



Perspectivas de uma Pesquisa sobre Intertextualidade e Composição Musical¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Fabício Solano Gonçalves

Universidade do Estado de Santa Catarina – fabgon-@hotmail.com

Acácio Tadeu Camargo de Piedade

Universidade do Estado de Santa Catarina – acaciopiedade@gmail.com

Resumo. O artigo trata de apresentar os resultados parciais de uma pesquisa de doutorado em curso cuja investigação foca na articulação entre o conceito de intertextualidade e a composição musical. Inicialmente, são expostas considerações sobre as origens do conceito. Posteriormente, são observados exemplos da bibliografia, identificando operações que abarcam a utilização de material não original na criação de uma nova obra. Num terceiro momento, evidenciam-se os processos intertextuais que permeiam a composição de uma peça autoral. O artigo busca construir uma fundamentação e evidenciar operações empregadas num processo criativo que vem se sedimentando a partir da pesquisa.

Palavras-chave. Composição Musical. Intertextualidade. Sistema Composicional.

Title. *Perspectives of a Research about Intertextuality and Musical Composition*

Abstract. This paper presents the partial results of a doctoral research in progress which investigates the articulation between the concept of intertextuality and musical composition. At first, considerations about the origins of the concept are presented. Next, some examples from the bibliography are introduced to identify the operations that encompass the use of non-original material in the creation of a new work. Thereafter, intertextual processes that permeate a musical piece by the authors are commented. This paper aims to build some background for the topic and to display the operations employed in a creative process that is being consolidated along the doctoral research.

Keywords. Musical Composition. Intertextuality. Compositional Systems.

1. Introdução

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva no final dos anos 60 a partir da convergência de ideias de Saussure, Bakhtin e Barthes². Após a divulgação na Europa Ocidental dos trabalhos de Bakhtin, vários autores se dedicaram ao estudo da intertextualidade, mas oficialmente “Kristeva foi a primeira a utilizar e definir o termo, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e encontrados também em seu livro sobre semiótica” (MESQUITA, 2018 p. 19). A ideia básica da autora é que um texto é “uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, diversas proposições, tomadas de outros textos, interceptam-se e neutralizam-se umas às outras” (KRISTEVA, 1969, p. 116). Nesse sentido, todo texto se construiria como uma espécie de mosaico de

citações, absorvendo e transformando outros textos que lhe são anteriores. Assim, um texto é, de certa maneira, “ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)” (KRISTEVA, 2005, p. 68 apud PITOMBEIRA, 2015, p. 107).

Transportando essas ideias para o campo da música, podemos arguir que quaisquer enunciações musicais podem ser pensadas como textos (e isto já é operativo na Semiótica da Música, por exemplo) e, como textos que são, podem ser considerados em sua trama musical com outros textos que lhe constituem. É nesta perspectiva que diversas investigações sobre intertextualidade na música têm despontado, tendo como foco a descoberta dos textos anteriores embutidos nas obras analisadas, muitas vezes de forma sutil ou de difícil percepção para ouvintes despreparados.

É importante ressaltar que a presente pesquisa composicional busca se ater principalmente ao polo do compositor, aquilo que Nattiez chamou de nível *poiético* (NATTIEZ, 2002), coletando dados a partir da escritura e focalizando a imaginação perceptiva do compositor. Afirma este autor:

O compositor pode até fazer previsões sobre a maneira pela qual sua obra será ouvida, mas as estratégias perceptivas específicas dos ouvintes poderão acabar por frustrá-las. Por esta razão que a imaginação perceptiva do compositor pertence, de fato, ao processo poiético” (NATTIEZ, 2002, p. 22).

Portanto, o interesse aqui não está na investigação sobre o quanto um ouvinte identifica do intertexto na nova obra (nível *estésico*), mas sim nos recursos que o compositor emprega para, partindo de intertextos, gerar novas obras. Para isso, o presente trabalho está dividido em três momentos principais: inicialmente serão feitas considerações sobre o conceito de intertextualidade; a seguir, a intertextualidade no campo da composição musical será comentada; no terceiro momento, uma composição própria de um dos autores deste trabalho será analisada de maneira a expor como ela se relaciona com uma obra antecessora e com a bibliografia.

2. Intertextualidade

Além do que já foi dito sobre Kristeva, podemos identificar com Koch (2003, p. 60) a intertextualidade abrangendo aplicações para além da literatura. Esta autora subdivide a intertextualidade em dois tipos: no sentido amplo e no restrito. A intertextualidade em sentido amplo diz respeito à “condição de existência do próprio discurso”, podendo ser aproximada do que se denomina interdiscursividade. Segundo a autora, um discurso não vem ao mundo

num estado de solidão inocente, mas sim é construído através de algo que já foi dito, em relação ao qual toma uma posição. O segundo tipo (sentido restrito), pode ser subdividido em mais quatro tipos de acordo com seu contexto: 1) intertextualidade de conteúdo / forma-conteúdo; 2) explícita / implícita; 3) semelhanças / diferenças; 4) com intertexto alheio, intertexto próprio ou com intertexto atribuído a um enunciador genérico. Segundo Koch (2003, p. 64), “alguns autores reservam a denominação de intertextualidade apenas para os casos com texto alheio, utilizando para o texto próprio o rótulo de intra ou autotextualidade”.

No âmbito dos estudos musicais é importante comentar os conceitos de empréstimo, influência e intertextualidade tais como são apresentados na literatura da área. Fenômenos onipresentes na história da música, não são exatamente a mesma coisa.

O empréstimo (*borrowing*) é visto como um fenômeno genérico que permeia todos os períodos e tradições musicais, podendo ser constatado do *cantus firmus* à variação, da alusão ao modelamento estrutural, com tipologias que podem ser investigadas, de tal forma que o empréstimo musical pode ser considerado como um campo (BURKHOLDER, 1994, p. 851-2).

O prestigiado estudo de Bloom (2002), dedicado à área da poesia, não trata este fenômeno como algo tão naturalizado mas sim como um universo habitado por uma tensão causada pela influência. Essa tensão, uma espécie de angústia e de luta, coloca o(a) poeta em uma relação de confronto com seus antecessores. Para produzir sua obra, o(a) criador(a) pratica o que Bloom chamou de “desleitura” (*misreading*) do original através de procedimentos específicos, que foram chamados de proporções revisionárias. Esta obra de Bloom teve grande influência nos estudos sobre intertextualidade na música.

Korsyn (1991) defende a influência conforme o pensamento de Bloom e se apropria de seu modelo para analisar a presença de Chopin em um obra de Brahms. O modelo das proporções revisionárias de Bloom é ampliado pelos “tropos retóricos” e “defesas psíquicas”, além da análise schenkeriana. Mais do que um empréstimo, a influência conforme Korsyn pressupõe uma permeabilidade quase inconsciente, a qual pode ser investigada por uma musicologia analítica.

Conforme Klein (2005, p. 4), a “influência implica em um posicionamento histórico da obra em seu tempo e origem, enquanto intertextualidade implica uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode envolver reversão histórica”. Este autor se afasta um pouco de Korsyn mas usa de forma aplicada a teoria de Bloom apoiando-se não somente na teoria e análise musical, mas também no pós-estruturalismo e na psicanálise. O autor afirma

que as conexões intertextuais têm que ser justificadas por evidências do contexto histórico, sendo esse interesse em conexões transhistóricas o embasamento para sua abordagem da estrutura musical, que é o cerne de sua visão de intertextualidade. Se para Bloom o significado de um poema só pode ser outro poema, para Klein (2005, p. 30) “a estrutura de um poema é outra estrutura”. Através desta abordagem analítica, Klein tenta elaborar uma definição mais ampla de intertextualidade na música.

Uma obra importante da literatura é o trabalho de Straus sobre a música da primeira metade do século XX, quando compositores(as) de uma tradição estética incorporaram a música do passado em suas composições pós-tonais (STRAUS, 1990). O autor revê as proporções revisionárias de Bloom e propõe um conjunto de técnicas utilizadas pelos(as) compositores(as) do período para refazer formas antigas, elementos estilísticos, sonoridades, e mesmo obras inteiras. Dentre elas estão motivação, generalização, marginalização, compressão, entre outras, que serão discutidas adiante pois serão importantes na presente discussão.

Barbosa e Barrenechea (2003) também propõem uma série de nomenclaturas analíticas que permitem a caracterização e distinção entre diferentes tipos de intertextualidade³. Não obstante,

[...] ao estudar as obras de seus antepassados, [o compositor] reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contidos, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, sua originalidade (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 125).

Após esse breve panorama geral sobre o conceito de intertextualidade, passaremos a apresentar uma série de operações intertextuais no processo composicional.

3. Operações intertextuais na Composição Musical

As implicações da intertextualidade no campo da composição musical serão comentadas, e serão apresentadas uma série de operações, ferramentas que atuam diretamente na manipulação do material musical intertextual. Ferramentas intertextuais podem ser definidas como “aqueles dispositivos e procedimentos, quaisquer que sejam, que vão alterar o material selecionado e tomado do original e levá-lo à sua forma atual como intertexto na nova composição” (AUGUSTO; PIEDADE, 2016, p. 4). Muitas vezes, “as remissões que interrompem o fluxo tempo-espacial de uma composição não precisam ser citações diretas e claramente expostas, mas, ao contrário, geralmente são deformações daquilo que intentam “rememorar” (AUGUSTO; PIEDADE, 2016, p. 4). Essa deformação e abstração do

antecessor pode ser vista como resultante da anteriormente mencionada relação de luta, conflito e angústia conforme Bloom.

Partindo de Bloom, Straus (1990) propõe uma série de oito ferramentas de modificação de intertextos, conforme já mencionamos⁴. Não obstante, o leque destas operações é ampliado por Pitombeira (2020), que apresenta um compilado de quatorze procedimentos que podem ser utilizadas na elaboração de diversos sistemas composicionais, sejam eles intertextuais ou não⁵. Para mais além, Mesquita criou uma bússola intertextual – uma ferramenta que pode servir de guia para construir diversas narrativas composicionais – que consiste em um “mapeamento da intertextualidade musical por uma perspectiva bidimensional de **presença** versus **intencionalidade**” (MESQUITA, 2018, p. 25 grifos do autor). O autor apresenta nove tipologias principais e dez subcategorias⁶ com suas definições⁷. A Figura abaixo (Fig. 1) apresenta a bússola intertextual e suas tipologias principais.

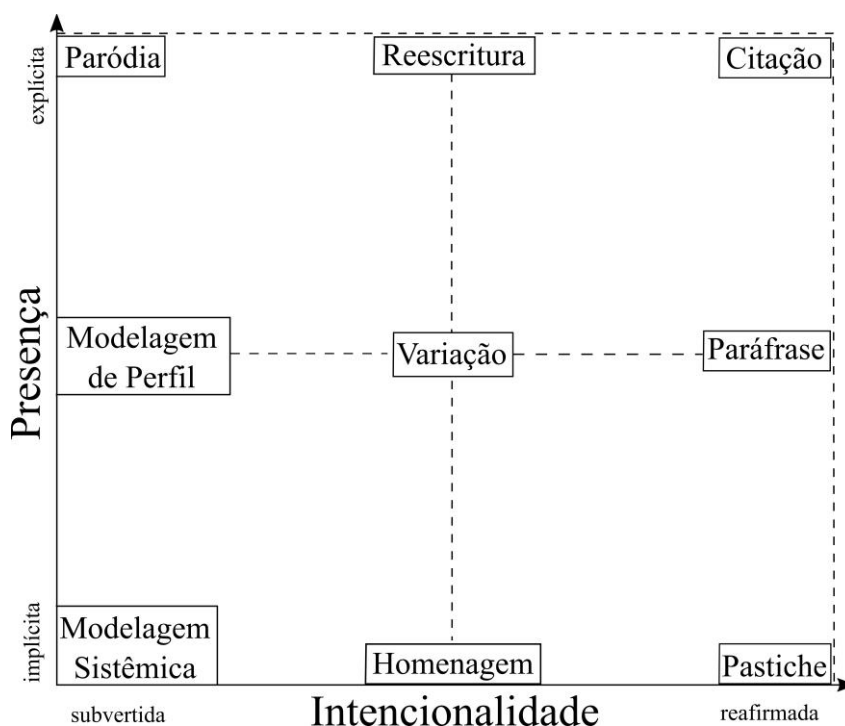


Figura 1: Bússola intertextual.

Retomaremos este diagrama mais adiante. Duas outras ferramentas surgem através das ideias de *distorção* e de *nublamento* identificadas por Piedade (2017, p. 143) nos escritos do compositor Salvatore Sciarrino: “as estratégias de *distorção* na composição constituem em técnicas de perturbar ou alterar um material através de recursos específicos,

como uso de harmônicos, *tremoli*, alterações de registro, corte, inversão, etc.”. Ademais, Piedade apresenta o nublamento como um recurso de distorção:

O que chamo de nublamento seria uma dessas formas de distorção que aponta para os mecanismos fragmentadores e deformadores da memória: aqui a referência está obliterada por um muro sonoro que age como filtro, cortando tangencialmente a integralidade das estruturas sonoras originais e deixando passar apenas fragmentos delas, os quais se potencializam como portadores de sentido eles próprios, um sentido que nunca abandona totalmente sua origem referencial, mas que lhe projeta um olhar de alteridade (PIEIDADE, 2017, p. 143).

Desta forma, na composição da peça para dois violoncelos, abarca-se o nublamento como operação que transforma o material antecessor, escondendo-o atrás de “nuvens” mais ou menos densas.

Intertextualidade e composição musical se articulam também pela teoria dos sistemas de composição musical. Segundo Flávio Lima (2011, p. 65), um sistema composicional pode ser entendido 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”. A partir dessa definição, Pitombeira sugere uma ampliação do conceito incluindo os materiais, pois se trata de “uma necessidade básica em sistemas intertextuais literais nos quais o intertexto é citado sem modificações substanciais” (PITOMBEIRA, 2015, p. 105). Com isso, sistema composicional pode ser entendido como “um conjunto de diretrizes que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros e materiais musicais, com o propósito de produzir obras musicais” (PITOMBEIRA, 2015, p. 105). O autor também sugere a seguinte classificação para os sistemas composicionais: abertos, semiabertos e retroalimentados. Essa classificação é importante para a presente pesquisa doutoral pois situa a natureza dos sistemas a serem desenvolvidos, em especial, sistemas abertos, pois este é o caso “dos sistemas que manipulam intertextos, modificando-os através de operações nos parâmetros ou alterando a relação temporal entre os materiais” (PITOMBEIRA, 2015, p. 106). Passaremos agora ao detalhamento do processo composicional em uma peça para dois violoncelos.

4. Uma nova Composição à luz de...

Trataremos aqui do processo de composição da obra intitulada *Peça I*, para dois violoncelos (2021), inédita, composta por um dos autores do presente estudo. Esta composição retira seu material principal da peça *Feuerklavier* (“piano de fogo”), da obra *Six Encores for piano*, composta pelo compositor Luciano Berio entre 1965 e 1990. Como o

objetivo do presente artigo não é realizar uma análise aprofundada ou exaustiva de Berio, trataremos apenas de indicar quais elementos são extraídos e de que maneira são empregados na composição. A Figura 2 ilustra o sistema e o planejamento abarcado nesta composição para dois violoncelos⁸:

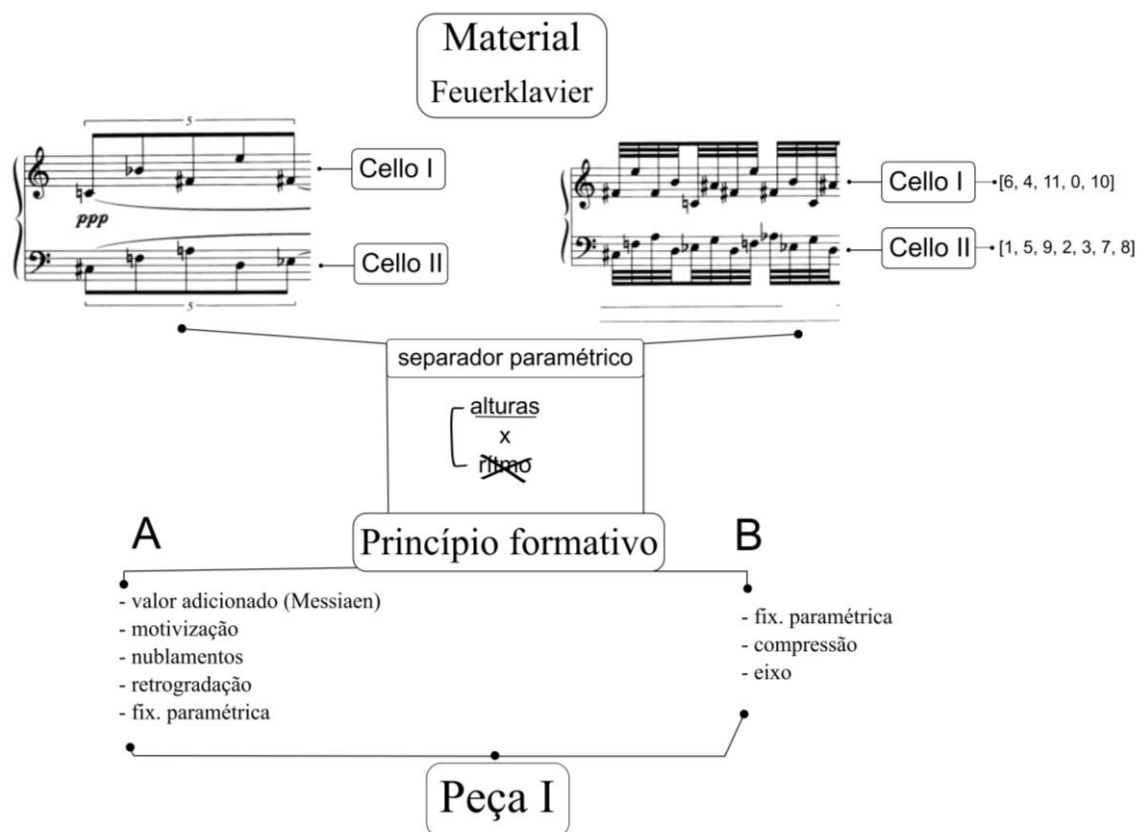


Figura 2: sistema composicional da peça.

Pode-se perceber que há um espaço dentro do processo de composição (intertextual) que abarca a escolha de uma obra, nesse caso, a peça *Feuerklavier* de Luciano Berio. A partir disso, selecionou-se dois materiais específicos dessa peça para serem submetidos a um conjunto de princípios formativos. Nesse sistema há sete subsistemas menores compostos de operações que modificam o material antecessor, dos quais, os subsistemas que compreendem as operações de *motivização* e *compressão* são estáticos, pois são ativados para reger toda uma seção: a motivização atua na seção A e a compressão na seção B.

Cabe lembrar que tanto a motivização, quanto a compressão tratam da aplicação, em uma nova obra, de materiais extraídos de uma obra antecessora (STRAUS, 1990, p. 17).

Na motivação um conteúdo motivico da obra anterior é radicalmente intensificado e esse fragmento pode ganhar, na nova obra, um protagonismo sendo deslocado de seu contexto anterior. Já na compressão, os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional entre si) são constrictos em entidades sincrônicas no novo trabalho. Desta forma, na seção B não há motivação, enquanto na seção A não há compressão. Os demais subsistemas da seção A são ativados de maneira mais intuitiva e dinâmica ao longo do processo composicional como um todo, encadeando as operações eleitas e manipulando o material de *Feuerklavier*. Por outro lado, os subsistemas da seção B, ao serem ativados, atuam em toda a seção – com uma única exceção nos compassos finais, nos quais ocorre uma diluição dos processos com o objetivo de concluir a peça.

Além disso, se observarmos a Figura (Fig. 2) partindo da classificação de sistemas, conforme Pitombeira (2015), tem-se então um sistema de natureza original cuja arquitetura o torna aberto e em relação à sua estabilidade, trata-se de um sistema dinâmico. Como visto acima, essa classificação de sistema aberto e dinâmico se dá em função da entrada, pois se trata de um sistema intertextual (logo, aberto) e original pois foi elaborado por este autor e seu dinamismo se dá em função do operador do sistema, que nesse caso é o compositor decidindo quais subsistemas são ativados, quando e como isto ocorre.

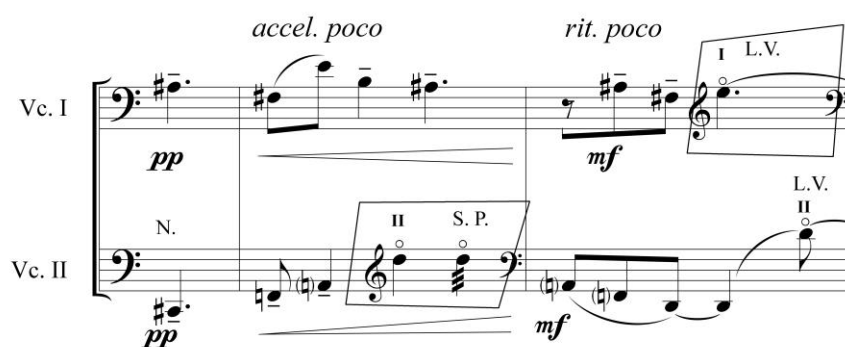
Pode-se, então, descrever o sistema da seguinte maneira:

- 1) partindo de uma obra, um ou mais fragmentos são selecionados;
- 2) o sistema contém oito subsistemas, cada um com uma função;
- 3) os subsistemas podem ser ativados isoladamente ou simultaneamente em qualquer ordem que pode ser definida durante o planejamento;
- 4) o subsistema *nublamentos* insere materiais originais estranhos à obra e tem seu conteúdo escolhido durante o planejamento;
- 5) um módulo separador paramétrico capta e separa os parâmetros alturas e ritmo para utilização a partir do planejamento.

Com essa descrição, passa-se a definir cada componente do subsistema e estabelecer um planejamento. Mantém-se nos dois instrumentos uma figuração rítmica semelhante àquela apresentada no canto esquerdo superior da Figura 2 – desprezando a quiáltera de 5, basicamente articulação de colcheias. Com isso, o vc. 1 herda somente as alturas contidas no pentagrama superior da peça de Berio, representadas pela figura no canto superior direito da Figura 2 – uma série de 5 classes de notas [6, 4, 11, 0, 10] –, cujo emprego se dá de forma parcialmente serial, ou seja, um conjunto ordenado de classes de notas. Além

disso, observando os subsistemas, podemos perceber que a única operação que envolve a manipulação das alturas é a *retrogradação* e, com isso, através da fixação paramétrica, a configuração de alturas de Berio é tratada como absoluta. Na mesma medida, o vc. 2 herda somente as 7 classes de notas extraídas do pentagrama inferior [1, 5, 9, 2, 3, 7, 8]. Desta forma, observando esses dois conjuntos, pode-se identificar que, devido à não-repetição de membros, os dois conjuntos abrangem um todo cromático, ou seja, juntos os dois conjuntos formam um *agregado* (STRAUS, 2013, p. 77). Contudo, há ainda a utilização de operações que envolvem modificações dessa ordenação de alturas, como por exemplo, a retrogradação no vc. 2, c. [12] – [14]⁹.

O subsistema que visa nublar o material extraído de *Feuerklavier* consiste basicamente no uso de *tremolos* e de harmônicos que são sobrepostos ao material de Berio, criando uma nuvem que o encobre. Essa operação ocorre por vezes no vc. 1 e por vezes no vc. 2, de modo que se mantém um dos instrumentos tocando o material “motivizado”. Os retângulos na Figura abaixo (Fig. 3) ilustram a ocorrência dessa operação.



The image shows a musical score for two violins, Vc. I and Vc. II. The Vc. I part starts with a *pp* dynamic and an *accel. poco* marking. The Vc. II part starts with a *pp* dynamic. Both parts transition to a *mf* dynamic. The Vc. I part has a *rit. poco* marking. There are two rectangular boxes highlighting specific passages: one in the Vc. I part labeled 'I L.V.' and one in the Vc. II part labeled 'II S.P.'. The Vc. II part also has a 'N.' marking and another 'II L.V.' marking.

Figura 3: nublamientos.

Ao final da seção A ocorre uma transferência do conjunto tocado pelo vc. 2, para o vc. 1. Nesse momento os dois instrumentos tocam as mesmas notas, dobradas em oitavas, ao mesmo tempo em que é ativado o subsistema de *valor adicionado*, técnica que ficou conhecida pelas composições de Olivier Messiaen (MESSIAEN, 1944), gerando irregularidade métrica. Esse subsistema é ativado pela primeira vez no início da peça, somente no vc. 2, c. [6]. A Figura a seguir (Fig. 4) ilustra o momento em que se utiliza a operação de valor adicionado (uma semicolcheia), sempre na parte final do compasso, c. [16] – [17].



Figura 4: operação de valor adicionado.

Na segunda seção (B), o sistema proposto estabelece a predominância da operação de compressão, um subsistema que atua aglutinando as alturas, que na seção A ocorriam em sucessividade, em díades (duas alturas simultâneas), predominantemente no registro grave, como mostra a Figura abaixo (Fig. 5).



Figura 5: compressão a partir das alturas extraídas de *Feuerklavier*.

A compressão é empregada concomitantemente ao subsistema de eixo, que consiste em eleger uma nota para atuar como eixo central em cada violoncelo, enquanto as demais notas seguem de acordo com sua respectiva série orbitando o eixo. Observe as linhas tracejadas na Figura 5 que evidenciam esse princípio. Por sua vez, o eixo é associado à fixação paramétrica, na qual essa ideia emerge a partir das repetições de alturas já contidas no material de Berio. Inicialmente, no vc.1, a nota é F \sharp 3¹⁰, depois Mi3 e novamente F \sharp 3 são os eixos, enquanto as demais notas pertencentes a essa coleção passam a orbitá-los. O mesmo ocorre no vc.2, na qual, inicialmente, o eixo é a nota Lá2 sucedida por Sol2 mas, após a retomada de Lá2, altera-se a oitava (Lá3), mudando a textura para o registro mais agudo do instrumento.

A Figura que segue (Fig. 6) busca sintetizar as operações utilizadas na peça fornecendo uma visualização da totalidade formal, pela indicação das operações e dos

compassos que elas ocupam. A primeira seção (A), vai do c. [1] – [23] e a segunda seção (B), vai do c. [24] – [41].

Operação/Compassos	1	6	9	10	11	12	14	15	16	17	18	19	20	22	23	24	38	39	41
Motivização	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■				
Valor adicionado		■							■	■									
Nublamento			■	■		■	■				■	■		■	■				
Retrogradação						■	■												
Fixação paramétrica	■	■	■	■				■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Compressão																■	■	■	■
Eixo																■	■		

Figura 6: síntese de operações empregadas ao longo da peça com indicação de compassos.

Por fim, com base na visualização obtida a partir da Figura acima (Fig. 6) é possível identificar que, apesar de algumas operações ocorrerem simultaneamente, a maior parte delas atua de maneira intercalada e com combinações variadas entre si. Observe que a motivização percorre toda a primeira seção (A) e vai sendo sobreposta as operações de valor adicionado, nublamento, retrogradação e fixação paramétrica, por vezes acumulando até 3 operações simultâneas. Essa acumulação de operações que agem simultaneamente acaba ecoando na segunda seção (B). Observe também que, no momento em que há a retrogradação, a fixação paramétrica deixa de atuar na seção A, porém, ao ser reativada, entrecruza as duas seções e faz-se presente em ambas. Esse resultado de encadeamento de operações foi obtido através da pesquisa composicional, pela experimentação em busca da concretização dessa obra a partir da manipulação de um material não original, oriundo de uma obra exógena.

5. Considerações finais

A partir de uma breve revisão de aspectos da intertextualidade, arguimos que tal fenômeno se estende por toda a atividade criativa humana. O crescente interesse pela intertextualidade tem alimentado diversas pesquisas na área da música, desta forma lançando luz sobre sua articulação na composição musical. Apresentamos algumas operações e

princípios formativos que podem auxiliar o(a) compositor(a) a manipular um material não original, extraindo dele elementos, objetos e relações presentes numa obra pré-existente com o objetivo de gerar uma nova obra. Nesse sentido, lembramos que, a partir de Bloom e Straus, uma das relações que emergem dessa prática intertextual abarca uma espécie de luta com os antecessores. Tal caráter agonístico tanto representa a busca por originalidade e a emancipação do passado quanto reafirma o aprendizado e o diálogo com este.

Nesse sentido, a partir das tipologias encontradas na bússola intertextual conforme desenvolvida por Mesquita, foi possível verificar que a composição da *Peça I*, para dois violoncelos, se situa mais na região central e inferior desta bússola, configurando a tipologia “homenagem”, na qual o grau de presença está mais para “implícita” e o grau de intencionalidade situa-se de maneira relativamente subvertida. No entanto, a peça também pode ser vista como situada na região central da bússola, figurada na tipologia “variação” ou uma mescla entre estas duas tipologias, homenagem e variação. Desta forma, assumindo-se determinado ponto de vista uma peça pode ser situada numa multiplicidade de posições possíveis dentro das tipologias da bússola, que por sua vez, revelam não uma aridez conceitual, mas ao contrário, uma permeabilidade que pode nortear diversos pontos de vista sejam eles com foco na análise ou na composição musical.

Por fim, essa peça para dois violoncelos representou um desafio composicional na medida em que foi um primeiro experimento dessa natureza, concebendo consciente e criticamente um sistema composicional, de modo a produzir a partir dele uma nova obra. Essa abordagem composicional pelo viés da intertextualidade pode ainda, ao longo da pesquisa doutoral, permitir a otimização do processo de composição pela observação de outras relações que permeiam essa dinâmica, além de evidenciar uma gama maior de operações para serem utilizadas. A abordagem sistêmica deverá ser explorada na continuidade da pesquisa, com o objetivo de cada vez mais suprir e aprimorar necessidades poéticas e estéticas próprias.

Para concluir, podemos dizer que, ao lançar o olhar sobre um material de outro(a) compositor(a), neste caso a peça *Feuerklavier* de Luciano Berio, emerge uma relação que parece encontrar um mesmo olhar, mas assume-se um novo caminho. Com isso, abrem-se outras portas e janelas na condução artística da composição, e conseqüentemente são tomadas decisões diferentes daquelas do(a) antecessor(a). A riqueza deste procedimento é que produz não apenas uma obra, mas reflexões particulares, um outro tipo de conhecimento que surge pela pesquisa.

Referências

- AUGUSTO, Rafael; PIEDADE, Acácio. Questões de intertextualidade e composição em Fascination para piano e violoncelo (2013), de Acácio Piedade. In: XXVI Congresso da ANPPOM. 2016, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte, 2016.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BERRENECHEA, Lúcia. A Intertextualidade musical como fenômeno. *PERMUSI*, v. 8, p. 125-136, jul-dez. 2003.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BURKHOLDER, J. Peter. The Uses of Existing Music: musical borrowing as a field. *Notes, Second Series*, v. 50, n. 3, p. 851-870. 1994.
- CERVO, Dimitri. Influência, Intertextualidade e Pós-Modernismo: Cervo x Schnittke, um estudo comparativo. *Música em Perspectiva*, v.8, n. 1, p. 9-48, junho. 2015.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana U.P., 2005.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence, *Music Analysis*, v. 10 n.1/2, p. 3-72, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- LIMA, Flávio. *Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade*. João Pessoa, 2011. 239 f. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011.
- MESQUITA, Gabriel de. *A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Rio de Janeiro, 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical (2 vols.)*. Paris: Leduc, 1944.
- NATTIEZ, Jean Jacques. De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de la Cathédrale engloutie de Debussy. *Protée*, 1997, outono, p. 7-20; trad. Luís Paulo Sampaio. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale engloutie, de Debussy, *Debates - cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música/CLA/UNIRIO*, no. 6, nov. p. 7-39, 2002.
- PIEPADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. *Opus*, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 131-154, ago. 2017.
- PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. In: 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ. *Anais*, v.2 – processos criativos – p. 103-114. 2015.
- PITOMBEIRA, Liduino. Compositional Systems: Overview and application. *MusMat*. v. 4, nº 1, p. 39-62, June. 2020.
- PETRI, Ariane Isabel. As camadas de intertextualidade das XIV Variações sobre o tema de Xangô de Almeida Prado. *OPUS*, v.26, n. 2, p. 1-25, maio/ago. 2020.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard U.P., 1990.
- STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Trad.: Ricardo M. Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.

Notas

¹ Esse trabalho foi desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, durante a pesquisa de doutorado do autor (1), com apoio do Programa de Bolsas UNIEDU/FUMDES Pós-Graduação.

² Cervo, 2015, p. 15.

³ A saber: 1) Entidades Orgânicas Elementares; 2) Extrato; 3) Idiomática; 4) Paráfrase; 5) Estilo; 6) Paródia; 7) Reinvenção. Observe que a Paráfrase e a Paródia, também estão presentes na Bússola Intertextual, criada por Mesquita (2018), o que será apresentada a seguir.

⁴ A saber: Motivização; Generalização; Marginalização; Centralização; Compressão; Fragmentação; Neutralização e Simetrização. Lima (2011, p. 54-55) sugere a ampliação das proporções de Straus acrescentando o termo *Fusão*.

⁵ A saber: Transposição (*Transposition*); Inversão (*Inversion*); Prolação (*Prolation*); Âmbito (*Ambitus*); Retrogradação (*Retrogradation*); Rotação (*Rotation*); Multiplicação (*Multiplication*: Boulez, Rahn e Rahn expandida); Adição/Subtração de elementos (*Addition/Subtraction*); Fixação paramétrica (*Parametric fixation*); Mudança de oitava (*Octave offset*); Filtragem (*Filtering*); Conversão (*Conversion*); Permutação (*Permutation*); Fragmentação (*Fragmentation*).

⁶ A saber: Transcrição; Apropriação; Alusão; Plágio; Colagem; Sampleamento; Arranjo; Intratextualidade; Referência; Heterointertextualidade.

⁷ Segundo Petri (2020), pode-se expandir o campo bidimensional desta bússola para incluir uma terceira dimensão: a “metaintertextualidade”, que seria uma intertextualidade sobre outra intertextualidade (PETRI, 2020, p. 20).

⁸ Doravante, assume-se a abreviatura vc.1 para violoncelo 1 e vc. 2 para violoncelo 2.

⁹ Para indicar os compassos da peça utiliza-se a seguinte grafia: compasso 12 = c. [12].

¹⁰ Fá#3 considerando o Dó central como C4.