

A Bússola Intertextual e as nove tipologias intertextuais principais

The Intertextual Compass and the Nine Main Intertextual Typologies

Gabriel de Mesquita

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: A pesquisa teve como objetivo elaborar uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da música. Para tanto, foi criada a chamada *Bússola Intertextual*, uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico por meio do qual é possível localizar cada caso de intertextualidade. As duas dimensões do gráfico correspondem aos aspectos da presença e da intencionalidade intertextuais: o primeiro, relacionado ao grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto; o segundo, ao grau de preservação do contexto no qual o material estava inserido. A relação entre presença e intencionalidade corresponde, portanto, à relação entre algo que está sendo apresentado e a maneira pela qual se está apresentando algo. Por meio da Bússola Intertextual, foi realizada uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, que se mapeiam dentro do recorte bidimensional do gráfico. As *nove tipologias principais* são: citação, paródia, pastiche, modelagem sistêmica, modelagem de perfil, reescritura, paráfrase, homenagem e variação. Em cada caso, foram criadas *miniaturas originais* a partir de um mesmo intertexto: o tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 nº 1 em Fá menor* de Beethoven, escolhido por ser amplamente conhecido e utilizado em textos teóricos. O intuito foi mostrar, de forma didática, como um mesmo intertexto pode se transformar de maneiras totalmente distintas a partir de cada tipologia intertextual. Consideramos importante a produção de trabalhos que conscientizem e orientem o uso da intertextualidade, uma vez que, além de estar sempre presente nos processos criativos, ela pode atuar como poderoso gerador de ferramentas de criação e como uma alternativa para o “drama do papel em branco”. A *Bússola Intertextual* vem se mostrando uma proposta original e eficiente para sistematizar o uso da intertextualidade, revelando que toda obra é fruto de algo anterior e que a influência pode ser transformada em fonte inesgotável de recursos criativos.



Palavras-chave: Intertextualidade. Bússola Intertextual. Composição musical. Análise musical.

Abstract: The research aimed to develop an original proposal for classifying and systematizing intertextuality in the field of music. For this purpose, the *Intertextual Compass* was created — a bidimensional perspective in the form of a chart through which each case of intertextuality can be located. The two dimensions of the chart correspond to the aspects of *presence* and *intentionality*: the first relates to the degree of recognizability of the thematic material from the intertext; the second, to the degree of preservation of the context in which that material was originally inserted. The relationship between presence and intentionality therefore corresponds to the relationship between what is being presented and the way in which it is presented. Through the Intertextual Compass, an unprecedented compilation and unification of intertextual typologies was achieved, mapped within the bidimensional framework of the chart. The *nine main typologies* are: citation, parody, pastiche, systemic modeling, profile modeling, rewriting, paraphrase, homage, and variation. In each case, *original miniature compositions* were created based on the same intertext — the opening theme of the first movement of Beethoven's *Sonata Op. 2 No. 1 in F minor* — chosen for its familiarity and frequent use in theoretical studies. The purpose was to demonstrate, in a didactic way, how a single intertext can be transformed in entirely different manners according to each intertextual typology. This work emphasizes the importance of developing studies that make composers aware of and guide them in the use of intertextuality, since it is always present in creative processes and can become a powerful generator of compositional tools — an alternative to the recurrent “blank page syndrome.” The *Intertextual Compass* has proven to be an original and effective proposal for systematizing the use of intertextuality, showing that every work is born from something previous and that influence can be transformed into an inexhaustible source of creative resources.

Keywords: Intertextuality. Intertextual Compass. Musical composition. Musical analysis.

* * *

1. Introdução

O pai da química, Antoine Laurent Lavoisier (1743–1794), descobriu em 1785 a Lei de Conservação das Massas — publicada no livro *Traité élémentaire de chimie* em 1789 —, segundo a qual “na natureza, nada se cria e nada se perde, tudo se transforma”. O tradicional enunciado na verdade não é de Lavoisier, mas do poeta Titus Lucretius Carus (96–55 a.C.), que, por sua vez, baseou-se nas ideias do filósofo Epicuro (341–270 a.C.) sobre Física. Séculos mais tarde, o comunicador brasileiro Abelardo Barbosa (1917–1988), popularmente conhecido

como Chacrinha, declarou que, na TV, “nada se cria, tudo se copia” — uma paródia metaintertextual (intertextualidade sobre a intertextualidade) da frase do químico francês, a qual consiste em uma citação do poeta latino, inspirada, por sua vez, nas ideias do filósofo grego. De fato, assim como na natureza, as artes estão sempre inseridas em uma dinâmica de reaproveitamento e transformação — ou seja, inseridas na perspectiva da *intertextualidade*.

Intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*, o trabalho de Gabriel Mesquita define o conceito de intertextualidade como “a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras” (Mesquita 2018, p. 14). Apesar de a prática intertextual ser frequentemente associada a uma atitude pós-moderna, Aristóteles já afirmava que Homero havia sido não só o primeiro, mas também o último poeta, e, conseqüentemente, todos os poetas posteriores estavam condenados a escrever sob a sua influência, trilhando, portanto, o caminho da intertextualidade em suas obras. Em concordância com o filósofo grego, Rodolfo Coelho de Souza afirma que “a intertextualidade é um fenômeno [...] onipresente e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental” (Souza 2009, p. 54).

Como produto da influência perene exercida por artistas antecessores sobre um novo artista criador, a ocorrência da intertextualidade é resultado de uma espécie de antropofagia e regurgitação artística causada pelo fascínio, pelo regozijo e ao mesmo tempo pela angústia dessa influência. O implacável influxo recebido é assimilado e manifesto em uma nova obra, seja de maneira mais explícita ou mais implícita, mais reafirmada ou mais subvertida. Mário de Andrade, certa vez, confortando a angústia da influência do então jovem poeta Carlos Drummond de Andrade, escreveu que “em última análise, tudo é influência neste mundo”, pois “cada indivíduo é fruto de alguma coisa”, confessando ainda que, quando via nele influência dos outros, “queria tirá-la e ficava sem nada” (ANDRADE, 1982, p. 31). O escritor Laurent Jenny afirma que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido” (Jenny 1979, p. 21). Sendo assim, como define Julia Kristeva — a primeira autora a utilizar oficialmente o

termo intertextualidade¹ (Fig. 1) —, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva 2005, p. 68).



Figura 1: Foto de Julia Kristeva na *Tel Quel* (Forest 1995), revista na qual a autora publicou a primeira definição oficial de intertextualidade

Da mesma maneira que acontece no âmbito textual, um compositor, no campo musical, ao se deparar com as obras de seus precursores, as reinterpreta e transforma a partir da sua própria identidade e inventividade, traduzindo em obras originais toda a influência sofrida. Esse processo composicional é justamente o tema geral da nossa pesquisa: a *intertextualidade musical*. O autor José Alberto Kaplan declara que

fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível. Só podemos apreender os seus sentidos e estrutura se a relacionarmos com

¹ Para acessar uma elaboração detalhada sobre o conceito de intertextualidade e intertextualidade musical, bem como uma revisão bibliográfica sobre o tema, sugerimos a consulta à tese de Gabriel Mesquita, intitulada ||: ‘À’ BÚSSOLA INTERTEXTUAL ‘É’ O ESTRANHO RETORNO INFINITO :|| — uma vez que não há espaço suficiente neste artigo para apresentarmos todo esse conteúdo (Mesquita 2023).

seus arquétipos. Estes não são outra coisa senão abstrações de longas séries de textos anteriores de que constituem, por assim dizer, a constante. Em face desses arquétipos, toda obra entra sempre numa relação de imitação, transformação ou transgressão. (Kaplan 2006, p. 19)

Se fora da perspectiva intertextual, uma obra musical é simplesmente incompreensível, pensamos que a melhor atitude do compositor diante disso é aliar-se à intertextualidade e usufruir dela da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo em favor do processo composicional². Pensando nisso, nossa pesquisa teve como objetivo elaborar uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da Música. Para tanto, criamos a chamada *Bússola Intertextual*, que consiste em uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico, através do qual podemos localizar cada caso de intertextualidade. Por meio da Bússola Intertextual, foi realizada uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, que se mapeiam justamente dentro do recorte bidimensional do gráfico. Nosso intuito foi o de realizar uma junção das dezenove tipologias selecionadas, as quais já foram, em sua maioria, abordadas de outras formas em outros trabalhos, mas nunca compiladas em sua totalidade em um único trabalho, amparadas por princípios unificadores (neste artigo apresentaremos as nove principais).

Em nosso trabalho anterior, na exposição da Bússola Intertextual e das tipologias, selecionamos exemplos tipológicos preexistentes, de diversos compositores, gêneros, nacionalidades e épocas, compostos também a partir de diversos intertextos. Desta vez, produzimos nossos próprios exemplos, e todos foram criados a partir de um mesmo intertexto: o tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor*, de Beethoven. O intuito dessa nova apresentação da Bússola Intertextual é o de mostrar, de forma didática, como um mesmo intertexto se transforma de maneiras totalmente distintas a partir de cada tipologia intertextual. E o motivo pelo qual escolhemos o intertexto mencionado foi o fato de ser algo muito conhecido e frequentemente utilizado por autores como exemplo em textos de teoria musical.

² Não temos o intuito de impor a onipresença da intertextualidade como uma verdade absoluta, a qual todos devam aceitar. Estamos apenas partindo das premissas de todos esses pensadores, apresentadas neste texto e com as quais nós concordamos, e oferecendo uma proposta organizada de uso da intertextualidade para aqueles que se interessarem.

2. A Bússola Intertextual

Criada pelo presente autor, a *Bússola Intertextual* funcionou como o principal instrumento por meio do qual atingimos o objetivo de desenvolver uma proposta original e unificada de sistematização da intertextualidade musical. Esse instrumento, conforme explicamos, constitui uma abordagem da intertextualidade por uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico (Fig. 2), por meio do qual podemos localizar cada caso intertextual.

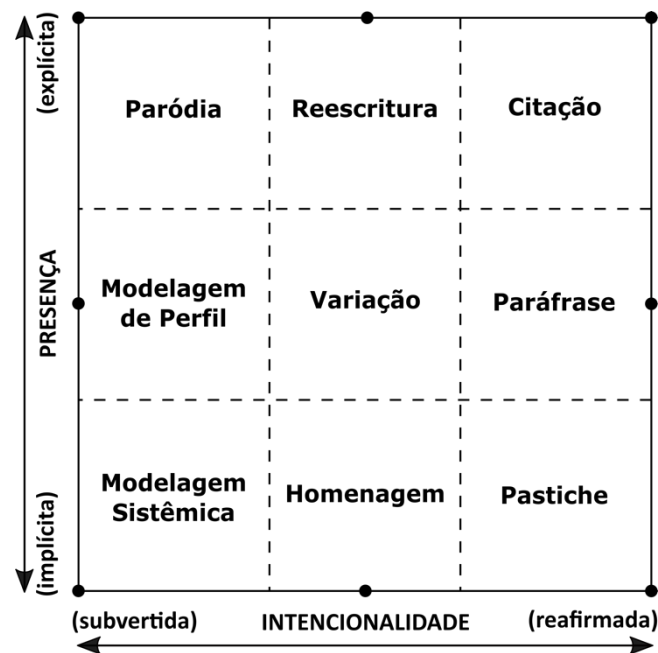


Figura 2: A Bússola Intertextual

As duas dimensões do gráfico da Bússola Intertextual correspondem aos dois aspectos da intertextualidade que consideramos os mais relevantes para serem enfocados, e os conceitos referentes a elas — *presença* versus *intencionalidade* — têm definições específicas dentro do contexto da nossa proposta³ — pode haver, portanto, outros sentidos em trabalhos de outros

³ A conotação do nosso conceito de intencionalidade nada tem a ver com o grau de intenção/consciência do compositor sobre sua prática composicional intertextual. O nosso sentido é de intencionalidade intertextual (reafirmada ou subvertida), e não de intencionalidade do uso da intertextualidade. Salientamos, inclusive, que não é nosso interesse fazer qualquer tipo de juízo de valor ou atribuição de originalidade/autenticidade pelo fato de o compositor ter maior ou menor grau de consciência/intenção da intertextualidade praticada, nem pelo fato de a obra ter maior ou menor grau de intertextualidade aplicada.

autores. A presença intertextual, representada pelo eixo vertical do gráfico, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto, no quanto ele foi preservado. Ela varia de explícita — representada na extremidade superior do gráfico, quando o material temático se apresenta completamente reconhecível — a implícita — na extremidade inferior do gráfico, quando não é mais possível identificar o material temático na superfície da nova obra. A intencionalidade intertextual, representada pelo eixo horizontal do gráfico, consiste essencialmente no grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido no intertexto, no quanto o tratamento dado a ele foi mantido. Ela varia de reafirmada — representada na extrema direita do gráfico, quando o contexto/tratamento dado ao material temático é completamente preservado na nova obra (expressando o intuito de reafirmar o sentido musical do intertexto) — a subvertida — na extrema esquerda do gráfico, quando o contexto/tratamento do material temático é completamente alterado (expressando o intuito de subverter o sentido musical do intertexto).

A relação entre presença e intencionalidade intertextuais corresponde, portanto, à relação entre algo que está sendo apresentado e a maneira pela qual se está apresentando algo; entre o texto e o contexto no qual está inserido; entre um material e o tratamento/roupagem dado a esse material; entre um tema e o **estilo**, gênero e caráter aplicados a ele.

Charles W. Morris, em seu artigo intitulado *Foundations of the theory of signs*, trata da relação entre texto e contexto ao tecer seu conceito de pragmática (Morris 1938). O autor divide a semiótica geral em três subdisciplinas: a sintática, que se ocupa das relações entre signos e outros signos; a semântica, que se interessa pelas relações entre signos e seus designados; e a pragmática, que examina as relações entre signos e seus usuários. Trocando em miúdos, a sintática se atém às relações entre os elementos do texto — à construção dele —, a semântica ao sentido literal do texto, e a pragmática ao sentido do texto dentro do contexto do discurso. Dessa forma, a capacidade de compreender a intenção do locutor de um texto é chamada de competência pragmática. A própria palavra “sentido”, por exemplo, pode ter diferentes sentidos: pode designar o adjetivo ressentido, magoado; pode ser aquilo que uma palavra ou frase significam em um contexto determinado; pode se referir à faculdade de perceber uma modalidade específica de sensações; pode significar alvo, fim, propósito; ou, ainda, pode ter o sentido de orientação segundo a qual se efetua um movimento.

A mesma presença do texto “sentido” pode, portanto, ter diferentes intencionalidades, dependendo do contexto.

Seja na Música, Literatura, Artes Visuais ou Artes Cênicas, um mesmo material, com a mesma presença, poderá ter também diferentes intencionalidades, dependendo do tratamento/roupagem dado a ele. No exemplo das Figs. 3, 4, 5 e 6, no campo das Artes Visuais, as obras modernistas dos célebres pintores brasileiros Tarsila do Amaral e Cândido Portinari são recriadas pelo grafiteiro Mundano. O “artista” — como ele próprio se define, num neologismo que mistura artista e ativista — também é brasileiro e tem seu trabalho marcado por releituras nas quais atualiza aspectos de cunho socioambiental. Pintadas em murais gigantescos com tintas feitas das cinzas dos incêndios da floresta amazônica e da lama tóxica do desastre ambiental de Brumadinho, o *Brigadista da Floresta* (2021) e os *Operários de Brumadinho* (2019) são recriações de, respectivamente, *O Lavrador de Café* (1934), de Portinari, e *Operários* (1933), de Tarsila. Nesses trabalhos de Mundano, podemos reconhecer claramente as figuras/personagens — o material temático — das obras precedentes, mas com um novo tratamento/roupagem dado pela nova estética, novas técnicas pictóricas, novas dimensões (tamanhos) e nova ambientação histórica/cronológica; ou seja, temos a mesma presença com nova intencionalidade intertextual no estilo do novo artista.



Figura 3: *O Lavrador de Café* (1934), de Cândido Portinari (Foto: Reprodução/MASP)



Figura 4: *Brigadista da Floresta* (2021), uma releitura de *O Lavrador de Café* (1934) de Cândido Portinari, criada pelo ativista Mundano (Foto: Cris Faga/Estadão conteúdo)



Figura 5: *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral (Foto: Reprodução/MASP)



Figura 6: *Operários de Brumadinho* (2019), uma releitura de *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral, criada pelo artista Mundano (Foto: André D'Elia)

Sobre a relação entre tema e estilo, e a dualidade entre a apresentação de algo e a forma como algo se apresenta, Leonard Meyer comenta que

o estilo tem sido frequentemente equiparado à maneira pela qual algo é expresso, em distinção do tema que está sendo apresentado. Quando essa visão é adotada — quando o estilo é considerado o domínio de como as coisas estão apresentadas, em distinção do que está sendo apresentado — a escolha tende a ser entendida como uma decisão entre formas alternativas de “dizer” as mesmas coisas. (Meyer 1989, p. 6–7, tradução nossa)⁴

Meyer declara ainda que “o estilo constitui o universo de discurso dentro do qual os sentidos musicais surgem” (Meyer 1994, p. 7, tradução nossa)⁵, e,

⁴ Original: “Style has frequently been equated with the manner in which something is expressed, as distinguished from the matter being presented. When this view is adopted — when style is taken to be the domain of how things are stated, as distinct from what is being asserted — choice tends to be understood as a decision between alternative ways of “saying” the same things.”

⁵ Original: “Style constitutes the universe of discourse within which musical meanings arise.”

corroborando essa citação, Marcos Nogueira afirma que “o sentido especificamente musical seria função do estilo” (Nogueira 2011, p. 50). Associado ao sentido musical, o estilo está, conseqüentemente, diretamente relacionado ao nosso conceito de intencionalidade; um mesmo tema — uma mesma presença —, submetido a diferentes estilos, terá diferentes intencionalidades.

Para exemplificar nossa conceituação na prática do universo musical, podemos imaginar o caso de um diretor de um determinado filme que pede ao compositor da trilha para criar uma música com estilo de Bach, mas que seja nova/original. O compositor criará um novo material musical, que não possa ser reconhecido como nenhum tema bachiano preexistente — portanto com uma nova presença —, porém o tratamento dado a esse novo material (o estilo) — ou seja, a intencionalidade — deverá ser o mais próximo possível ao da obra de Bach. Suponhamos que essa música tenha sido atrelada a um determinado personagem do filme em uma determinada situação inicial do roteiro. Da mesma maneira, no caminho inverso, se esse mesmo personagem muda completamente de situação em outro momento do filme, o diretor pode pedir que a música inicial seja recriada, com o tema permanecendo reconhecível (pois permanece atrelada ao mesmo personagem), porém com tratamento/roupagem (estilo) diferente, representando a mudança ocorrida com aquele personagem — ou seja, com a mesma presença, mas com uma nova intencionalidade.

Essas duas situações descritas no parágrafo anterior — uma composição que soe similar à outra, com mesmo estilo, mas com novo material temático, e uma composição com o mesmo material temático da outra, mas com roupagem totalmente diferente — correspondem, respectivamente, ao canto direito inferior, com intencionalidade reafirmada e presença implícita, e ao canto esquerdo superior do gráfico, com intencionalidade subvertida e presença explícita (quando tratarmos, a seguir, das tipologias intertextuais, mostraremos que essas áreas do gráfico correspondem, nesta ordem, ao pastiche e à paródia).

Por meio da Bússola Intertextual, foi realizada uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, as quais se mapeiam justamente dentro do recorte bidimensional do gráfico. Nosso intuito foi o de realizar uma proposta de junção das tipologias selecionadas, amparadas por princípios unificadores. As nove *tipologias principais* são: citação, paródia, pastiche, modelagem sistêmica, variação, reescritura, paráfrase, modelagem de perfil e homenagem. Elas ocupam as nove principais áreas da Bússola Intertextual (Fig.

2), cada uma com uma determinada configuração/proporção entre as dimensões do gráfico⁶.

Com intuito de criar uma compilação vasta e completa de tipologias intertextuais, reunimos em uma segunda categoria, nomeada de *outras tipologias*, outros termos frequentemente utilizados para classificar a intertextualidade no campo musical, os quais ficaram de fora no mapeamento das principais áreas da bússola, e cujos conceitos envolvem eventualmente outros aspectos além das dimensões do nosso gráfico. As outras tipologias são: apropriação, colagem, plágio, sampleamento, transcrição, arranjo, alusão, intratextualidade, referência e heterointertextualidade, multi-intertextualidade e a intertextualidade de segunda ordem — cuja inclusão foi motivada por características singulares de alguns dos nossos exemplos musicais⁷. No entanto, neste artigo, por uma questão de disponibilidade de espaço, abordaremos somente as nove tipologias principais

Faremos agora uma análise e contextualização do nosso intertexto beethoveniano, revelando suas supostas origens, para posteriormente apresentarmos as tipologias principais, todas acompanhadas das suas versões transformadas do tema da sonata de Beethoven.

⁶ Ressaltamos que a localização na Bússola Intertextual não tem o intuito de ser algo matematicamente preciso; apesar de lidarmos com um gráfico, essa ideia não faria sentido. Nossa representação gráfica funciona apenas como um recurso de visualização das tipologias dentro do nosso recorte bidimensional, e toda localização/classificação é sempre passível de interpretação embasada textualmente.

⁷ Os exemplos musicais da nossa pesquisa — tanto os autorais quanto os de outros compositores — se apresentam em vários estilos diferentes, no entanto, obviamente, não contemplam todo tipo de música. A Bússola Intertextual, pelo menos por enquanto, é focada num recorte de repertório com característica mais temática, portanto ela não comporta alguns gêneros/estéticas musicais, como, por exemplo, a música eletroacústica, a música espectral, ou outros tipos de música com um discurso mais textural ou não-temático; futuros trabalhos podem focar na adaptação do nosso sistema de classificação intertextual para esse tipo de repertório, ampliando a noção do conceito de tema.

3. Nosso intertexto dos exemplos tipológicos intertextuais: o tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven

Conforme mencionado anteriormente, selecionamos o trecho inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Ludwig van Beethoven — a exposição do primeiro tema — como intertexto a partir do qual criaremos nossos exemplos para cada tipologia intertextual. Em trabalhos anteriores, coletamos exemplos preexistentes de diversos compositores e obras, intertextualizados de diferentes fontes. Em outros, como mostramos neste, compomos nossos próprios exemplos, e todos eles partirão do mesmo intertexto, a fim de permitir a observação e comparação entre o produto das diferentes transformações intertextuais descendentes de uma mesma origem. O referido trecho musical foi escolhido como intertexto, primeiramente, com objetivos didáticos, por sua simplicidade — uma vez que já haverá complexificação nos processos de transformação intertextual —, e também pelo fato de ser bastante conhecido e utilizado como referência em trabalhos teóricos, como, por exemplo, nos *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg (1967), no qual o autor usa o trecho para exemplificar a sua definição de sentença musical⁸.

O conjunto da obra de Beethoven é marcado pela importância do repertório pianístico, e as suas 32 sonatas para piano são uma das mais notáveis coleções da História da música ocidental. Os especialistas dividem a produção do compositor alemão em três períodos, e a *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor*, escrita em 1795, foi criada durante a primeira fase, caracterizada pelo desejo do artista de alcançar, à sua própria maneira, a excelência no domínio do estilo vienense, fortemente influenciado por Mozart e Haydn. Esse último compositor atuou inclusive como tutor de Beethoven, e a peça da qual estamos tratando aqui foi dedicada pelo pupilo ao seu mestre — fato que já nos remete ao tema da influência e, conseqüentemente, da intertextualidade.

⁸ Segundo Schoenberg, a *sentença* se refere a uma estrutura particular que se inicia com a *apresentação* — composta por uma ideia básica, seguida de sua repetição (variada ou não) — e se encerra com a *continuação* — constituída por alguma quebra ou elaboração do material melódico que conduz à cadência. Para o compositor, a sentença é uma construção mais elevada do que o período, na medida em que ela não somente apresenta/articula uma ideia, como também dá início a uma espécie de desenvolvimento (Schoenberg 1967, p. 58).

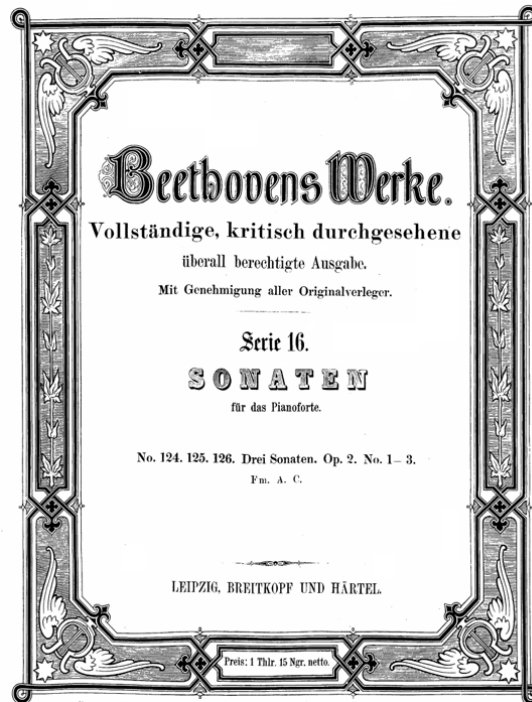


Figura 7: Capa da edição de 1862 das três primeiras sonatas de Beethoven (Beethoven 1862)



Figura 8: Primeira página da partitura da edição de 1862 da Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor de Beethoven (Beethoven 1862)



Figura 9: O piano *Graf* usado por Beethoven (Fonte: www.worldpianonews.com)

A *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* tem quatro movimentos, e o primeiro — *allegro* — se desenrola tradicionalmente, sob a forma-sonata, com exposição de dois temas, seguida de desenvolvimento e recapitulação. A peça se constrói inteiramente sobre o material apresentado nos dois primeiros compassos: o arpejo ascendente seguido do “pouso” em quiálteras, sobre o acorde de tônica. Em seguida, a ideia básica é repetida/imitada sobre harmonia do acorde de dominante, e então vai sendo abreviada, novamente passando pela tônica, até seu clímax agudo e conclusão/cadência sobre a dominante. Nosso intertexto consistirá nesse trecho descrito — a exposição do tema inicial nos oito primeiros compassos desse movimento (Ex. 1).

A partir do princípio de que a intertextualidade opera a partir de um imaneente estranho retorno infinito (Mesquita 2023), podemos buscar a suposta origem do nosso intertexto beethoveniano. A chamada *Escola de Mannheim* se refere às técnicas inauguradas pela orquestra de Mannheim no século XVIII e ao grupo de compositores do período clássico que escreveram obras para essa orquestra. Entre as novas ideias introduzidas pela escola está o chamado *foguete de Mannheim*, que consiste em uma passagem rápida de notas em arpejo ascendente contemplando uma grande extensão de alturas. Esse recurso composicional pode ser encontrado nos primeiros compassos dos violinos I na abertura do quarto e último movimento da *Sinfonia No. 40* de Mozart, de 1788 (Ex. 2). Esse fragmento mozartiano, por sua vez, pode ser detectado como uma

citação (quase literal) no trecho inicial da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven, com a única diferença de estar transposto; a obra do compositor austríaco está no tom de Sol menor, mas os intervalos, os ritmos, o compasso, o andamento, o fraseado, a dinâmica e a região são os mesmos (inclusive a nota seguinte à última do *foguete de Mannheim* segue o mesmo padrão de intervalo melódico e de duração nas duas peças).

Exemplo 1: Tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven, com a citação de Mozart — o *foguete de Mannheim* — destacada (Beethoven 1980)

Exemplo 2: Primeiros compassos do quarto movimento da *Sinfonia No. 40* de Mozart, com o *foguete de Mannheim* destacado nos violinos I (Mozart 1981)

4. As nove tipologias intertextuais principais

As tipologias principais⁹ constituem o grupo das nove classificações referentes às principais áreas do gráfico da Bússola intertextual, cada uma com uma determinada configuração entre as dimensões da presença e intencionalidade intertextuais. São elas:

1. Citação
2. Paródia
3. Pastiche
4. Modelagem sistêmica
5. Modelagem de perfil
6. Reescritura
7. Paráfrase
8. Homenagem
9. Variação

Vamos agora conceituar cada uma delas, identificando suas respectivas áreas no nosso gráfico e apresentando nossos novos exemplos, que compusemos a partir do mesmo intertexto beethoveniano.

4.1. Citação

Nossa primeira tipologia intertextual é definida por Antoine Compagnon como a “repetição de uma unidade de discurso num outro discurso”, e por Tiphaine Samoyault como “a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto de origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)” (Compagnon 1979, p. 54, tradução nossa¹⁰; Samoyault 2008, p. 35). Assim como fizemos com essas duas definições, a citação, no âmbito textual, costuma aparecer entre aspas, com a correspondente identificação do seu autor. No campo da música, ela é utilizada de maneira análoga, normalmente

⁹ Os mesmos termos aqui utilizados para a designação das tipologias intertextuais podem ter conotações distintas em trabalhos de outros autores, dentro e fora do âmbito da intertextualidade.

¹⁰ Original: “La répétition d’une unité de discours dans un autre discours.”

com pequenos trechos extraídos de suas fontes originais e inseridos em um novo contexto, como explicam Henrique Iwao e Ricardo Zani:

[...] a citação, por não intentar confundir-se com sua própria fonte citacional, tende à incompletude constitutiva e à incorporação parcial de conteúdos. (Iwao 2012, p. 97) — todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. (Zani 2003, p. 123)

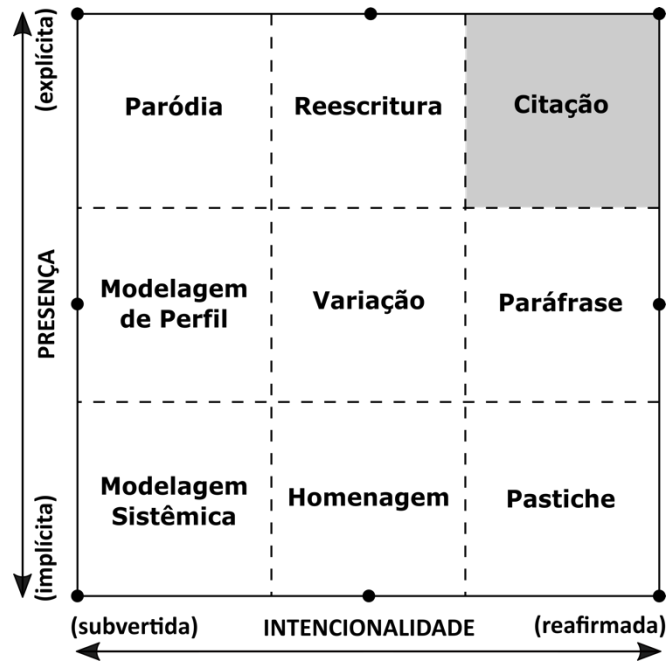


Figura 10: Localização da citação no gráfico da Bússola Intertextual

Considerando apenas a janela intertextual correspondente à extensão da própria citação, sem inclusão do seu entorno (esse será sempre nosso critério de determinação dos trechos a serem classificados tipologicamente), a citação consiste, portanto, na tipologia que apresenta a dimensão da presença explícita e da intencionalidade reafirmada, correspondendo, conseqüentemente, ao próprio intertexto e, na Bússola Intertextual, à área do vértice direito superior do gráfico (Fig. 10).

Sendo assim, nosso exemplo com o tema de Beethoven resultaria na transcrição do próprio intertexto (em exemplos de outros trabalhos da nossa pesquisa, podemos observar o funcionamento de citações no contexto de trechos maiores ou até peças inteiras).

4.2. Paródia

Ilza Nogueira descreve nossa segunda tipologia principal como “o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado” (Nogueira 2003, p. 6). Baseada nas categorias intertextuais propostas pelo linguista Affonso Romano de Sant’Anna (2003), a mesma autora nos dá a seguinte explicação:

Com o deslocamento, temos um produto com a memória de dois; ambíguo, portanto. Libertada do código e do sistema paradigmáticos, a paródia estabelece novos padrões sintáticos, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É o texto do filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. Podemos defini-la, portanto, como a intertextualidade das diferenças. (Nogueira 2003, p. 6)

É preciso que haja alteração substancial de contexto e, ao mesmo tempo, reconhecibilidade total do intertexto, para que ocorra o efeito de sentido invertido, como nos ensina Samoyault: “a paródia transforma uma obra precedente [...], mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente” (Samoyault 2008, p. 53).

Quando pensamos em paródia no campo da música, imediatamente nos vêm à mente as suas ocorrências num âmbito misto entre música e texto/literatura: a canção. Na maioria desses casos, a parte musical é totalmente preservada – garantindo a reconhecibilidade do tema da canção –, enquanto a letra é totalmente alterada – gerando a subversão de sentido. Porém, dentro do âmbito puramente musical, sem a dimensão da letra, essa tipologia demandaria outro mecanismo de ocorrência. Estimulados então por essa questão, propusemos no nosso trabalho anterior uma forma de promover a paródia baseada nos princípios das dimensões da Bússola Intertextual.

No capítulo anterior, explicamos como o sentido musical está ligado ao conceito de estilo. Logo, uma vez que a presença intertextual está representada na música pelo tema (material) e a intencionalidade pelo estilo (tratamento/roupagem), se preservarmos o tema e alteramos radicalmente o estilo, teremos, portanto, uma paródia estritamente musical. No gráfico da Bússola Intertextual, essa tipologia ocupa, por conseguinte, a área do vértice esquerdo superior, com a presença explícita e a intencionalidade subvertida (Fig. 11).

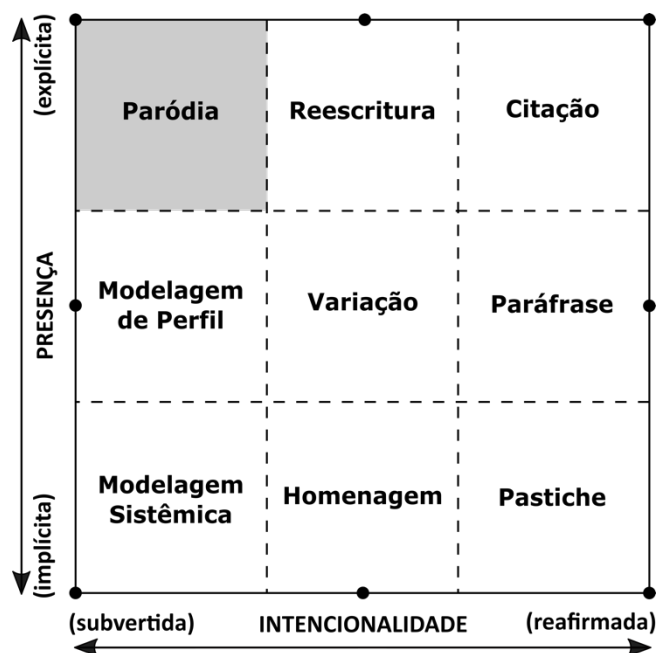


Figura 11: Localização da paródia no gráfico da Bússola Intertextual

Para compor nosso exemplo de paródia a partir do intertexto de Beethoven (Ex. 3), decidimos manter o tema e “vesti-lo” com uma nova roupagem, radicalmente diferente, convertendo-o em um tango — sem obscurecer a sua reconhecibilidade. O resultado foi um novo trecho com caráter dramático, dinâmica forte, harmonia dissonante — com dominantes alteradas com quintas aumentadas e notas de tensão adicionadas aos acordes — e uma trama textural em quatro planos, sendo eles: (1) a melodia praticamente inalterada no plano superior, adensada em oitavas; (2) díades de preenchimento harmônico entre essas oitavas, intercaladas ritmicamente aos ataques da melodia; (3) acordes de acompanhamento num plano central com a mão esquerda, cujo padrão rítmico é o principal responsável pela caracterização do gênero do tango; (4) um baixo em oitavas num contraponto imitativo em relação ao plano da melodia.

The image displays a musical score for piano, labeled as 'Exemplo 3'. It is written in 4/4 time and the key of B-flat major. The score is divided into three systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Vigoroso' and a metronome marking of '~ 120'. The second system includes a 'rit.' (ritardando) marking. The third system also features a 'rit.' marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The score contains various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'ff'. The notation is presented in a standard piano score format with treble and bass clefs.

Exemplo 3: Exemplo de paródia a partir do intertexto de Beethoven¹¹

4.3. Pastiche

Sobre a influência e o estilo na música — ou seja, sobre a intertextualidade e a nossa dimensão da intencionalidade intertextual —, Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea declaram que

Dentre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, em nosso estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que, em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. Dentro do estilo, abordaremos o aspecto relacionado à ambientação sonora, ou seja, o efeito perceptível sensorialmente como

¹¹ Os trechos utilizados para exemplificar as tipologias intertextuais foram extraídos da obra *Metamorphoseanna*, composta pelo autor deste trabalho, Gabriel de Mesquita, com gravação disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3MbDxMSy_zw.

resultado das associações entre as entidades sonoras e rítmicas. (Barbosa; Barrenechea 2003, p. 134)

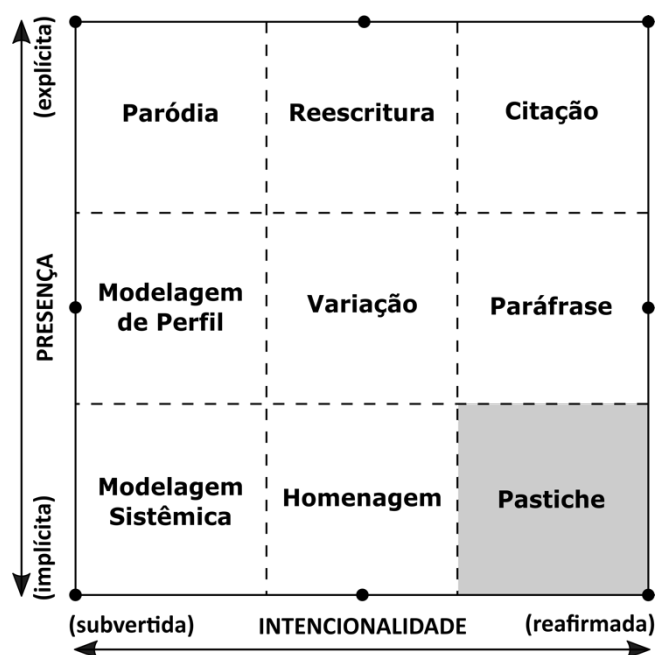


Figura 12: Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual

A tipologia do pastiche¹² está justamente ligada à ideia de estilização, de reconstituição do estilo de uma obra (ou de um conjunto de obras, ou de um compositor), porém com utilização de novos materiais temáticos; “o pastiche deforma o hipotexto¹³, mas no sentido de mimetizá-lo, principalmente no que concerne ao seu estilo e ao gênero” (Frighetto 2017, p.71). Na Bússola Intertextual, ele tem presença implícita — uma vez que há utilização de novos materiais temáticos — e intencionalidade reafirmada — já que há mimetização do estilo —, ocupando, por conseguinte, a área do vértice inferior direito do gráfico (Fig. 12), com configuração diametralmente oposta à paródia: “a estilização anda na mesma direção do objeto estilizado, pois se mantém fiel ao

¹² Comumente o termo pastiche é utilizado com conotação pejorativa, no sentido negativo de pura imitação. No entanto essa mimetização de estilo não é necessariamente aplicada sempre de maneira a desqualificar a nova obra, pois pode haver muitas formas interessantes, criativas e legítimas de utilização dessa tipologia intertextual. Em todo caso, como já mencionamos anteriormente, não é interesse deste trabalho entrar na discussão de juízo de valor ou atribuição de originalidade/autenticidade de obras com presença da intertextualidade; só fizemos a inclusão desta nota por conta da utilização recorrente do termo pastiche com sentido negativo.

¹³ Hipotexto é o nome dado ao texto de origem, o qual chamamos também de intertexto.

paradigma inicial, sem trair a organização ideológica do sistema, como ocorreria na paródia” (Nogueira 2003, p. 4).

Quanto ao exemplo de pastiche utilizando o nosso intertexto, compomos uma miniatura buscando reproduzir características do estilo de Beethoven¹⁴ (Ex. 5). Seleccionamos, como modelo mais direto para extração de características, uma outra sonata beethoveniana, a fim de afastarmos possíveis reproduções de materiais temáticos do intertexto, mas mantendo o estilo do compositor (temos, apenas em 4 compassos, só na linha do baixo, dois momentos de presença aparente do intertexto, que maculam brevemente a integridade do pastiche, criados para engendrar nossos exemplos de apropriação e alusão, a serem mostrados na próxima subseção deste capítulo). Nossa escolha foi o início do segundo movimento da *Sonata para Piano No 8 em Dó menor (Op. 13)*, conhecida como *Patética*, (Ex. 4), cujos traços estilísticos detectados e reconstituídos no nosso exemplo foram:

1. O caráter singelo e delicado, com andamento lento, dinâmica *piano* e melodia *cantabile* com articulação em *legato*.
2. A harmonia tonal clássica em tonalidade maior — Lá bemol maior no tema de Beethoven e Lá maior no nosso exemplo — com inclinações/modulações passageiras por meio de dominantes e subdominantes secundárias (ou individuais), para tons correspondentes aos acordes maiores ou menores pertencentes à tonalidade principal. Essas inclinações estão presentes no final do terceiro e final do sexto compasso no tema de Beethoven — respectivamente com as dominantes do quinto (com o Ré bequadro na harmonia) e do segundo grau (com o Lá bequadro) — e do nono (com Ré sustenido), décimo (Si sustenido e Ré sustenido) e décimo segundo compasso (Mi sustenido na harmonia) do nosso exemplo — respectivamente com as dominantes do quinto, terceiro e sexto graus.
3. A textura em três planos, sendo a melodia no plano superior; um plano intermediário com díades que completam a harmonia, horizontalizadas numa figuração de ostinatos alternando ataques de cada nota por vez; e um plano com a linha do baixo, em contraponto melódico ao plano da

¹⁴ Não realizamos um aprofundamento maior nessa questão específica, uma vez que não é foco deste trabalho investigar minuciosamente o estilo de Beethoven ou de qualquer outro compositor.

melodia, predominantemente em movimento contrário a ela (esse plano contém, como veremos na próxima subseção, alusões ao tema de Beethoven, mas sem afetar a dimensão implícita da presença no nosso tema, uma vez que se estamos falando de um plano de acompanhamento).

Adagio cantabile.

Exemplo 4: início do segundo movimento da *Sonata para Piano No 8 em Dó menor no 8* (Op. 13) de Beethoven

Delicado
♩ = 54

Exemplo 5: Exemplo de pastiche a partir do intertexto de Beethoven

4.4. Modelagem Sistêmica

Fechando os quatro vértices do gráfico da Bússola Intertextual, abordaremos agora a Modelagem Sistêmica, uma metodologia composicional criada por Liduino Pitombeira. A origem do conceito de Modelagem Sistêmica se encontra na Teoria Geral dos Sistemas (Bertalanffy 2008) e consiste na criação de um modelo que reproduz as características de um sistema real em proporções reduzidas, por meio de protótipos ou de equações matemáticas. Bruno Mororó define modelo como “a representação simplificada de um sistema real” (Mororó 2008, p. 27), e Ludwig von Bertalanffy afirma que “um sistema é um complexo de elementos em interação” (Bertalanffy 2008, p. 84).

Pitombeira e Pedro Miguel de Moraes declaram que

a Modelagem Sistêmica é aplicada na análise musical como uma analogia à modelagem matemática e tem por finalidade compreender os princípios estruturais observados em diversos parâmetros musicais de uma obra, bem como as relações entre os valores associados a esses parâmetros, em suas diversas dimensões. Mais especificamente com fins composicionais, o resultado da modelagem se concretiza pela definição de um sistema, que descreve, de forma generalizada, a aplicação desses parâmetros e suas relações internas. (Moraes; Pitombeira 2013, p. 9)

Esse sistema mencionado pelos autores é chamado de sistema composicional, cuja definição é dada por Flávio Lima como “um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir obras musicais” (Lima, 2011 p. 63)¹⁵.

Para determinarmos as definições do sistema, identificamos inicialmente um perfil composicional, sob determinada perspectiva paramétrica — que consiste em um conjunto de objetos e relações entre eles — e focamos somente nas relações, desconsiderando os objetos, mesmo os mais abstratos. A Modelagem Sistêmica aplicada à composição musical pode ser descrita, portanto, como uma metodologia a partir da qual se extraem características em nível profundo dos parâmetros de uma determinada obra, com as quais será proposto um sistema composicional com potencial hipotético de ter gerado

¹⁵ Pitombeira expandiu essa definição ao incluir, além dos parâmetros, os próprios materiais, algo necessário em sistemas composicionais que gerenciam a manipulação de intertextos de maneira integral (2015, p. 69).

aquela obra original, e através do qual será então criada uma obra inteiramente nova, como nos explica Pitombeira:

A modelagem sistêmica é uma especialização metodológica da intertextualidade abstrata que nos permite determinar um sistema (hipotético) para um determinado intertexto (sem interesse com relação à intenção original do autor). [...] A partir do sistema, [...] pode-se planejar uma nova obra que tem similaridade com aspectos profundos do original. (Pitombeira 2014, p. 1)

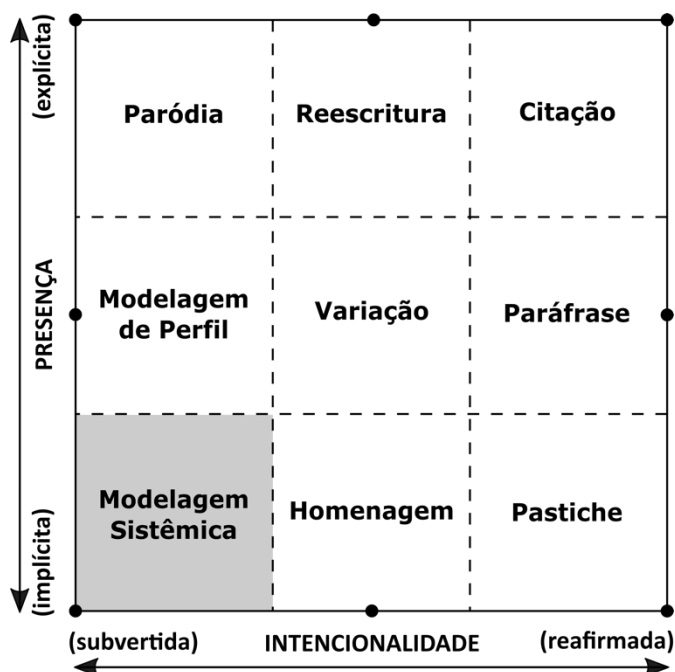


Figura 13: Localização da Modelagem Sistêmica no gráfico da Bússola Intertextual

Uma vez que o propósito de criação da modelagem sistêmica no âmbito da música é, de maneira geral, o de produzir obras integralmente novas, sem a manutenção de materiais ou do tratamento dado a eles, temos, nas dimensões do gráfico da Bússola Intertextual, a presença implícita e a intencionalidade subvertida, resultando na localização do vértice esquerdo inferior (Fig. 13) — a área mais distante da citação (ou seja, do intertexto).

Para definir o sistema composicional do nosso exemplo de Modelagem Sistêmica, escolhemos extrair dados do parâmetro dos conjuntos harmônicos do tema de Beethoven. Resgataremos a partitura do nosso intertexto (Ex. 6), mostraremos as definições do sistema (Quadro 1), apresentaremos nossa

miniatura composta a partir dele e, por fim, apontaremos como as definições estão presentes tanto no trecho beethoveniano quanto na nossa composição.



Exemplo 6: Tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven (Beethoven 1980)

Sistema Composicional
Definição 1: O primeiro conjunto utilizado para compor as alturas da peça deve ser formado pela escolha de três a quatro classes de alturas.
Definição 2: Em seguida, o próximo conjunto deve se constituir pelo acréscimo de duas novas classes de alturas ao conjunto anterior.
Definição 3: A próxima operação mantém as duas novas classes de alturas do conjunto anterior, elimina 2 outras, mantém as restantes e acrescenta uma nova classe de altura ao novo conjunto.
Definição 4: A última operação, para formar o quarto conjunto, consiste em reinserir as duas classes de alturas eliminadas na operação anterior, mantendo as demais e formando um conjunto com todas as classes de alturas utilizadas até então.
Definição 5: Os próximos conjuntos deverão ser quaisquer entre os quatro formados anteriormente ou novos subconjuntos do quarto conjunto — o que contempla todas as classes de alturas utilizadas no trecho.

Quadro 1: Sistema composicional do exemplo de Modelagem Sistêmica a partir do intertexto de Beethoven

Ansioso
♩ = 140

mp

sfz

sfz

sfz

mf

sfz f

sfz ff

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Exemplo 7: Exemplo de modelagem sistêmica a partir do intertexto de Beethoven

Nosso exemplo (Ex. 7) é uma miniatura com caráter que chamamos de ansioso, composta em 3 planos: (1) blocos acordais de acompanhamento, que se mantêm desde a introdução até quase o final da música, sendo que na primeira metade eles ocupam uma região média na mão esquerda, e na segunda, uma região mais aguda na direita; (2) um plano melódico que se alterna entre as regiões/mãos, inversamente ao plano anterior; (3) um baixo acentuado, sempre na mesma nota, que no início é atacado com um cruzamento de mão direita, depois passa para a esquerda, e que funciona como uma espécie de pedal harmônico que mantém a centricidade (não a tonalidade, uma vez que a harmonia não se configura como tonal) em Mi bemol, ao longo de toda a música. Todas essas características foram escolhidas *ad libitum*, uma vez que não estão contempladas no sistema composicional e se configuram, portanto, como uma complementação do planejamento composicional¹⁶ do trecho. Partiremos agora para a identificação das determinações do sistema composicional no intertexto e no nosso exemplo.

O nosso sistema (Quadro 1) contempla um “roteiro” que guiará as escolhas dos conjuntos harmônicos que constituirão a nova música; todas as classes de alturas devem estar contidas nesses conjuntos, sem distinção de notas melódicas ou figuras de acompanhamento. A primeira definição nos orienta a formar um conjunto de três a quatro classes de alturas – no primeiro compasso de Beethoven temos três classes de alturas (058), que correspondem ao acorde de tônica; e nos dois primeiros compassos do nosso exemplo temos quatro (057A)¹⁷. A determinação dessas novas classes de alturas, de acordo com o sistema composicional, se constitui na primeira fase do planejamento, denominada particularização.

¹⁶ Pitombeira define planejamento composicional como uma metodologia em três fases: “Na primeira fase, denominada *particularização*, os parâmetros e materiais musicais envolvidos no processo são determinados a partir de um conjunto de diretrizes. [...] Caso os parâmetros sejam de natureza abstrata, isto é, não se localizem diretamente na superfície musical, como é o caso dos contornos, das formas primas, das partições texturais, dos eixos inversivos etc., uma segunda fase — *aplicação* — mapeia tais parâmetros em parâmetros de superfície (alturas, durações, dinâmicas etc.). Por fim, na terceira fase, *complementação*, cuidam-se dos parâmetros não declarados no início do processo” (Pitombeira 2022, p. 3–4).

¹⁷ Utilizamos as letras A e B para substituir respectivamente os números 10 e 11 nos conjuntos, a fim de distingui-los com clareza dos elementos 0 e 1.

A segunda definição estabelece que o segundo conjunto deve se formar pelo acréscimo de duas novas classes de alturas ao conjunto anterior — o segundo compasso de Beethoven acrescenta 4 e 7, sendo duas notas de passagem dentro do acorde de Fá menor, resultando em (04578); e o trecho dos compassos de 3 a 12 do nosso exemplo inclui as classes de alturas 1 e 3, produzindo o conjunto (01357A).

A próxima definição do sistema composicional nos conduz para o terceiro conjunto, o qual deve manter as duas novas classes de alturas do conjunto anterior, eliminar duas outras, preservar as restantes e acrescentar uma nova classe de altura — no terceiro compasso da sonata de Beethoven, podemos observar que as novas classes de alturas 4 e 7 se mantiveram, 5 e 8 foram eliminadas, 0 foi preservada, e A foi a nova classe de alturas inserida, resultando no conjunto (047A), ou seja, a dominante com sétima de Fá menor; e nos compassos 13 e 14 da nossa miniatura, as últimas classes de alturas inseridas, 1 e 3, foram mantidas, excluímos 0 e A, preservamos 5 e 7 e incluímos B como nova classe de alturas desse terceiro conjunto (1357B).

A quarta definição consiste na orientação de que o próximo conjunto deve reinserir as duas classes de alturas eliminadas na operação anterior, mantendo as demais e formando um conjunto com todas as classes de alturas utilizadas — o quarto compasso de Beethoven resgata as classes de alturas 5 e 8, formando o conjunto total (04578A); e no nosso exemplo, inserimos 0 e 4, obtendo (01357AB). Por fim, como a última definição determina que os próximos conjuntos a serem utilizados devem ser quaisquer subconjuntos do quarto conjunto, o que contém todas as classes de alturas usadas ao longo de cada trecho, podemos constatar que nenhuma classe de alturas nova surge nem nos compassos finais de Beethoven nem nos do nosso exemplo.

Toda a harmonia da nossa miniatura foi construída, portanto, a partir da particularização dos valores de classes de alturas, seguida da segunda fase do planejamento composicional, chamada de aplicação, que consiste em revelar esses valores na superfície musical.

4.5. Modelagem de Perfil

A ideia de *modelling* no campo da composição musical é definida por Peter Burkholder como

o uso de uma música existente como modelo ou padrão para um novo trabalho, no todo ou em parte. A modelagem pode implicar assumir a estrutura do trabalho existente, incorporando parte de seu material melódico ou rítmico, imitando sua forma ou procedimentos, ou seguindo seu exemplo de alguma outra maneira. (Burkholder 2001, tradução nossa)¹⁸

Essa definição nos aponta a direção do conceito da nossa quinta tipologia: a modelagem de perfil. Enquanto a Modelagem Sistêmica se concentra nas relações entre objetos associados a parâmetros específicos na obra original para criar a nova obra, a modelagem de perfil considera ambos, objetos e relações, os quais, como vimos anteriormente, configuram o que denominamos perfil composicional.

Se identificarmos, por exemplo, os conjuntos harmônicos de uma determinada obra, na modelagem de perfil aplicaremos esses conjuntos diretamente na nova obra a ser produzida, ao passo que na Modelagem Sistêmica teremos que detectar relações profundas entre esses conjuntos, para então utilizá-las na nova composição, gerando novos conjuntos, exatamente como fizemos no nosso exemplo de Modelagem Sistêmica. A modelagem de perfil lida, portanto, diretamente com objetos e relações na perspectiva de determinados parâmetros musicais de uma obra.

Completando as três áreas da esquerda do gráfico da Bússola Intertextual, juntamente com a paródia e a Modelagem Sistêmica, a modelagem de perfil engendrará, via de regra, uma obra com novo estilo em relação ao intertexto — ou seja, com intencionalidade subvertida —, mas com nível de reconhecibilidade dos materiais temáticos nem tão superficial quanto na paródia, nem tão profundo quanto na modelagem sistêmica, como explicamos — ou seja, com presença no meio termo entre implícita e explícita. Logo, a localização dessa tipologia na Bússola Intertextual se encontra na área da esquerda, verticalmente intermediária entre a paródia e a Modelagem Sistêmica (Fig. 14).

¹⁸ Original: “The use of an existing piece of music as a model or pattern for a new work, in whole or in part. Modelling may involve assuming the existing work’s structure, incorporating part of its melodic or rhythmic material, imitating its form or procedures, or following its example in some other way.”

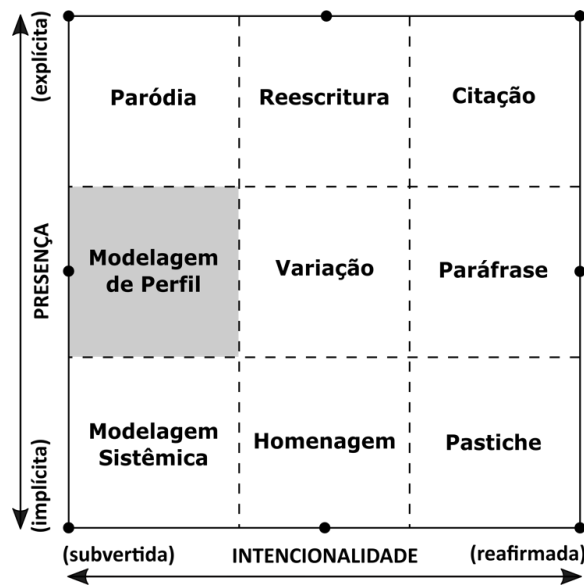


Figura 14: Localização da modelagem de perfil no gráfico da Bússola Intertextual

Nosso exemplo prático de modelagem de perfil surgiu de uma experiência de samplear e manipular o áudio do intertexto de Beethoven, transcrito de volta para o piano; esse processo foi estimulado pela vontade de criar um exemplo não óbvio de transcrição e de sampleamento — duas das nossas *outras tipologias* (ver Mesquita 2023, no trecho em que é descrita detalhadamente essa experiência, p. 83; aqui neste artigo, o que nos importa é o fato de essa transcrição ter resultado, dentro das classificações das tipologias principais, numa ocorrência de modelagem de perfil, como veremos a seguir).

Apreensivo
♩ ~ 140

ff *ppp* *p* *ppp*

ppp

mp *ppp* *pp* *ppp*

Example 8 (part 1) shows a piano score in bass clef, 3/4 time signature. It consists of three measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a pianissimo (*ppp*) dynamic. The second measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo leading to a pianissimo (*pp*) dynamic. The third measure starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a pianissimo (*pp*) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. A bracket under the first two measures is labeled *pp*.

Exemplo 8: Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 1)

Example 9 shows a piano score in bass clef, 3/4 time signature, spanning measures 13 to 22. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 13-15) shows a piano (*p*) dynamic in measure 13, a crescendo to pianissimo (*pp*) in measure 14, and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 15 with a crescendo to pianissimo (*pp*). The second system (measures 16-18) shows a forte (*f*) dynamic in measure 16, a crescendo to piano (*p*) in measure 17, and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 18 with a crescendo to piano (*p*). The third system (measures 19-21) shows a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 19, a crescendo to piano (*p*) in measure 20, a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 21 with a crescendo to mezzo-piano (*mp*), and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 22 with a crescendo to mezzo-piano (*mp*). The fourth system (measures 22-24) shows a pianissimo (*ppp*) dynamic in measure 22, a crescendo to pianissimo (*ppp*) in measure 23, and a crescendo to pianissimo (*ppp*) in measure 24. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Exemplo 9: Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 2)

The musical score consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The dynamics and articulation are as follows:

- System 1 (Measures 6-10):** Bass clef. Measure 6: *mp*. Measure 7: *pp*. Measure 8: *mf*. Measure 9: *pp*. Measure 10: *pp*.
- System 2 (Measures 13-15):** Bass clef. Measure 13: *p*. Measure 14: *pp*. Measure 15: *mp*. Measure 16: *pp*.
- System 3 (Measures 16-18):** Treble clef. Measure 16: *f*. Measure 17: *p*. Measure 18: *mp*. Measure 19: *p*.
- System 4 (Measures 19-21):** Treble clef. Measure 19: *mf*. Measure 20: *p*. Measure 21: *ff*. Measure 22: *mp*. Measure 23: *mf*. Measure 24: *mp*.
- System 5 (Measures 22-24):** Treble clef. Measure 22: *ppp*. Measure 23: *ppp*. Measure 24: *ppp*.

Exemplo 10: Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 3)

The image shows a musical score for piano, measures 25 through 30. The score is written in 6/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat).
 - Measure 25: Treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a half note chord of F4, Bb3, Eb3. Dynamic markings: *fff* above the treble staff, *f* above the treble staff, and *f* below the bass staff.
 - Measure 26: Treble staff has a half note chord of G4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a half note chord of F4, Bb3, Eb3. Dynamic markings: *f* above the treble staff, *fff* below the bass staff.
 - Measure 27: Treble staff has a half note chord of G4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a half note chord of F4, Bb3, Eb3. Dynamic markings: *fff* above the treble staff, *fff* below the bass staff.
 - Measure 28: Treble staff has a half note chord of G4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a half note chord of F4, Bb3, Eb3. Dynamic markings: *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff. Below the bass staff: *p* below the bass staff, *f* below the bass staff, *sub. p* below the bass staff, *f* below the bass staff.
 - Measure 29: Treble staff has a half note chord of G4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a half note chord of F4, Bb3, Eb3. Dynamic markings: *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff. Below the bass staff: *sub. p* below the bass staff, *f* below the bass staff, *sub. p* below the bass staff, *f* below the bass staff.
 - Measure 30: Treble staff has a half note chord of G4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff has a half note chord of F4, Bb3, Eb3. Dynamic markings: *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff, *ff* above the treble staff, *p* above the treble staff. Below the bass staff: *sub. p* below the bass staff, *f* below the bass staff, *sub. p* below the bass staff, *ff* below the bass staff. A *rit.* marking is above the treble staff, and a *ff* marking is above the treble staff at the end of the measure.

Exemplo 11: Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 4)

O parâmetro modelado foi o das classes de alturas ordenadas da melodia. Mesmo modificando o ritmo e outros parâmetros, replicar classes de alturas ordenadas de uma melodia pode acabar explicitando demais a dimensão da presença do intertexto. Uma solução simples para isso poderia ser modificar o contorno, alterando os registros das alturas originais, sem mudar as classes; no nosso caso, entretanto, o que ajudou a obscurecer a melodia foram dois outros recursos: “esticar” radicalmente o tempo e inserir uma espécie de “eco” ascendente e *diminuendo* com duas entradas sequenciais de novas camadas de notas repetidas — um e dois semitons acima, respectivamente — após cada entrada de nota da sequência, gerando um contexto harmônico atonal no todo, com caráter que denominamos de apreensivo. Cada nota que surge permanece em ataques contínuos, numa dinâmica *pianissimo*, e essas reiterações vão se acumulando em *clusters* “em volta” dos novos ataques. Esse padrão se mantém até o final, numa direção geral ascendente e dinâmica crescente, até atingir o clímax (compasso 26) com uma cadência tonal que surge organicamente e define

uma conclusão sobre *Fá menor*. Toda essa descrição é decorrente dos processos realizados na nossa experiência de manipulação de áudio feita para o exemplo de transcrição, como já explicamos, mas agora estamos analisando a música *a posteriori* e expondo os motivos pelos quais o resultante da experiência se enquadra na classificação tipológica da modelagem de perfil.

4.6. Reescritura

Equivalente ao que muitos chamam de releitura, o conceito de reescritura do nosso trabalho pode ser metaforizado com a imagem de um palimpsesto, um termo que designa “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (Genette 2006, p. 5).

Silvio Ferraz também nos ajuda a construir nossa ideia dessa tipologia com a afirmação de que a reescritura consiste em “retomar uma amostra musical qualquer e submetê-la a uma escuta atual”, ou “atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia” (Ferraz 2008, p. 50 e 47).

O autor Gustavo Rodrigues Penha, por sua vez, declarou que

A reescritura implica num diálogo entre diferentes pensamentos criativos historicamente determinados de uma mesma manifestação artística. Aquele que reescreve lança um olhar para trás e faz confrontarem-se os pensamentos e procedimentos composicionais presentes no texto que será reescrito, com aqueles próprios seus e de seu contexto histórico, e dessa maneira acaba por lançar um olhar a si mesmo, como que num espelho. Ao reescrever, um autor se apresenta também como um leitor crítico, e é justamente uma leitura, ou uma escuta, que ele tratará de escrever a partir de suas próprias ferramentas composicionais, atualizando, assim, a obra original; ele *reescreve* porque escreve uma leitura sua de um texto já escrito. (Penha 2010, p. 1)

Neste trabalho, a reescritura corresponde a uma espécie de “meia paródia”, na medida em que, mantendo a reconhecibilidade — como na paródia —, essa tipologia promove uma inversão de sentido parcial — diferentemente da paródia, cuja inversão de sentido é total. Conseqüentemente, a reescritura ocupa, na Bússola Intertextual, a área central-superior do gráfico, com presença explícita e intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida, entre a paródia e a citação — fechando, portanto, as três tipologias com presença explícita (Fig. 15).

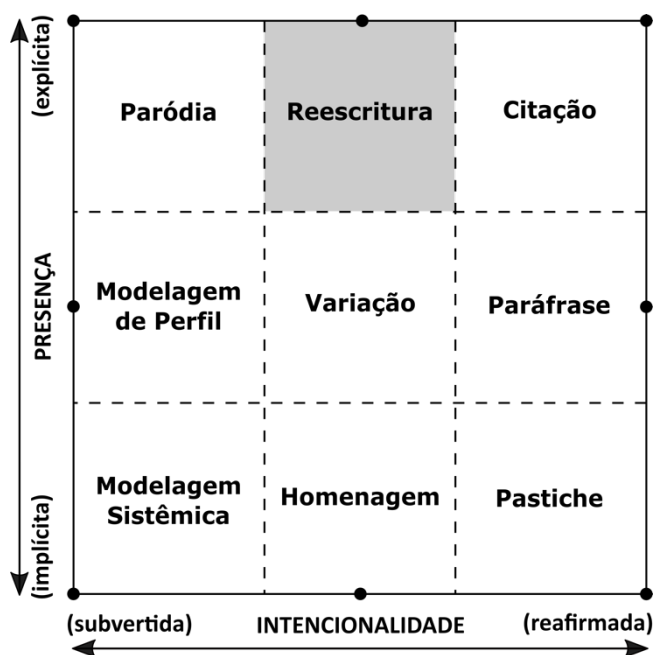


Figura 15: Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual

Ao planejarmos a miniatura composicional criada a partir de uma reescritura do intertexto de Beethoven, nossa primeira diretriz era a de mantermos o material temático bastante explícito, no máximo com pequenas alterações que visassem adaptá-lo ao novo tratamento a ser dado a ele. Para decidirmos como seria esse novo contexto — lembrando que as classificações feitas com a Bússola intertextual são sempre relativas e estabelecidas por meio de interpretações que podem variar de um olhar para outro —, selecionamos um estilo que se afastasse do classicismo original da sonata, mas que ao mesmo tempo não se distanciasse ao ponto do tango com o qual “vestimos” o intertexto no nosso exemplo da paródia. Nossa escolha foi então por um tratamento impressionista, com atmosfera etérea e caráter que qualificamos como “esvoaçante”; harmonia com centro gravitacional em Fá maior, mas sem tonalidade definida, constituída de acordes maiores e menores com tensões de sétima e nona e com empréstimos modais; e textura com arpejos de acompanhamento em contorno de arco na mão esquerda contra arpejos rápidos em tercinas na direita, sincronizados com os ataques de cada nota da melodia (Ex. 12).

The musical score is titled "Esvoaçante" and is in G minor, 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked *mf* and includes a *rit.* section. The score is divided into three systems, with measures 1-3, 4-6, and 7-8. The first system is marked "Esvoaçante" and *mf*. The second system is marked *rit.*. The third system is marked *8va* and *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 12: Exemplo de reescritura a partir do intertexto de Beethoven

4.7. Paráfrase

Ilza Nogueira, baseada nos estudos de Affonso Romano de Sant'Anna (2003), atribui à paráfrase a marca característica de "intertextualidade das semelhanças" (Nogueira 2003, p. 7). Por sua parte, Henrique Iwao elabora o conceito dessa tipologia diferenciando-a da citação, quando afirma que

Na abordagem de textos faz-se a distinção entre paráfrase e citação, a partir do texto (do resultado textual) e não da intenção (o modo como o texto é escrito). Deste ponto de vista, grosseiramente, a citação mantém o conteúdo

do que foi citado (usando como expediente as aspas de citação), enquanto a paráfrase mantém a ideia (o significado da mensagem), reelaborando o conteúdo (as palavras usadas, a frase). (Iwao 2012, p. 97)

No campo da música, nos séculos XV e XVI, o termo paráfrase já apontava para essa mesma direção de manutenção de uma ideia com reelaboração do conteúdo, na medida em que designava uma técnica composicional na qual uma melodia preexistente era usada em uma obra polifônica, livremente ornamentada, mas nunca totalmente obscurecida.

A nossa definição de paráfrase pode ser sintetizada, portanto, como a “reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido da obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais” (Nogueira 2003, p. 4). Temos então, na localização da Bússola Intertextual, exatamente a configuração descrita por Iwao na primeira frase da sua citação, na qual o autor comenta que a paráfrase se distancia da sua origem “a partir do texto (do resultado textual) e não da intenção (o modo como o texto é escrito)”. Trocando em miúdos: a intencionalidade é completamente reafirmada, e a presença se desloca para o centro, entre implícita e explícita, com posicionamento do gráfico na área da direita entre a citação e o pastiche, funcionando como uma citação em que os materiais temáticos estão parcialmente modificados, ou então como um pastiche em que eles estão parcialmente revelados (Fig. 16).

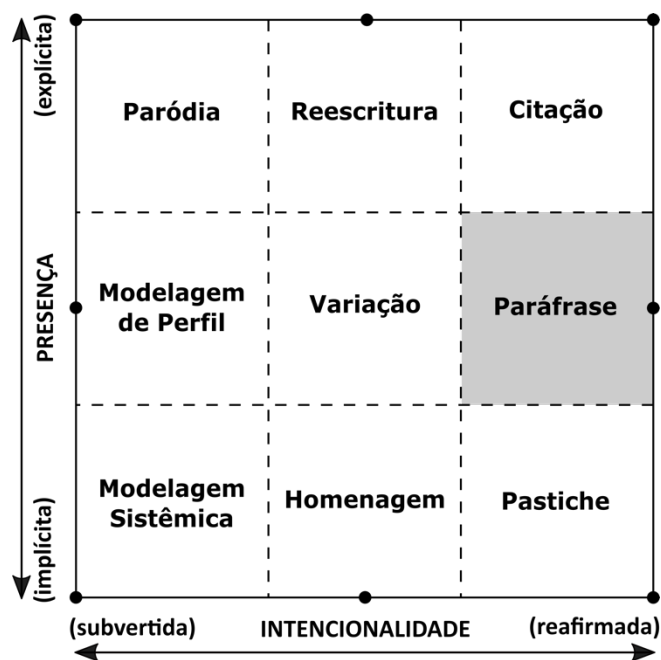


Figura 16: Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual

Enérgico
♩ = 150

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 37-40) is marked **Enérgico** with a tempo of ♩ = 150. It features a **ff** dynamic and includes a **8^{va}** (octave) marking. The second system (measures 41-44) continues the piece with **p** and **ff** dynamics and **ad libitum** and **a tempo** markings. The third system (measures 45-50) shows a **mf** dynamic and includes **ad libitum a tempo** markings. The final system (measures 51-52) is marked **fff** and includes a **8^{va}** marking. The score concludes with a **coda** marking.

Exemplo 13: Exemplo de paráfrase a partir do intertexto de Beethoven

Para compormos nossa paráfrase (Ex. 13), tivemos então a missão de explicitar/implicitar parcialmente o tema da sonata e ao mesmo tempo manter o estilo beethoveniano. Para a primeira parte dessa tarefa, decidimos inverter o contorno da melodia, seguindo rigorosamente a inversão de cada frase e acrescentando um pequeno “eco” das notas finais, em registro superagudo, com contorno “desinvertido”. E para mantermos o estilo de Beethoven, em primeiro

lugar optamos por preservar a harmonia original do trecho, apenas substituindo a segunda aparição da dominante pelo acorde diminuto de dominante da dominante, também frequente na obra de Beethoven, como mostramos no nosso exemplo de pastiche. Ademais, resolvemos implementar o caráter e a textura similares aos do terceiro movimento da *Sonata para Piano Op. 27 N. 2* (Ex. 14) — famosa com o nome de *Sonata ao Luar* —, com andamento veloz e arpejos ascendentes de semicolcheias em seqüências contínuas de quatro notas — com as diferenças de que, na obra de Beethoven, a mão esquerda executa um baixo pedal figurado em ostinato, e a direção do todo é ascendente, enquanto, no nosso exemplo, a mão esquerda dobra a direita no registro grave, e a direção do todo é descendente. Encerramos nossa miniatura com um *grand finale* elaborado a partir de uma expansão do contorno do final do intertexto, numa escala descendente adensada em quatro oitavas paralelas, arrematadas pelo ataque em *fff* do acorde de tônica (utilizamos nessa escala um recurso de notação de música contemporânea para o efeito de *acelerando*, mas ele não implica uma interferência no estilo clássico do resultado musical produzido).

252 Presto agitato.

Exemplo 14: Início do terceiro movimento da *Sonata para Piano Op. 27 No 2*, de Beethoven (Beethoven 1910)

4.8. Homenagem

Homenagear um artista através de uma criação pode ser uma excelente maneira de selar as pazes com a influência, convertendo a angústia em alegria, em aceitação e compreensão de que, onipresente e inexorável, essa influência pode ser “mocinha” ao invés de “vilã” do processo criativo. Gary Rownd declara

que “a homenagem musical se tornou um importante meio de expressão para compositores”, pois “através da composição, eles podem honrar aqueles que influenciaram suas vidas” (Rownd 1990, p. 89). Lúcia Barrenechea, por sua vez, focando na questão estilística, comenta que “tal prática produz obras particularmente interessantes quando um compositor decide homenagear outro por meio da fusão de seu próprio estilo com determinadas características da linguagem composicional do homenageado” (Barrenechea 2009, p. 627).

Nosso conceito de homenagem consiste justamente nessa fusão do estilo do autor ou obra intertextualizada/homenageada com o do compositor homenageador, sem a exposição de materiais temáticos do intertexto. Portanto essa tipologia ocupa, na Bússola Intertextual, a posição entre o pastiche e a Modelagem Sistemática, na parte inferior do gráfico. Essa área é resultante da intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida, e da presença implícita — uma vez que há mistura do estilo original da obra com o do novo compositor, e utilização de materiais temáticos inteiramente novos (Fig. 17).

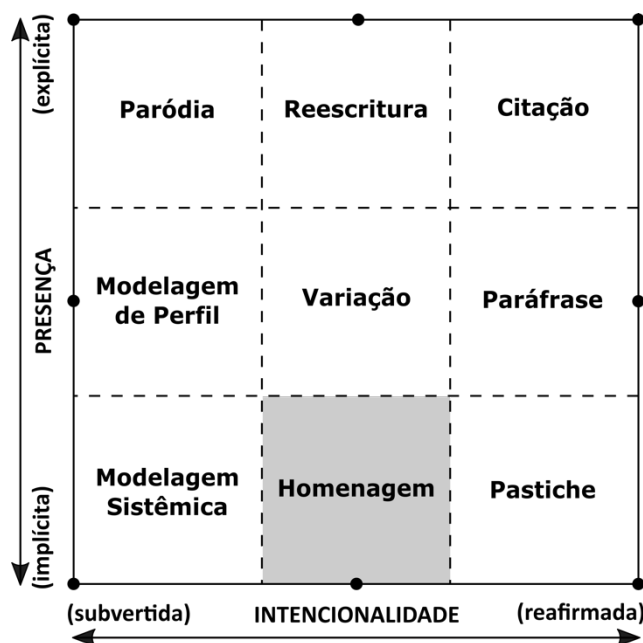


Figura 17: Localização da homenagem no gráfico da Bússola Intertextual

Para compormos o nosso exemplo de homenagem (Ex. 17), inicialmente criamos uma melodia inspirada em Beethoven, na tonalidade de Dó menor, cuja harmonia inferida está apresentada no Ex. 15. Utilizamos basicamente as alturas da escala de Dó menor, com acréscimo de Lá natural — originado como nota real do acorde diminuto de dominante da dominante (frequente em Beethoven, como

comentamos anteriormente) — e de Fá sustenido surgido como nota melódica cromática em torno de Sol —, da mesma maneira que, por exemplo, as notas repetidas do início do popularíssimo tema da *Bagatela N. 25 em Lá menor* de Beethoven, mais conhecida como *Für Elise* (Ex. 16) — nesse caso, Mi e Ré sustenido, porque a tonalidade é de Lá menor.

Exemplo 15: Melodia inspirada em Beethoven

Exemplo 16: Início do tema da *Bagatela No 25 em Lá menor*, conhecida como *Für Elise*

Até essa etapa do Ex. 15, teríamos um pastiche, pois criamos uma nova melodia, buscando manter o estilo — a presença está implícita, e a intencionalidade, reafirmada. Precisávamos então de uma nova etapa no processo composicional na qual pudéssemos mesclar o estilo mantido com um novo estilo, promovendo então a fusão de estilos que configura, finalmente, a nossa homenagem. Para atingir tal objetivo, realizamos uma espécie de “filtragem” que deixa passar parte dos parâmetros da melodia enquanto retém outra parte, a qual será modificada. Os parâmetros mantidos foram as classes de alturas ordenadas, o ritmo, a textura (monofônica), o andamento e as articulações (além do timbre, uma vez que nossos exemplos são pianísticos, assim como a sonata de Beethoven); e os parâmetros alterados foram apenas o contorno e a

dinâmica, além de, indiretamente, a harmonia. Apesar de a quantidade de parâmetros conservados ser bem maior do que a dos modificados, essa “filtragem” já foi suficiente para produzir uma nova roupagem bem diferente da primeira. A alteração no contorno, sem modificar as classes de alturas ordenadas, foi possível graças às mudanças (drásticas) de registro das notas, criando saltos gigantescos de uma nota para outra, destruindo o fluxo linear da melodia, “estilhaçando-a” e transformando o discurso melódico em um “desenho” pontilhista. Para acentuarmos esse efeito de mutilação da melodia, estabelecemos uma dinâmica *piano* com algumas notas destacadas em *sforzando*, adicionando mais interrupções abruptas na linearidade, mas por uma outra via. Inserimos algumas fermatas nos finais de frase e, por fim, o parâmetro harmônico acabou sendo também transformado como consequência da dissolução da melodia, cuja integridade nos levava antes à inferência da harmonia tonal; ademais, adicionamos pedais que vão sobrepondo e acumulando as ressonâncias de todas as notas de cada frase, reforçando a instauração de um resultado harmônico que soa atonal, mesmo sem alterar as classes de alturas ordenadas originais.

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system begins at measure 15, marked 'Nebuloso' with a tempo of approximately 80. It features a melodic line with large leaps and dynamic markings of piano (*p*) and sforzando (*sfz*). The second system starts at measure 20 and includes a 'rit.' (ritardando) marking and a fermata over the final note. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic and performance instructions.

Exemplo 17: Exemplo de homenagem a partir do intertexto de Beethoven

4.9. Variação

Várias das nossas tipologias têm seus conceitos provenientes do campo da Literatura — âmbito do qual o conceito de intertextualidade é oriundo —, mas a variação, no vocabulário intertextual, é um termo originalmente pertencente ao universo da Música, sendo, inclusive, um dos principais recursos tradicionais de desenvolvimento do discurso musical em processos composicionais. Ao longo da História da Música, a variação promoveu até mesmo o surgimento e estabelecimento de formas musicais, com destaque para o *tema com variações*, que, segundo Eugênio Lima de Souza, “é, talvez, o exemplo mais significativo do uso da intertextualidade na música. O compositor pode fazer variações de um material próprio, mas, na maioria das vezes, ele se apropria de um tema alheio”¹⁹ (Souza 1997, p. 55).

As transformações realizadas nas variações consistem geralmente em operações de transposição, inversão e retrogradação melódicas; contração e expansão intervalares; diminuição e aumento rítmicas; fragmentação e permutação motivica; filtragem e conversão de alturas; acréscimo, omissão, rotação e interpolação de notas; e mudanças/substituições nas escalas, harmonias, timbres, articulações, dinâmicas, andamentos e texturas; além de combinações entre todas essas alternativas. Na maioria das vezes, esses procedimentos não modificam o intertexto ao ponto de deixá-lo totalmente obscurecido — ou seja, a presença intertextual não é totalmente implícita. Os autores Stephen McAdams e Daniel Matzkin afirmam que “o espaço de variação possível do material temático que ainda mantém uma ligação de semelhança perceptual com o original é limitado”²⁰ e que “o tipo de variação mais amplamente utilizado envolve mudança na estrutura de nível de superfície, enquanto algumas invariantes são mantidas em um nível hierárquico superior” (McAdams; Matzkin 2001, p. 73 e 66, tradução nossa)²¹. A partir dessas

¹⁹Ressaltamos que nem todas as variações de obras compostas sob a forma de tema com variações corresponderão ao nosso conceito de variação; algumas poderão se aproximar mais de outras tipologias.

²⁰Original: “From the data, it is clear that the space of possible variation of thematic material that still maintains a link of perceptual similarity to the original is limited.”

²¹Original: “By far the most widely used type of variation involves change in the surface level structure while some invariant is retained at a higher hierarchical level.”

observações, podemos estabelecer que a variação deve, portanto, transformar o intertexto mantendo um grau considerável de reconhecibilidade.

Isso posto, o conceito dessa tipologia no presente trabalho corresponde a uma reescritura com os materiais temáticos parcialmente velados, ou uma homenagem que revela parte dos materiais temáticos da obra, ou, ainda, uma paráfrase com o contexto/tratamento parcialmente alterado, ou, por fim, uma modelagem de perfil que mescla o seu contexto/tratamento com o da obra original. Logo, nossa nona tipologia intertextual ocupa a área central da Bússola Intertextual, representando a presença no meio-termo entre implícita e explícita, e a intencionalidade metade reafirmada e metade subvertida.

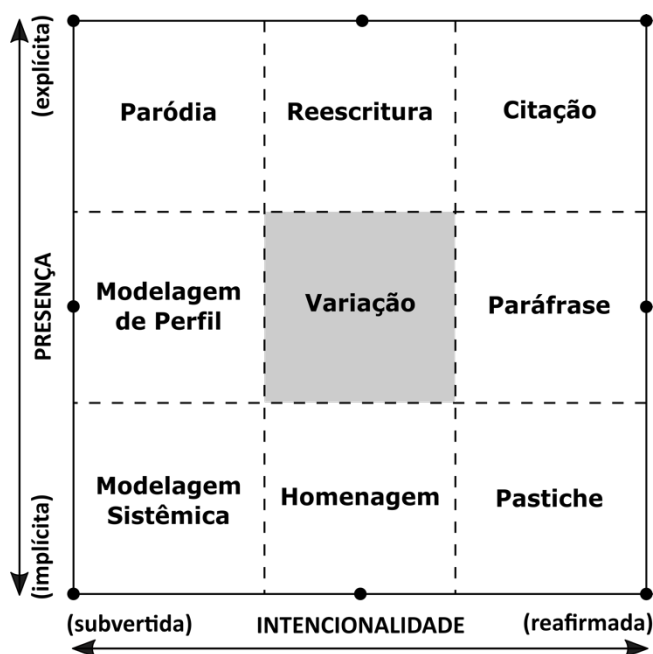


Figura 18: Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual.

Grandioso
♩ = 90
f
2
2
8va
2
2
Rec.

3
2
2
8va
2
2

5
2
2
2
2

7
8va
ff
2
2
ritardando
2

Exemplo 18: Exemplo de variação a partir do intertexto de Beethoven

A programação para criarmos nosso exemplo de variação envolveu transformar parcialmente o material temático de Beethoven e alterar, também parcialmente, o tratamento dado a ele — ou seja, o seu estilo. Para essa segunda parte da tarefa, escolhemos dar à nossa miniatura um estilo romântico com caráter grandioso; dinâmica *fortíssimo*; compasso quaternário composto com polirritmia entre as mãos; harmonia tonal em Fá maior enriquecida com empréstimos modais e cromatismos; e textura em três planos, sendo um plano superior com a melodia adensada em acordes de quatro ou cinco notas, um plano central bastante preenchido ritmicamente com acordes “quebrados” de acompanhamento, e um plano inferior com o baixo em oitavas executando contracantos à melodia (na segunda metade da miniatura, esse plano do baixo incorpora a melodia, enquanto o plano superior passa a assumir os contracantos, também adensados em acordes).

Para a primeira parte da tarefa — da transformação parcial do material temático — decidimos: (1) subir a primeira nota da melodia — da anacruse — em uma oitava, invertendo o primeiro intervalo melódico do tema (a quarta justa ascendente virou uma quinta justa descendente); (2) inserir notas de passagem entre as notas reais Fá, Lá e Dó; (3) não resolver ascendentemente o Mi para o Fá no final da frase, reatacando-o e mantendo-o sustentado como nona do acorde de Ré menor. As frases seguintes são imitações dessa primeira, portanto esse padrão de alterações é reaplicado da mesma maneira. E para encerrar a nossa variação temos um momento clímax com as mãos atacando juntas acordes nas extremidades do agudo e do grave, prosseguidos por linhas homorrítmicas em movimento contrário, que desembocam em duas notas centrais do piano — uma oitava de Dós —, arrematadas por uma cadência final sobre a tônica, mantendo o quinto grau na “ponta” na última nota da melodia.

5. Considerações finais

Destacamos a relevância da produção de trabalhos que conscientizem e orientem o uso da intertextualidade, uma vez que, além de estar, de uma forma ou de outra, sempre presente nos processos criativos, ela pode se tornar um poderoso gerador de ferramentas de criação, atuando como uma excelente alternativa para o recorrente “drama do papel em branco” — momento em que um artista criador se encontra “travado” para iniciar uma obra. Ademais, os

trabalhos sobre a intertextualidade têm o potencial de cumprir a função — a qual podemos até qualificar como terapêutica, de certo modo — de administração dessa angústia²² da influência exercida pelos mestres antecessores sobre novos artistas criadores, fazendo com que esses últimos compreendam que nada vem do nada, que toda obra é fruto de algo anterior — como afirmou Mário de Andrade — e, a partir disso, possam então se conscientizar e se apropriar da intertextualidade como uma fonte inesgotável de recursos criativos.



Figura 19: Símbolo da nossa pesquisa, criado e pintado pelo presente autor em tinta acrílica sobre tela

Ao longo de um percurso delineado pela perspectiva da Bússola Intertextual, nos apropriamos de obras anteriores e as reexpressamos à nossa própria maneira, seja mais explícita ou mais implícita, mais reafirmada ou mais subvertida. Podemos enxergar a intertextualidade como a materialização da influência que sofremos de criadores com os quais tomamos contato, cuja obra transformamos de algum modo, na mesma medida em que somos transformados por ela.

Referências

1. Andrade, Mário de. 1982. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio.

²² Nosso trabalho não tem a pretensão de eliminar por completo essa angústia, apenas de servir como recurso para administrá-la melhor; inclusive porque ela pode ter, por vezes, uma importante função de “empurrar” o artista criador para caminhos interessantes, os quais não seguiríamos sem sofrer a ação dela durante o processo de criação.

2. Barbosa, Lucas de Paula; Barrenechea, Lúcia. 2003. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi*, n. 8, p. 125–136.
3. Barrenechea, Lúcia Silva. 2009. Homenagens pianísticas de Camargo Guarnieri: um estudo de intertextualidade. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, Curitiba: UFRR.
4. Beethoven, L. v. 1862. *Sonaten für das Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
5. _____. 1980. *Sonatas*. München: G. Henle Verlag.
6. Bertalanffy, L. von. 2008. *Teoria geral dos sistemas*. Trad. Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes.
7. Burkholder, J. Peter. 2001. Modelling. *Grove Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053082>. Acesso em: 20 out. 2017.
8. Codeço, André. 2019. *A teoria do domínio sonoro*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
9. Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Seuil.
10. Ferraz, Silvio. 2008. A fórmula da reescritura. *III Seminário de Sonologia*. São Paulo: ECA-USP.
11. Ferreira, Esdras Sarmiento; Santos, Raphael Sousa; Lima, Flávio Fernandes de; Carvalho, Hugo Tremonte de; Pitombeira, Liduino. 2020. Sistema composicional intermarkoviano. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 2, p. 1–46.
12. Forest, Philippe. 1995. *Histoire de Tel Quel: 1960–1982*. Paris: Seuil.
13. Frighetto, Gisele Novaes. 2017. Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em *O sol se põe em São Paulo* e *Diário da queda*. Tese. São Paulo: Universidade de São Paulo.
14. Genette, Gérard. 2006. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
15. Gonçalves, F. S.; Piedade, A. T. C. 2021. Perspectivas de uma pesquisa sobre intertextualidade e composição musical. In: *XXXI Congresso da ANPPOM, Composição e Sonologia*, João Pessoa.
16. Iwao, Henrique. 2012. *Colagem musical na música eletrônica experimental*. Dissertação. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

17. Jenny, Laurent. 1979. A estratégia da forma. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina.
18. Kaplan, José Alberto. 2006. Ars inveniendi. *Claves: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB*, n. 1, p. 15–25.
19. Kristeva, Julia. 2005. *Semiótica: introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
20. Lima, F. 2011. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música). João Pessoa: UFPB.
21. McAdams, Stephen; Matzkin, Daniel. 2001. Similarity, invariance, and musical variation. *Annals of the New York Academy of Sciences*, v. 930, p. 62–76.
22. Mesquita, Gabriel. 2023. *||: (À) Bússola Intertextual (é) O Estranho Retorno Infinito :||*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
23. _____. 2018. *A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
24. _____. 2023. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. *Opus*, v. 29, p. 1–33. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04>.
25. _____. 2023. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. *Anais do VII SIMPOM*.
26. Meyer, Leonard B. 1994. *Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: University of Chicago Press.
27. _____. 1989. *Style and music: theory, history, and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
28. Miccolis, Ana Maria Galvão. 2023. Especificação de sistemas composicionais híbridos a partir da intertextualidade por modelagens. In: *Congresso da ANPPOM*, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ANPPOM.
29. _____. 2021. O modelo de análise derivativa aplicado ao planejamento composicional com uma Grundgestalt a partir de *Pluft, o Fantasmilha* de Tom Jobim. In: *6th International MusMat Conference*, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: MusMat Research Group.
30. _____. 2024. Tipologias de hibridismo no desenvolvimento de sistemas composicionais. *Musica Theorica*, v. 9, n. 2, p. 1–42.
31. Miranda, Antonio Luiz Drummond. 2024. A relação entre discurso verbal e musical na elaboração das obras *Última Vez* e *Como Ousam*. Dissertação

- (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicações, Turismo e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa.
32. Moraes, Pedro Miguel; Pitombeira, Liduino. 2013. Composição do *Ponteio nº 5* de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistemica do *Ponteio nº 15* de Camargo Guarnieri. *Música Hodie*, v. 13, p. 8–33.
 33. Mororó, B. O. 2008. Modelagem Sistemica do processo de melhoria contínua de processos industriais utilizando o método Seis Sigma e Redes de Petri. Dissertação (Mestrado em Engenharia). São Paulo: PUC.
 34. Morris, Charles W. 1938. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: University of Chicago.
 35. Mozart, Wolfgang Amadeus. 1981. *Sinfonia nº 40*. London: Chester.
 36. Nogueira, Ilza. 2003. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliana: Revista da Academia Brasileira de Música*, n. 13, p. 2–12.
 37. Nogueira, Marcos. 2011. O viés emocional da expressão musical. *Música Hodie*, v. 11, p. 43–65.
 38. Oliveira, Helder A. 2020. *Modelagem gestáltica: modelos sistêmicos a partir de princípios da teoria da Gestalt*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
 39. _____.; Pitombeira, Liduino José. 2023. Aplicação composicional da kenosis de Bloom por meio da modelagem sistêmica. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, São João del-Rei.
 40. _____.; _____.; Santos, Raphael Sousa. 2023. Modelagem gestáltica do *Ponteio nº 28* de Camargo Guarnieri. *Musica Theorica*, v. 8, n. 1, p. 1–33.
 41. _____. 2023. Planejamento composicional a partir da ferramenta intertextual askesis. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, São João del-Rei.
 42. _____.; Pitombeira, Liduino. 2023. Composition of “Karma” based on the Gestalt Modeling of “Ponteio No. 29” by Camargo Guarnieri. *Revista Vórtex*, v. 11, n. 3, p. 1–37.
 43. Penha, Gustavo Rodrigues. 2010. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. Dissertação. Campinas: UNICAMP.

44. Petri, Ariane Isabel. 2024. A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores. *Revista Orfeu*, v. 9, n. 2, p. e0102.
45. _____. 2020. As camadas de intertextualidade das XIV *Variações sobre o tema de Xangô* de Almeida Prado. *Opus*, v. 26, n. 2, p. 1–25.
46. Pitombeira, Liduino. 2015. A produção de teoria composicional no Brasil. In: Nogueira, Ilza; Borém (Orgs.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*, p. 61–89. Salvador: UFBA.
47. _____. 2018. A systemic model for Debussy's Prelude No. 1. *Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 2, n. 2, dez.
48. _____. 2022. Composição pela concatenação de fragmentos independentes. *Revista Orfeu*, v. 7, n. 2, p. 1–63.
49. _____. 2014. *Produção de obras originais a partir da Modelagem Sistêmica do Primeiro Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri*. Rio de Janeiro: UFRJ.
50. Samoyault, Tiphaine. 2008. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini; rev. Maria Leticia Guedes Alcofonado, Regina Salgado Campos. São Paulo: Hucitec.
51. Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber.
52. Souza, Eugênio Lima de. 1997. *Recursos técnicos e processos intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UFRJ.
53. Souza, Rodolfo Coelho de. 2009. Intertextualidade na música pós-moderna. In: Skeff, Maria de L.; Zampranha, Edson (Orgs.). *Arte e cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 53–73.
54. Xavier, T. A. B.; Costa, R. L. M. 2024. A questão da presença nos estudos do som: uma revisão crítica na base de dados da ANPPOM. Trabalho apresentado no XXXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Salvador.
55. Zampranha, Edson (Org.). 2009. *Arte e cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb.
56. Zani, Ricardo. 2003. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, v. 9, n. 1, p. 121–132.