

Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical

Lara Greco

Lucia Barrenechea

1. Introdução

No Século XX, a música foi objeto de inúmeras experimentações técnicas e estéticas. A coexistência entre estas inovações e a volta a elementos anteriores, como a escrita tonal carregada de consonâncias, o emprego das formas tradicionais e de citações e referências estilísticas que remetem à música do passado - ou até mesmo à obra de determinado compositor -, são ocorrências comuns na vertente da música atual denominada pós-moderna, ou pós-modernista¹. Apesar de não mais trazer alguma surpresa ou suscitar algum tipo de provocação, esta prática ainda encontra um campo prolífero para o empreendimento de reflexões a respeito da intertextualidade musical.

Ao refletir sobre o conceito de intertextualidade tal qual Brenda K. Marshall (1992) o apresenta, ou seja, “um compêndio momentâneo que abrange tudo o que veio antes e o que acontece agora” (ibid: 128), percebe-se que a coexistência de vários estilos na música no Pós-Modernismo acaba por transformar as próprias relações de intertextualidade em material composicional. Desta maneira, a ocorrência destas relações intertextuais inerentes à questão do pós-moderno são estabelecidas através da releitura e da síntese estética características da música deste momento.

Ao cunhar o termo *intertextualidade*, Julia Kristeva (1986) o definiu como uma transposição de um sistema de signos em outro que remete a um significado distinto. Esta concepção provoca uma série de reflexões a respeito das relações intertextuais na música, pois, embora este fenômeno se

¹ Para Boudewijn Buckinx (1998), o Pós-Modernismo na música começa no início dos anos setenta, atingindo um primeiro ponto culminante na década de noventa.

faça presente na música pós-moderna, o emprego de elementos característicos que possam remeter a um determinado estilo musical, a um compositor, ou até mesmo a uma determinada obra, não é um fato inédito. De acordo com Charles Rosen (1980), Joseph Strauss (1990) e Kevin Korsyn (1991), é possível detectar a utilização de elementos extraídos da influência musical e a re-elaboração de influências ao longo da história da música, e até mesmo na obra dos grandes mestres do passado.

Entretanto, na música pós-moderna, esta relação assume caráter peculiar, pois, segundo Linda Hutcheon (1991), ao se apropriar do cânone ocidental e reformulá-lo, numa releitura resguardada pela ironia², as relações do Pós-Modernismo com o passado se apresentam como uma atitude subversiva, pois confrontam diretamente um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos acerca do passado e do presente. Ao permitir a permeabilidade entre tradição e contemporaneidade, a estética da música pós-moderna acaba por se tornar unificadora e permissiva. Segundo Boundewijn Buckinx (1998) e Ricardo Tacuchian (1992), esta amálgama entre as inovações modernistas e os elementos da tradição musical – antes refutados pelas vanguardas – acaba por agregar o que era periférico e marginal em uma poética da pluralidade, que se sobrepõe em relação a uma idéia unificadora de contemporaneidade.

A intertextualidade é um campo de estudo prolífero, explorado também em outras áreas da produção artística como a literatura e as artes visuais, sendo que a reflexão a respeito destas relações já vem sendo explorada nos últimos anos. Da mesma forma, vários autores já empreenderam iniciativas no intuito de elucidar o advento do Pós-Modernismo musical. No entanto, a delimitação da investigação a respeito da natureza das relações intertextuais no espectro do Pós-Modernismo levanta questões inerentes às próprias características da música deste período, apresentando uma vasta gama de nuances que só poderiam se reveladas à luz desta área de conhecimento. Este artigo apresenta uma breve exposição do estudo da intertextualidade na música através do pensamento de vários autores que abordaram o fenômeno da re-elaboração da influência na produção musical, além de abordar e discutir, em seguida, as implicações deste fenômeno na música pós-moderna.

²Para Hutcheon (2000), a *ironia* ocorre ao se reconhecer a relação ambígua – que é, ao mesmo tempo de diferença e de semelhança – entre o que foi dito anteriormente e o que se pretende dizer no novo texto.

2. Intertextualidade Musical

2.1. Criação e a Influência Musical: Relações de Intertextualidade

As experimentações sonoras na música do Século XX favoreceram a utilização de elementos extraídos da tradição musical como material composicional, configurando a ocorrência de intertextualidade. Para Kristeva (1986), qualquer texto é, na verdade, um mosaico de citações, que se constitui por uma absorção e transformação de textos pré-existentes. Lucas Barbosa e Lucia Barrenechea (2003), partindo da conjectura de que o compositor reage a suas influências ao reinterpretá-las, defendem que o material procedente da influência é transformando em um resultado original, que se configura como parte do próprio vocabulário do compositor influenciado. A idéia do impulso criador florescendo a partir do contato com uma obra prévia também remete ao pensamento do crítico literário Harold Bloom (2002), que avalia as qualidades de um poeta³ a partir da capacidade de construir a história poética distorcendo a leitura de seus predecessores.

Embora o fenômeno da intertextualidade musical observe a re-elaboração dos elementos oriundos de uma obra pré-existente, não existe nele a ênfase no autor como provedor do sentido, o que se configuraria na relação de filiação de um compositor com suas influências⁴. Entretanto, a ocorrência de intertextualidade comporta uma ambigüidade ao afirmar uma fonte na qual o sentido do texto se fecha, e ao promover uma abertura pela múltipla significação que esta relação atinge numa obra posterior, o que, para

³ Para Harold Bloom (2002), os poetas verdadeiramente fortes só conseguem ler a si mesmos. Em sua teoria da poesia, denominada “A Angústia da Influência”, divide os poetas entre fortes e fracos a partir da sua relação com a influência. Ao reagir à angústia em relação aos seus precursores e criar um sentido original a partir da releitura das suas influências, o poeta se torna forte; realizando “um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (ibid: 80). Ao realizar uma mera apropriação da influência e se deixar tomar passivamente por ela, o poeta não amadurece um estilo pessoal, pois “a princípio, todos os poetas são fracos [...]” (ibid: 73).

⁴ Kristeva (1986), ao afirmar que todo texto é construído como um mosaico de citações que culminam na reelaboração dos textos assimilados, enfatiza o aspecto transformador da intertextualidade e repudia a banalização deste termo como um “estudo das fontes”. A investigação da intertextualidade não tem como objetivo somente afirmar fontes de origem, tendo antes um foco na maneira como os elementos providos pela influência, ao serem re-elaborados, atuam na obra.

Vincent Leicht (1983) configura um determinismo libertador. É neste sentido que Joseph N. Strauss (1990) defende a visão de grande parte da produção musical contemporânea como eventos relacionais, e não como entidades orgânicas autônomas.

A partir da caracterização da obra musical como um espaço formal multidimensional, que comporta a intersecção de vários estilos, Barbosa (2005) acredita ser a influência um aspecto essencial na criação, já que, ao tomar conhecimento da música dos antecessores, o compositor reage a estes trabalhos reinterpretando-os através da utilização do material compositivo neles contidos segundo sua visão própria, promovendo um tratamento individualizado segundo seu poder criativo e originalidade. Sobre o processo criador, Bloom (2002) defende que o artista criador, ao estabelecer relações com suas influências⁵ não se torna menos original; ao contrário, esta relação, por incitar uma releitura, concede uma maior autenticidade à obra. Barbosa (2005) afirma que é justamente este aspecto transformador, além da intersecção de estilos, o que torna a intertextualidade uma fonte geradora de tensão.

2.2. Paradigmas e Modelos para o Estudo da Intertextualidade Musical

Charles Rosen (1980) acredita que a influência, ao se amalgamar à linguagem do compositor na medida em que este solidifica seu estilo pessoal, torna-se um objeto de difícil observação. “As bases do estudo da influência começam a se dissolver na medida em que ela se torna mais significativa” (ibid: 91). Da necessidade de se detectar este fenômeno, surge a necessidade do estabelecimento de paradigmas e modelos para o estudo da intertextualidade em música.

Ao afirmar esta questão latente, Korsyn (1991) observa que o fenômeno da intertextualidade apresenta um desafio árduo para o estabelecimento de qualquer modelo, devido à necessidade latente de se explicar a forma conflituosa como uma obra se torna original ao se relacionar com outros textos pré-existentes. Observando que alguns dos estudos até então existentes enfocavam os fenômenos concretos intertextuais, tais como: ci-

⁵Bloom (2002) toma a influência como uma apropriação seguida de uma “interpretação distorcida” (ibid: 80), uma correção poética que faz parte de um ciclo vital da história da poesia: “Não se pode reduzir as profundezas da influência poética a um estudo de fonte, à história das idéias, ao modelamento de imagens.” (ibid: 58).

tações, empréstimos, apropriações e adoção de modelos composicionais, enquanto outros tinham uma abordagem menos específica e mais abrangente, este autor observou que paradigmas para a análise do fenômeno da intertextualidade num nível mais profundo não eram oferecidos. Este entrave lhe trouxe a necessidade de se voltar ao pensamento de Bloom⁶, que cunhou o conceito de “influência pela ansiedade” ao definir as maneiras pelas quais o poeta se “desvia de outro” (Bloom 2002: 61).

Enquanto Korsyn (1991) extraiu estes paradigmas aplicando-os à análise da intertextualidade musical, Strauss (1990) adotou o pensamento de Bloom de uma forma mais genérica. Para este autor, a “influência pela ansiedade” é uma das três formas de se pensar a influência artística, junto à “influência pela imaturidade” e “influência pela generosidade”. A suscetibilidade à influência é comumente associada à imaturidade artística do compositor, onde a existência de alguma menção a um predecessor na obra de um compositor maduro só ocorre quando este último faz uma alusão consciente ou tem a intenção de prestar homenagem. Rosen (1980) afirma que, se num primeiro momento o compositor se espelha em algum determinado estilo - no que Strauss (1991) definiu por “influência pela imaturidade” -, numa fase posterior ele transforma estas influências em parte de seu estilo pessoal.

As duas outras formas de influência abordadas por Strauss (ibid), tratam da ambigüidade da relação do compositor com a tradição. Na “influência pela generosidade”, existe uma relação de reverência pelo passado que permite ao compositor cultivar um senso histórico de sua posição na contemporaneidade onde, mesmo nos trabalhos mais originais, os grandes artistas demonstram esta consciência. A influência neste sentido não pode ser verificada somente em citações ou alusões mais claras, pois se trata de um fenômeno mais complexo, que envolve o despertar e o refinamento do processo criativo, resultando em expressões extremamente individuais. A concepção de que o passado não se impõe sobre os artistas como um fardo, mas atua como uma fonte de inspiração é o principal ponto de divergência

⁶ Korsyn (1991) afirma que Bloom substituiu a antiga visão de influência, tornando-a algo ao qual os poetas resistem e lutam contra para seguir em frente: “A teoria de Bloom, então, diz respeito à recepção poética, uma teoria de como os poetas lêem seus precursores” (ibid: 9). Ao se desvencilhar da influência, o poeta forte perpetua e se inscreve na história poética; ao aceitá-la passivamente, o poeta fraco é obscurecido por ela: “A história se torna parte do poema, e não algo adicionado pelos historiadores” (ibid: 9).

entre esta forma de influência e a “influência pela ansiedade”, fundamentada no pensamento de Bloom (2002), que permite interpretação das relações ambíguas entre a música do século XX e seus antecessores.

Ao refletir sobre a utilização da intertextualidade como função ideológica ou recurso estilístico, a compositora Ilza Nogueira (2003) aponta a falta de estudos que busquem uma maior compreensão deste fenômeno na música em amplas categorias estilísticas, aplicáveis a obras de qualquer estilo ou período histórico. Neste sentido, Barbosa e Barrenechea (2003) apresentam um modelo de análise que averigua as relações intertextuais inerentes à obra analisada, propondo uma distinção e caracterização dos vários tipos de intertextualidade (ibid: 30) que, de acordo com a natureza de cada um, constituem sete categorias distintas, a saber:

- *Motívica*, onde um elemento musical com proporções reduzidas, mantendo sua identidade sonora, é copiado e transportado para dentro de outro contexto musical;
- *Extrática*, que diz respeito à citação ou inserção literal de um trecho musical, sendo a intervenção nesta citação mínima ou inexistente;
- *Idiomática*: onde se emprega a escrita peculiar que caracteriza a maneira como um determinado compositor explora a sonoridade de um instrumento específico;
- *Parafrásia*, que descreve a livre re-elaboração de uma citação, numa dialética de transformação e semelhança;
- *Estilística*, que significa a apropriação da maneira como um determinado compositor trata e emprega os recursos e as técnicas compositivas;
- *Paródica*, onde ocorre a inversão do sentido original do texto, configurando-o em outro sentido numa recriação com um caráter subversivo.

Como ferramenta para esta análise intertextual, é proposto neste modelo analítico um levantamento prévio dos elementos musicais relevantes ou peculiares da linguagem composicional empregada na obra e suas nuances interpretativas, através da elucidação do *corpus* composicional característico do compositor e das suas relações com outros textos musicais⁷.

⁷ Este modelo foi publicado na revista acadêmica *Per Musi* (Volume 8 – julho / dezembro de 2003).

2.3. A Influência do Passado na Música do Século XX

Ao refletir sobre a amplitude da disseminação de estilos passados e alternativas composicionais no século XX, Barrenechea e Gerling (2000) concluem que os compositores depararam-se com um repertório substancial de alternativas e modelos a serem testados, negados, frequentemente deformados e, por vezes, até mesmo adotados. Strauss (1990) afirma que os compositores do século XX incorporavam elementos tradicionais não por falta de criatividade composicional ou imaginação, ou porque estes elementos se adequavam à sintaxe da sua música pós-tonal, mas precisamente como uma forma de se remeter à sua herança musical, trazendo o passado à tona para reinterpretá-lo.

Apesar da divisão feita pela crítica musical da música do século XX em duas correntes antagônicas, progressistas e neoclássicos, Strauss (ibid) defende que ambas reinterpretavam a música do passado. O afastamento da tradição que a primeira corrente alcançou era uma maneira de lidar com a herança musical da mesma forma que a apropriação que a última fazia desta linguagem tradicional. A necessidade de reagir e seguir adiante estabeleceu a relação destes últimos compositores com a tradição. Embora superficialmente as duas posições pareçam antagônicas, essencialmente ambas se desenvolveram a partir da reação dos compositores à música de seus antecessores:

Para Schoenberg, então, o único desenvolvimento musical lógico e coerente era o que surgia a partir da tradição. [...] Ele buscava, acima de tudo, mostrar que sua música se fundamentava no passado, que incorporava os princípios estruturais dos mestres alemães, e que partilhava da mesma força e coerência desta música (Strauss 1990: 8).

A “influência pela generosidade”, citada por Strauss (1990) é evocada ao se tratar da reverência pelo passado e a assimilação da tradição de uma maneira passiva. Entretanto, Hutcheon (1991) encontra no apelo à continuidade a mesma ansiedade: “é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança” (ibid: 28). Ao reavivar a linguagem musical de outro compositor, é sempre possível fazer uma releitura das estruturas que a compõe, utilizando-as em outro sentido e distanciando esta pressuposta passividade do espírito de admiração. Ao invés de se subordinarem à tradição, os compositores intencionalmente reinterpretavam os elementos tradicionais de acordo com seus próprios interesses musicais, acrescentando ao diálogo sua revisão com um espírito de angústia.

A simulação de uma linguagem composicional alheia, que a princípio pode remeter à situação de plágio, ainda pode escapar às relações de angústia e generosidade exercidas pelos compositores em relação à música do passado. Verificada na obra de um compositor que já tenha constituído solidamente sua linguagem, esta possibilidade se afasta da sombra da “influência pela imaturidade”. Desta maneira, a referência à música do passado, personificada em um determinado estilo, obra ou compositor, também ocorre alheia à angústia que impulsiona a revisão e sem a intenção de aprimoramento através da assimilação de elementos de uma outra linguagem composicional. Acrescentando a esta prática a intenção de reverência, tem-se configurada a prática histórica da homenagem.

3. O Pós-Modernismo Musical

3.1. A Sociedade Pós-Industrial e a Crise dos Metadiscursos

Segundo Thereza Virginia Almeida (1995), a definição de Pós-Modernismo, embora não seja um conceito determinado, tem envolvido uma diversidade de teorias, que tratam desde o enfraquecimento das vanguardas na esfera artística até a emergência de uma sociedade pós-industrial a partir da reconstrução da Europa pós-guerra no final dos anos cinquenta. Em virtude destas mudanças, as sociedades passaram a ser percebidas como locais de pluralidade e relativização, e não como centros que giram em torno de uma única direção, como afirma Marshall (1992). Estas mudanças, juntamente com o aprimoramento da tecnologia - que favoreceu o acesso e a troca de informações -, afetaram significativamente as conceituações sobre a natureza do saber científico, produtor dos valores absolutos.

A desconfiança em relação aos discursos totalizantes é atribuída por Paulo de Tarso Salles (2005) ao esclarecimento a respeito do contexto ideológico no qual estes se originam. Um dos fatores desencadeadores desta transformação na sociedade pós-moderna, detectado por Jean-François Lyotard (1993), é a incredulidade em relação às auto-justificativas do saber – os metadiscursos científicos – o que promoveu uma explosiva exteriorização deste saber em relação ao “sujeito que sabe”, significando para a ciência o abandono do seu caráter positivista e redentor, já que o *saber* não mais provinha da detenção e do conhecimento acerca das verdades ou valores absolutos, mas sim do acesso, da produção e do manejo de informações, que acabaram por constituir um novo sentido para este conceito.

No âmbito da produção artística, Tacuchian (1992) afirma a nulidade do metadiscorso da arte, ou seja, a obra que se sustenta pelo discurso e não em si mesma, detectando a sua falta de credibilidade na atual sociedade pós-industrial, na qual o conhecimento se tornou um instrumento de poder. Estes fatores acabaram por viabilizar uma postura livre do absolutismo das vanguardas que determinam os parâmetros da contemporaneidade, já que o favorecimento de uma maior permeabilidade entre as fronteiras culturais acabou por culminar no esfacelamento do conceito absoluto que determinava estes pilares, causando um impacto imediato na produção musical. Na medida em que a consciência a respeito da pluralidade de orientações da música atual tomou corpo, a idéia a respeito de uma única realidade que a representasse foi enfraquecida, o que possibilitou o estreitamento entre culturas diversas. Daí a possibilidade de coexistência de vários momentos históricos que, superados em determinados meios, ainda continuavam vigentes em outros, favorecendo a releitura do passado e das várias realidades contemporâneas através das relações de intertextualidade.

Buckinx (1998) atribui ao contato, ou até mesmo a descoberta, de outros conceitos artísticos além da corrente dominante da vanguarda como um dos fatores desencadeadores do Pós-Modernismo na música, fazendo uma analogia entre o conhecimento acumulado pela tradição musical e esta nova característica do saber, que diz respeito à busca do conhecimento a partir de várias fontes e a livre manipulação deste em novas associações:

Mas se dá que a música pós-moderna não é imaginável sem o conhecimento de todo esse passado e de outros mundos – um conhecimento que por si mesmo é característico de nosso tempo (ibid: 112).

Para Salles (2005), apesar de ter expurgado os excessos sentimentalistas do romantismo, o Modernismo ainda carregou como herança deste último o individualismo modernista, que consistia na noção do gênio criador e da obra que vincula seu valor à singularidade. A pluralidade de orientações, que promoveu a transição do monoculturalismo para o multiculturalismo, abalou este paradigma da modernidade. A manipulação de vários conceitos artísticos no Pós-Modernismo passa a ser uma alternativa mais prolifera, uma vez que o potencial inventivo das vanguardas passa a se exaurir em função de seu desgaste.

3.2. O Desgaste das Vanguardas Modernistas

Segundo Lyotard (1996), a falência dos ideais de qualquer civilização, incluindo a civilização moderna, não tem sua causa na realidade histórica,

social, política ou técnico-científica, mas sim na disposição essencial de que o ocidente se questiona sobre a sua condição como civilização: “Como um gesto reiterado, o Ocidente mune-se de ideais, questiona-os, rejeita-os” (ibid: 208). Reafirmando este gesto, o ideário vanguardista abandonou seu caráter subversivo e seu apelo de liberdade para se tornar um valor estético universal. Para Eduardo Subirats (1986), o surgimento de uma nova concepção estética, encerrando o discurso excessivamente estruturado e racional, foi acarretado pelas transformações sofridas pelo “saber” na sociedade pós-industrial, juntamente com a falência da crença positivista no progresso tecnológico, da confiança na razão e na ciência, e da necessidade de ruptura com o passado, que constituíam os três postulados que regiam a consciência do início do Século XX.

Salles (2005), fundamentando-se no pensamento de Frederic Jameson, afirma quatro momentos distintos das vanguardas musicais modernistas: a *primeira onda*, que procurava legitimar o novo em cada nova obra; a *segunda onda*, que adicionou o ruído e novos timbres do ambiente sonoro urbano superou o conceito de som musical; a *terceira onda*, que sublimava o racionalismo das ciências exatas e a tecnologia a serviço da criação de uma linguagem revolucionária; e a *quarta onda*, composta por músicos comprometidos com uma poética da originalidade incompatível com qualquer retrocesso. Tal impulso anti-passadista da última corrente levou a uma busca sistemática de ordenação dos sons e ruídos musicais, promovendo o desmoronamento dos canais de comunicação entre compositores e receptores. Para Almeida (1995), o Pós-Modernismo questiona exatamente esta universalidade da afirmação de valor que se baseia unicamente na lógica e na razão, propondo o fim das fronteiras entre alta e baixa cultura.

A concepção racionalista de cultura e a crença no progresso tecnológico como valor em si mesmo tinham um significado completamente diferente daquele que pensaram os primeiros vanguardistas, para quem ruptura com o passado e a negação geral da tradição na arte em função de novas configurações significava a busca pelo fim de um estado opressivo que imperava naquele momento. Para Subirats (1986), na medida em que foi instituída como estética predominante, integrando seu formalismo e seu ideário de choque e ruptura neste contexto, a vanguarda perdeu toda a sua substância radical e energia, sucumbindo às mesmas vicissitudes das próprias formas de poder antes atacadas, assumindo um caráter conservador, totalitário e excludente, principalmente nas regiões que não conheceram os efeitos moralmente devastadores da Guerra Mundial e as subseqüentes crises revolu-

cionárias. Nestas regiões, onde a crise cultural decorrente da industrialização e do desenvolvimento tecnológico não estava plenamente configurada, o espírito de revolução não se insinuou daquela forma subversiva, impondo-se mais como um dogma positivista que se instituiu num aspecto imperialista das vanguardas européias sobre estas sociedades.

O Pós-Modernismo assume a pluralidade de orientações como uma de suas características mais marcantes. Adriana M. D. de Assis (1994) afirma que a negação do cânone unificador a respeito da contemporaneidade propiciou que os elementos antes repudiados e excluídos pelas vanguardas modernistas - que acabaram por se tornar excêntricos e marginais -, assumissem uma nova importância sem, contudo, se tornar um novo centro. Desta maneira, surgiu, nas fronteiras entre gêneros e estilos, uma maior permeabilidade, em que os elementos característicos de momentos já superados reaparecem na música atual através das relações intertextuais que trazem a possibilidade de novas amálgamas, combinações e releituras. A inovação não reside na invenção de novas técnicas ou na superação de estilos, mas na transformação do material pré-existente, que adquire novas significações na atualidade, trazendo à tona o fenômeno da transposição de significados que, para Kristeva (1986), é uma das características primordiais da ocorrência de intertextualidade.

3.3. Ruptura ou Reelaboração: A Ambigüidade das Relações entre o Pós-Modernismo e o Modernismo

Vários dos autores aqui abordados concebem o Pós-Modernismo como um *não-estilo*⁸; uma renúncia a qualquer estilo, antes um novo comportamento que uma nova estética. A definição das fronteiras entre o Pós-Modernismo e Modernismo permanece tão nebulosa e permeável quanto a distinção entre o passado e a contemporaneidade na produção artística pós-

⁸ Mesmo os autores Subirats (1986) e Buckinx (1998), que acreditam numa ruptura com o Modernismo, reconhecem o Pós-Modernismo não como um estilo, mas como uma reelaboração, que tornou a estética modernista extremamente permissiva ao deixar coexistir o novo com elementos do passado, antes veementemente refutados. Buckinx (ibid) afirma que o Pós-Modernismo é uma ampla corrente cultural na qual nada está fechado: “Pode-se pensar as qualidades de cada obra e dizer se ela é pouco ou muito *pomo*” (ibid: 125).

moderna. Almeida (1995) encara o Pós-Modernismo antes como uma reflexão da arte modernista sobre si mesma do que uma ruptura onde as propostas do Modernismo não foram superadas, mas sim reformuladas a partir da sua própria essência, abandonando seus pontos mais desgastados. Embora seja possível evidenciar a exaustão das vanguardas artísticas e o fim das fronteiras entre a arte erudita e a cultura de massas, a declarada ruptura com o Modernismo não se efetivou de forma evidente⁹.

Salles (2005) encontra no Pós-Modernismo uma superação de um processo característico do Modernismo, que é a dualidade entre os períodos de ruptura e estabilização, onde a eterna busca pelo novo delinea polaridades e pontos de chegada. Este processo cíclico em função do novo se tornou o signo da modernidade, e acabou por culminar num estreitamento de rupturas cada vez mais próximas entre si. Na medida em que representa um espaço aberto, o Pós-Modernismo comporta os conflitos entre disparidades que, ao invés de se encerrarem e renovarem ciclicamente, convivem simultaneamente num mesmo espaço, no que Almeida define como “um contexto cultural onde as produções artísticas se furtam à periodização e a qualquer possibilidade de solucionar as contradições que elas mesmas estabelecem” (1995: 34).

Fundamentando-se no pensamento de Hutcheon, mais precisamente na Teoria da Paródia, Assis (1994) afirma que a busca de renovação acontece no Pós-Modernismo através da referência à tradição, pois, ao incorporar e desafiar a tradição, os artistas encontraram uma maneira de lidar com o peso do passado, tornando o Pós-Modernismo antes uma reavaliação crítica do que um retorno nostálgico. Não existe, de fato, segundo Hutcheon (1991), um rompimento com o Modernismo, mas principalmente uma relação de coexistência entre a tradição antes refutada e a contemporaneidade, sublinhada pela ironia. E é ao permitir que estilos demarcados no tempo habitem um mesmo espaço contemporâneo que surge, na música pós-moderna, a necessidade de recorrer aos paradigmas e modelos de estudo da intertextualidade para melhor entender a manipulação estes elementos díspares em um mesmo “estilo”.

⁹ Para Almeida (1995), o termo pós-moderno traz, a princípio, uma sensação de transitoriedade, já que pressupõe um afastamento do moderno, subentendido pelo prefixo *pós*, sem que algo distinto tenha surgido, anunciando-se antes como um estado da própria modernidade do que o rompimento com esta.

3.4. O Pós-Modernismo Musical

Mesmo acreditando que a transição para o Pós-Modernismo não tenha ocorrido de forma muito consciente, Buckinx (1998) delimita fronteiras muito claras ao apresentar uma trajetória que tem como marco inicial o início dos anos setenta, atingindo em 1980 um momento de ruptura e um ponto culminante por volta de 1985, sendo que por volta de 1990 ocorre uma restauração modernista, onde são agregados a defesa da velha estética modernista e os maneirismos decorrentes da sua elaboração, numa segunda fase do Pós-Modernismo musical.

Toda obra musical pode ser considerada uma re-elaboração de influências sofridas pelo compositor¹⁰, mesmo no caso de não haver referências explícitas. Ao ponderar que todo texto é constituído por um mosaico de citações, Kristeva (1986) não se referia exclusivamente às citações literais, mas à re-elaboração de textos anteriores numa obra atual. Não é a mera utilização de elementos da tradição musical, ou a sua coexistência junto a procedimentos explorados pelas vanguardas do Século XX que se apresentam como fator característico do Pós-Modernismo. É exatamente através das relações intertextuais que surge a transposição de significados proveniente da re-visitação a estes lugares que, até então, pareciam estranhos à contemporaneidade. Na mesma linha de raciocínio, Subirats (1986) conclui que não é este sincretismo de múltiplas linguagens que se apresenta como um novo elemento no Pós-Modernismo, e sim a utilização destas linguagens em outro contexto. Neste sentido, Buckinx (1998) e Tacuchian (1992) levantam a questão de como a mera apropriação da estética *neo* não caracteriza, por si só, uma obra como pós-moderna¹¹:

¹⁰ A respeito desta questão, Joseph Strauss (1990) e Harold Bloom (2002) colocam-se de maneira bastante pertinente. O primeiro defende que mesmo os compositores que assumiram uma postura iconoclasta estabeleceram relações com os elementos musicais passados, justamente por se esforçarem em negá-lo, enquanto que o último teceu toda uma teoria da influência calcada na reação contra a tradição que promove o impulso criador, na *Influência pela Ansiedade*.

¹¹ Buckinx (1998), assinala a diferença entre *neo*, citação, ecletismo e poliestilística. O *neo* é uma forma de *pastiche*, que apesar de ter as mesmas características do original não tem os mesmos propósitos em comum, já que pertence a outra realidade; a citação consiste em inserir textos de uma obra na composição; o ecletismo gera elementos novos junto a outros de diferentes origens; a poliestilística, ao contrário do ecletismo, degrada conscientemente todos estes estilos e linguagens a um meio estilístico.

Muitos compositores têm voltado ao passado como verdadeiros epígonos de estéticas históricas na vã ilusão de que estão seguindo uma tendência atual. Neo-classicismo, neo-romantismo ou neo-nacionalismo não são o mesmo que música pós-moderna. Estes exercícios mais ou menos habilidosos não passam de cópias de estilos passados ou de nostalgia estética (Tacuchian 1992: 29).

Esta combinação entre a apropriação do material composicional do passado e elementos nacionais também ocorreu com o nacionalismo neoclássico do início do Século XX. Para Buckinx (1998), embora a opção por utilizar materiais e técnicas do passado possa remeter os compositores pós-modernos aos neoclássicos do século XX, a diferença essencial reside no fato do Pós-Modernismo não possuir um caráter excludente em relação à estética imediatamente anterior, ou seja, a do Modernismo. Para melhor delimitar o conceito de música pós-moderna, Tacuchian (1992) propõe a reflexão sobre alguns parâmetros encontrados nesta tendência musical que melhor expressam esta postura. Dentre eles estaria a superação das polaridades “nacional/universal” e “tradição/renovação”, permitindo a existência de várias realidades estéticas contemporâneas simultaneamente e promovendo a reabilitação da música folclórica e da tonalidade - restritas aos circuitos da “baixa” cultura em função da estética da vanguarda modernista. Esta superação de polaridades está relacionada também à concepção que Buckinx (1998) tem a respeito da criação no Pós-Modernismo, que é muito mais direcionada no sentido de atualizar coisas específicas num contexto específico do que criar ou inventar novas linguagens; o que pressupõe a necessidade do pleno domínio do material manipulado para a construção de uma linguagem que seja expressiva, levantada por Tacuchian (1992), que ocorre na superposição original de diferentes técnicas composicionais e elementos culturais, detectadas por este mesmo autor na música pós-moderna.

Para Buckinx (1998), o Pós-Modernismo musical também revaloriza a sensorialidade da música, da percepção sensual imediata, onde o resultado aparentemente simples e acessível de uma obra é resultado de um processo reflexivo complexo, em que a atitude composicional não recorre ao apelo elitista nem populista, sendo comunicativa sem recorrer a clichês massificados. Tacuchian (1992) acredita na existência de uma cultura urbana que é internacional, onde o pós-moderno traduz esta expressão contemporânea que, não obstante seu universalismo, não perde as características individuais de onde o artista vive e se desenvolveu, sem se remeter ao universo rural ou marginal das cidades como se fazia no nacionalismo.

As relações entre o fenômeno da intertextualidade e o Pós-Modernismo musical se evidenciam no cerne da própria natureza da ocorrência da intertextualidade que, segundo Moema C. de S. Olival (1990) se efetiva através da seqüência assimilação/transformação e a coexistência entre as referências dentro da totalidade estrutural da obra - que na música pós-moderna diz respeito à confluência de citações e estilos diversos -, além da relação entre o papel temático das referências a outras obras e o novo nível de leitura intertextual instalado, que por si próprio já pressupõe o olhar crítico.

4. Conclusão

Abordando a relevância da re-elaboração das influências musicais na criação musical através das relações intertextuais entre o criador e suas influências, este artigo demonstrou que esta prática sempre esteve presente na música de qualquer momento histórico. Ao delimitar esta questão ao âmbito da música pós-moderna, percebeu-se que a intertextualidade musical, por caracterizar-se como um fenômeno que promove a transposição de significados, surge como um referencial teórico que explica a re-elaboração de elementos tradicionais que, antes desgastados, agora surgem munidos de um novo sentido na música atual. Além disso, através do cruzamento de informações provenientes da elucidação da ocorrência deste fenômeno e da questão da música no Pós-Modernismo, foi possível constatar nesta a utilização da intertextualidade musical também como material composicional.

Através da reflexão sobre o pensamento dos autores abordados neste artigo, percebeu-se que a aclamada síntese estética do Pós-Modernismo acabou por revelar este estilo antes como uma postura que permite a coexistência não restritiva de várias estéticas, contrapondo-se ao discurso totalizante das vanguardas modernistas a respeito da contemporaneidade. Entretanto, embora seja possível detectar uma divergência ideológica entre modernismo e o Pós-Modernismo musical, que acaba por produzir uma nova concepção a respeito da criação musical, não existe, de fato, um rompimento com a estética modernista, mas sim a possibilidade de agregar a esta elementos antes refutados em nome de uma postura anti-tradicionista, que no advento da música pós-moderna acabou por tornar-se reacionária.

Para que este novo sentido seja plenamente elucidado, é necessário empreender uma investigação prévia da questão da elaboração das relações intertextuais na obra musical. Ao realizar um levantamento a respeito dos paradigmas que norteiam o estudo deste fenômeno, foi percebida a latente necessidade de se adotar modelos utilizados na teoria literária. Nes-

ta lacuna, o modelo proposto por Barbosa e Barrenechea (2003) mostrou-se eficiente por atender a uma necessidade de paradigmas de análise que se aprofundassem na linguagem musical e por oferecer uma classificação da ocorrência da intertextualidade em suas diversas facetas, já que investigação da ocorrência deste fenômeno é necessária ao entendimento a respeito da poética da música pós-moderna e seu caráter irônico.

Referências Bibliográficas

- Almeida, Tereza Virgynia. 1995. “Moderno Pós-Moderno - ou a ruptura da ruptura”. *Revista de Divulgação Cultural* 57: 30-34.
- Assis, Adriana Mascarenhas Duarte de. 1994. “A Questão do Pós-Moderno e a Intertextualidade Fílmica”. *Vertentes* 3: 104-108.
- Barbosa, Lucas de Paula. 2005. *A Intertextualidade Musical Como Fenômeno: Um Estudo Sobre a Influência de Chopin Nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*. Goiânia. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.
- Barbosa, Lucas de Paula e Lúcia Barrenechea. 2003. “A intertextualidade musical como fenômeno”. *Per Musi* 8: 125-136.
- Barrenechea, Lúcia Silva e Cristina Gerling. 2000. “Villa Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades”. *Série Estudos* 5: 11-73.
- Bloom, Harold. 2002. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago.
- Buckinx, Boudewijn. 1998. *O Pequeno Pomo, ou a História da Música do Pós-Modernismo*. São Paulo: Giordano.
- Hutcheon, Linda. 1991. *Poética do Pós-Modernismo: História – Teoria - Ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 2000. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- Korsyn, Kevin. 1991. “Towards A New Poetics of Musical Influence”. *British Journal Music Analysis*: 3-72.
- Kristeva, Julia. 1986. *The Kristeva Reader*. Parte 1, *Linguistics, Semiotics, Textuality*. Oxford: Toril Moi.
- Leicht, Vincent B. 1983. *Deconstructive criticism: An Advanced Introduction*. New York: Columbia University.

- Lyotard, Jean-François. 1993. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. 1996. *Moralidades Pós-Modernas*. Campinas: Papirus.
- Marshall, Brenda K. 1992. *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*. New York: Routledge, Chapman and Hall.
- Nogueira, Ilza. 2003. “A Estética Intertextual na Música: Considerações Estilísticas”. *Brasiliiana* 13: 4-12.
- Olival, Moema de Castro e Silva. 1990. “Intertextualidade ou Plágio? - Considerações Teórico-Práticas”. *Revista Signótica* Ano II: 153-161.
- Rosen, Charles. 1980. “Plagiarism and Inspiration”. *19th Century Music* IV/2: 87-100.
- Salles, Paulo de Tarso. 2005. *Aberturas e Impasses: O Pós-Modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP.
- Strauss, Joseph N. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard University Press: Cambridge, Mass.
- Subirats, Eduardo. 1986. *Da Vanguarda ao Pós-Modernismo*. São Paulo: Nobel.
- Tacuchian, Ricardo. 1992. “O Pós-Moderno e a Música”. *Em Pauta* 4/5: 24-31.