

A INTERTEXTUALIDADE TRANSFERIDA DA LITERATURA PARA A MÚSICA: caminhos adotados por diversos autores

INTERTEXTUALITY TRANSFERRED FROM LITERATURE TO
MUSIC: solutions adopted by different authors

Ariane Petri¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
ariane.petri@unirio.br
<https://orcid.org/0000-0001-8737-6606>

*Submetido em 23/05/2024
Aprovado em 01/07/2024*

Resumo

O presente artigo revisa as estratégias adotadas por diversos autores ao aplicar a intertextualidade à música. Originária da teoria literária, a intertextualidade examina o cruzamento de textos e seu diálogo. Na música, trata das relações entre realizações musicais, tanto anotadas quanto gravadas, completas ou de trechos. O objetivo deste artigo é reunir e diferenciar essas abordagens. Inicialmente, apresentamos as principais abordagens intertextuais na literatura, diferenciando-as entre pós-estruturalistas e estruturalistas, para em seguida descrever e comparar suas aplicações na música. A intertextualidade musical abrange subáreas como empréstimo, influência e a Teoria das Tópicas. Propomos ainda a subárea da intertextualidade pragmática, com uma linha analítica e outra compositiva. Detalhamos as particularidades dessas subáreas e identificamos características dos campos poético, estésico e neutro sob a perspectiva semiótica de Jean-Jacques Nattiez (1990; 2021). Finalizamos trazendo as tendências recentes da intermedialidade e dos estudos de adaptação. O artigo dedica uma parte mais extensa à transtextualidade de Gérard Genette (1997a; 2010), autor ainda pouco explorado na música.

Palavras-chave. Intertextualidade. Intertextualidade musical. Transtextualidade. Gérard Genette.

Abstract

This article reviews the strategies adopted by various authors when applying intertextuality to music. Originating from literary theory, intertextuality examines the crossing of texts and their dialogue. In music, it addresses the relationships between musical realizations, whether notated or recorded, complete or in excerpts. The aim of this article is to consolidate and differentiate these approaches. Initially, we present the main intertextual approaches in literature, distinguishing between post-structuralist and structuralist perspectives. Subsequently, we describe and compare their applications in music. Musical intertextuality encompasses subareas such as borrowing, influence, and Topic Theory. We also propose the subarea of pragmatic intertextuality, with both analytical and compositional dimensions. We detail the particularities of these subareas and identify characteristics of the poetic, esthetic, and immanent processes from the semiotic perspective of Jean-Jacques Nattiez (1990; 2021). We conclude by discussing recent trends in intermediality and adaptation studies. The article dedicates a more extensive section to the transtextuality of Gérard Genette (1997a; 2010), an author still underexplored in music

Keywords. Intertextuality. Musical intertextuality. Transtextuality. Gérard Genette.

1 Ariane Petri é doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) na linha de pesquisa *Poéticas da Criação Musical* sob orientação do Prof. Dr. Carlos Almada. Possui mestrado em Práticas Interpretativas pela UNIRIO e é bacharel em Fagote pela Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe, além de licenciada em Música e Letras Alemãs pela Technische Universität Karlsruhe, na Alemanha. Durante sua estada na Kunstuniversität Graz (KUG), na Áustria, pelo Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), foi premiada pela melhor comunicação de assuntos científicos. Seus trabalhos acadêmicos concentram-se nas áreas de intertextualidade, variação e fagote. Desde 2022 é professora efetiva de fagote e música de câmara da UNIRIO. Atuou na Orquestra Sinfônica Brasileira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e na Orquestra Petrobras Sinfônica. Além disso, integra o Abstrai Ensemble, grupo dedicado à música contemporânea.

Introdução

A intertextualidade é um conceito usado com muita frequência em análises do repertório musical. Sendo originária da teoria literária do final da década de 1960, poderia se esperar um embasamento teórico bem definido e claramente delimitado, mas não é o caso. Os entendimentos do que trata a intertextualidade e quais os seus procedimentos analíticos diferem muito. Segundo Graham Allen (2022), “[i]ntertextualidade [...] não é um termo transparente e, portanto, apesar de sua utilização confiante por muitos teóricos e críticos, não pode ser evocada de maneira descomplicada”² (ALLEN, 2022, p. 2).

O presente trabalho parte dessa complexidade do uso de intertextualidade e das múltiplas abordagens. Reunimos as estratégias adotadas por diversos autores ao aplicarem a intertextualidade à música e buscamos organizá-las a partir de uma visão de alto nível. Para tal, fazemos uma revisão da literatura, introduzimos quatro subáreas da intertextualidade musical (influência, empréstimo, Teoria das Tópicas e intertextualidade pragmática) e as conectamos com os campos estésico, poiético e neutro como entendido por Jean-Jacques Nattiez (1990; 2021).³

A intertextualidade examina o entrelaçamento de textos, destacando como eles dialogam entre si. Inicialmente associada a teóricos literários do pós-estruturalismo,⁴ como Julia Kristeva (2014 [1969]; 2005), Mikhail Bakhtin (1981), Roland Barthes (2004), a intertextualidade literária encontrou também abordagens mais estruturalistas,⁵ como a de Michel Riffaterre ou de Gérard Genette (1992; 1997a; 1997b; 2010), que ampliou o conceito para a *transtextualidade*. Mesmo tendo tido sua origem na literatura, a análise das relações entre os textos pode ser transferida para outras áreas artísticas. Nelas, a materialidade do “texto”, isto é, do objeto tratado pela intertextualidade, é reinterpretado para as manifestações materiais específicas de cada área, como filmes, quadros, esculturas, partituras e gravações. Tal transferência exige adaptações significativas.

2 *Intertextuality [...] is not a transparent term and so, despite its confident utilization by many theorists and critics, cannot be evoked in an uncomplicated manner.* Esta e todas as demais traduções, quando não mencionado diferentemente, são de autoria da presente autora.

A observação de Allen se refere à intertextualidade literária, mas vale igualmente para o campo da música.

3 Dentro da tripartição semiótica na música apresentada e justificada por Jean Jaques Nattiez (1990; 2021), o nível neutro (ou “imaneente”) é o que se refere à obra como objeto material. Os níveis poiético e estésico se referem aos processos diacrônicos da produção e da recepção da obra, completando o espaço semiológico tripartite.

4 O pós-estruturalismo surgiu na década de 1960. Seus seguidores, ligados ao pós-modernismo e ao desconstrutivismo, rejeitam a estrutura fixa, a ideia de significante e significado fixos e de outros binários. Entre os principais nomes configuram Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jaques Derrida (desconstrução) e, na literatura, Julia Kristeva. Traremos maiores detalhes sobre o pós-estruturalismo na seção 2.

5 O estruturalismo é um movimento intelectual que surgiu nas décadas de 1950 e 1960 na França, ligado aos nomes do antropologista Claude Lévi-Strauss e do linguista Ferdinand de Saussure. O movimento, de caráter interdisciplinar engloba além da antropologia e a linguística a sociologia, a psicologia, a arquitetura e a literatura. Lidando com textos literários, especialmente prosa, os adeptos do estruturalismo relacionam o texto a alguma estrutura maior, como um gênero literário específico e suas convenções particulares, ou uma rede de conexões intertextuais, ou um modelo projetado contendo uma estrutura subjacente. A obra é vista como estrutura. Maiores detalhes sobre o estruturalismo seguem na seção 2.

As diferentes aplicações do conceito da intertextualidade à música surgem a partir da década de 1990.⁶ Apesar de tais aplicações citarem com frequência os mesmos autores da intertextualidade literária como base teórica e fonte de inspiração, em especial Harold Bloom (1976; 1997; 1999; 2002; 2003), os resultados da transferência diferem muito. Trazemos as contribuições de diversos autores sobre intertextualidade na música que serão mencionadas ao longo do desenvolvimento do texto.⁷

Na seção 1, iniciamos com a origem da intertextualidade na literatura, trazendo suas principais questões e diferenciando a abordagem pós-estruturalista da estruturalista.

Na seção 2, partimos para as aplicações da intertextualidade à música, que podem focar aspectos estésicos, poiéticos, imanentes/neutros, históricos/biográficos, avaliar a história do impacto da obra, ou tratar de aspectos estilísticos, canônicos, psicológicos ou sociais. Essas abordagens se manifestam nas subáreas de empréstimo (BURKHOLDER, 1995; 1994; 2001a; 2001b; 2021; BURKHOLDER *et al.*, 1999-2023), recepção/influência (VIDAL, 2011; KLEIN, 2005; BLOOM, 1976; 1997; 1999; 2002; 2003; KORSYN, 1991; STRAUS 1990; PITOMBEIRA, 2016; 2017; 2023; LIMA, PITOMBEIRA, 2010), Teoria das Tópicas (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; HATTEN, 1994; PIEDADE, 2013; 2017) e na intertextualidade pragmática. Essa última, uma proposta nossa, baseada em Genette (1997a) e Pitombeira (2016; 2017; 2020), direciona seu foco mais para os próprios textos do que outras abordagens. Ela parte do nível neutro para eventualmente deduzir um modelo descritivo da obra, fazendo o caminho da *análise poiética indutiva* (NATTIEZ, 1990; 2021), como praticado por Mesquita (2018), Castro (2015; 2021) ou para revelar o planejamento composicional de obras autorais, como é o caso de Lima, Pitombeira (2010) e Lima; Pitombeira; Oliveira (2014). Comparamos as características e procedimentos das quatro subáreas e identificamos nelas elementos relacionados aos campos poético, estésico ou neutro, e introduzimos, dentro do possível, o seu uso da terminologia e suas definições específicas.

Finalizamos o trabalho resumindo na seção 3 as recentes tendências na intertextualidade, que tem ficado cada vez mais transdisciplinar e intermidial. Apresentamos a intermidialidade, que trata das relações entre textos de materialidade heterogênea, isto é, advindo de áreas artísticas diferentes, e o campo dos estudos sobre adaptação.

6 Na música, relações intertextuais podem ser identificadas na forma anotada (partituras) ou registrada em áudio (gravações). Este trabalho se restringe à forma anotada. Para um aprofundamento na intertextualidade em gravações de música popular, sugerimos *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, editado por Lori Burns e Serge Lacasse (2018).

7 O campo da intertextualidade é vasto e a quantidade de publicações muito grande, o que torna nossa revisão de literatura inevitavelmente incompleta. Fontes importantes como Omar Corrado (1992), Ilza Nogueira (2003), Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea (2003; 2005) e Rúben López-Cano (2007), merecidamente abordadas com frequência, não serão trazidas aqui. Optamos por focar, neste espaço limitado, em autores menos explorados ou em nomes diretamente ligados com nosso recorte de pesquisa.

Intertextualidade na literatura

O conceito da intertextualidade surge em um período de transição nas teorias literária e cultural, do estruturalismo para o pós-estruturalismo. O estruturalismo surgiu nas décadas de 1950 e 1960 na França, ligado aos nomes de Lévi-Strauss e de Saussure. O movimento intelectual interdisciplinar é presente em várias áreas. Na literatura, os adeptos do estruturalismo relacionam o texto literário, especialmente prosa, a alguma estrutura de conteúdo maior, como um gênero literário específico e suas convenções particulares, ou uma rede de conexões intertextuais, ou um modelo projetado de uma estrutura subjacente.

Roman Jakobson (1971), teórico de abordagem estruturalista na área da linguística e da teoria da comunicação, adotou a visão de que a linguagem é um sistema de elementos inter-relacionados. Os elementos linguísticos (como fonemas, morfemas, sintaxe, palavras e frases etc.) não têm significado por si mesmos, mas ganham significado por meio de relações com outros elementos no contexto linguístico. Sendo assim, linguagem deve ser entendida como uma estrutura que é composta por esses componentes interconectados e interdependentes, chamados por Jakobson de elementos solidários. Essa visão se reflete na análise de obras que são vistas como estruturas, observando-se os elementos que as compõem.

Os seguidores do pós-estruturalismo surgido na década de 1960 vão além das ideias do estruturalismo. Nomes como Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida e, na literatura, Kristeva, cada um à sua maneira, contribuíram para a promoção de uma visão mais fluida e dinâmica da realidade, da linguagem e da identidade. Ligados ao pós-modernismo, rejeitam a ideia de uma estrutura fixa e tentam romper com a estabilidade de significante e significado a favor da pluralidade de entendimentos:

Essa transição [do estruturalismo para o pós-estruturalismo] é frequentemente caracterizada como aquela em que afirmações de objetividade, rigor científico, estabilidade metodológica e outros termos altamente racionalistas são substituídos por uma ênfase na incerteza, indeterminação, incomunicabilidade, subjetividade, desejo, prazer e jogo. Se os críticos literários estruturalistas acreditam que a linguística de Saussure pode ajudar a crítica a se tornar objetiva, até mesmo científica por natureza, então os críticos pós-estruturalistas dos anos 1960 e depois têm argumentado que a crítica, como a própria literatura, é inerentemente instável, o produto de desejos e impulsos subjetivos (ALLEN, 2022, p. 3).⁸

Nesse momento de questionar na teoria literária a estabilidade em favor da ambiguidade dos significados e de reconhecer como os significados são suscetíveis à interpretação subjetiva e a relações de poder na sociedade, estava criada a base para o surgimento da intertextualidade. Introduzimos a seguir os nomes mais influentes da intertextualidade literária.

⁸ *This transition is often characterized as one in which assertions of objectivity, scientific rigour, methodological stability and other highly rationalistic-sounding terms are replaced by an emphasis on uncertainty, indeterminacy, incommunicability, subjectivity, desire, pleasure and play. If structuralist literary critics believe that Saussurean linguistics can help criticism become objective, even scientific in nature, then poststructuralist critics of the 1960s and beyond have argued that criticism, like literature itself, is inherently unstable, the product of subjective desires and drives.*

Conceitos importantes de **Mikhail Bakhtin** (1981) são “dialogismo” e “vozes sociais”. Para ele, todos os enunciados respondem a enunciados anteriores e são sempre endereçados a outros falantes potenciais, em vez de ocorrerem de forma independente ou isolada. A linguagem sempre ocorre entre agentes específicos em condições sociais específicas, que devem ser levadas em consideração. As palavras sempre contêm uma qualidade dialógica, incorporando um diálogo entre diferentes significados e aplicações. O dialogismo de Bakhtin mina qualquer argumento em favor de posições finais e inquestionáveis, uma vez que toda posição dentro da linguagem é um espaço de forças dialógicas e não de verdade monológica (ALLEN, 2022, p. 234-235). Assim, Bakhtin resalta que linguagem é dialógica, em processo de negociação constante e que as vozes individuais e as influências culturais se entrelaçam.

Cabe a **Julia Kristeva** (2005; 2014 [1969]) o primeiro uso do termo intertextualidade. Na segunda metade dos anos 1960, ela introduz na França as teorias literárias de Bakhtin, muito pouco difundidas até então, e as combina com as teorias linguísticas de Saussure. Ela descreve intertextualidade como interação de um texto com outro(s): “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção da intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Roland Barthes (2004) diminui a importância da figura do autor. No ensaio “A morte do autor”, ele argumenta que o autor de um texto não é a fonte definitiva do seu significado. Interpretando o texto com base em suas próprias experiências e nos contextos em que estão inseridos, leitores podem achar múltiplos sentidos nele. Essa pluralidade de possíveis leituras e sentidos é celebrada e vista como uma libertação do leitor de todos as restrições, em especial do poder do autor, que agora está “morto”.

Por focar no autor e nas influências sofridas por autores anteriores, **Harold Bloom** (1976; 1997; 1999; 2002; 2003) aborda a intertextualidade de uma perspectiva muito diferente da de Barthes. No seu livro *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia* (2002),⁹ Bloom reúne diferentes motivações e maneiras dos autores tentarem lidar com a influência angustiante dos antecessores. O jovem poeta adota ferramentas para suportar até tornar inspiração produtiva o estado de tensão psicológica em relação aos poetas antigos. Em busca por libertação e produção, ele se apropria-se dos antigos, entra no processo de “desescrita” (*rewriting*) e os “deslê” (*misreading*). Bloom denomina essas ferramentas de **proporções revisionárias**¹⁰ (*revisionary ratios*). Elas mapeiam as várias formas como os poetas jovem e antigo se influenciam mutuamente e como conseqüentemente seus textos literários se relacionam (Tab. 1):

9 O original *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* data de 1973.

10 Usamos aqui a tradução que se estabeleceu no Brasil. Porém, preferimos entender *ratio* não como “proporção”, mas como uma medida racional ou uma correlação, levando a uma tradução de *revisionary ratios* como “medidas revisionárias racionais” ou “relações revisionárias”.

Tabela 1: As seis proporções revisionárias de Bloom (baseadas na sinopse de Bloom, 2002, p. 64-65)

Proporções revisionárias	Procedimento da relação interpoética
Clinamen	Desleitura e desvio do precursor como movimento corretivo
Tessera	Complementação de um fragmento por antítese
Kenosis	Autodefesa por quebra de estruturas, descontinuidade
Deamonização	Contra-sublimação e intensificação
Askesis	Autoisolamento, truncamento e purificação
Apophrades	Retorno do precursor morto, inversão da sucessão de autoria

Para serem “poetas fortes”, os novos poetas (efebos) devem transformar, redirecionar, reinterpretar (em suma, “desescrever”) os poemas do precursor e, nesse mesmo ato, defender-se da constatação de que estão meramente envolvidos no processo de desescrita e desleitura, criando assim a ilusão que não estão sendo influenciados por eles (ALLEN, 2022, p. 132). Um novo poema preenche o espaço daquilo que o outro poema não disse: “[...] o significado de um poema só pode ser um poema, mas um outro poema – não um poema em si. Não o *significado* do outro poema, mas o próprio outro poema, a *alteridade* do outro poema”¹¹ (BLOOM, 1999, p. 108).

A ideia de uma rede de textos na qual o texto isolado é inserido, é muito forte para Bloom. Segundo ele, um poema (ou outro texto literário) não é uma unidade artística autocontida ou independente, mas um evento relacional ou uma entidade dialética. “Um único texto tem apenas parte de um significado; ele próprio é uma sinédoque para um todo maior, incluindo outros textos. Um texto é um evento relacional e não um objeto a ser analisado”¹² (BLOOM, 1999, p. 106). Com isso, todos os textos se tornam inter-textos e são parte de um processo cíclico: qualquer poema é um “inter-poema”, qualquer leitura uma “inter-leitura”. “Um poema não é escrever, mas *desescrever*, e embora um poema forte seja um bom começo, tal começo é um recomeço”¹³ (BLOOM, 1976, p. 3). Bloom chega a afirmar que o texto isolado não existe, somente o texto inserido à teia de outros e expressa que ato de desescrita/leitura e de desleitura/escrita se fundem:

A influência, como a concebo, significa que não existem textos, apenas relações *entre* os textos. Essas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre o outro [...] A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto é uma “desescrita” assim como toda escrita é uma desleitura (BLOOM, 2003, p. 23).

11 [...] *the meaning of a poem can only be another poem, but another poem. Not [...] the meaning of another poem, but the other poem itself, the otherness of the other poem.*

12 *A single text has only part of a meaning; it is itself a synecdoche for a larger whole including other texts. A text is a relational event, and not a substance to be analyzed.*

13 *Any poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading. A poem is not writing, but rewriting, and though a strong poem is a fresh start, such a start is a starting-again.*

Observando Bloom na linha dos intertextualistas do pós-estruturalismo, percebem-se algumas diferenças. Enquanto Barthes decretava “a morte do autor” (2004), Bloom coloca o autor no centro das atenções, tematizando a influência de outros autores e as respostas psicológicas adotadas no processo de escrita ou desescrita. Allen afirma que Bloom adota uma posição de defesa contra a pluralidade celebrada por Barthes e Kristeva. Ele também se afasta do pensamento deles ao validar somente relações entre textos literários, recusando-se a aceitar contextos sociais e culturais como campos intertextuais relevantes de significado para textos literários (ALLEN, 2020, p. 137). Podemos resumir que Bloom ocupa uma posição identificada com o pós-modernismo, sem ser um típico pós-estruturalista.

Com os teóricos literários **Gérard Genette** e **Michael Riffaterre** surgem concepções estruturalistas da intertextualidade. Allen menciona similaridades entre as abordagens de Bloom e de Riffaterre: ambos os teóricos tratam da intertextualidade somente na materialidade de texto e intertexto¹⁴ e produzem convincentes estratégias de leitura. Porém, para Riffaterre a abordagem produz uma certeza interpretativa, enquanto para Bloom a leitura crítica é sempre acompanhada de significado poético indeterminado, uma forma de desleitura (ALLEN, 2022, p. 134).

Como explica Corrêa (2019), Riffaterre limita o conceito da intertextualidade ao território da recepção. Para Riffaterre, intertextualidade é “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação [...]” (RIFFATERRE, 1979, p. 9 *apud* CORRÊA, 2019, p. 19). Já o intertexto abrange toda a “percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (*Ibid.*) e não se limita, portanto, a um texto do tipo de uma fonte que influenciou outro ou foi citado em outro texto.

Genette amplia a intertextualidade para a transtextualidade. Em 1982, Genette publica o livro *Palimpsestes: La littérature au second degré*.¹⁵ O autor explica o uso da figura do palimpsesto na epígrafe:

Um palimpsesto é 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. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.¹⁶ Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos [...] explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 7).

14 Um intertexto é material textual extraído do texto-fonte (texto primário) que ‘flutua’ (ou ‘transita’) entre as realizações textuais até ser introduzido no texto secundário.

15 Em 1997 o livro foi traduzido para o inglês (1997a) e em 2010 foi publicada uma tradução parcial em português. Citaremos de ambos.

16 Genette utiliza “imitação” numa acepção diferente daquela que normalmente praticada no meio musical. Trataremos das diferenças e da nossa sugestão de substituição do termo (visando adequação para a linguagem musical) na seção na qual a categoria da hipertextualidade será detalhada.

A transtextualidade, ou transcendência textual do texto, é descrita por Genette como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13).¹⁷ A transtextualidade de Genette diferencia essas relações em camadas e gradações, uma vez que a frequência, os tipos e as densidades intertextuais variam entre os gêneros e ao longo da história. Genette apresenta cinco níveis dessa leitura relacional, chamadas de cinco categorias transtextuais, “numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (GENETTE, 2010, p. 14).¹⁸ São elas:

1. Intertextualidade/Copresença
2. Paratextualidade
3. Metatextualidade
4. Hipertextualidade
5. Arquitextualidade

Genette adota uma terminologia distinta da de outros autores. As categorias de copresença e hipertextualidade, juntas, abarcam os campos que outros autores denominam de intertextualidade. Por essa razão e também por considerar a concepção de transtextualidade ainda subutilizada em aplicações da intertextualidade musical, especificaremos as cinco categorias a seguir:¹⁹

Para Genette, o termo *intertextualidade* se restringe a uma referência direta a um texto primário em um ou mais textos secundários: “[...] defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Essa *copresença* pode ocorrer no texto analisado como *citação*, *plágio* ou *alusão*. Em um texto literário, uma citação é inserida entre aspas e geralmente tem sua origem referenciada. Se uma citação literal não for referenciada, ela recebe o nome de plágio. A alusão utiliza um fragmento sem declará-lo. Para notá-la e compreendê-la é necessário conhecer o texto de referência. Para Genette, esse texto que é extraído do texto-fonte (texto primário) e “flutua” entre as duas realizações textuais materializadas, até a inserção, eventualmente modificado, no texto de destino (texto secundário), é denominado de intertexto.

17 Quando não mencionado diferentemente, citamos da tradução para o português

18 Mesmo sendo estruturalista e trabalhando o que aparenta taxonomia, Genette faz questão de apresentar as fronteiras das categorias como fluidas, não fechadas. Essas fronteiras fluidas são abordadas também nas suas publicações sobre paratextualidade (GENETTE, 1997b) e arquitextualidade (GENETTE, 1992).

19 Dado que Genette, entre os teóricos literários analisados neste trabalho, oferece uma abordagem intertextual na qual questões históricas, psicológicas ou de influência não se tornam relevantes como aspectos analíticos, ele se destaca como uma base teórica fundamental em nossa pesquisa. Portanto, dedicaremos uma parte mais extensa desta revisão a ele.

Pelo fato de “intertextualidade” ser usada por muitos autores como mais abrangente do que a categoria genettiana da intertextualidade/copresença, sugerimos adotar “copresença” como denominação para a primeira categoria transtextual, enquanto “intertextualidade” continua descrevendo a abrangência maior de relações intertextuais.

A *paratextualidade* descreve relações entre textos e textos marginais ou adicionais ou ainda relações que emolduram ou antecipam o texto literário. Um texto marginal assume um papel de comentário sobre o texto principal (GENETTE, 2010, p. 16). Genette diferencia os *paratextos* em *peritextos* e *epitextos* (GENETTE, 1997). O *peritexto* age como uma sinopse, uma manchete, uma capa, um prefácio, um título ou um epílogo e, portanto, está diretamente em contato com o texto principal. Ao contrário desse, o *epitexto* é localizado fora do texto primário, por exemplo, em forma de uma entrevista ou uma carta que comenta o texto primário. Até mesmo os “pré-textos”²⁰ dos rascunhos, esboços ou versões anteriores de uma obra podem funcionar como paratextos (GENETTE, 2010, p. 16). Ambas as formas de paratexto influenciam as expectativas do leitor em relação ao texto primário como uma espécie de guia.

Por *metatextualidade* é entendido um texto que tematiza outro. Ela ocorre em textos que se caracterizam como comentários, possivelmente críticos, sobre um texto primário e, portanto, influenciam seu efeito e significado. Um exemplo para *metatextos* são revisões literárias.

A *hipertextualidade* é a categoria mais importante e mais complexa da concepção transtextual de Genette e foco do livro. Com hipertextualidade, Genette categoriza a modificação de um texto primário em um secundário, que nesta categoria ganham a denominação específica de *hipotexto* e *hipertexto*. O hipertexto só pode ser devidamente compreendido se o leitor também conhece o hipotexto. Genette diferencia a *transformação* e a *imitação* como duas práticas da hipertextualidade. A transformação atinge o material (o texto da obra) através de derivação direta, enquanto a imitação, conforme usado pelo autor, remodela o estilo (o contexto da obra), preservando o material temático. Pelo fato de o termo “imitação” ser usado no meio musical com a acepção de técnica contrapontística, preferimos evitar a ambiguidade terminológica e adotaremos, neste trabalho, sempre que for referenciada a “imitação” de Genette, “*emulação*” para designar o procedimento de remodelar a roupagem estilística da obra ou de partes dela.²¹

20 A palavra “pré-texto” (texto anterior) não deve ser confundida com “pretexto” (motivo alegado). Em inglês, a palavra *foretext* (GENETTE, 1997, p. 3) deixa menos espaço para dúvidas.

21 Estamos cientes que, em um contexto mais fortemente voltado para o estudo da influência, *imitatio* e *aemulatio* são usados não como sinônimos, mas como uma dualidade que possui uma sutil diferença: “*imitatio*”, a mera utilização do vernáculo musical (a linguagem musical compartilhada), da qual tanto dependeram o Barroco e o Classicismo, e *aemulatio*, a tomada consciente de um determinado estilo ou obra por um compositor com o propósito de emular ou suplantar a referência, atitude amplamente disseminada no Romantismo (VIDAL, 2011, p. 70). Entendemos que essa diferença é de grande importância em um contexto em que o estudo da obra é voltado para as suas influências. Na nossa abordagem, porém, acreditamos que o termo *aemulatio* (emulação) pode abranger todos os casos de externalização de um estilo composicional, a aplicação intencional de um certo modelo de estilo, sem levar em consideração o período histórico.

Genette segue diferenciando a transformação e a imitação/emulação em três regimes, o lúdico, o satírico e o sério, resultando, no caso da prática hipertextual da transformação, nas tipologias paródia, travestimento e transposição, e no caso da prática hipertextual da imitação, em pastiche, charge ou forjação (Tab. 2).

Tabela 2: Práticas hipertextuais de Genette (2010, p. 42) com obras literárias representativas para a tipologia.²²

regime	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA (Chapelain décoiffé)	TRAVESTIMENTO (Virgile travesti)	TRANSPosição (o Doutor Fausto)
imitação	PASTICHE (L'affaire Lemoine)	CHARGE (Á la manière de...)	FORJAÇÃO (La suite d' Homère)

As técnicas mencionadas por Genette que promovem transformação são listadas na Tabela 3:

Tabela 3: Repertório de transformações Genette conforme apresentado nos sumários de Genette (2010, p. 5 e 1997a, p. v – vii)

Continuação	Amplificação
Suplemento	Práticas ambíguas
Reativação genérica	Transmodalização intermodal
Transposição (transformações)	Transmodalização intramodal
Tradução	Transposição da diegese
Versificação	Proximização
Prosificação	Transformação pragmática
Transmetrificação	Motivação
Transestilização	Desmotivação
Transformações quantitativas	Transmotivação
Excisão	Valorização secundária
Concisão	Valorização primária
Condensação	Desvalorização
Digerir	Transvalorização
Extensão	Novos suplementos
Expansão	Práticas hiperestéticas

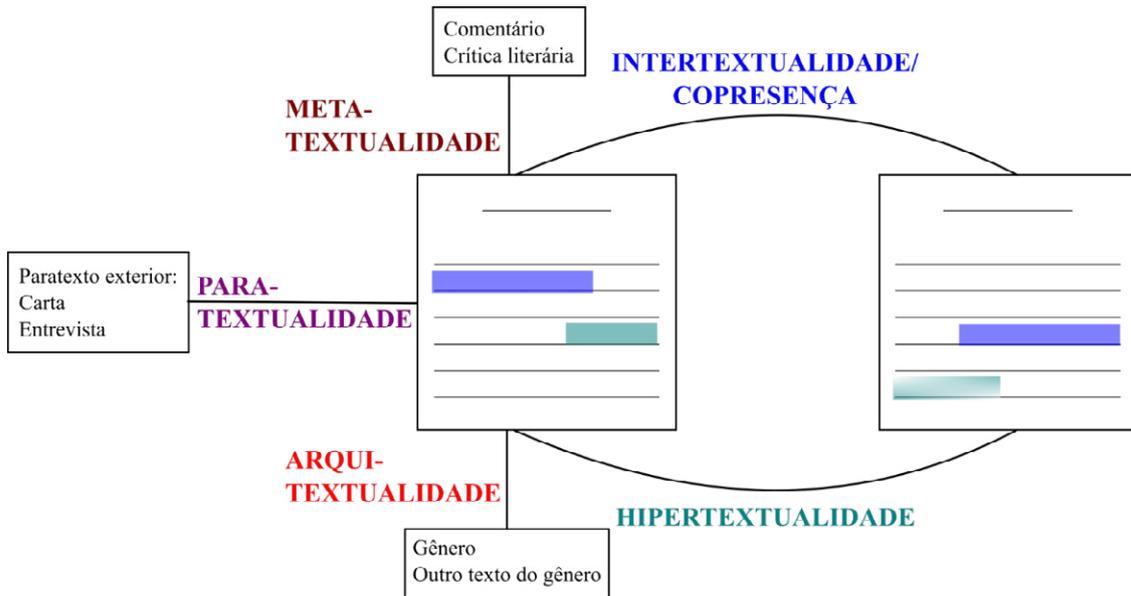
Finalmente, Genette define *arquitextualidade*, tratando do pertencimento de um texto literário (ou de seções dele) a um conjunto maior. O termo caracteriza a relação do texto singular com o texto global: através da observação do posicionamento do texto singular dentro de um grupo ou coletivo, obtém-se a sua relação com a categoria (ou mais do que uma) à qual ele pertence. Os grupos (ou as categorias) podem ser vários.

²² Onde Genette menciona a relação "imitação", entendemos "emulação", conforme explicado acima.

Genette frequentemente usa a arquitekstualidade para tratar da afiliação de um texto específico a um gênero. Para tal, são observadas as similaridades e dissimilaridades do texto específico quando comparado ao seu gênero ou a outra(s) obra(s) específica(s) do mesmo gênero, trazendo à tona se ele se enquadra na abstração do gênero ou se ele possui qualidades que divergem da concepção genérica, tornando-o “único”.

Finalizada a apresentação das cinco categorias transtextuais, trazemos o conceito da transtextualidade, reunido as categorias na Figura 1.

Figura 1: As cinco categorias transtextuais de Genette (2010), colocando textos ou trechos dele em diferentes tipos de relação



Ao final do seu livro, Genette comenta sobre a aplicabilidade da *hipertextualidade* em outras manifestações artísticas além da literatura, uma possibilidade que ele resume por “práticas hiperartísticas” (GENETTE, 2010, p. 124).

Na seção seguinte, seguiremos com as diversas maneiras de transferir a intertextualidade para a música.

Intertextualidade na música

A transferência do conceito da intertextualidade para outras práticas artísticas além da literatura já foi prevista pelos seus teóricos. A intertextualidade trata do cruzamento de textos de qualquer materialidade.²³ Com isso, o conceito se aplica em diversas práticas artísticas, sempre relacionando algum tipo de suporte de difusão de informação: textos literários na literatura, textos musicais (partituras) ou sonoros (gravações) na música, textos imagéticos nas artes plásticas ou no cinema, entre outros.

23 “Texto” vem do latim “*textus*”, significando tecido, textura, trama, estrutura, entrelaçamento.

Nas últimas páginas do seu livro, Genette prevê a aplicação das cinco categorias transtextuais em outras artes. “A prática derivacional [da hipertextualidade] pode, portanto, ser vista como não sendo de modo algum o privilégio apenas da literatura, mas também aplicável à música e às artes visuais [...] em modos que são específicos em cada caso”²⁴ (GENETTE, 1997, p. 391). Apontando o caráter universal das práticas hiperartísticas, Genette detalha que imagina “uma série de indagações específicas sobre cada tipo de arte, onde possíveis paralelismos e convergências não devem, em nenhum caso, ser postulados de antemão, mas observados após o fato”²⁵ (*Ibid.*, p. 392).

De fato, a partir dos anos 1990 surgem diferentes aplicações da intertextualidade à música. Ao fazer as adaptações no embasamento teórico necessárias à materialidade textual da música, abriu-se uma gama de diferentes interpretações, até mesmo quando são baseadas em um mesmo autor da intertextualidade literária.²⁶

As diferentes abordagens da intertextualidade musical trazem aspectos estésicos, poiéticos, imanentes, históricos/biográficos, avaliam a história do impacto da obra ou tratam de aspectos estilísticos, canônicos, psicológicos ou sociais. Esses aspectos dificilmente são usados de forma isolada. Na realidade, combinações entre eles são muito comuns, o que abre caminho para procedimentos analíticos muito individualizados. Descrevemos aqui resumidamente o foco analítico de cada um desses aspectos (Tab. 4):

Tabela 4: Resumo dos focos analíticos das abordagens na intertextualidade musical

Aspecto intertextual	Foco analítico
estésico	Processos da recepção da obra pelo(s) ouvinte(s), como cria(m) seu significado
poiético	Processos da escrita, estudo de textos disponíveis para os compositores (fontes, rascunhos etc.); planejamento composicional
imanente	Relações entre a obra e outros textos
histórico/biográfico	A obra como fruto do seu tempo, recepção contextualizada
história do impacto	Influência, grandeza artística
estilístico	Convenções compartilhadas, criando relações mútuas
canônico	Relação da obra com o cânone
psicológico	Estratégias composicionais adotadas para vencer a influência dos antecessores
social	Recorte analítico como feminismo, pós-colonialismo etc.

24 *Derivational practice can thus be seen to be in no way the privilege only of literature but to apply also to music and the visual arts [...] in modes that are specific in every case.*

25 *I envision a series of specific inquiries concerning each type of art, where possible parallelisms and convergences should in no case be postulated beforehand but observed after the fact.*

26 Bloom é o teórico que serviu de base teórica para os seminários trabalhos de Straus (1990) e Korsyn (1991), com resultados bem diferentes.

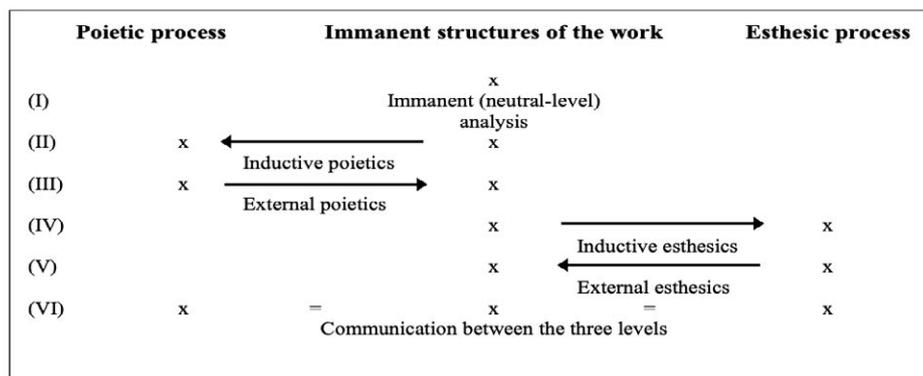
Mesmo reconhecendo que os entendimentos analíticos são individualizados, eles geralmente podem ser atribuídos a uma das subáreas da intertextualidade (ou ao menos ser colocados em contato com): empréstimo, influência, Teoria das Tópicas e nossa proposta da intertextualidade pragmática. Essas subáreas serão apresentadas nas seções 2.1 a 2.4.

Como mencionamos, o uso do termo intertextualidade não é transparente e sua abrangência longe de unânime. Certos autores usam o termo somente no sentido restrito a uma das subáreas. Outros, apesar de abordar o relacionamento de textos, nem sequer se veem atuando dentro da intertextualidade. Afinal, tratar do relacionamento ou do dialogismo entre textos ou trechos deles não é algo novo. Coelho de Souza afirma que “[...] a intertextualidade é um fenômeno arcaico, onipresente, e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental” (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 54). A reflexão sobre o relacionamento entre textos é muito anterior ao surgimento do termo intertextualidade, realizada em um campo muito rico e diverso, possuindo uma terminologia que pode variar de autor para autor. Devido a essa falta de transparência terminológica, Allen chega a constatar que “tal termo corre o risco de significar nada mais do que o que cada crítico em particular deseja que ele signifique” (ALLEN, 2022, p. 2).

Segundo Allen (2022, p. 3), “estudos da intertextualidade têm em grande parte negligenciado a mecânica de como leitores e autores fazem conexões entre textos e como é essa dimensão da experiência de leitura e escrita na prática.” Por esta razão, o seu livro “ressignifica a investigação das relações entre narrativas como um processo ativo e dependente do leitor.” Concordamos com Allen que a inclusão dos aspectos estésicos e poiéticos pode esclarecer as linhas praticadas na intertextualidade, o que nos faz trazer a tripartição semiológica moliniana.

Acreditamos que o modelo semiológico tripartite, conforme sugerido por Jean Molino e Nattiez (1990), pode ajudar a definir as subáreas e a agrupar diferentes aspectos de focos analíticos deste amplo campo da intertextualidade musical. No seu livro *Musical Analyses and Musical Exegesis: The Shepherd's Melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde* (NATTIEZ, 2021), o autor traz diferentes abordagens analíticas de um mesmo tema musical da ópera *Tristão e Isolda*, exemplificando desta forma a divisão semiológica triparte expandida para seis níveis analíticos: nível imanente, nível poiético indutivo ou externo, nível estésico indutivo ou externo, nível de comunicação das abordagens (Fig. 2).

Figura 2: Resumo dos focos analíticos das abordagens na intertextualidade musical segundo Nattiez (2021).



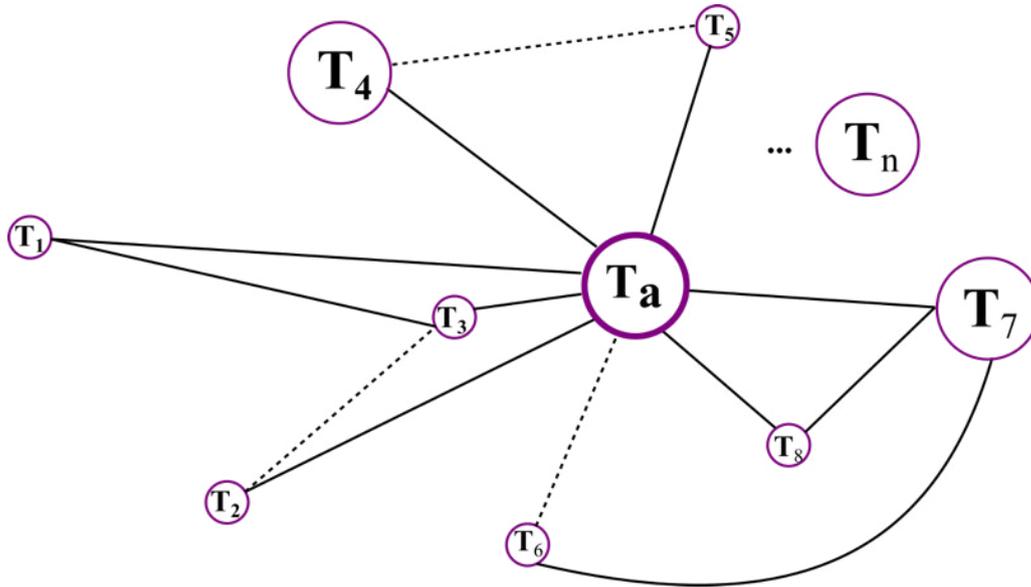
Fonte: NATTIEZ, 2021, p. 20.

Baseada em Nattiez (1990, p. 139-143, 2021, p. 19-20), segue a descrição resumida das situações analíticas:

- I. Análise imanente - considera somente as configurações imanentes de uma obra
- II. Análise poiética indutiva - inicia no nível neutro e chega a conclusões poiéticas; métodos de reconstrução interna
- III. Análise poiética externa - partindo de um documento poiético (cartas, comentários, esboços etc.), analisa a obra à luz dessas informações
- IV. Análise estética indutiva - se dá quando a análise da obra se considera relevante do ponto de vista da sua percepção
- V. Análise estética externa - inicia com informação coletada dos ouvintes para, a partir daí, tentar entender como a obra foi percebida
- VI. Análise da comunicação musical - unindo todas as perspectivas, em níveis. Os caminhos poiético e estético de uma obra se alinham.

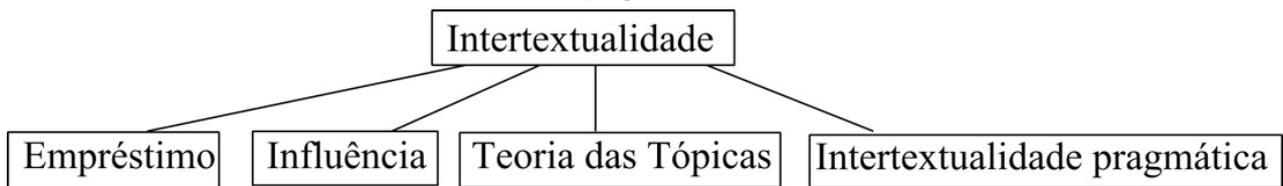
Adotamos a concepção de intertextualidade que engloba diversas formas de relacionar textos, em consonância com a abordagem plural de "mosaico" proposta por Kristeva. Sob sua ótica, os textos são entendidos como entrelaçados e cruzados, cada um absorvendo e transformando outros, suas conexões podendo ser tanto intencionais quanto não intencionais, frequentemente no tempo, e com uma propensão à reversão histórica. Nas palavras de Burkholder (2021, p. 80), "[e]ssa é a lição central da intertextualidade: entendemos cada novo texto que encontramos por meio dos textos que já conhecemos, em uma teia multidirecional e multidimensional de significados entrelaçados" (BURKHOLDER, 2021, p. 80). Como exemplificação, a Figura 3 traz uma realização visual de uma rede intertextual aberta, colocando um texto em análise (T_a) em relação com outros n textos.

Figura 3: Uma rede intertextual de um texto em análise (T_a), colocando-o em relações intencionais (linha contínua) e não intencionais (linha traçada) com n outros.



Contudo, juntamente com a radicalidade na abertura que revolucionou a compreensão dos textos, surge uma dificuldade analítica: torna-se desafiador sistematizar as relações entre os textos. Por isso, o conceito de intertextualidade pode ser visto como subdividido em subáreas específicas, que estudam relações intertextuais adotando critérios analíticos mais definidos, tais como histórico-biográfico, unidirecional, intencional, entre outros. Abordaremos as subáreas de empréstimo, influência, Teoria das Tópicas e uma abordagem pragmática, conforme demonstrado na Figura 4.

Figura 4: A intertextualidade musical com suas subáreas empréstimo, influência, a Teoria das Tópicas e a intertextualidade pragmática



Klein resume esta visão que adotamos:

Intertextualidade: qualquer cruzamento de textos. [...] Amplamente concebida, a intertextualidade pode ser trans-histórica e ilimitada, de modo que todos os textos se ramificam infinitamente para outros textos. Os estudos intertextuais podem limitar o termo a assuntos poéticos, estéticos, históricos, estilísticos ou canônicos (KLEIN, 2005, p. 139).

Em seguida, apresentamos as características específicas dessas subáreas, trazemos suas diferentes visões sobre como a intertextualidade se define, conectamos cada uma com o modelo tripartite e mencionamos alguns dos principais autores.

2.1 Empréstimo

J. Peter Burkholder é o principal pesquisador sobre empréstimo musical (1994; 1995; 2001a; 2001b; 2021; BURKHOLDER *et al.*, 1999-2023). Segundo o autor, o conceito de empréstimo se ocupa com as maneiras como música existente é reaproveitada em novas obras. Um critério decisivo para o empréstimo é ele ser unidirecional, voltado para a recepção criativa do texto, ao contrário da intertextualidade, que apresenta, como vimos, a possibilidade da multidirecionalidade. O termo em inglês, "*borrowing*", evidencia (melhor que o português) que se trata também do processo da criação poética, com obras (ou trechos delas) sendo tomadas emprestadas por uma obra posterior (e não sendo emprestado pela obra anterior). O espaço da ação é o da criação da nova obra, e o foco está direcionado para o texto, menos para o autor. Frequentemente, empréstimo se concentra no uso de um ou mais elementos retirados de outra obra.

A descrição de empréstimo como incorporação de elementos de outra(s) obra(s) em uma nova peça ainda não o distingue de outras práticas intertextuais (BURKHOLDER, 2021, p. 68). De fato, Burkholder menciona que alguns autores se referem à intertextualidade e ao empréstimo como sinônimos (*Ibid.*, p. 80). Porém, atentando para as possíveis diferenças, fala-se em empréstimos somente nos casos quando aspectos cronológicos passam a importar (quem veio antes, quem leu de quem?) e quando o uso da peça anterior aconteceu de forma deliberada e consciente, havendo possibilidade ou comprovação do compositor posterior ter tido conhecimento do trabalho do compositor anterior:

Estudos de empréstimo musical fazem perguntas sobre a história, fazem afirmações sobre a influência de um compositor em outro ou de uma peça em outra e ainda sobre o processo criativo do compositor posterior. Portanto, devem fornecer evidências de que o compositor posterior conhecia a peça anterior e a usou como fonte [...] (*Ibid.*, p. 79).

Ao diferenciar o empréstimo da intertextualidade, Burkholder descreve o empréstimo como um relacionamento bem concreto de textos musicais, com trechos ou elementos reaproveitados, cuja origem pode ser apontada:

O termo [intertextualidade] [...] abrange toda a gama de relações entre textos, desde empréstimo direto, reescrita ou citações até estilos, convenções ou linguagem compartilhados. Postula uma visão dos textos, não como entidades ou formas independentes de comunicação, mas como respostas a outros textos, inseridos em um fluxo perpétuo de textos inter-relacionados. Aplicado à música desde a década de 1980, é um termo mais amplo do que empréstimo, que normalmente se concentra no uso em uma obra de um ou mais elementos retirados de outra. Assim, a intertextualidade abrange o uso de um estilo ou linguagem geral, bem como de uma melodia emprestada. Além disso, enquanto o empréstimo é uma relação unidirecional em que uma peça toma emprestado de outra, a intertextualidade engloba relações mútuas, como quando duas peças se baseiam na mesma convenção, mas nenhum compositor tinha conhecimento da outra peça (BURKHOLDER, 2001b, p. 499).

Nessa prática de incorporar material de uma ou mais obras anteriores, é possível levantar pontos específicos que fazem parte da tipologia do relacionamento entre a(s) peça(s) já existente(s) (A) e a nova (B) (BURKHOLDER, 2001a, p. 6-7): A e B compartilham o mesmo tipo de gênero, de estilo ou de tradição musical, a mesma textura? Quais elementos ou parâmetros de A são incorporadas ou referenciadas em B? Como o material emprestado de A se relaciona com o formato de B e qual sua função? Fornece estrutura, material temático, ou é somente um ponto de partida? Em que grau o material emprestado é alterado em B? Existe alguma função associativa ou um significado extramusical do material emprestado dentro de B, como um programa descritivo, uma parte de uma colagem?

Junto a outros editores, Burkholder mantém um sítio na internet intitulado *Musical Borrowing and Rewriting: an Annotated Bibliography*. Os campos empréstimo e reescrita compartilham do mesmo contexto: “Durante séculos, do canto medieval à música clássica, ao jazz, à música popular e à música de filme de hoje, os músicos da tradição musical ocidental têm retrabalhado a música existente em algo novo” (BURKHOLDER et al., 1999-2023). O que distingue os dois termos, segundo o autor, é que por meio do empréstimo obtém-se uma nova obra, enquanto a reescrita resulta em uma nova versão de uma mesma obra. Os procedimentos para efetuar a reescrita e o empréstimo são todos bem práticos, eles ocupam uma ampla gama “desde a criação de uma nova versão de algo – como adicionar contraponto, arranjar uma peça para um novo meio ou produzir uma gravação de uma gravação anterior – até fazer uma nova peça a partir de elementos extraídos de outras obras musicais” (*Ibid.*).

A literatura que reflete a prática do empréstimo é muito vasta. Pegar emprestado material, manipulá-lo e imitar modelos é algo comum na formação de compositores de todas as épocas, tanto que certos aspectos de empréstimo foram estudados desde os primórdios da musicologia. Segundo Burkholder, a pesquisa sobre empréstimo foi prejudicada em certa medida pelo culto à originalidade que surgiu no século XIX, obrigando autores até o início do século XX a abordar a moralidade do empréstimo (BURKHOLDER, 2001a, p. 36). Até hoje, não são raras as discussões, até em esferas jurídicas, para diferenciar formas legítimas de empréstimo das de plágio, especialmente na música popular.

Seguem os principais pontos que definem o empréstimo, resumidos na Figura 5:

- Como a música existente é reaproveitada na nova obra? (comparação textual)
- Quem veio antes, quem leu de quem? (aspecto histórico-cronológico)
- Aproveitamento unidirecional, do antigo para o novo (recepção composicional criativa)
- Consciência (comprovada ou possível) do ato de empréstimo
- Frequente concentração no uso de um ou mais elementos retirados de outra obra

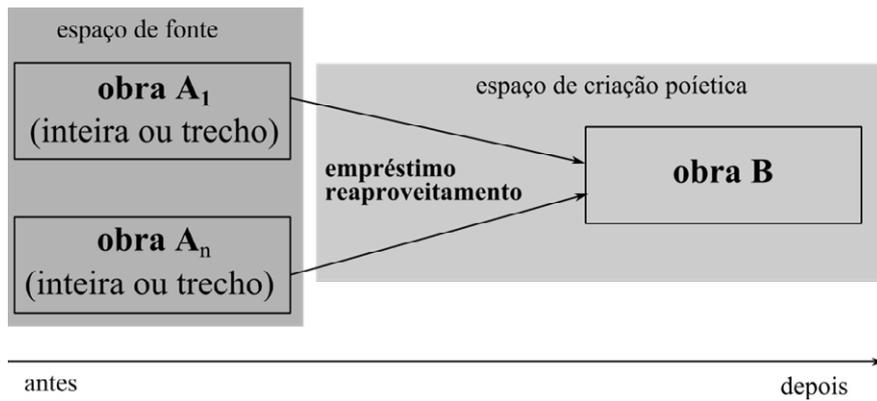


Figura 5: Aproveitamento de obras anteriores ou trechos delas (A_1 a A_n) por empréstimo, resultando em uma obra nova (B)

Empréstimo possui um aspecto estésico, por se entender como unidirecional, voltado para a recepção criativa do texto. Porém, o espaço principal de ação é o da criação. A busca pela intencionalidade da incorporação de textos anteriores, dando importância à comprovação ou à possibilidade de o compositor posterior ter tido acesso ao trabalho do compositor anterior, coloca o empréstimo perto da análise poética externa. Como exemplos de análises de empréstimos sugerimos Burkholder (1995) que identifica diferentes tipos de empréstimo na música de Charles Ives ou as contribuições sobre apropriação e reescrita na música após 1900, reunidos por Obert e Zimmermann (2018).

2.2 Influência

A influência também pode ser descrita como uma forma mais estreita de intertextualidade. Novamente, seus autores procuram definir o campo da influência pelas características que a diferenciam da intertextualidade kristeviana, na qual qualquer texto é alocado em uma grande rede, sendo ele absorção e transformação de outro. Para Klein, a influência possui como critério principal a ação autoral: o autor posterior toma emprestado ou faz alusões a um texto de um autor anterior. A figura do autor ganha mais destaque e a alocação histórica dos textos passa a importar mais: “A influência é uma forma de intertextualidade poética, podendo envolver uma perspectiva que busca fixar textos na história para contar narrativas de grandeza artística” (KLEIN, 2005, p. 139). Clayton e Rothstein (1991, p. 4) fazem a mesma distinção: “[...] influência tem a ver com ação, enquanto intertextualidade tem a ver com um campo muito mais impessoal de intertextos”.

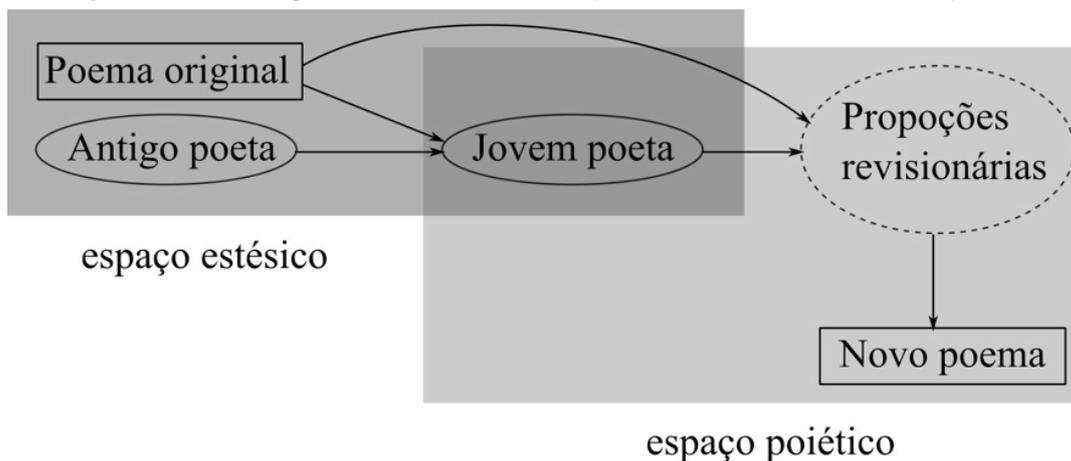
O conceito de influência é antigo. No sentido restrito, é baseado na tradição, o “poderoso *tradtum*, aquilo que é passado para frente” (CLAYTON; ROTHSTEIN, 1991, p. 12), e refere-se a relações construídas sobre díades de transmissão de uma unidade para outra, por exemplo de um autor para outro, ou de uma obra para outra (*Ibid.*, p. 3). Em um sentido mais amplo, estudos de influência muitas vezes se abrem para retratar também o contexto histórico e intelectual e criam uma linhagem das alusões entre certas obras (*Ibid.*). A narrativa da grandeza artística, em alemão tratado pelo termo *Wirkungs-*

geschichte (que poderia ser traduzido como “a história do impacto”), “sempre foi uma preocupação central dos historiadores da música” (VIDAL, 2011, p. 62). Nela, o foco está na influência exercida do compositor anterior sobre outros posteriores.

A influência como ferramenta teórica se moderniza e ganha maior capacidade analítica quando esse entendimento sobre a atuação ativa é invertido: o sujeito ativo passa a ser, como vimos acima na definição de Klein, o compositor posterior. “Para o autor posterior, a influência é mais como um ato de percepção, no qual a observação provoca uma ação” (CLAYTON; ROTHSTEIN, 1991, p. 7).

É o caso como Bloom trata da influência (1997; 2002): a recepção do jovem poeta de um poema original de um antecessor (nível estésico) é caracterizada por uma influência angustiante. Através das defesas psíquicas e dos operadores das proporções revisionárias o jovem poeta torna a angústia uma força criadora, “deslê” o poema anterior e cria um novo poema (nível poiético). O espaço da ação é do jovem poeta, o da criação, como mostra a Figura 6.

Figura 6: Influência segundo Bloom (1997). O jovem poeta tornando a influência criação poética.



Tanto empréstimo quanto influência apresentam aspectos poiéticos fortes e um aspecto estésico em segundo plano. No intuito de apontar as diferenças entre as duas áreas, reparamos na influência um maior foco na figura do autor e no seu sofrimento psicológico. Quando Klein se refere à influência, ele utiliza a palavra “empréstimo”, porém não no sentido de reaproveitamento de Burkholder, mas já como uma fonte da carga psicológica: “O empréstimo não é apenas o processo inevitável pelo qual o poeta aprende a ser poeta, mas também a fonte de uma ansiedade de que toda escrita é uma compulsão de repetição fazendo circular o já lido, o já pensado, o já escrito” (KLEIN, 2005, p. 17). Burkholder apresenta a influência como um campo dentro da grande área do empréstimo.

Detalhamos agora duas abordagens intertextuais musicais claramente identificadas com Bloom:

Korsyn traz no seu artigo "Towards a New Poetics of Musical Influence" (1991) um método analítico que mapeia a influência integrando aspectos históricos, psicológicos, teóricos (em especial da retórica) e críticos. Uma das citações mais conhecidas de Bloom é levada para o contexto da composição: "O significado de uma composição só pode ser outra composição. Não uma composição em si, e não o significado da outra peça, mas a *alteridade* da outra peça, manifestada não apenas pela presença da peça-precursora, mas pela figuração precisa de sua ausência" (KORSYN, 1991, p. 14). As ferramentas das seis proporções revisionárias, correlacionadas por Bloom com seis defesas psíquicas freudianas e seis figuras retóricas, são "traduzidas" para a música (ver Tab. 5). Para exemplificar seu método analítico, Korsyn escolhe a *Romanze* op.118/5 de Johannes Brahms, "o candidato lógico para a ansiedade-influência" (*Ibid.*, p. 15), e sua "apropriação" (*Ibid.*) pela *Berceuse* op. 57 de Frederic Chopin.

Tabela 5: As proporções revisionárias de Bloom e suas aplicações musicais de Korsyn (PITOMBEIRA, 2016, p. 109)

Proporção revisionária	Figura retórica	Possíveis aplicações musicais, segundo Korsyn
Clinamen: "O poeta desvia-se de seu precursor (...) Isso aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema (Bloom, 2002:64)	Ironia	Inserir uma estrutura localmente estável, que é instável no contexto geral do intertexto. Efetivar ironia implícita: dissonância em um nível hierárquico (Schenkeriano) pode se tornar consonante em outro nível.
Tessera: "completude e antítese (...) O poeta completa antiteticamente seu precursos, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante (Bloom, 2002-64).	Sinédoque	Completar antiteticamente o texto original, como se esse fosse um comentário da nova obra. Estender o intertexto. Utilizar estratégias que o precursor deveria ter usado.
Kenosis: "Dispositivo de decomposição (...) movimento de descontinuidade em relação ao precursor (Bloom, 2002-64).	Metnímia	Liquidar (Schoenberg). Destruir o contexto original. Reduzir o processo de modelagem.
Daemonização: Movimento em direção a um Contra-Sublime personalizado, em reação ao Sublime do precursor.	Hipérbole	Reduzir o intertexto.
Askesis: Auto-purgação, que se destina a atingir um estado de solidão.	Metáfora	Separar-se do original Desconstruir o texto original de tal forma que sua conclusão seja posta em questão.
Apophrades: Retorno dos mortos (...) como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor.	Metalepse	Revisão de uma proporção anterior. Apontar para um futuro além da peça Criar implicações não resolvidas (Meyer & Narmour) Criar assimetria

A publicação de Korsyn gerou muita repercussão, tanto teórica quanto prática. Scherzinger (1994) respondeu com crítica a Korsyn, apontando alguns problemas metodológicos. Os projetos de pesquisa de Pitombeira (UFRJ) ligados a planejamento composicional geraram publicações e inúmeras composições usando e refletindo as proporções revisionárias de Korsyn/Bloom.

Straus é outro autor que se baseia diretamente em Bloom. No livro *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* Straus apresenta ferramentas de modificação de intertextos aplicadas por compositores do século XX ao repertório tonal do passado. Essas estratégias composicionais são análogas às proporções revisionárias de Bloom e criam um mapeamento das desleitura musicais (STRAUS, 1990, p. 16). Segundo o autor, essas desleitura não podem ser ignoradas e demandam explicações sistemáticas:

[...] alusões à música tonal tradicional permeiam a música deste século. Algumas são evidentes, na forma de citações diretas ou referências, enquanto outras estão escondidos sob a superfície. Elas penetram todos os níveis estruturais. Seu tratamento vai desde delicadas mudanças de orquestração e transformação de sonoridades isoladas até a reinterpretação de formas inteiras e gestos que abrangem obras inteiras. Na música do século XX, elas são numerosas, difundidas e características demais para serem explicadas como anomalias (*Ibid.*, p. 184-185).

Tais estratégias são denominadas *motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização*. Trazemos aqui a descrição de Pitombeira (2016, p. 109-110) (Tab. 6):

Tabela 6: As ferramentas de Straus de modificação de intertextos no repertório do séc. XX (PITOMBEIRA, 2016, p. 109-110)

1. Motivização: O conteúdo motivico do trabalho precedente é radicalmente intensificado.
2. Generalização: Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto de classes de alturas desordenado, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
3. Marginalização: Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.
4. Centralização: Os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
5. Compressão: Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo síncrono no novo trabalho.
6. Fragmentação: Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça, e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
7. Neutralização: Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima da dominante) são desnudados de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão para adiante é bloqueada.
8. Simetrização: Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim imobilizadas.

Straus foca suas análises em Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern, mostrando como eles incorporam e alteram elementos e alusões do seu passado musical, resultando muitas vezes em composições radicalmente distintas daquelas dos antecessores que os influenciaram.

Podemos resumir que nessa subárea da influência existem duas linhas de abordagem: uma da história do impacto e da recepção, que foca no autor e relaciona uma obra (ou um conjunto de obras) de um compositor com seus precedentes históricos, podendo levar a uma narrativa da grandeza artística.²⁷ A outra linha, a modo de Korsyn e Straus, foca na influência sofrida pelo compositor, que reage a ela e adota ferramentas defensivas que possibilitam a criação.²⁸

2.3 Teoria das Tópicas

O termo *tópica* tem sua origem na retórica aristotélica. Na oratória, *topos* (pl. *topoi*) refere-se a 'lugar comum' ou 'ponto de encontro' para o raciocínio e argumentação em práticas discursivas. *Topoi* são estratégias ou padrões de argumentação que um orador pode usar para construir persuasão em discursos.

Na Música, as tópicos igualmente se situam “nesse lugar de consenso da linguagem” (PIEADADE, 2023, p. 79). A Teoria das Tópicos estuda convenções compartilhadas em um contexto social através de figuras, tropos, estilos ou tipos característicos.²⁹ Uma tópica denota a correlação entre uma determinada estrutura musical e um (ou mais) de seus possíveis significados: duas peças podem se basear em uma mesma convenção socializada e assim estabelecer relações mútuas, sem seus compositores terem conhecimento da outra peça.

A Teoria das Tópicos focou inicialmente em obras do classicismo vienense (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; HATTEN, 1994), tendo seu repertório estendido posteriormente. Como exemplo dessa extensão trazemos a tópica “canto de xangô” sugerida por Ripke (2016; 2017), para obras que compartilham “uma melodia [...] com durações mais longas que o acompanhamento [...], representando um caráter de evocação e reverência às divindades dos cultos e rituais afro-brasileiros, colocada em contraposição a um ostinato [...], sugerindo um tratamento percussivo ao acompanhamento [...]” (RIPKE, 2017, p. 3).

27 Como exemplo: Vidal (2011), Gerling (2016), Rodrigues (2017). Dudeque (2021) une as abordagens da influência e do empréstimo, considerando estilo, contexto histórico e elementos emprestados.

28 Como exemplo: Coelho de Souza (2008; 2009)

29 “Tipo” e “estilo” são as duas principais categorias de tópicos que Ratner distingue da seguinte forma: “As tópicos se manifestam como peças inteiras, ou seja, *tipos*, ou como figuras e progressões dentro de uma peça, ou seja, *estilos*” (RATNER, 1980, p. 9). Grifo nosso. No original: *Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., types, or as figures and progressions within a piece, i.e., styles.*

Para Burkholder, trabalhar com tópicos é incorporar ou referir-se a estilos e tipos de música reconhecíveis para delinear a forma e criar significado através de associações realizadas por esses estilos e tipos (BURKHOLDER, 2021, p. 68). Para Piedade, a Teoria das Tópicos é uma extensão da intertextualidade, e tópicos atuam como intertextos no sentido de transportar estilo:

Note-se que tópicos são “pedaços” de gêneros, de estilos ou de gestos musicais concernentes a uma musicalidade, estruturas estas que são selecionadas e recolocadas em um novo plano, portanto funcionando como textos dentro de textos, ou seja, aquilo que se chamou de intertexto. Desta forma, a utilização de tópicos se dá como fenômeno retórico pertinente ao âmbito de uma intertextualidade estendida, pois não se trata apenas de citação ou alusão de um texto em outro, mas da constituição mesmo do texto musical que é nuançado pela retoricidade (PIEADADE, 2017, p. 276).

Klein dedica o terceiro capítulo do seu livro *Intertextuality in Western Art Music* à visão semiótica da intertextualidade. Segundo o autor, uma tópica possibilita a criação de conexões intertextuais entre textos musicais (KLEIN, 2005, p. 62); ela é um código semiótico que associa um rótulo de uma convenção a uma constelação de signos musicais (*Ibid.*, p. 56).³⁰ O levantamento e desenvolvimento de códigos em textos musicais é feito através daquilo que Charles Peirce chama de *abdução*, “um salto interpretativo que busca explicar fenômenos ao reunir elementos que ninguém antes havia pensado em unir”³¹ (PEIRCE, 1955, p. 304 *apud* KLEIN, 2005, p. 58). Klein propõe que essa abdução envolve a formação de um intertexto: “À medida que ponderamos sobre o signo desconhecido, buscamos seu intertexto por todo o repertório. Ao desenvolvermos um código para esse signo, nós o envolvemos com sua similitude em outros textos”³² (*Ibid.*, p. 59). A tópica, além de atuar como intertexto, também possui um caráter atemporal: “Assim como a intertextualidade abre um texto, ela também abre o tempo [...]. Um código como intertexto reúne fragmentos de tempo na construção de uma narrativa chamada história”³³ (*Ibid.*, p. 61). É tarefa do leitor de relacionar o texto com outros, reconhecendo que sua leitura não abarca plenamente o significado do texto: “É apenas em retrospecto que vemos um texto como atemporal. Um texto, porém, não é uma essência atemporal, nem é prisioneiro de seu período histórico; um texto é um fluxo de eventos em busca de leitores que lhe darão sentido ao trazerem outros textos para ele”³⁴ (*Ibid.*, p. 76).

30 Um código é uma convenção de comunicação que organiza signos para dentro de um sistema, correlacionando significantes a significados dentro de um domínio cultural específico (*Ibid.*, p. 51).

31 *an interpretive leap that hopes to account for phenomena by bringing together what no one before has thought to bring together*

32 *As we ponder the unknown sign, we seek its intertext throughout the repertoire. As we develop a code for that sign, we surround it with its likeness in other texts.*

33 *Just as intertextuality opens a text, so it opens time [...]. A code as intertext brings together bits of time in the making of a narrative called history.*

34 *It is only in retrospect that we see a text as timeless. A text, though, is not a timeless essence, nor is it a prisoner of its historical period; a text is stream of events searching for readers who will make sense of it by bringing to it other texts.*

Em resumo, a Teoria das Tópicas foca em relações mútuas compartilhadas e despersonalizadas, correlaciona signo musical e significado e articula desta forma uma narrativa de caráter atemporal. Dentre as manifestações de intertextualidade exploradas neste trabalho ela se mostra como aquela que possui uma inclinação mais pronunciada para o nível estésico.³⁵

Intertextualidade pragmática

Além das abordagens de relações intertextuais já discutidas, existem outras possíveis. Em seguida, apresentaremos uma que denominamos de *intertextualidade pragmática*. Esta abordagem é mais estruturalista, pois direciona seu foco ao texto, sem considerar influências por uma figura de um autor ou aspectos psíquicos envolvidos. É, mais especificamente, a subárea na qual atuamos. Inspirados por um trecho de Genette, adotamos o vocábulo “pragmático” para nos referir a esse tipo de intertextualidade.³⁶ Outros adjetivos também caberiam, caracterizando diferentes recortes dessa subárea: “composicional”, “derivativa”, “bricoleira” e até “*palimpsestosa*”.³⁷ Intertextualidade, nessa visão, pode ser descrita como “criação de uma obra a partir de outra preexistente, ou a presença de uma obra em outra, ou ainda o diálogo entre elas” (MESQUITA, 2018, p. 16). É uma definição pragmática refletindo a abordagem que se inicia pelo nível neutro.

Genette é um teórico que se enquadra bem nessa perspectiva. Ele se refere à sua prática hipertextual de relacionar textos, cada qual em função do outro, como “um *estruturalismo aberto*” (GENETTE, 2010, p. 145).³⁸ A prática da reutilização de estruturas existentes tem a ver também com jogo e bricolagem, “pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, ‘indevida’ [...]. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo)texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar dentro dele” (GENETTE, 2010, p. 145). Além disso, Castro observa mais um aspecto que distancia a Genette dos intertextualistas do pós-estruturalismo: ele é surpreendentemente pouco orientado para o estésico, até se mostrando bastante desconfiado de uma hermenêutica orientada para o leitor (CASTRO, 2015, p. 86):

Tal atitude [pós-estrutural, de abrir a rede radicalmente] teria por efeito projetar a totalidade da literatura universal no campo da hipertextualidade, o que dificultaria o seu estudo; mas, sobretudo, ela dá um crédito, e atribui um papel, para mim pouco suportável, à atividade hermenêutica do leitor – ou do arquiteitor.

35 Como exemplos de trabalhos brasileiros na área de Tópicas sugerimos PIEDADE, 2013; 2023, RIPKE, 2016; 2017; DUDEQUE, 2018, PUPIA, 2021.

36 Ver a citação abaixo (GENETTE, 2010, p. 24), com grifo nosso.

37 Combinando a referência ao pergaminho com segunda inscrição palimpsesto e ao incesto, Genette menciona, em tom informal como boa parte do seu livro, a prática hipertextual como “uma leitura *palimpsestosa* [...]”. Se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo” (GENETTE, 2010, p. 145). Grifo do autor.

38 Grifo do autor. Genette traça esse paralelo ao estruturalismo mesmo reconhecendo o vocábulo como ultrapassado.

Rompido há muito tempo, e para minha felicidade, com a hermenêutica textual, não me cabe abraçar tardiamente a hermenêutica hipertextual. Considero a relação entre o texto e seu leitor de uma maneira mais socializada, mais abertamente contratual, como relevante de uma *pragmática* consciente e organizada (GENETTE, 2010, p. 24).³⁹

De acordo com a nossa proposta, a intertextualidade pragmática possui duas linhas. A primeira tem um propósito analítico. Ela parte do texto (nível neutro) e busca obter um entendimento do poético, do funcionamento composicional de uma determinada obra. Baseada no nível neutro, abstrai-se um modelo que explique esse funcionamento, criando assim uma hipótese poética. Esse procedimento é denominado de *análise poética indutiva*. Vale ressaltar que aqui não é necessário recorrer a fontes ou rascunhos autorais do compositor (*source study*). O objetivo não é chegar o mais perto possível da real intenção do compositor, do modelo prescritivo da obra. Ao contrário, pode-se chegar a um modelo descritivo que capta bem a obra sem que tenha sido imaginado pelo autor.⁴⁰

A segunda linha tem uma finalidade compositiva. Aqui, a transformação de um hipotexto em um hipertexto se dá por um planejamento composicional, a aplicação de um modelo ou, seguindo a denominação de Burkholder (2021, p. 68), um “esquema composicional”.⁴¹ A metodologia da modelagem sistêmica é um exemplo de um planejamento composicional. Segundo Pitombeira (2016, p. 110), “a modelagem sistêmica, aplicada à composição musical, é uma modalidade de intertextualidade abstrata, na qual se busca identificar o sistema composicional de uma determinada obra com a finalidade de planejar uma nova obra, aparentada com a original somente em alguns aspectos profundos.” Desta forma, a modelagem sistêmica articula a intertextualidade abstrata com a formalização dos sistemas composicionais (PITOMBEIRA, 2017, p. 1).⁴² Essa linha composicional pode convergir com a subárea da influência, quando são usados operadores ou modelos como os de Korsyn ou Straus, como foi visto na seção 2.2.

A intertextualidade pragmática foca o máximo possível na relação dos textos envolvidos, analisando ou aplicando as manipulações no texto e no contexto (estilo). Entre as subáreas apresentadas aqui, é a que mais se identifica com o nível poético, encostando no nível neutro (Fig. 7):

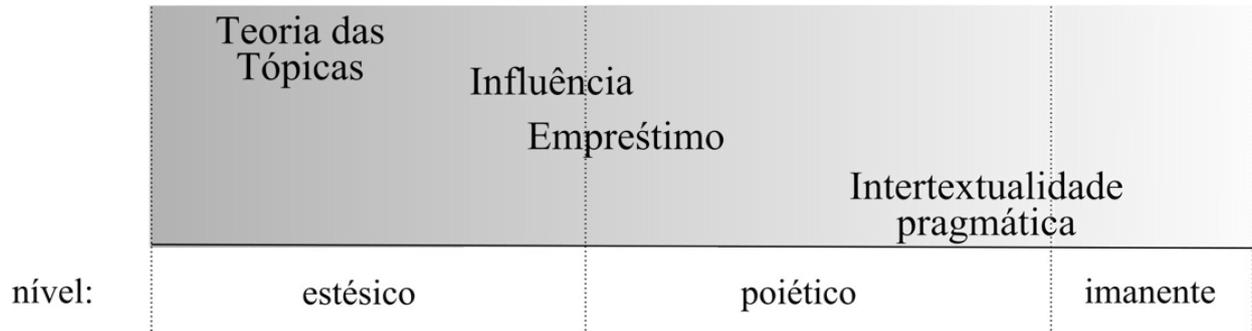
39 Grifo nosso

40 Como exemplo dessa linha podem ser citados trabalhos que se fundamentam em Genette como Castro (2015; 2021), Bleek (2010) e Palermo (2023). Além destes, Mesquita (2018), por diferenciar as manipulações realizadas no texto e no contexto. Voltamos a Mesquita na seção 3.

41 Como exemplos de planejamento composicional, ver Lima; Pitombeira (2010) e Lima; Pitombeira; Oliveira (2014).

42 Um sistema composicional é definido por Pitombeira como “um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordena o uso e a interligação de parâmetros musicais e materiais, com a finalidade de produzir obras musicais” (PITOMBEIRA, 2020, p. 47). No original: *a set of guidelines, forming a coherent whole, which coordinates the use and interconnection of musical parameters and materials, with the purpose of producing musical works.*

Figura 7: A distribuição das subáreas da intertextualidade no espaço estésico, poiético e imanente



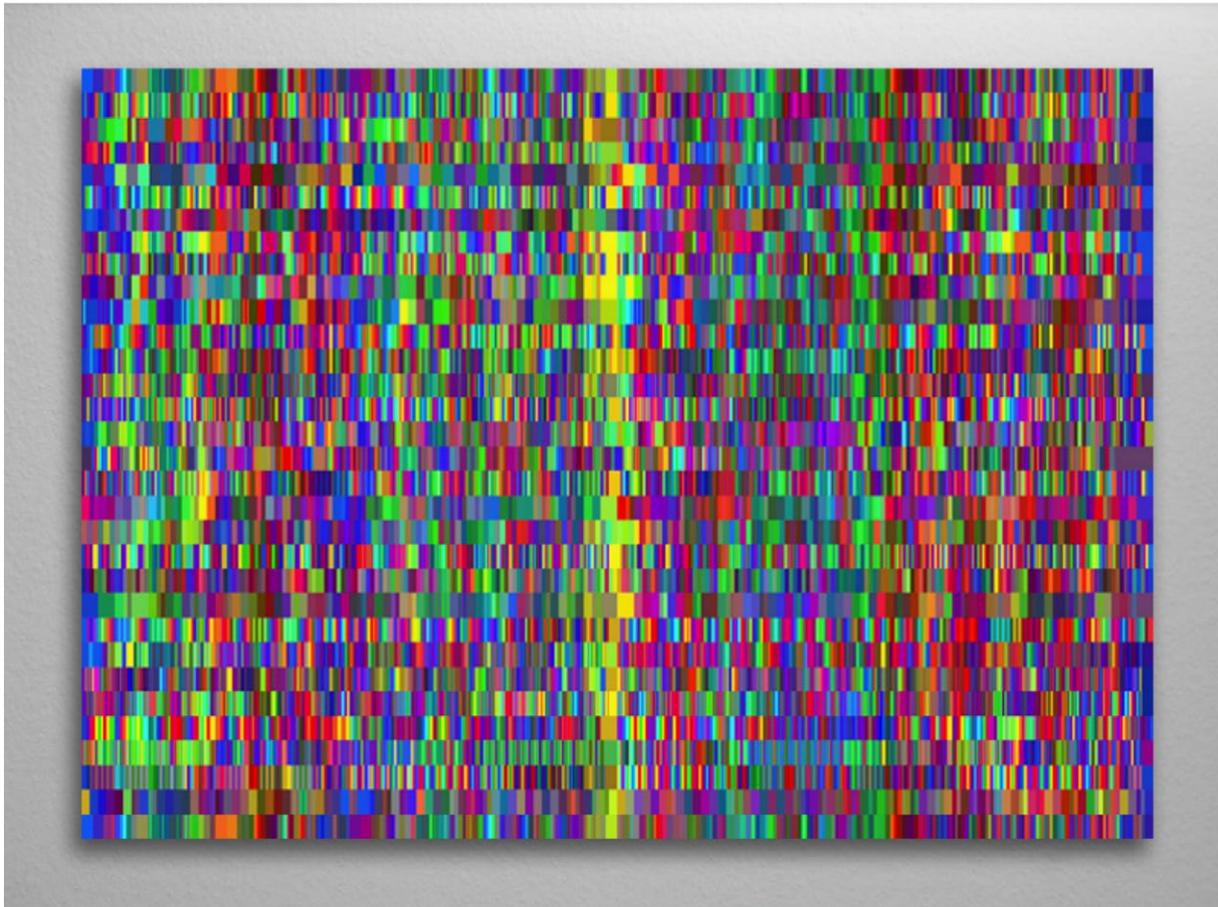
Recentes tendências

Esta seção visa explorar as tendências dos últimos 15 anos nos estudos intertextuais que continuam sendo desenvolvidas. Além de focar aspectos sociais como gênero e pós-colonialismo, a intertextualidade tem ficado cada vez mais transdisciplinar e intermidial. Os avanços da tecnologia da informação têm impulsionado uma cultura contemporânea marcada por novas mídias, refletindo características da cultura pós-moderna e, conseqüentemente, gerando a necessidade de rearticulação da intertextualidade. O ambiente midiático onipresente e as práticas de "regurgitação cultural" (ALLEN, 2022, p. 204) têm dado origem a novos campos de pesquisa acadêmica, como os estudos da adaptação (*Adaptation Studies*) e os estudos de metareferência (JANZ, 2009; WOLF, 2009). Portanto, apresentaremos reflexões e exemplos sobre intermidialidade, estudos de adaptação e metareferência.

3.1 Intermidialidade

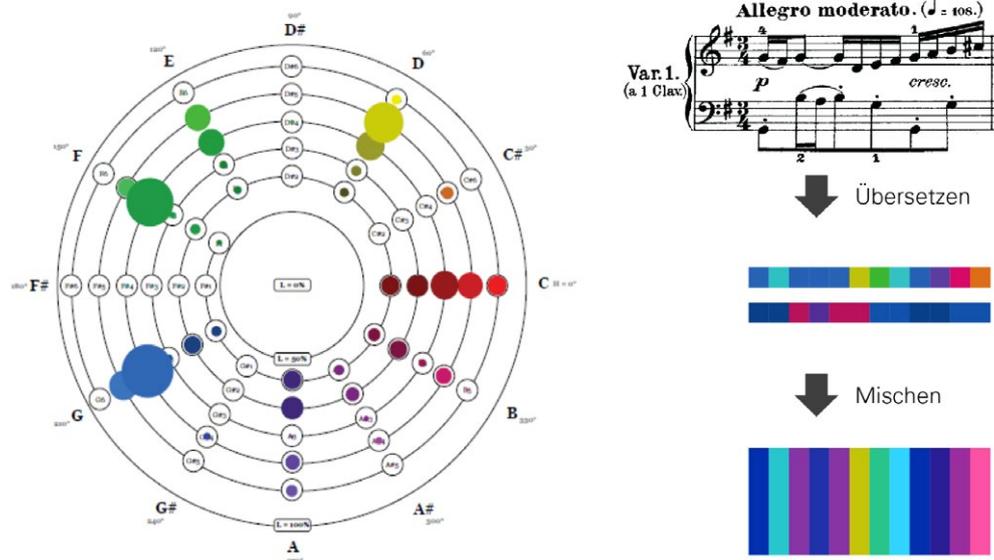
A intermidialidade trata das relações entre textos de materialidade heterogênea, isto é, advindo de áreas artísticas diferentes. O primeiro exemplo de uma obra intermidial é de Benjamin Samuel, *Goldberg-Variationen 30+2*, que transformou o texto musical das *Variações Goldberg* de J. S. Bach em uma tela das artes plásticas, traduzindo alturas em cores (Fig. 8).

Figura 8: O quadro *Goldberg Variations 30+2* de Benjamin Samuel



As 32 linhas horizontais do quadro correspondem aos 32 movimentos. Com ajuda de um código de programação, todas as alturas em *midi* da obra musical foram ligadas a valores de nuances de cor e traduzidas. À cada classe de altura foi atribuída uma cor diferente. Através de uma espiral de cores, alturas iguais em diferentes oitavas foram distinguidas por um degradê da mesma cor, às suas dominantes foi atribuída a cor complementar e em eventos concomitantes de alturas, suas respectivas cores foram misturadas (Fig. 9). Uma vez que o padrão harmônico das *Variações Goldberg* é mantido por toda a obra, com todos os movimentos se apresentando em Sol (azul), as modulações se tornam visíveis por mudança de cor, especialmente aquelas para a dominante Ré, que forma um eixo central amarelo.

Figura 9: A equivalência entre as alturas e cores, conforme feita por Benjamin Samuel, exemplificada no c. 1 da variação 1 das *Variações Goldberg* de Bach. Lado esquerdo: a espiral de cores referente ao trecho. Lado direito: tradução do texto musical para cores (duas vozes) e subsequente mistura. Fonte: KLOETZER, 2014, p. 3 e 5.



O segundo exemplo de intermidialidade vem da tese de doutorado de Mesquita (2023b). Para designar relações intermidiais, o autor escolheu o termo “heterointertextualidade – a [...] tipologia que abarca as relações intertextuais entre obras de diferentes campos” (*Ibid.*, p. 178). Mesquita encadeia representações matemáticas, filosóficas e poéticas e enfoca o aspecto cíclico da intertextualidade. O autor une o Teorema do Macaco Infinito de Émile Borel, o Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche e as Voltas Estranhas de Douglas Hofstadter para a percepção do fenômeno da intertextualidade como um “Estranho Retorno Infinito”, uma metáfora matemático-filosófico-poética da “constante, onipresente e eterna recorrência intertextual” (*Ibid.*, p. 19). A metáfora foi aplicada analítica e composicionalmente nas obras *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, e em *Metamorseanna*, do próprio autor. O título desta última peça é um anagrama de “Sonata em Fá menor”, a Sonata Op. 2 No.1 de Ludwig van Beethoven. Essa sonata se torna o intertexto para as miniaturas de *Metamorseanna* que realizam as nove tipologias intertextuais reunidas por Mesquita na sua Bússola Intertextual.⁴³ A obra ainda foi realizada como uma composição visual em formato de quadro.

O trabalho de Mesquita entrelaça teorias e representações oriundas de três autores, áreas e épocas diferentes e expressa a metáfora da intertextualidade, o Estranho Retorno Infinito, em forma de composição, de quadro e ainda através da estrutura do texto e seu título. Assim, a intermidialidade/ heterointertextualidade já passa a se conectar com a

43 A Bússola Intertextual opera a partir das características imanentes da partitura e aborda a intertextualidade musical por uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico, no qual nove tipologias intertextuais são mapeadas (MESQUITA, 2018, p. 17). O eixo vertical traz a presença do texto (do material temático), variando de implícito a explícito, enquanto o eixo horizontal traz a intencionalidade intertextual, mostrando “o grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido” (MESQUITA, 2018, p. 17), numa graduação entre subvertida a reafirmada

meta-referência, “uma forma especial [...] de autorreferência, geralmente não acidental, produzida por signos ou configurações de signos que estão [...] localizadas em um nível logicamente superior, um ‘meta-nível’, dentro de um artefato ou uma performance” (WOLF, 2009, p. 31).⁴⁴

3.2 Adaptação

Allen publicou três edições do seu livro sobre intertextualidade nos anos de 2000, 2011 e 2022, cada qual com um capítulo dedicado às tendências recentes da intertextualidade. Na edição de 2011, Allen observou um movimento generalizado em direção às práticas de regurgitação cultural em quase todas as formas culturais. Ele ilustra esse fenômeno mencionando que muitos filmes são refilmagens, músicas são lançadas em versões *cover* ou faixas remasterizadas, que programas de televisão, jogos digitais e até mesmo moda frequentemente se baseiam em décadas e estilos anteriores. Conclui que “é exatamente neste cenário contemporâneo de adaptação, apropriação, *sampleamento*, reestilização e reformatação que as teorias da intertextualidade precisam ser rearticuladas [...]” (ALLEN, 2022, p. 204).⁴⁵

A *International Association of Adaptation Studies* e o periódico *Adaptation* (Oxford University Press), ambos fundados em 2008, dedicam-se ao estudo dessas manifestações culturais. Os estudos da adaptação têm suas origens na relação intertextual entre literatura e filmes, passando a abranger qualquer adaptação transmedial. De caráter interdisciplinar, o periódico inclui as perspectivas (sem se limitar a elas) de Estudos de Cinema, Crítica Literária, Artes Visuais, Artes Cênicas e Narrativas Transmídiais. Como exemplo de adaptação, Allen cita a saga literária em torno do personagem Harry Potter que, por sua vez, tem sua origem em outros textos, tendo sido adaptado para cinema, teatro, parques temáticos, videogames, entre outros (*Ibid.*, p. 207-208).

4. Conclusão

Este trabalho nasceu da necessidade de um entendimento mais profundo das diversas abordagens intertextuais na música. A intertextualidade, sendo um conceito extremamente amplo, abrange qualquer cruzamento de textos, o que a torna receptiva a

⁴⁴ *a special [...] form of usually non-accidental self-reference produced by signs or sign configurations which are [...] located on a logically higher level, a ‘meta-level’, within an artefact or performance [...].*

Por meta-referência é denominado o recurso de um texto fazer referência a si mesmo, seja de forma explícita ou implícita. Um texto pode fazer alusão à sua própria estrutura, ao seu conteúdo, à sua forma ou ao processo de criação. A meta-referência pode ocorrer em diversas materialidades de textos, como obras musicais, literárias, filmes, peças teatrais, entre outros, e pode desempenhar diferentes funções, entre outras, a de envolver o leitor/espectador de forma mais profunda na experiência textual. Para mais detalhes sobre definições e campos da meta-referência, sugerimos a leitura de WOLF (2009) e, sobre sua aplicação em uma obra musical, de JANZ (2009).

⁴⁵ *it is in exactly this contemporary scene of adaptation, appropriation, sampling, restyling and reformatting that theories of intertextuality need to be rearticulated [...]*

diferentes entendimentos. Focamos em quatro subáreas: empréstimo, influência, Teoria das Tópicas e nossa proposta mais estruturalista, a intertextualidade pragmática. Além disso, exploramos tendências ainda em desenvolvimento, como a intermedialidade e os estudos de adaptação. Essas subáreas foram analisadas quanto à sua atuação nos espaços estético, poético ou imanente e pelo entendimento da análise da rede de textos, que pode considerar aspectos históricos/biográficos, a história do impacto da obra e aspectos estilísticos, canônicos e/ou psicológicos.

Durante nossa análise identificamos que as divisões nas subáreas não são uniformemente praticadas por todos os autores e, em alguns casos, sequer são consideradas. Notamos também que alguns dos autores que se dedicam à pesquisa intertextual atuam em mais de uma subárea. Observamos que a transtextualidade de Genette é pouco utilizada em análises intertextuais musicais no Brasil. Acreditamos que a intertextualidade pragmática pode se beneficiar da sistematização oferecida por Genette, especialmente da hipertextualidade. Atribuir as subáreas aos níveis estético, poético e imanente se mostrou útil, mas ficou evidente que as subáreas abrangem mais de um nível, demonstrando a complexidade e a interconexão inerentes às abordagens intertextuais.

Essa multiplicidade evidencia a necessidade de um entendimento mais estruturado e sistemático das práticas intertextuais, para o qual esperamos poder contribuir, juntamente a outros autores, com nosso projeto de pesquisa em andamento, ao qual este artigo está associado.

Referências bibliográficas

AGAWU, Victor Kofi. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music**. Princeton, Princeton University Press, 1991.

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. 3. ed. Nova Iorque: Routledge, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination: four Essays**. Tradução: Caryl Emerson; Michael Holquist. HOLQUIST, Michael (org.). Austin, Texas: University of Texas Press, 1981.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia Silva. A intertextualidade musical como fenômeno. um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.16, n. 26, p. 37–72. jan./jun, 2005.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia Silva. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.8, p. 125-136, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BLEEK, Tobias. **Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip**. Eine Studie zu Kurtágs Streichquartett *Officium breve* op. 28. Saarbrücken: Pfau, 2010.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma Teoria da Poesia. Tradução: Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BLOOM, Harold. **Kabbalah and Criticism**. Nova Iorque: Continuum Publishing Company, 1999.

BLOOM, Harold. **Poetry and Repression**: Revisionism from Blake to Stevens. New Haven: Yale University Press, 1976.

BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence**: A Theory of Poetry. 2. ed. Nova Iorque: Oxford Press, 1997.

BLOOM, Harold. **Um Mapa da Desleitura**. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BURKHOLDER, J. Peter; GIGER, Andreas; BIRCHLER, David Carl. **Musical Borrowing and Rewriting**: An Annotated Bibliography. Bloomington: Center for the History of Music Theory and Literature. 1999-2023. Disponível em: <https://chmtl.indiana.edu/borrowing/>

BURKHOLDER, J. Peter. Borrowing. *In: SADIE, Stanley (org.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed v. 4. Londres: Macmillan, 2001a. p. 5-41.

BURKHOLDER, J. Peter. Intertextuality. *In: SADIE, Stanley (org.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. v. 12. Londres: Macmillan, 2001b. p. 499–500.

BURKHOLDER, J. Peter. Making old music new: Performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality. *In: KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo F. de; EVERETT, William A. (org.). Intertextuality in Music*: Dialogic Composition. Londres /Nova Iorque: Routledge, 2021. p. 68-84.

BURKHOLDER, J. Peter. **All Made of Tunes**: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing. New Haven: Yale University Press, 1995.

BURKHOLDER, J. Peter. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. **Notes**, v. 50, n. 3, p. 851-870, 1994.

BURNS, Lori; LACASSE, Serge (org.). **The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music**. Ann Arbor: University of Michigan Press. 2018. ISBN: 978-0-472-13067-2 (Hardcover) ISBN: 978-0-472-12351-3 (ebook)

CASTRO, Paulo Ferreira de. La musique au second degré: On Gérard Genette's Theory of Transtextuality and its Musical Relevance. *In*: MAEDER, Costantino; REYBROUCK, Mark (org.). **Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics**. Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 83-96.

CASTRO, Paulo Ferreira de. Transtextuality according to Gérard Genette – and beyond. *In*: KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo F. de; EVERETT, William A. (org.). **Intertextuality in Music: Dialogic Composition**. Londres /Nova Iorque: Routledge, 2021. p. 131-144.

CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric. Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality. *In*: **Influence and Intertextuality in Literary History**. CLAYTON, Jay; ROSENSTEIN, Eric (org.). Madison: University of Wisconsin Press, 1991. p. 3-36.

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.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e Intertextualidade na *Suíte Antiga* de Alberto Nepomuceno. **Música em perspectiva**, v. 1, n. 2, p. 53-82, 2008.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. *In*: SEKEFF, M. de L.; ZAMPRONHA, E. (org.). **Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009. p. 53-73.

CORRADO, Omar. **Posibilidades intertextuales del dispositivo musical: Migraciones de sentidos: três enfoques sobre lo intertextual**. Centro de Publicaciones. Buenos Aires, 1992.

DUDEQUE, Norton Eloy. Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas Bachianas Brasileiras. Simpósio Villa-Lobos, 4., 2018, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo, USP, 2018. p. 237-265.

DUDEQUE, Norton. **Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: Intertextuality and Stylization**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2021.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao architexto**. Lisboa: Vega, 1992.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

- GENETTE, Gérard. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997a.
- GENETTE, Gérard. **Paratexts: Thresholds of Interpretation**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997b.
- GERLING, Cristina Capparelli. 2016. Intertextuality, Narrativity and Tradition: 8 Brazilian Piano Sonatas. **Musica Theorica**, [s.l.], v.1, n.1, p. 1-36, set. 2016.
- HATTEN, Robert S. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- JAKOBSON, Roman. **Word and Language**. Selected Writings, v. II. Haia: Mouton, 1971.
- JANZ, Tobias, Music about Music – Metaization and Intertextuality in Beethoven’s Prometheus Variations op. 35. In: WOLF, Werner (org.). **Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies**. Studies in Intermediality 4. Amsterdão/Nova Iorque: Rodopi, 2009. p. 211–233. Disponível em https://doi.org/10.1163/9789042026711_008.
- KLEIN, Michael Leslie. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- KLOETZER, Kuno. **Pressemitteilung zu Bild Goldberg-Variationen 30+2 von Benjamin Samuel**. Beethoven und Bach betrachten – Aus Noten werden Bilder. In: Kulturnotizen zu Kunst, Musik und Poesie, seit 1989. 7 abr. 2014. Disponível em: <http://www.editiondaslabor.de/blog/2014/04/07/aus-noten-werden-bilder/>
- KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence. **Music Analysis**, Oxford, v. 10, n. 1/2, p. 3-72, mar./jul. 1991.
- KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo F. de; EVERETT, William A. (org.). **Intertextuality in Music: Dialogic Composition**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2021.
- KRISTEVA, Julia. Le Mot, le Dialogue et le Roman. In: **Sèméiôtikè: Recherches pour une Sémanalyse**, Paris: Seuil, 2014[1969]. p. 57-76.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIMA, Flávio Fernandes; PITOMBEIRA, Liduino. Desenvolvimento de Sistemas Compositivos a partir da Intertextualidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 20., 2010, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UDESC, 2010. n.p.

LIMA, Flávio Fernandes; PITOMBEIRA, Liduino; OLIVEIRA, Helder Alves de. Planejamento composicional a partir de ferramentas intertextuais. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 24, 2014, São Paulo. **Anais** [...]. [s.l.], 2014. n.p.

LÓPEZ-CANO, Rúben. Musica e intertextualidad. **Pauta**, Cuadernos de teoria y critica musical, México, n. 104, p. 30-36, 2007.

MASON, Jessica. **Intertextuality in Practice**. Linguistic Approaches to Literature, v. 33. Philadelphia, PA: John Benjamin's Publishing Company, 2019.

MESQUITA, Gabriel de. **A acústica da influência**: uma recomposição da intertextualidade na música. 2018. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MESQUITA, Gabriel de. A Intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito, [s.l.]. **Opus**, [s.l.], v. 29, p. 1-33, 2023a. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2023.29.04>. Acesso em: 17 jul 2023. DOI:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04>.

MESQUITA, Gabriel de. **||: À Bússola Intertextual é o Estranho Retorno Infinito :||**. 2023. 245 f. Tese (Doutorado em Música) — Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023b. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13940>

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse**: Toward a Semiology of Music. Tradução: Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Musical Analyses and Musical Exegesis**: The Shepherd's Melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde. Tradução: Joan Huguet. Rochester: University of Rochester Press, 2021.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2-12, jan. 2003.

OBERT, Simon; ZIMMERMANN, Heidy (org.). **Re-Set**: Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900. Mainz: Schott, 2018.

OLIVEIRA, Helder Alves de. Aplicação composicional da kenosis de Bloom por meio da Modelagem Sistêmica. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 33., 2023, São João del-Rei. **Anais** [...]. São João del-Rei: UFSJ, 2023. p. 1-16. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1745/public/1745-7732-1-PB.pdf

PALERMO FILHO, Silas da Luz. **Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional de Gilberto Mendes**. 2023. 333 f. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, Buenos Aires, v.1, p.1-23, 2013.

PIEIDADE, Acácio T. C. Teoria das tópicas: um balanço pessoal. **Musica Theorica**, [s.l.], v. 8, n. 2, p. 76-86, 2023.

PIEIDADE, Acácio. Uma análise do prelúdio da *Bachianas Brasileiras n. 2* sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton. **Villa-Lobos, um Compêndio**: Novos Desafios Interpretativos. Curitiba: Editora UFPR, 2017. p. 273-289.

PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFRJ, 14., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. v. 2, p. 103-114.

PITOMBEIRA, Liduino. Compositional Systems: Overview and Application. **MusMat**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 39-62, jun. 2020.

PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 27., 2017, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2017. p. 1-19. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/5096/public/5096-16512-1-PB.pdf

PUPIA, Adailton Sergio. **Intertextualidade na sinfonia nº 8 (1950) de Heitor Villa-Lobos**. Curitiba. 2021. 357f. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

RATNER, Leonard. **Classic Music**: Expression, Form, and Style. Nova Iorque: Schirmer Books, 1980.

RIPKE, Juliana. Tópicas afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: canto de xangô e berimbau. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 27., Campinas. **Anais [...]** Campinas, 2017. p. 1-10.

RIPKE, Juliana. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. **ORFEU**, v.1, n.1, p. 44-73, 2016.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. **Do Texto ao Som: Relações de Influência na Música para Piano de Vieira Brandão**. 2017. 207 f. Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 (“O imprevisto”) de Villa-Lobos. **Musica Theorica**, Salvador, n. 2, p. 53 -116, 2020.

SCHERZINGER, Martin. The ‘New Poetics’ of Musical Influence: A Response to Kevin Korsyn. **Music Analysis**, cidade, v. 13, n. 2/3, p. 298–309, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/854262>. Acesso em: 8 abr. 2022.

SOUZA, Demétrius A. da Silva; OLIVEIRA, Luis Felipe. Problematização do modelo de análise musical intertextual de Kevin Korsyn. *In: ENCONTRO DA TeMA*, 3., 2018. **Anais [...]**. João Pessoa: UFPB, 2019. p. 3-12.

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

VIDAL, João Vicente. **Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade**. 2011. 343f. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

WOLF, Werner: Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. *In: WOLF, Werner (org.). **Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies**. Studies in Intermediality 4. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi, 2009. p. 1-85.*