argumentações que virão a seguir. A função do real, como foi proposta ($F_{i,j}$), tem dois índices, i e j , que poderão assumir valores numéricos inteiros. Portanto: $i, j = 0, 1, 2, 3, 4$. Nossa proposta vai usar essa simples notação, que vem ao encontro de uma simplificação necessária. A conclusão do trabalho não é uma novidade e como é comum em trabalhos exploratórios, aquilo que se busca comprovar, em geral, já se conhece antecipadamente, muitas vezes, sem uma precisão absoluta, mas com certo grau de precisão das possibilidades de resultado. Este autor, já há muitos anos, vem escutando música, mas não apenas como um ouvinte dileitante; podemos, até mesmo confessar, que, quase sempre, temos a intenção de nos posicionarmos diante de uma obra musical, sendo que tal posicionamento pode ser traduzido como uma opinião defensável. Adiantando, então, que, após muitas observações feitas durante todos esses





anos, podemos afirmar que sempre encontramos $i < j$ (i estritamente menor do que j). Para facilitar a intelecção dessa simbologia, vejamos:

F0#8594;1 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 0 uma obra original e o nível 1, uma apropriação sobre essa obra original.

F0#8594;2 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 0 uma obra original e o nível 2, uma paráfrase sobre essa obra original.

F0#8594;3 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 0 uma obra original e o nível 3, uma estilização sobre essa obra original.

F0#8594;4 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 0 uma obra original e o nível 4, uma paródia sobre essa obra original.

F1#8594;2 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 1 uma obra apropriada e o nível 2, uma paráfrase sobre essa obra apropriada.

F1#8594;3 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 1 uma obra apropriada e o nível 3, uma estilização sobre essa obra apropriada.

F1#8594;4 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 1 uma obra apropriada e o nível 4, uma paródia sobre essa obra apropriada.

F2#8594;3 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 2 uma obra parafraseada e o nível 3, uma estilização sobre essa obra parafraseada.

F2#8594;4 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 2 uma obra parafraseada e o nível 4, uma paródia sobre essa obra parafraseada.

F3#8594;4 : função do real de gera uma nova obra a partir de uma outra, sendo o nível 3 uma obra estilizada e o nível 4, uma paródia sobre essa obra obra estilizada.





O Quadro 1 resume essas relações:

| FUNÇÃO DERIVADA | APROPRIAÇÃO | PARÁFRASE | ESTILIZAÇÃO | PARÓDIA |
|-----------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| OBRA | | | | |
| ORIGINAL | $F_0 \rightarrow 1$ | $F_0 \rightarrow 2$ | $F_0 \rightarrow 3$ | $F_0 \rightarrow 4$ |
| APROPRIADA | | $F_1 \rightarrow 2$ | $F_1 \rightarrow 3$ | $F_1 \rightarrow 4$ |
| PARAFRASEADA | → | | $F_2 \rightarrow 3$ | $F_2 \rightarrow 4$ |
| ESTILIZADA | → | | | $F_3 \rightarrow 4$ |

Sem mais delongas, nossa proposta diz respeito à formalização de uma estrutura derivacional de funções do real, entre obras musicais. E confessamos, aqui, que essa estrutura veio da prática: foram os anos de audição que permitiram chegar a essa estrutura. Ela parece sempre estar sendo obedecida, mesmo que outras funções derivadas sejam colocadas no entremeio das que mostramos no referido quadro. Ou seja, outras denominações aparecem em outras formas de arte, porém, essas quatro funções derivadas são relativamente comuns, na História da Música. Dizemos serem relativamente comuns, porque algumas das funções não aparecem com elevada frequência e outras, são extremamente comuns. A razão de ser mais (ou menos) comum vem de um fato indubitável e que não pode ser motivo de discussões, porque diz respeito às intenções dos compositores: se o compositor tem o desejo de fazer música nesses moldes, isto é, usando as funções derivadas de uma obra sobre uma outra, então isso é desejo exclusivamente dele, autor, que é o artista, e que propõe e cria sobre sua proposta a nova obra de arte, neste caso, a obra de arte musical.

II. Idéias sobre as Derivações da Função do Real





Agora, que já expusemos o nosso objetivo, vamos, de modo resumido, tentar mostrar que as idéias contidas nele possuem, em geral, algum respaldo nos pensamentos de outros autores. Para isso, vamos expor alguns conceitos e sobre eles, estaremos construindo os respectivos argumentos, para contrapor ou para afirmar aquilo anteriormente desenvolvido.

Pelo muito que já foi dito historicamente sobre os conceitos de Realismo, podemos abstrair, talvez, uma idéia geral: se para estudiosos do assunto, como Lákobson, que pondera, intui e classifica funções (quase fórmulas) de cunho realista, ou, para os próprios artistas, como Dostoiévski, que se define como um espécime diferenciado dentre vários realistas, então um outro conceito de Realismo poderia justamente estar posicionado sobre o patamar da obra de arte, e mais especificamente, sobre as duas características basais da obra de arte, sugeridas anteriormente, que são a forma e o conteúdo. Ora, afirmar que um azul é mais azul do que o outro é tão possível quanto afirmar que um verde é mais verde do que o outro, ou seja, a questão reside na definição que é dada pelo próprio artista, quando quer definir sua arte, ou, especificamente, sua obra de arte: um dos aspectos realistas está aí.

Enquanto idealizada na mente de seu autor, a obra de arte é abstratamente realista; quando o autor materializa sua obra, ele a transforma em algo tangível e a obra de arte passa para o mundo real, isto é, ela passa a fazer parte do mundo e portanto, agora a obra de arte configura-se como um espelho da realidade. O que vemos do outro lado do espelho é a imagem que o autor propôs daquilo que está deste lado do mesmo espelho e a obra de arte funciona como o aparato que espelha. A questão do realismo reside em quão nítida (ou distorcida) é a imagem em relação ao objeto espelhado, mas essa é questão pertinente àqueles autores citados e tantos outros que também puderam tratar desse assunto. Quão mais distorcida é a imagem do espelho, tanto mais distante da realidade a obra de arte estará. Isso é o que parece, a priori, porém a questão principal não é essa e sim, o fato de que a imagem refletida no espelho sempre é (e sempre será) uma idealização da realidade, de alguma realidade, que, historicamente, pode estar deslocada no tempo, e que pode ser tão distorcida quanto o próprio objeto artístico que a representa. Não queremos, aqui, conceituar a realidade, em termos de suas próprias distorções: talvez, a realidade seja tão ou mais distorcida do que uma representação sua.





Voltando à questão do azul que é mais azul e do verde que é mais verde: aqui, reside um fato incontestável e que é definido pela vontade do artista, ou seja, sua capacidade de coordenar-se e trabalhar sobre a idéia da obra de arte, transformando essa idéia em obra de arte materializada. Isso é possível através do uso adequado do material artístico que é pertinente ao artista e mais: isso é possível, porque o artista possui dois parâmetros de alta expressão individual: a sua intenção e o seu estilo.

A intenção do artista passa pelo vislumbamento, mesmo que parcial, da obra de arte que eventualmente se conformará em sua mente, para depois, materializar-se. E o estilo do artista é seu *modus operandi*, é o caminho escolhido para a produção da obra de arte, mas não meramente um caminho técnico e sim, um caminho inventivo, um caminho que está próximo à questão da originalidade da obra de arte, mas, também, não ao fato de a obra de arte ser original, pois originais todas são: o uso de um ferramental artístico pessoal em conjunto com a intenção é o que permite o surgimento da obra de arte. E onde está a famosa inspiração? Não nos esquecemos dela, por certo: colocamo-la, apenas, como membro integrante do caráter de intencionalidade do artista, ou seja, a referida intenção tem como componente a dita inspiração.

Também, não vamos nos deter em uma tentativa de classificação dessa vertente da intenção do artista, pois tal assunto é de difícil formalização, porém, fica, como sugestão, a leitura de obra específica de música escrita pelo compositor Aaron Copland (COPLAND, 1974), em 1938. Apenas como referência, Copland classifica a inspiração em três tipos: aquela que é espontânea e que aparece na mente do compositor quase que como obra acabada (ex.: Schubert); aquela que se constrói, pouco a pouco, na mente do compositor (ex.: Beethoven); e aquela em que a base da obra que está sendo pretendida pelo compositor é um padrão ou uma forma (e não um tema musical; ex.: Bach, Palestrina). Copland ainda supõe um quarto tipo de inspiração, que é aquele em que o compositor se debate com aquilo que lhe vem à mente, sendo que, em geral, esse tipo tem um caráter de experimentalismo muito forte (ex.: Músorgski).

Bem, o tal espelho parece ser um complexo de eixos de cunho filosófico bastante díspares: se, por um lado, ele é a obra de arte materializada, por outro, nele, encontramos





as intenções e o estilo do artista; se, a priori, enxergamos a obra de arte como uma representação da realidade, a posteriori, podemos resgatar as questões pertinentes à sua realização como obra de arte e posicioná-la, temporal, estilística, funcionalmente etc. Além disso, o fato de a obra de arte, após sua criação, passar a pertencer à realidade e estar imersa nela implica que um rol significativo de objetos reais é formado por obras de arte e que novas obras de arte serão espelhos diferentes daqueles anteriormente usados por seus autores, pois, por óbvio, uma nova obra de arte nascida em um momento de uma realidade significa que essa realidade não é a mesma a partir daquele momento, e portanto, uma nova obra de arte estará sujeita a ser produzida em um habitat real diferente de sua predecessora. Logo, a realidade, também, por óbvio, é mutável e mais, está em constante transformação, como em um movimento contínuo, sem cessação desse movimento e sem intervalos ou quebras em seu percurso histórico. Com isso, pode-se afirmar que o efeito espelho é algo constante, por sua aplicabilidade, e inconstante, por sua consequência, que muda a cada aplicação de seu efeito priorístico. Portanto, não se pode afirmar que exista uma única realidade, mas, sim, a palavra realidade é que engloba o conceito de contínua mutabilidade temporal de fatos seqüenciados. Com isso, faz-se necessário depositar certa importância sobre a produção artística, em termos gerais, pois é possível, então, identificar as várias funções do real, a partir da aceitação dos fatos reais, que, por certo, incluem todas as obras de arte produzidas até um determinado momento considerado.

Quase todos os autores têm suas opiniões debatidas e também, muitas vezes, chegam a adotar conceitos quase opostos, em suas visões referentes às derivações da função do real. Neste trabalho, muito antes de tentarmos fazer jus a um ou a outro autor, gostaríamos de tentar, de modo lógico e o mais simples possível, propor, com bom senso, um modo de encarar a problemática da classificação das funções do real. As quatro funções consideradas podem, sugestivamente, estar dispostas como foi visto no Quadro 1.

SANT'ANNA (2002) afirma que existe uma oposição entre estilização e paráfrase, e entre apropriação e paródia. Bem, antes de tentarmos criar uma polêmica, e antes de, eventualmente, ser necessário considerar o dualismo existente entre esses pares de derivações da função do real, queremos propor que, na verdade, existam níveis de





derivação e que tais níveis possam estar em posições de oposição binária, mas, este trabalho visa à determinação de características desses níveis de derivação, definidos pelos efeitos de transformação aos quais a função do real original está sujeita.

Vejamos, agora, uma curiosa abordagem em que Bakhtín define paródia como uma estilização que envolve a apropriação de expressões de outrem, com o propósito de inserir uma nova orientação de sentido, sob o ponto de vista do conteúdo original (HOWARD, 1994). Observando esse conceito, percebemos o uso das estilização, apropriação e conteúdo original, para definir a paródia, ou seja, para Bakhtín, existe uma relação entre essas idéias: parece ser bem mais interessante considerar a existência de relações entre essas idéias do que posições sistemáticas entre elas. Isso vem ao encontro de nossa idéia de níveis de derivação. Parece mais lógico que haja níveis de derivação e que cada nível seja definido por suas propriedades particulares, de modo exclusivo. Então, a partir desse nivelamento das derivações, poderemos, talvez, preocupar-nos com possíveis questões de oposição. Questões desse tipo dizem respeito às relações existentes entre os níveis de derivação. Por exemplo, a citada oposição entre pares de derivações proposta por Sant'Anna é motivo para longas digressões sobre o assunto: se existe oposição, ou se a relação entre as derivações é determinada por uma formulação diferente, é justamente aí que não queremos entrar no mérito da discussão, mas, tentar entender como essas derivações estão relacionadas entre si é que nos parece ser o grande pomo de discórdia entre os autores.

Vejamos que a própria criação de uma obra derivada de outra permite criar vínculos de dependência entre as obras. A pergunta que fica diz respeito a essa dependência: será que a evidente relação de dependência entre as obras (original e derivada) também pode significar uma relação de dependência entre as funções do real envolvidas em cada caso? Neste trabalho, depois de muitas pesquisas dentro do universo musical, conseguimos encontrar exemplos das relações entre várias obras musicais, relações estas que representam fielmente os vínculos de dependência entre os níveis das funções do real (ao menos, em termos musicais). Com isso, em termos musicais, parece haver uma relação de uma função frente a outra, muito antes de haver oposição. A derivação, nesses casos especificamente musicais, portanto, parece criar vínculos do tipo origem-destino, que são íntimos e que, portanto, não podem estar fomando um sistema de oposições, mas, sim,





de relações. Alguém dirá que as oposições também representam tipos de relações. Pois bem, não discordamos, com efeito, desse conceito, porém, aqui, o que queremos não é tentar classificar as relações como de oposição ou de derivação. Essa classificação nos é menos importante do que a identificação (com exemplos efetivos) da existência, então efetiva, das relações entre as obras, através da aplicação das funções do real em seus respectivos níveis. Portanto, parece-nos mais lógica que, dada a existência de relações (não importando exatamente seus tipos), tais relações nos sejam úteis para qualificarmos uma obra de arte (no caso, musical), posicionando-a historicamente e considerando os aspectos estéticos do momento de sua confecção.

III. Exemplos Comentados das Funções do Real

As derivações da função do real estão dispostas, a seguir, com os comentários pertinentes. Vamos caracterizá-las, formando itens, nesta parte do trabalho; assim, parece-nos que a leitura poderá obedecer a um esquema mais formal e talvez, auxilie em uma melhor apreciação dos exemplos sugeridos. Para tanto, seria interessante que a leitura de cada item fosse acompanhada da audição dos trechos das peças musicais selecionadas, que estão marcadas no texto com a indicação da faixa que contém cada exemplo musical.

III.I. Apropriação musical

Conceitos musicais: a cópia quase literal (e mesmo literal) de trechos de música, com frases melódicas completas ou quase completas, ritmos e harmonias que seguem bem de perto a obra original, é algo antigo e bem aceito pela maioria dos críticos, quando as intenções do compositor são claras. Quando escutamos uma parte copiada (apropriada) em uma obra derivada, não conseguimos distinguir esse trecho da versão original, caracterizando a apropriação de uma obra em função de outra. Essa é, então, a derivação de primeiro nível, cuja obra derivada, em alguns trechos, assemelha-se muitíssimo (quando não é exatamente igual) a trechos da obra original.





Primeira Ordem ou Ordem Única - Apropriação sobre Obra Original: essa ordem diz respeito às obras musicais originais, cujas partes foram usadas por outros compositores, em obras em que uma referência sistemática seria necessária e que, portanto, uma derivação de nível mais elevado não permitisse a tradução da intenção de seu autor, nos termos da proposta feita. É o caso da Caixinha de Música de Leroy Anderson (Faixa 4), em que o autor propõe uma seqüência de três trechos de obras bem conhecidas de Wagner, Gounod e Liszt (nessa ordem: faixas 1, 2 e 3), copiando trechos selecionados, quase sem adaptações, a não ser por aquelas tecnicamente exigidas. Outro exemplo de apropriação entre autores diferentes pode ser facilmente lembrado pela coda da Segunda Sinfonia de Charles Ives (Faixa 5), em que aparecem vários temas folclóricos norte-americanos, mas um, em especial, destinado aos trompetes, é a melodia de ataque da cavalaria: esse toque de trompete aparece, então, adaptado aos trompetes da orquestra, porém essa adaptação está sistematizada à seqüência musical proposta originalmente. Nos últimos compassos dessa obra, Ives constrói, com o mesmo tema de ataque da cavalaria, um outro tipo de derivação - a estilização - que veremos adiante.

Comentários Complementares: tecnicamente, a apropriação traz facilidades ao compositor que faz uso dela, porque, em geral, requer poucas adaptações à nova proposta. O obstáculo mais significativo ao uso das apropriações diz respeito à crítica desfavorável a essa prática: muitos são aqueles que não aceitam tal proposta, qualificando-a como falta de originalidade ou plágio. Sem querer defender a apropriação, mas apenas justificando de modo mais lógico o seu uso, podemos afirmar que todos os níveis de derivação são passíveis de receberem críticas e por certo, se um compositor tem a má intenção de plagiar, ele não o fará através de uma derivação tão simples, que é a cópia da obra original: ele, talvez, faça adaptações mais complexas e que, então, não serão denominadas apropriações.

III.II. Paráfrase musical

Conceitos musicais: a paráfrase musical consiste em uma peça de caráter virtuosístico, escrita, geralmente, sobre um ou mais temas de uma ópera ou de melodia popular e conhecida, aproximando-se, em sua construção, à forma da fantasia, porém com menos





requintes que esta. A fantasia e a paráfrase são peças musicais de forma livre (CHTIÉNPRESS & IAMPÓLSKI, 1966). Então, a paráfrase musical tem por característica principal a preocupação do compositor com o virtuosismo do intérprete. O compositor escreve uma paráfrase, para dar a oportunidade ao intérprete de mostrar-se a seu público, como um grande solista, como um perfeito instrumentista e que consegue ultrapassar as dificuldades técnicas da proposta do compositor. Além desse aspecto relacionado ao virtuosismo do artista, a paráfrase caracteriza-se por ser mais complexa do que a apropriação, por conta de que, apesar de ser uma obra que segue certos padrões modelares e às vezes, em alguns trechos, aproximar-se muito da apropriação, possui momentos de extrema liberdade temática, harmônica e rítmica.

Na paráfrase, uma ou mais melodias da obra original são rerepresentadas com uma nova roupagem instrumental, em um ordem que não precisa obedecer à da obra original, e além disso, como dissemos, aparece um novo componente, que é o tratamento virtuosístico das melodias da obra original. O afastamento da paráfrase em relação à obra original é relativamente pequeno, maior do que o da apropriação em relação à obra original, porém, a paráfrase guarda muito da obra original, por conta da intenção do autor em evidenciar sobre quais temas sua paráfrase está composta. Tal evidência deve, portanto, limitar-se a mostrar que há um desenvolvimento temático proposto para a obra original. Vários compositores já declararam sentir uma vontade infinita de trabalhar sobre temas preexistentes, porque achavam que o tema poderia receber novas possibilidades musicais.

Primeira Ordem - Paráfrase sobre Obra Original: um exemplo significativo e que caracterizou seu autor, por ser um virtuoso ao piano, é a paráfrase de concerto sobre temas norte-americanos para piano e orquestra, intitulada *The Union*, e escrita pelo compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (Faixa 7). Essa paráfrase é uma derivação de primeira ordem, porque foi escrita sobre o tema da obra original (Faixa 6), sem passar pela função de apropriação. No trecho central da paráfrase, piano e orquestra revezam-se especificamente sobre o tema do hino norte-americano, mas é o piano que detém a parte virtuosística de destaque.

Segunda Ordem - Paráfrase sobre Obra Apropriada: ainda, no século XIX, muitos





compositores eram virtuosos de seus instrumentos, como, por exemplo, Liszt e seu piano, ou Paganini e seu violino - apenas para citar dois nomes bem conhecidos. Liszt escreveu várias obras que denominou paráfrases, mesmo algumas delas não representando bem essa função, como é o caso da redução para piano da Abertura da ópera Tannhäuser de Wagner; Liszt chamou essa redução de paráfrase de concerto, porém está longe de ser uma paráfrase, porque, apesar da evidente exigência imposta ao solista, a obra, antes de tudo, é a tentativa de ser a representação pianística da abertura de Wagner, sem afastamentos significantes da obra orquestral que lhe deu origem, e portanto, trata-se de uma estilização. Liszt e outros compositores do século XIX queiram recriar ao piano os efeitos da orquestra e em geral, suas propostas para piano acabaram se tornando tão complexas, que, por conta dessa complexidade, permanecem, até hoje, como obras de difícil execução.

Bem, uma das paráfrases de Liszt recebeu uma orquestração especial: a famosa Todtentanz, para piano e orquestra, que tem como base o tema principal do Quinto Movimento da Sinfonia Fantástica de Berlioz (Faixa 9), que é uma apropriação do Dies Irae (Faixa 8). Todtentanz (Faixa 10) é, portanto, uma paráfrase sobre um tema que foi apropriado, ou seja, é uma derivação de uma outra derivação e portanto, é uma derivação de segunda ordem, em relação à obra original. Richard Dohl e Lina Ramann, conhecidos biógrafos de Liszt, sugerem que ele teria decidido fazer variações sobre o tema do Dies Irae, sem ter se inspirado em Berlioz, porém, o próprio Liszt declarou ter se apaixonado pela sinfonia de seu colega francês, tendo, inclusive, feito uma transcrição para piano de toda a obra. É Liszt mesmo quem afirma categoricamente sobre seu interesse no uso do tema do Dies Irae e ele, então, propôs-se àquela empreitada, por conta de ter estudado a Sinfonia Fantástica e ter manifestado a vontade de trabalhar sobre uma obra que destacasse o referido tema da morte.

Comentários Complementares: a paráfrase, como um tipo especial de derivação, tornou-se uma coqueluche durante o século XIX. Era através das paráfrases que o público podia tomar contato com os temas de obras maiores como óperas e balés. Também, tornaram-se comuns, as paráfrases sobre temas muito popularizados, como os de hinos e canções folclóricas. O século XIX foi pródigo em paráfrases, por conta de que havia uma série de instrumentistas (não só pianistas) que eram excelentes intérpretes e que interessavam-se





pelos temas mais popularizados. Esses temas ganhavam, então, versões, em obras mais curtas, mas que exigiam muito mais de um determinado instrumentista, que era o solista da obra. Com isso, paráfrases escritas para solos de piano, clarineta, trompete, violino e outros instrumentos, acompanhados de orquestras ou bandas, tornaram-se comuns e eram verdadeiros desafios de técnica interpretativa para aqueles solistas. Com essas obras musicais, vários músicos ficaram conhecidos, tendo, inclusive, feito apresentações não só em teatros chiques, mas, também, em praças públicas, em concertos ao ar livre. Essa foi a época áurea da efetivação dos coretos, que recebiam os artistas para suas exibições virtuosísticas.

III.III Estilização musical

Conceitos musicais: a estilização tem como principal característica um afastamento um pouco mais significante da obra original, afastamento este relativo à melodia, e/ou à harmonia, e/ou ao ritmo; uma obra estilizada é uma peça musical, que, por si, sugere a lembrança da outra obra, que, portanto, traz, em seu contexto, menções em relação à obra sobre a qual ela foi confeccionada. Tais menções podem ser mais (ou menos) incisivas, ou seja, alguns compositores procuram afastar-se bastante da outra obra e fazem da estilização uma ferramenta para quase criar obras novas, quase originais, enquanto que, outros procuram aproximar ambas as obras e justamente dar destaque para seu próprio trabalho, quando comparado ao do outro compositor. Neste último caso, o compositor que constrói a sua estilização sobre a obra de outro, em geral, prevê novas possibilidades para aquilo que foi apresentado na obra anterior e com isso, propõe uma derivação bem diferente do que aquilo que foi apresentado por seu antecessor.

Primeira Ordem - Estilização sobre Obra Original: o Primeiro Movimento da Sétima Sinfonia de Chostakóvitch (Faixa 12) é uma estilização do que Ravel propôs em seu famosíssimo balé intitulado Bolero (Faixa 11) - a melodia principal do dito movimento sinfônico e sua harmonia, em conjunto com seu ritmo, sugerem o parentesco com o balé, mas, nem melodia, nem harmonia, nem ritmo são idênticos a esses mesmos elementos musicais ravelianos. Então, a obra original permite que consideremos uma sugestão, pois são feitas menções sugestivas da sinfonia para com o balé. A obra original (o Bolero de





Ravel) apresenta-se como uma obra muito especial, porque tal obra consiste em um verdadeiro tratado de orquestração, muito considerado por estudiosos como sendo uma obra em que as repetitvidades melódica e rítmica são contrapostas a uma harmonização instrumental que vai se tornando cada vez mais intrincada, e a um caráter timbrístico sui generis (COUTO JUNIOR, 2002). Bem, na parte central do Primeiro Movimento da Sétima Sinfonia de Chostakóvitch, especificamente nesse longo trecho considerado, as repetitvidades melódica e rítmica e a crescente complexidade harmônica tendem a manter-se perfiladas com esses elementos musicais do Bolero e isso faz com que, facilmente, o ouvinte fique sugestionado pela outra obra, quando ouve esse trecho da sinfonia.

Segunda Ordem - Estilização sobre Obra Apropriada: Liév Knípper harmonizou a canção folclórica russa denominada Patrulha Cossaca (Faixa 13). Após essa canção ter, então, ganhado vez e quase ficar conhecida como obra de Knípper, ela passou a fazer parte e ser a principal função temática da Quarta Sinfonia (Faixa 14) do próprio Knípper (POLIÁKOVA, 1961). Na verdade, a essa sinfonia de Liév Knípper está totalmente mergulhada no universo da referida canção folclórica: seus quatro movimentos apresentam-se como variações sobre o tema da tal canção e essa obra, como um todo, é uma representante de peso das obras do Realismo Socialista, em vigor na União Soviética de então. Talvez, tendo percebido o grande sucesso que sua harmonização tinha causado, Knípper aproveitou-se disso para usar o tema da Patrulha Cossaca em uma obra mais importante. Sua sinfonia também ganhou espaço no repertório das orquestras soviéticas e obteve grande sucesso, em todas as suas apresentações.

Terceira Ordem - Estilização sobre Obra Parafraseada: se Liszt apreciava a Sinfonia Fantástica de Berlioz, então Rakhmáninov apreciava a paráfrase (Faixa 15) que Liszt compusera sobre a sinfonia de Berlioz. Liszt era um grande pianista e quem o ouviu tocar declarou que ele fora o mais notável instrumentista do piano de todos os tempos! E sua obra mostra isso. Rakhmáninov propõe uma derivação difícil de ser encontrada: uma estilização sobre uma paráfrase sobre uma obra apropriada. Na parte final de sua Rapsódia sobre um Tema de Paganini, para piano e orquestra (Faixa 16), Rakhmáninov recorre às lembranças de Liszt e conseqüentemente, de Berlioz, quando faz aparecer o tema do Dies Irae (que não é de Paganini, obviamente), sugerindo sua relação com





aqueles músicos do passado e que lhe deixaram a herança musical da qual ele pôde usufruir. A peça de Rakhmáninov é bastante complexa e exige muito tanto do solista como da orquestra. O tema de Paganini vai sendo mostrado com as diversas roupagens instrumentais características de um autor já bem maduro. Em dois trechos muito específicos da peça, o tema do Dies Irae é mencionado, sugerindo a estilização da paráfrase de Liszt.

Comentários Complementares: no nível da estilização, a obra se afasta mais de sua proposta original. Alguns autores consideram as orquestrações e as reduções como meras apropriações, porém, tais obras são mais complexas do que a apropriação, posto haver, sempre, grandes modificações timbrísticas, que levam a adaptações relacionadas aos novos instrumentos para os quais foi dedicada a orquestração ou a redução, sem recorrer à cópia literal, que é característica fundamental da apropriação. Os casos de estilização que dizem respeito às orquestrações e reduções pertencem à família das transcrições. É o caso do Concerto para quatro cravos de Bach (Faixa 18), em relação ao respectivo Concerto para quatro violinos de Vivaldi (Faixa 17). Obviamente, nesse caso, existe uma cópia literal das partes acompanhantes (conjunto orquestral), mas os instrumentos solistas são diferentes, de obra para obra: caso bastante conhecido na História da Música, e para o qual, em nada, perde-se o valor da obra derivada em relação à original. Nesse caso, chamamos o procedimento transcrição timbrística. Alguns críticos (mais céticos) não depositam grande valor às transcrições de Bach, nem mesmo a outras transcrições.

A motivação para a existência de uma transcrição está calcada no acesso à obra: no caso de Bach, ele era um virtuoso ao cravo e tinha prazer em poder tocar aquelas belíssimas obras Vivaldi, com seus filhos, que eram excelentes instrumentistas. Com as orquestrações e reduções, ocorre algo mais interessante: além das transcrições timbrísticas sobre a obra original, o compositor da nova obra acaba por criar novos sons, obedecendo as suas intenções. Lembremos de um caso clássico: a orquestração de Quadros de uma Exposição de Mússorgski, originalmente escrita para piano (Faixa 19), feita por Ravel (Faixa 20). Nessa versão orquestral, as intenções do autor foram traduzidas pelo potencial que a obra original de Mússorgski possui. No caso de reduções, há um número quase infinito delas e também, quase todas dizem respeito ao acesso e ao prazer que a música pode produzir, quando executada pelo músico, amador ou não, que,





obviamente, não tinha à sua disposição, em épocas anteriores, as gravações em fita, disco ou vídeo. Citamos, aqui, a redução para piano da Abertura da ópera Tannhäuser de Wagner (Faixa 21) feita por Liszt (Faixa 22).

Um exemplo não menos clássico que os anteriores são as transcrições para piano (Faixa 24), feitas por Ferruccio Busoni, de peças de Bach, originalmente compostas para órgão (Faixa 23). A esta categoria das estilizações, também pertencem as obras de caráter rapsódico. As rapsódias sinfônicas do século XIX e do século XX, com o uso sistemático de temas folclóricos, são exemplos de estilizações de primeira ordem, pois seus temas, a priori, provêm de obras originais, de cunho popular. Especificamente, no caso das rapsódias, o grau de complexidade da estilização depende dos conhecimentos técnicos de cada compositor e de suas intenções em evidenciar mais, ou menos, um tema sobre outro. Aqui, no Brasil, uma obra pouco conhecida, mas que se presta a exemplificar o caráter rapsódico da estilização é a Caixinha de Boas Festas de Heitor Villa-Lobos (Faixa 25): a orquestração da obra está repleta de meandros harmônicos complexos, mas os temas populares são facilmente identificados pelo ouvinte.

Essa obra é uma estilização de primeira ordem, porque trata-se da orquestração harmonizada de canções populares brasileiras e de temas folclóricos. Aliás, foi essa a grande crítica que Villa-Lobos recebeu em sua vida como compositor, porque sua música, tipicamente nacional e representativa de uma profunda brasilidade, foi criticada e rejeitada por aqueles que queriam uma produção passível de ser classificada como universalista e menos arraigada a um tipo nacional. Apenas como complemento a essa questão do nacionalismo de Villa-Lobos, lembremos que seu Noneto pode ser considerado como uma estilização de alta qualidade composicional sobre sugestivos temas indígenas brasileiros, quase tornando a obra como original (Faixa 26). Outro exemplo de primeira ordem é o final (não a coda toda, mas, sim, os últimos compassos) da Segunda Sinfonia de Charles Ives (Faixa 27): o tema de ataque da cavalaria norte-americana recebe uma nova roupagem orquestral e além disso, há uma distorção mais forte no referido tema, que passa a ser dissonante na última nota da sinfonia, quando os instrumentos apresentam, cada um com sua nota bem definida, uma harmonia complexíssima, algo inesperado para o ouvinte desavisado.





III.IV. Paródia musical

Conceitos musicais: inicialmente, consideremos o seguinte conceito, encontrado no Dicionário Musical Brasileiro, obra que Mário de Andrade deixou inacabada e que recebeu, através da coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni, um tratamento digno que tal obra mereceria. Então, lá, encontramos: a paródia musical é uma composição escrita a partir de um trecho musical conhecido, usando o original integral ou parcialmente, interpolando trechos novos ou acrescentando-lhe outras vozes (ANDRADE, 1989).

A paródia musical se agrega a qualquer forma, isto é, ela pode ser construída na forma de uma clássica sonata, de uma respeitável cantata, de uma grandiosa sinfonia, de um pequeno prelúdio, tanto para instrumento ou voz solista, como para grandes conjuntos vocais e instrumentais. Frise-se que a fantasia, normalmente, já se define como forma e portanto, destina-se a outra intenção do autor, ou seja, quando o autor quer parodiar, vai procurar, em uma gama relativamente grande de formas, uma que lhe sirva para sua intenção. HUTCHEON (1985) aponta a ironia como a marca fundamental da paródia, cujo objetivo é despertar o leitor / espectador (em nosso caso, o ouvinte) para a diferença existente entre as obras que se inter-relacionam. Em uma definição clássica, a ironia é a maneira de exprimir-se, que consiste em dizer o contrário do que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio, ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem; é um contraste fortuito que parece um escárnio, uma zombaria, ou uma crítica. SHEINBERG (2000) classifica a ironia da paródia em dois tipos simples: satírico e não satírico, ou seja, a paródia (que está imbuída de ironia) pode ter um caráter satírico, ou um caráter não-satírico.

A sátira, em uma definição clássica, é uma composição poética destinada a censurar ou ridicularizar defeitos ou vícios; também, pode ser um escrito ou um discurso picante ou maldizente, o que pode significar uma censura de cunho jocoso. HUTCHEON (1985) ainda menciona a inter-relação entre as obras, porém, nós estamos usando o conceito de derivação; então, neste caso, são obras que se inter-relacionam, mas com o adendo que a segunda é função da primeira. Ela ainda destaca que o que caracteriza uma obra de arte





pode ser obtido com o uso da paródia: apresenta-se a outra obra contra a qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida, ou seja, quando há identificação de uma frente à outra (HUTCHEON, 1985). Nosso trabalho não tem a pretensão de fixar uma definição de paródia, e por isso, não vamos nos deter a fazer tantos comentários sobre essa questão, que, então, pode ser melhor aquinhoadada para aqueles que, especificamente, se interessem pelo tema. Nosso caminho fixa-se sobre o uso da paródia, sua identificação dada pela intencionalidade do compositor e sua crítica, quando considerada em seu contexto histórico. Nesse sentido, a paródia é uma distorção proposital, exagerada, que deforma a música: melodia, harmonia e/ou ritmo podem receber pesadas distorções e transfigurar a obra original, chegando a confundir-se com uma obra nova.

Primeira Ordem - Paródia sobre Obra Original: Coitado do Mendelssohn! Uma melodia que ficou tão famosa (Faixa 28) e tem, até hoje, um caráter social bem definido, acabou por ser distorcida em um grau tão elevado por Jacques Ibert, em seu *Divertissement* (Faixa 29), que quase transformou-se em uma obra dispensável. Aliás, o *Divertissement* de Jacques Ibert era a obra preferida do maestro Eleazar de Carvalho, que via nela, em suas diversas partes, as principais funções musicais reveladas por um compositor de peso. No trecho escolhido para este trabalho (Cortège, o segundo da peça), a distorção é tamanha, a proposta é tão estranha (para um solene cortejo nupcial, é claro!), que a obra se desconfigura, como se estivéssemos assistindo a uma união entre dois elefantes cor-de-rosa! A singeleza vai ganhando corpo, após a apresentação do tema de Mendelssohn, ao qual é agregado um novo tema, que nada tem a ver com o original de Mendelssohn, com casamento, com marcha nupcial, com aspecto social importante etc. A irreverência é a marca de Jacques Ibert, e não é à toa que essa obra ganhou seu espaço, como uma das principais desse autor francês.

Segunda Ordem - Paródia sobre Obra Apropriada: Segundo PAHLEN (1991), quando de sua estada em Paris, em 1778, Mozart teria escutado uma canção infantil chamada *Ah, vous dirai-je, Maman*, e sobre ela, nesse mesmo ano, escreveu uma série de doze variações para solo de piano, que recebeu o número 265 em seu catálogo Köchel (Faixa 30). Essa canção infantil não era tão famosa assim, mas, com as variações de Mozart, recebeu um impulso a mais para ser preservada. A respeito de sua origem, paira certa





dúvida: alguns historiadores de música afirmam que sua origem é incerta, porém, um rol de historiadores parece não ter mais essa dúvida, sendo que a tal canção teria sido composta pelo compositor esloveno Nicolai Dezedo (1745-1792), que vivia em Paris, onde suas obras foram bem recebidas.

Pouco mais de um século depois, Saint-Saëns resgata essa canção e a coloca em uma das partes mais engraçadas de seu Carnaval dos Animais, para dois pianos e pequena orquestra (Faixa 31). Essa obra de Saint-Saëns é uma seqüência de paródias e estilizações de outras (dele, Saint-Saëns e de outros compositores). Mozart não foi poupado: Saint-Saëns, na parte intitulada Fósseis, parodia a sua própria Dança Macabra (solo de xilofone), e ainda usa um tema de uma canção moura (tocado na clarineta), e a canção infantil harmonizada por Mozart. Se Mozart era uma personalidade ímpar, Saint-Saëns não era menos: quando queriam ser, ambos eram gozadores, artistas de um quilate impressionante. Especificamente, quanto a Saint-Saëns, até seus amigos mais próximos o consideravam, muitas vezes, como um chato de galochas, porque ele era muito sarcástico em suas críticas (não só musicais).

Quando a geração seguinte de músicos franceses tomou conta da cultura musical de então (entre o final do século XIX e o início do XX), Saint-Saëns viu-se obrigado a retirar-se da vida musical francesa e passou a viver longas épocas em Argel, capital da Argélia, onde acabou falecendo em 1921.

Terceira Ordem - Paródia sobre Obra Parafraseada: como vimos, Liszt foi um excelente parafraseador. Uma de suas propostas bem conhecidas está baseada nos temas da ópera Rigoletto de Verdi (Faixa 32). É uma típica paráfrase de concerto, com mirabolantes passagens, cujas dificuldades virtuosísticas atingem seu máximo, impondo ao solista exigências técnicas bastante avançadas. A partir dessa típica proposta de Liszt, Satie constrói, com sua pura linguagem sarcástica, uma pequena obra que não dura mais do que dois minutos de execução, e que é um retrato bastante disforme das paráfrases do século XIX. D'Holothurie (Faixa 33) apresenta-se na forma ABA e além de evidenciar o caráter irônico da paródia em relação à paráfrase, também abrange a própria forma tradicional da sonata, apesar de ser curta.





E de tão curta que é, Satie não poderia ter deixado de marcar o seu final: aliás, o final é todo sarcástico, exagerado, como se não coubesse dentro da própria obra; o final é tudo, nessa obra: basta escutá-lo para quase se esquecer da parte anterior, como se, sugestivamente, os finais das paráfrases (que, em geral, são grandiosos) acobertassem toda aquela parafernália musical desenvolvida em seu corpo central: a forma dessa obra, só para podermos ironizar um pouco, deveria ser do tipo ABACCCC... A produção de Satie, como um todo, é satírica (seu próprio nome sugere isso: ele era conhecido como Satirique Satie). Ele sempre viu, nas formas mais simples, a solução das questões musicais mais complexas: é o que se percebe, também, com essa paródia simples, mas eficiente.

Quarta Ordem - Paródia sobre Obra Estilizada: musicalmente falando, seria muito mais difícil a identificação de uma paródia musical, estando ela embasada apenas na harmonia ou no ritmo, porém alguns casos parecem que se evidenciaram na História da Música: como podemos constatar, a construção rítmica do desenvolvimento do tema principal da Sétima Sinfonia de Chostakóvitch tem laços bem íntimos com a estrutura rítmica do Bolero de Ravel e como se não bastasse, a sinfonia de Chostakóvitch (Faixa 34) acabou servindo para Bartók em uma das partes de seu Concerto para Orquestra, só que não de modo rítmico, mas de modo melódico. O Quarto Movimento do Concerto para Orquestra de Bartók (Faixa 35) é o mais curto dos cinco que compõem a peça, porém é o mais aguçado em sua crítica mordaz: o autor magiar não pensou no Bolero de Ravel; ele quis alfinetar Chostakóvitch e com isso, o Realismo Socialista vigente. Sabemos, hoje, que mesmo grandes compositores soviéticos tiveram de sujeitar-se aos ditames impostos à arte de sua época, e que isso poderia ser alvo de críticas por parte de seus colegas. Este é o caso. Bartók e Kodaly não se conformavam com o uso programático da música de intenções propagandísticas: eles eram nacionalistas ferrenhos e guardavam em si seus desejos de resgatar a cultura musical de seu país.

Comentários Complementares: voltando à questão da identificação da paródia sem ser com base na melodia, a dificuldade dessa identificação, sem uma declaração mais explícita de seu autor, ocorre freqüentemente, posto ser bem mais complexa tal identificação, quando apenas ritmo e/ou harmonia são parodiados. É o caso de Debussy, com sua proposta harmônica do trecho intitulado Golliwogg's Cakewalk (Faixa 37), sexta (e última) parte de sua famosa peça Children's Corner, em relação aos primeiros compassos do





drama musical *Tristão e Isolda* (Faixa 36), em que Wagner cria uma harmonia especial para identificar a personagem Tristão (SHEINBERG, 2000). Obviamente, aqui, é difícil a identificação de uma paródia, pois a mesma não está explicitada e depende de um estudo mais profundo de recorrência à partitura de ambas as obras, pois a própria detecção desse jogo harmônico é dificultada pela diferença timbrística de ambas as obras: enquanto a parte inicial de *Tristão e Isolda* está destinada à orquestra, Debussy produz a mesma harmonia reduzida para seu tradicional piano.

Esse tipo de paródia, como dissemos, aparece frequentemente em música, e passa despercebido, quando não recebemos a informação declarada de seu autor em estar produzindo algo desse naipe, ou, quando não temos acesso às partituras, para contrapor uma escrita à outra. Destacamos que, sem a declaração de Debussy, e dificilmente teríamos condição de revelar sua paródia secreta. Não mencionamos anteriormente, porém obras como essa (de Debussy), em que meramente encontramos uma aplicação discreta de uma derivação da função do real (no caso, sobre as harmonias de Wagner) também podem aparecer em outras derivações da função do real, como por exemplo, em termos não de melodia ou de harmonia, mas, em termos de ritmo, como é o caso do *Batuque* (Faixa 38), de Oscar Lorenzo Fernandez, em que esse autor sugere uma dança de negros, porém suas melodias e harmonias são próprias: o ritmo sugere a origem da dança, que no caso nem mesmo é uma paródia, mas, sim, uma estilização.

IV. Conclusão

Podemos, até mesmo, ter simplificado muito a questão, posto haver várias classificações, que, muitas vezes, são bastante imprecisas, porém a intenção deste autor foi formalizar as idéias que estão em dinâmica evolução, antes de tentar chegar a uma conclusão estática.

Necessariamente, precisamos fazer mais alguns comentários: o primeiro deles diz respeito ao fato de não termos considerado a possibilidade de relações de mesmo nível, isto é, obra original sobre obra original, apropriação sobre apropriação, paráfrase sobre paráfrase, estilização sobre estilização e paródia sobre paródia. A primeira delas é esdrúxula, pois a obra original consiste em ponto de origem para as outras e portanto, não





pode haver uma relação daquele tipo, pois cada obra é uma (ADORNO, 1978). Haveria muito a ser dito sobre a unicidade da obra de arte, porém, neste trabalho, nossa intenção é não questionar aspectos estéticos que fujam a uma lógica que supostamente é basilar. Apesar de haver controvérsias sobre as outras quatro relações referidas acima, gostaríamos de, neste instante, declarar nossa limitação em ter encontrado exemplos musicais que efetivamente permitissem tais classificações, o que não quer dizer que não possa, por exemplo, existir uma paráfrase escrita sobre uma outra paráfrase original, porém, parece-nos que, nesses casos, teríamos uma forte tendência a denominar tais relações de variações, ou seja, uma paráfrase escrita sobre outra paráfrase seria uma variação da segunda sobre a primeira e então, cairíamos em um outro patamar, para o qual, como dissemos, não encontramos exemplos registrados na História da Música.

O segundo comentário diz respeito ao fato de que as apropriações, as paráfrases, as estilizações e as paródias são obras representativas de seus autores e estão inseridas em contextos históricos normalmente importantes e que significaram algo para seus compositores. Não fosse assim, teríamos, sempre, uma independência cruel entre as escolas musicais e as épocas composicionais, e haveria um desligamento quase total, se não total, de um compositor para com outro, de mestre para com pupilo, o que, felizmente, não encontramos na História da Música.

Também, queremos deixar claro que não houve de nossa parte nenhuma crítica a favor ou contra qualquer uma das obras selecionadas para compor os exemplos deste trabalho, o que não quer dizer que possamos preferir esta àquela obra. O trabalho não teve a intenção de ser crítico, no que se refere a um possível julgamento de obras e de autores.

Nossa posição, nesses termos, não deve ser encarada como uma fuga da responsabilidade sobre as afirmações deste trabalho, e sim, como um degrau, que deverá servir de apoio para uma próxima investida nesta área da análise musical, que nos parece ser muito fértil.

V. Uma Receita para a Escrita das Palavras Russas no Português do Brasil

Quadro 2





| Russo | Português | Russo | Português | Russo | Português |
|-----------|-------------|-----------|-------------|-----------------------|-----------|
| a | a | y | i (inicial) | q | tch |
| ae | aie | k | k | qe | tche |
| b | b | l | l | w | ch |
| v | v | m | m | we | che |
| g | g (gu) | n | n | x | sch |
| d | d | o | o | xe | sche |
| e | e (átono) | oe | oie | TM | - |
| e | ie (tônico) | p | p | TM_e | ie |
| ee | eie | r | r (rr) | [| y |
| ø | io | s | s (ss) | [e | ye |
| j | j | t | t | [y | y |
| je | je | u | u | i | - |
| z | z | ue | uie | je | ie |
| i | i | f | f | | e |
| ie | ie | h | kh | | iu |
| iy | i | c | ts |] | ia |
| y | i (inicial) | ce | tse | å | ia |
| | | | | iå | |





O hífen (-) apenas indica que o símbolo deve ser desconsiderado, quando da escrita da palavra no Português do Brasil, a menos dos casos previstos na tabela. Quanto à letra T (tviórđy znak), antes da reforma feita após a Revolução de Outubro de 1917, ela era usada no final de todas as palavras terminadas em consoante, uso que foi abolido, tendo sido restringido seu uso. Os sufixos ego e ogo serão escritos com evo e ovo, respectivamente.

Observação importante: aqui, apenas demonstramos, sugestivamente, uma maneira para escrever as palavras russas no Português do Brasil, sendo que a volta, ou seja, a palavra russa já escrita com os caracteres latinos e obedecendo à regra acima tabelada, não deve ser reescrita em Russo. A adaptação só serve para a escrita do Russo para o Português e não do Português para o Russo.

Essa observação diz respeito ao fato de que ainda não existe uma regra única para essa escrita e que cada autor usa o modo mais lógico e que se adequa melhor à sua proposta de trabalho. É o que fez este autor.

VI. Exemplos Musicais

1. Richard Wagner: Início da Marcha Festiva e Entrada dos Cavaleiros de Tannhäuser (1845) - Coro e Orquestra do Festival de Bayreuth - regente: Wilhelm Pitz
2. Charles Gounod: Início da Valsa do balé da ópera Fausto (1859) - Orquestra do Teatro Nacional de Ópera de Paris - regente: André Cluytens
3. Franz Liszt: Final da Rapsódia Húngara número 2 (1846), para orquestra - Orquestra Cincinnati Pops - regente: Erich Kunzel
4. Leroy Anderson: Caixinha de Música (1950) - Orquestra Boston Pops - regente: Arthur Fiedler





5. Charles Ives: Coda da Segunda Sinfonia (1902) - Orquestra de Filadélfia - regente: Eugene Ormandy

6. John Stafford Smith (letra de Francis Scott Key, 1814): Hino Nacional Norte-americano (1771) - Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de São Paulo - regente: Major PM Rubens Leonelli

7. Louis Moreau Gottschalk: Trecho da paráfrase de concerto The Union (1864), para piano e orquestra, Op. 48 - piano: Eugene List - Orquestra da Ópera do Estado de Viena - regente: Igor Buketoff

8. Anônimo: Início do Dies Irae (século XVI) - Coro dos Monges da Abadia da Notre Dame de Paris

9. Hector Berlioz: Trecho d

