

Composição musical e intertextualidade: aspectos da remissão em um experimento composicional¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Fabrcio Solano Gonçaves
Universidade do Estado de Santa Catarina
fabgon-@hotmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Universidade do Estado de Santa Catarina
acaciopiedade@gmail.com

Resumo. Nessa comunicação discorremos sobre aspectos da intertextualidade na composição musical através de um processo composicional e investigativo em desenvolvimento. O objetivo principal é observar como se dão as relações intertextuais a partir do ato composicional e sugerir categorias específicas que resultem no âmbito do processo criativo. Após comentar o conceito de intertextualidade a partir da Literatura e de sua aplicação na Música, traremos um experimento composicional onde situamos diferentes abordagens intertextuais e suas implicações.

Palavras-chave. Composição musical, Intertextualidade, Processo criativo.

Title. Musical Composition and Intertextuality: aspects of remission in a compositional experiment

Abstract. In this communication, we will discuss aspects of intertextuality in musical composition through an ongoing compositional and investigative process. The main objective is to observe how intertextual relations are established in the compositional act and to suggest specific categories that result in the scope of the creative process. After commenting on the concept of intertextuality from Literature and its application in Music, we will bring a compositional experiment where we situate different intertextual approaches and their implications.

Keywords. Musical composition, Intertextuality, Creative process.

Introdução

Ao longo desse trabalho comentaremos a relação entre a composição musical e o fenômeno da intertextualidade a partir de uma pesquisa de doutorado que propõe a composição de um ciclo de peças orquestrais abarcando, crítica e conscientemente, materiais, formas, estruturas e modos de operação identificados em peças antecessoras. Trazemos aqui um dos

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, com apoio do Programa de Bolsas UNIEDU/FUMDES.

experimentos composicionais que está sendo desenvolvido nesta pesquisa para comentar e refletir sobre essa abordagem da composição intertextual.

O debate sobre música e intertextualidade não é recente, porém nos últimos anos surgiram estudos que ampliaram significativamente as perspectivas sobre o tema. Desde sua concepção, no final da década de 60, o conceito de intertextualidade tem atraído a atenção, sendo amplamente discutido e transformado tanto na sua área de origem (Literatura) quanto nos estudos musicais².

Em suma, essa é a ideia de que todo texto é um intertexto: tudo o que lemos ou ouvimos, entendemos em relação a outros textos, e é a relação entre textos que dá sentido a cada texto. Esse conceito foi tomado pela primeira vez por escritores sobre música na década de 1980, mais ou menos contemporâneo da teoria das tópicas e da teoria do esquema, e nas últimas duas décadas houve um crescente corpo acadêmico aplicando a ideia de intertextualidade à música [...]. (BURKHOLDER, 2021, p. 79 - tradução nossa)³.

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva no final dos anos 1960 a partir da convergência de ideias advindas do pensamento estruturalista de Ferdinand de Saussure e do formalismo russo de Mikhail Bakhtin⁴. Uma das frases mais icônicas de Julia Kristeva sobre o assunto trata o texto como “uma permutação de [outros] textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, diversos enunciados, tomados de outros textos, interceptam-se e neutralizam-se uns aos outros.” (KRISTEVA, 1980, p. 36)⁵. Portanto, um texto é entendido a partir de uma rede de relações com outros textos que lhe antecedem. Todavia, ao tratar da translocação deste conceito para o campo musical, Michael Klein comentou que “as fronteiras da música nunca são nítidas: para além de sua construção silenciosa, para além da sua forma interior, ela é apanhada numa teia de referências a outras músicas: a sua unidade é variável e relativa. Os textos musicais falam entre si.” (KLEIN, 2005, p. 4)⁶. Não obstante, na

² Especificamente sobre intertextualidade e música: Rosen (1980); Hatten (1985); Straus (1990; 1991); Korsyn (1991); Klein (2005); López Cano (2007); Kostka; Castro; Everett (2021). No Brasil, Nogueira (2003); Barbosa e Barrenechea (2003); Cervo (2015); Pitombeira (2015; 2017); Piedade (2017); Dudeque (2022), dentre teses e dissertações.

³ *In brief, this is the idea that every text is an intertext: everything we read or hear, we understand in relationship to other texts, and it is the relationship between texts that gives each text its meaning. This concept was first taken up by writers on music in the 1980s, roughly contemporary with topic theory and schema theory, and in the last two decades there has been a growing body of scholarship applying the idea of intertextuality to music [...].* Todas as traduções que seguem esse modelo são próprias.

⁴ Allen (2000, p. 3).

⁵ *It is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another.*

⁶ *The frontiers of music are never clear-cut beyond its framing silence, beyond its inner form, it is caught up in a web of references to other music: its unity is variable and relative. Musical texts speak among themselves.*

Musicologia, outros termos orbitam o fenômeno intertextual, tais como *reescritura*⁷, *transcrição*⁸, dentre outros⁹. Contudo, cada um desses termos possui uma origem própria, sua etimologia e, apesar de apresentarem alguns pontos de contato, não são exatamente a mesma coisa. Por essa razão, a multiplicidade de perspectivas dificulta um transporte simples para o campo musical, o que impele autores a adaptarem ferramentas metodológicas segundo seus próprios termos e objetivos¹⁰.

É nesse sentido que diversas investigações sobre intertextualidade na música têm como um foco analítico a descoberta dos textos anteriores emaranhados nas obras analisadas, muitas vezes ocultos, retomados de forma sutil ou de difícil percepção para ouvintes de algum modo despreparados. Por exemplo, Koch (2003) classifica a intertextualidade em implícita ou explícita, enquanto Pitombeira (2015) aborda dois tipos de intertextualidade musical: literal e abstrata. No primeiro tipo o intertexto é utilizado literalmente ou com “transformações que não afetam sua integridade superficial, sendo, portanto, reconhecível” enquanto no segundo (abstrata) o intertexto é submetido a transformações mais radicais “ou é utilizado somente em seus aspectos estruturais e profundos.” (PITOMBEIRA, 2015, p. 107).

No presente texto, e na pesquisa que o origina, a intertextualidade na composição musical é tomada como um fenômeno na ação produtiva do(a) compositor(a), portanto, como momento específico da fabricação da música (*poiesis*), como estratégia consciente lançada para absorver características de outras músicas. Nesse quadro interessa que as informações capturadas de uma obra antecessora possam estar sutilmente presentes na nova obra ou serem profundamente transformadas pela imaginação criativa, alterando de diversas maneiras suas características. Os modos como isso pode ser feito variam muito e a presente pesquisa exemplifica um deles.

Aspectos gerais sobre Intertextualidade e Música

A prática de revisitar textos antecessores é muito antiga e está contemplada em toda a história da literatura ocidental: alguns autores comentam que já havia paródias na poesia de Hipponax de Éfeso, no século VI a.C.¹¹. Porém hoje se sabe que um texto não é feito só de frases e palavras, como comenta Barthes:

⁷ Cf. Ferraz, 2008; Penha, 2010.

⁸ Cf. Gessner, 2016; Monteiro, 2022.

⁹ A dissertação de Gabriel Maddalena (2018) apresenta sua “bússola intertextual” com nove tipologias principais (dentre elas a reescritura) e dez subcategorias, a fim de ilustrar alguns procedimentos que permitem identificar a presença de intertextos numa composição musical.

¹⁰ Corrêa (2019, p. 25).

¹¹ Sant’anna (2003).

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62).

Dessa maneira, um texto pode ser pensando como fragmentos interconectados, ou através da metáfora de “uma malha, uma teia, uma rede, um palimpsesto ou um evento relacional em vez de uma “coisa”.” (KOSTKA; CASTRO; EVERETT, 2021, p. 2)¹². Na literatura se tornou claro que o intertexto de um texto pode se tornar também outro texto, o qual, por sua vez, poderá novamente se tornar intertexto, como uma cadeia intersemiótica. Da mesma forma, pode-se pensar os intertextos de uma imagem como outras imagens e, na mesma medida, o intertexto de uma música, outras músicas¹³. Os limites desse processo não são rígidos e, notadamente no domínio sonoro, há casos que desafiam a classificação intertextual, por exemplo na obra *Pictures at an Exhibition* de Mussorgsky¹⁴ ou na *Sinfonia* de Luciano Berio¹⁵.

Norton Dudeque (2022) comenta que, dentre os compositores brasileiros, Heitor Villa-Lobos apresenta um modo especialmente particular de dialogar com obras antecessoras. As *Bachianas Brasileiras* tanto lançam luz sobre uma relação intertextual com J. S. Bach e a linguagem geral do Barroco alemão (indicada pelo paratexto¹⁶), quanto trazem uma forte estilização desse material. Esse é um modo através do qual o compositor, ao mesmo tempo em que desenvolve sua própria linguagem, “presta homenagem a Bach”¹⁷.

Na Figura 1, apresentamos uma comparação entre a estrutura intervalar do *ricercare* inicial da Oferenda Musical (*Musikalisches Opfer*) de J. S. Bach e, logo abaixo (na letra B), a linha do violino do *Prelúdio* da *Bachianas N°4*, de H. Villa-Lobos. Ao comparar os dois fragmentos podemos perceber uma evidente relação linear estrutural: a progressão intervalar ascendente +3, +4 e +1 (semitons) seguida de movimento descendente¹⁸.

¹² [...] as a mesh, a web, a network, a palimpsest or a relational event rather than a ‘thing’.

¹³ Kramer (2021, p. 14).

¹⁴ Kawamoto (2006, p.77-94).

¹⁵ Osmond-Smith (1987).

¹⁶ Genette (2010), ver definição adiante.

¹⁷ Dudeque (2022, p. 10).

¹⁸ Convém mencionar aqui que a intertextualidade foi adotada e explorada principalmente por teóricos cujo propósito investigativo se dá num plano mais estruturalista (ALLEN, 2000, p. 95). Na música, as “obras compostas nesta linha trazem não necessariamente citações ou alusões, e muitas vezes não se caracterizam por empréstimo ou por influência, mas sim por uma engenharia de reinterpretção de materiais antigos.” (PIEDADE, 2021, p. 145).

Figura 1 – Relação entre *Ricercare* (A) e o *Prelúdio das Bachiana n.4* (B).

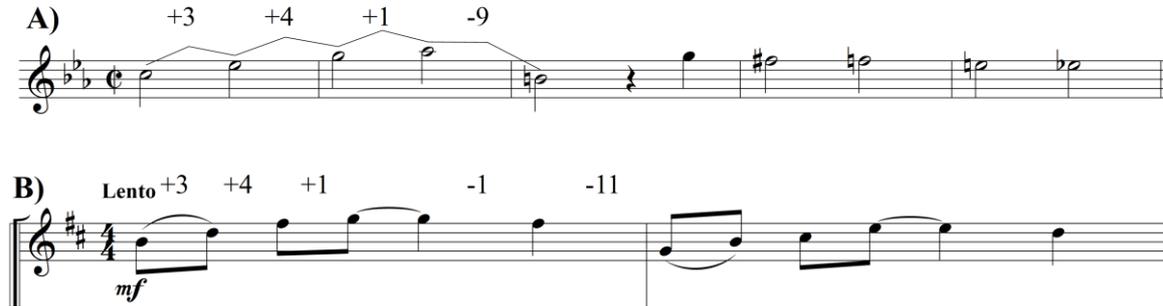


Figure 1 consists of two musical staves, A and B. Staff A is in G minor (one flat) and 3/4 time. It shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Above these notes are interval markings: +3, +4, and +1. The line then descends with a half note B4, followed by quarter notes A4, G4, and F4. Above these notes are interval markings: -9, a rest, and another -9. Staff B is in D minor (two flats) and 4/4 time. It starts with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. Above these notes are interval markings: +3, +4, and +1. The line then descends with a half note F4, followed by quarter notes E4, D4, and C4. Above these notes are interval markings: -1 and -11. The staff is marked 'Lento' and 'mf'.

Fonte: Os autores.

Sobre essa relação, Dudeque comenta que “a imitação reverencial aqui se resume a referências a temas e não a obras completas ou procedimentos composicionais.” (DUDEQUE, 2022, p. 11)¹⁹. Também podemos dizer que essa transposição²⁰ aparece aqui de forma literal: o início da *Oferenda* está na tonalidade de Dó menor enquanto o da *Bachiana* em Si menor, portanto transposto a -1. Além disso, o fato de ambos os fragmentos serem apresentados no início de cada obra evidencia um parentesco de ordem formal.

Nestes instantes iniciais, pode parecer que se trata de uma recomposição²¹, o que, para nós, não é o caso. Logo a partir do terceiro tempo do primeiro compasso Villa-Lobos desvia-se de Bach: sua linha segue o intervalo -1 retornando à penúltima nota, ao modo de bordadura, seguindo um salto descendente de -11 para reiniciar o motivo, enquanto Bach não retorna à penúltima nota mas já salta descendentemente a -9, seguindo-se uma pausa, que funciona como marcador de segmento formal, sendo ainda que, após isso, o motivo não é repetido até o final do tema. Dudeque (2022) comenta a comparação destes trechos como exemplos da estilização própria de Villa-Lobos, uma adaptação do fragmento (de Bach) em uma progressão harmônica de estilo neoclássico. Portanto a referência intertextual é forte inicialmente, porém, ao longo da obra de Villa-Lobos, desenvolvem-se muitas diferenciações, principalmente em termos rítmicos e texturais. Porém esta relação do “moderno” Villa-Lobos com o “antigo” J. S. Bach não quer dizer que a intertextualidade é um fenômeno do modernismo musical. Ademais, esse mesmo exemplo de Bach é retomado pelo compositor Anton Webern através da técnica de *melodia de timbres* (*Klangfarbenmelodie*). Webern não somente orquestra a peça, mas emprega

¹⁹ [...] *the reverential imitation here is summed up by references to themes and not to complete Works or compositional procedures.*

²⁰ Transposição de um esquema sígnico para outro (KRISTEVA, 1980, p.59).

²¹ Joseph Straus (1990) considera como *recomposição* uma série de obras em que os conjuntos de classes de notas utilizados são praticamente os mesmos.

procedimentos típicos de seu pensamento composicional, ao partir dessa obra cuja organização principal se dá pela hierarquização das notas e submete esse (inter)texto a uma nova lógica de organização da matéria sonora, mais fragmentada, voltada para o timbre e para a espacialização; o resultado é uma nova experiência amplificada pelas potencialidades da formação orquestral. Essa abordagem também converge na ideia de transcrição, como uma espécie de fusão entre tradução instrumental, i.e., a transcrição e a invenção/criação.

Dessa forma, nos fica mais claro que a intertextualidade é um fenômeno mais amplo e que abarca diversas operações. Para Castro, “o que hoje chamamos de intertextualidade sempre foi uma parte essencial da experiência musical, embora as palavras que usamos para descrevê-la tenham variado.” (CASTRO, 2021, p. 131)²². Pitombeira (2017) corrobora com esse argumento ao afirmar que a intertextualidade como mecanismo utilizado na criação de uma nova obra musical não é algo recente, podendo-se rastrear este fenômeno pelo menos desde canções seculares e missas do século XVI. Parece que desde cedo discípulos buscam superar seus mestres através desta prática²³ e, já nas décadas iniciais do século XX, as remissões a obras anteriores abarcaram um ampliado leque histórico.

A esse respeito deste período, Straus comenta que “a distância histórica entre as obras antecessoras e as novas se alargou consideravelmente. Antes do século XX, os compositores raramente se preocupavam com antecessores além de uma ou duas gerações antes. Beethoven reage a Haydn, mas ele não reage a Josquin” (STRAUS, 1991, 447)²⁴. Esse alargamento histórico do interesse de compositores pode ser tomado como uma das características do modernismo musical mais persistentes. Além disso, “devido à densidade informacional do mundo atual, não é mais possível conceber uma música original que não esteja de alguma forma ancorada no passado.” (PIEIDADE, 2021, p. 145). Se torna “difícil sair dessa aporia, salvo para lembrar que a validade da noção de intertextualidade para o discurso crítico impõe retirar o termo de sua generalidade teórica. E reforçar uma evidência: toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros!” (SAMOYAULT, 2008, p. 91).

A partir dessa constatação é totalmente concebível pensar que a intertextualidade seja um fenômeno genérico, mas que em certas músicas haja mais intertextualidade do que em outras. Kramer, no entanto, é categórico ao afirmar que, para ele, “não existe intertextualidade

²² *What we now call intertextuality has always been an essential part of musical experience, even though the words we have used to describe it have varied.*

²³ No campo da poesia, Bloom argumenta muito nesse sentido e desenvolve uma teoria influente nos estudos de intertextualidade (2002).

²⁴ *the historical distance between the new and predecessor works has lengthened considerably. Before the twentieth century, composers were rarely concerned with predecessors beyond one or two generations earlier. Beethoven reacts to Haydn, but he doesn't react to Josquin.*

musical. A música simplesmente participa da intertextualidade como tudo mais.” (KRAMER, 2021, p. 18)²⁵. Nesse impasse, pode ser valioso observar que a “influência de um artista sobre outro pode assumir uma grande variedade de formas, desde plágio, empréstimo e citação até a imitação” (ROSEN, 1980, p. 88)²⁶, e por isso é preciso focalizar o *modo* como acontece essa relação. Porém sempre é possível que um ouvinte (receptor) não disponha em sua biblioteca (memória) do(s) intertexto(s) a ele apresentados e por isso não poderá apreciar totalmente esse recurso²⁷. Por fim, lembramos que o foco deste trabalho incide sobre o imaginário criativo do(a) compositor(a) e observa sua “biblioteca pessoal” refletindo sobre os mecanismos empregados nesse ato de remissão através da escrita (em partitura) de uma nova composição musical.

Das intenções à realização do experimento

A escolha da instrumentação orquestral utilizada na composição deste e dos demais experimentos composicionais da pesquisa do autor se deu na medida em que tal agrupamento musical amplia as possibilidades de intensificar as questões de manifestações intertextuais em Música, e mais especificamente, dentro de um processo criativo que se dá através da composição musical. Sua relevância se dá pelo potencial dessa formação, especialmente pelas possibilidades de configurações orquestrais do antecessor serem repetidas ou transformadas no novo trabalho, permitindo a reflexão crítica sobre o processo e o resultado.

Nesse sentido, a ideia de alusão pode sugerir uma remissão (como, por exemplo, “à maneira de...”)²⁸ a *princípios formativos*²⁹ orquestrais específicos de uma (ou mais) peça(s) antecessoras para serem transpostos na nova obra. A instrumentação orquestral escolhida para esse experimento composicional é 2.2.2.2-4.3.3.1-timp-perc-harp-str³⁰. De início, para experimentar esse diálogo com obras antecessoras, foi realizado um rascunho que contemplasse um conjunto de regras, além de manifestações intertextuais. De maneira geral, foi estabelecido que os intertextos apareceriam decorrido um certo tempo depois do momento inicial. Além disso, a peça iniciaria por um tema com muita energia e bastante atividade nos metais,

²⁵ *There is no such thing as musical intertextuality. Music simply participates in intertextuality like everything else.*

²⁶ *The influence of one artist upon another can take a wide variety of forms, from plagiarism, borrowing, and quotation all the way to imitation [...].*

²⁷ Nogueira (2003, p. 4).

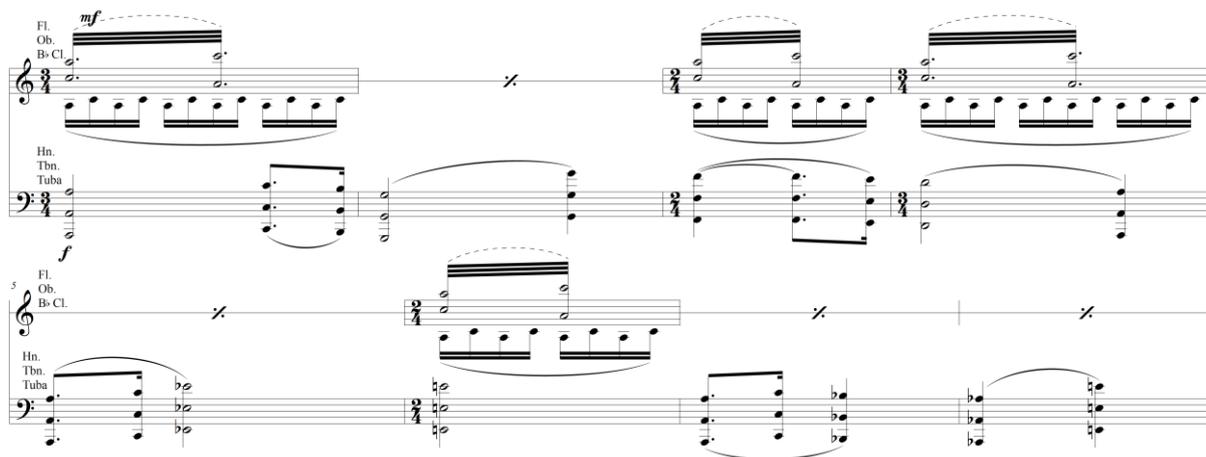
²⁸ Genette (2010) considera esse recurso do título um tipo de *paratexto*, uma das categorias que compreendem a hipertextualidade e que sinaliza uma possibilidade de relação entre diferentes textos.

²⁹ Trata-se de princípios organizadores que vão dando forma ao objeto de arte e que se constituem à medida em que o processo criativo vai ocorrendo (PAREYSON, 1980).

³⁰ 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes (Bb), 2 fagotes /1 contrafagote - 4 trompas (F), 3 trompetes (C), 3 trombones, tuba - tímpano, percussão (crotales, bumbo sinfônico, caixa clara e tam-tam) harpa e cordas.

dobramentos de oitava e um volume instrumental mais proeminente, enquanto madeiras e cordas preenchem a harmonia, conforme ilustrado na redução da Figura 2 (abaixo).

Figura 2 – Compassos iniciais do experimento composicional.

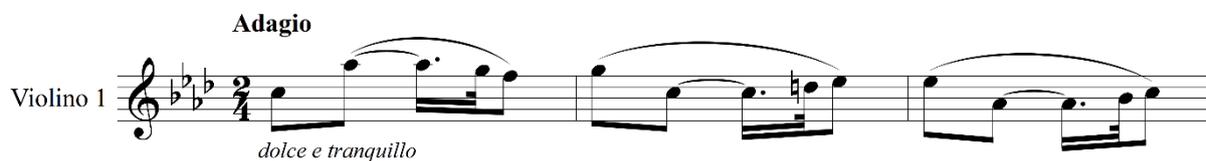


Fonte: Os autores.

A seção central foi pensada a partir do modo de escrita para grupos de metais tal como utilizados em composições do compositor renascentista italiano Giovanni Gabrieli³¹. Entretanto, o tratamento harmônico dado a essa alusão³² é mais livre, o que poderia dificultar uma associação específica. Contudo, essa relação com os quintetos de Gabrieli informou o imaginário criativo e determinou esse aspecto da formação instrumental no trecho em questão.

Mais adiante no experimento é empregado um fragmento extraído de três compassos, do segundo movimento (Adágio) do *Quarteto de cordas n. 1, Op. 9*, do compositor Max Christian Friederich Bruch, Figura 3.

Figura 3 – Trecho melódico extraído do quarteto de Bruch.



Fonte: Os autores.

³¹ O compositor foi pioneiro na escrita para grupos de metais precursores das formações modernas como quinteto de metais. Como exemplo pode-se ouvir uma de suas Canzonas: *Canzona per Sonare (n.º2)*, disponível online em https://www.youtube.com/watch?v=HwPhqSyeLho&ab_channel=PhiladelphiaBrassEnsemble-Topic. Acesso em 21/07/2023.

³² Segundo Samoyault, a alusão pode “remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação” e “tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe”. (SAMOYAULT, 2008, p. 51).

Após esse curto intertexto de três compassos ocorre um forte desvio harmônico de Bruch. Nesse ponto, há a manipulação desse material adaptando-o ao pulso da nova peça pela figuração rítmica e submetendo-o a processos nos quais se buscou uma aproximação ao estilo marcial através de uma tópica de marcha³³. Nesse caso, a caixa-clara e o trompete remetem tanto aos timbres quanto aos gestos e contextos culturais de caça e/ou bandas militares (a figuração rítmica de colcheia e tercina de semicolcheias, por exemplo)³⁴.

Em seguida esse momento de marcha se transforma em uma “valsa fantasia”, i.e., a métrica ternária (3/4) da valsa somada a liberdade de desenvolvimento formal da fantasia. À medida que o intertexto de Bruch é manipulado, seja como marcha ou fantasia, podemos situar mecanismos da esfera de uma intertextualidade estilística, abrangendo uma utilização mais geral na qual a remissão se dá através de um estilo. Foi proposto ali uma espécie de duplo uso de remissões simultâneas, ao intertexto específico e ao estilo.

Esse momento de transformação do material de marcha em compasso binário (2/4) para se tornar essa valsa apresenta o intertexto com uma coloração orquestral mais ampla se valendo de preenchimentos harmônicos nos metais e de arpejos na harpa. O trecho da Figura 3 retorna como valsa e, além disso, o fragmento do quarteto de Bruch é transposto para as cordas, i.e., cada instrumento do quarteto corresponde respectivamente aos violinos (1 e 2), violas e violoncelos da orquestra. Apesar da maior densidade, mantêm-se a relação timbrística mais próxima ao paradigma.

Alguns intertextos desse experimento podem ser pensados como gestos musicais ou mesmo tópicas: por exemplo, gestos rápidos de ondulações (cromáticas) nas madeiras. Aliás, sobre os intertextos que compõem essa escuta pessoal, mais recentemente percebemos esse mesmo gesto na peça *La Valse* (1920) de Maurice Ravel. A Figura 4 ilustra o que chamamos de intertextualidade acidental, ou *aleatória*³⁵, i.e., uma relação que não pretendida, mas que foi revelada pela escuta dias depois do respectivo trecho ter sido escrito: na Figura 4, a letra “A” mostra como o gesto ocorre no experimento composicional e letra “B” representa a primeira vez que esse gesto aparece na Valsa de Ravel.

³³ Agawu (1991) apresenta uma seleção de 27 tópicas, dentre elas a Marcha e a Fantasia. Cf. também Mirka (2014).

³⁴ Monelle (2006).

³⁵ Genette (2010).

Figura 4 – Intertextualidade aleatória pelo gesto de ondulação: a) experimento composicional e b) *La Valse*.



Fonte: Os autores.

Apesar de termos identificado essa relação, as questões que a envolvem apenas tangenciam o ponto principal do processo criativo e não são deliberadamente discutidas ou trabalhadas na pesquisa. Esses gestos de ondulação, podem aparecer de forma generalizada em um largo repertório, muitas vezes como remissão a movimentos que se dão no mundo físico, como por exemplo na água, podendo constituir uma tópica.

O percurso formal é apresentado no Quadro 1 (abaixo). Após o tema inicial, onde busca-se um distanciamento de relações intertextuais diretas, ocorre um curto espaço de tempo em que se dá a remissão ao gesto musical referido, seguindo-se a mencionada alusão. Nestas seções a intertextualidade é mais ampla e aberta para a interpretação de múltiplos intertextos. Contudo, o que segue são dois momentos que apresentam uma relação mais objetiva e direta com o texto antecessor: o material de Bruch. Através da manipulação desse intertexto específico decorre uma nova trama musical que leva ao momento final.

Quadro 1 – Síntese formal com as relações intertextuais distribuídas ao longo do experimento composicional.

Tema inicial	Int. aleatória Gesto/Ravel	Alusão Gabrielli/metais	Bruch Marcha	Bruch Valsa	Ponte/Final
--------------	-------------------------------	----------------------------	-----------------	----------------	-------------

Fonte: Os autores.

Com base no Quadro 1, podemos observar que os intertextos vão surgindo, de fato, a partir de um determinado momento. A abordagem utilizada nesse experimento composicional pode ser pensada como sendo “entremeada”: dentro do processo de composição intertextual, o intertexto emana através de fragmentos no decorrer da obra, como a abertura de janelas³⁶ cujo potencial é revelar outros mundos sonoros e interpretações. A princípio, essa abordagem se distingue daquela ilustrada na Figura 1, onde nos valem de fragmentos de maneira a impulsionar o início do trabalho composicional, propiciando novas ideias, incitando ações, gerando novos materiais. Assim, em uma “abordagem entremeada”, o início da peça, busca justamente atingir um distanciamento em relação a textos antecessores, à procura dessa voz composicional própria, sendo que os intertextos vão surgindo no decorrer ou ao final da nova obra. Temos consciência de que, no sentido amplo da intertextualidade enquanto fenômeno, essa busca pode ser determinada quase inconscientemente por uma espécie de angústia da influência³⁷ uma vez que, mesmo inadvertidamente, qualquer música acaba por possuir o potencial de remeter a uma multiplicidade de intertextos.

Considerações finais

Através das lentes intertextuais podemos compreender muito mais sobre o desenvolvimento de novas formas de pensar e ouvir³⁸. Na mesma medida, o processo pode trazer o ensinamento de que, como disse Burkholder, “a lição central da intertextualidade: compreendermos cada novo texto que encontrarmos através dos textos que já conhecemos, numa teia multidirecional e multidimensional de significados entrelaçados” (2021, p. 80)³⁹. Desta forma, a abordagem intertextual pode conferir movimento e sentido aos textos musicais novos e revelar quais textos antigos neles sobrevivem, além de alimentar uma forma distinta de ler algumas tradições e criar novos produtos artísticos desenvolvidos nessa rede de (inter)textos.

Nessa comunicação, o experimento composicional comentado compreende um resultado parcial da pesquisa do autor. Os próximos passos vão ampliar a duração e a clareza dos intertextos, intensificando as relações intertextuais, especialmente aquelas que emanam da instrumentação. Na escrita orquestral também se estabelecem intertextos, se abrem janelas. A partir da composição desse experimento, sugerimos uma categoria que nos parece contemplar

³⁶ Piedade (2017).

³⁷ Bloom (2002).

³⁸ Cook (2021, p. 49).

³⁹ *That is the central lesson of intertextuality: we understand each new text we encounter through the texts we already know, in a multidirectional and multidimensional web of interweaving meanings.*

uma atitude de composição musical intertextual específica, que é a “intertextualidade entremeada”. Por fim, cremos que, através da teoria da intertextualidade voltada para a música, foi possível identificar que o vínculo entre uma nova composição e uma obra antecessora pode se dar dentro de ampla teia de relações entre a nova criação e obras anteriores de outrem ou do(a) próprio(a) compositor(a). Diferentemente da composição baseada em intertextualidade “emaranhada” ou “acidental”, será necessário elucidar os mecanismos de obras intencionalmente intertextuais. Esperamos que o cruzamento destas diferentes instâncias da *poiesis* possa contribuir para o enriquecimento de diversos processos composicionais.

Referências

- AGAWU, Victor Kofi. *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey: Princeton, 1991.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality: the new critical idiom*. London: Routledge, 2000.
- BACH, Johann Sebastian. *Musikalische Opfer, BWV 1079*; Piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Partitura. 58f.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BERRENECHEA, Lúcia. A Intertextualidade musical como fenômeno. *PERMUSI*, v. 8, p. 125-136, jul-dez, 2003.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. 2ª ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 41-64.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da Poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BRUCH, Max Christian Friederich. *String Quartet Op. 9*. London: Merton Music. Partitura. 51f.
- BURKHOLDER, Peter. Making old music new: performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality. In: KOSTKA, Violetta (org.); CASTRO, Paulo F. (org.); EVERETT, William A (org.). *Intertextuality in Music: dialogic composition*. London; New York: Routledge, 2021. p. 68-84.
- CASTRO, Paulo F. Transtextuality according to Gérard Genette – and beyond. In: KOSTKA, Violetta (org.); CASTRO, Paulo F. (org.); EVERETT, William A (org.). *Intertextuality in Music: dialogic composition*. London; New York: Routledge, 2021. p. 131-144.
- COOK, Nicholas. Mashed-up classics. In: KOSTKA, Violetta (org.); CASTRO, Paulo F. (org.); EVERETT, William A (org.). *Intertextuality in Music: dialogic composition*. London; New York: Routledge, 2021. p. 32-53.
- CORRÊA, João Francisco de Souza. *Música como intertexto: perspectivas sobre intertextualidade e composição musical*. 2019. 259 f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.
- DUDEQUE, Norton. *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: intertextuality and stylization*. London; New York: Routledge, 2022.
- FERRAZ, Sílvio. A fórmula da reescritura. In: Seminário Música Ciência e Tecnologia, III, 2008, São Paulo: USP.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GESSNER, Ricardo. Transcrição, Transconceituação e Poesia. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 36, nº2, p. 142-162, maio-agosto, 2016.

- HATTEN, Robert S. El Puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. *Criterios*, La Habana, n°32, julio-diciembre, p. 211-219, 1994. Tradução de Desiderio Navarro. The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n. 4, p. 69-83, 1985.
- KAWAMOTO, Akitsugu. *Forms of Intertextuality: Keith Emerson's development as "crossover" musician*. 2006. 372 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Música). University of North Carolina. Chapel Hill, 2006.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo F.; EVERETT, William A. *Intertextuality in Music: dialogic composition*. London; New York: Routledge, 2021.
- KRAMER, Lawrence. What is (is there) musical intertextuality? In: KOSTKA, Violetta (org.); CASTRO, Paulo F. (org.); EVERETT, William A. (org.). *Intertextuality in Music: dialogic composition*. London; New York: Routledge, 2021. p. 13-31.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: a Semiotic Approach to Language and Art*. Leon S. Roudiez (ed.). New York: Columbia University Press, 1980.
- KORSYN, Kevin. Toward a New Poetics of Musical Influence. *Music and Analysis*. v.10, n. 1/2, p. 3-72, 1991.
- LÓPEZ CANO, Rubén. Musica e intertextualidad. *Pauta*. Cuadernos de teoria y critica musical 104. 2007, p. 30-36.
- MADDALENA, Gabriel de Mesquita. *A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- MIRKA, Danuta. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MONTEIRO, Flávio Henrique Monteiro Gomes. *Transcrição em Música: a transcrição como criação e como crítica*. 2022. 98 f. Dissertação (Mestrado em música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo.
- NOGUEIRA, Ilza. A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas. *Brasiliana. Revista da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2-12, jan. 2003.
- OSMOND-SMITH, David. *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association, 1987.
- PARAYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PENHA, Gustavo Rodrigues. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. 2010. 118 f. Dissertação (Mestrado em música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. *OPUS*, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 131 - 154, ago, 2017.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Reflexões preliminares sobre composição transcultural. In: PIEIDADE, Acácio (org.); HOLLER, Marcos (org.). *MusiCs: Musicologia Histórica, Composição e Performance*. CRV: Curitiba, 2021, p. 133-153.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música e Identidade através da teoria das Tópicas. In: ALIRETI, Cinthia (org.). *Identidade Brasileira na Música de Concerto*. Ciddic: Campinas, 2023, p. 22-41.
- PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. In: 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ, 2015. *Anais*, v.2 – processos criativos – 2015. p. 103-114.



PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas. *Anais*. Campinas, 2017. p. 1-19.

RAVEL, Maurice. *La Valse*. Orquestra. Paris: Durand et Cie. Partitura. 135f.

ROSEN, Charles. Plagiarism and Inspiration. *19th Century Music*. Berkeley. v. IV/2, p. 87-100, 1980.

SAMOYALT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

STRAUS, Joseph N. The "Anxiety of Influence" in Twentieth-Century Music. *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1991), p. 430-447. University of California Press. 1991.

VILLA-LOBOS. Heitor. *Bachianas Brasileiras n°4*: prelúdio; Piano. Partitura. 3f.

