

MÚSICA

HETEROINTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO MUSICAL: obras pictóricas como modelo estrutural e disparador criativo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

Andrey Silva da Cruz



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANDREY CRUZ

HETEROINTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO MUSICAL:
obras pictóricas como modelo estrutural e disparador criativo

RIO DE JANEIRO
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

ANDREY CRUZ

HETEROINTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO MUSICAL:
obras pictóricas como modelo estrutural e disparador criativo

Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado
em Música, apresentado ao Programa de Pós-
Graduação em Música, da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestrado em Música.

Orientador: Professor Dr Marcos Vieira Lucas

Rio de Janeiro
2025

De uma obra originam-se várias leituras (interpretações). Cada leitura denuncia uma visão particular de mundo. Os aspectos que sobressaltam dessa visão devem ser, necessariamente, os alicerces da sua construção, pois revelam o íntimo de sua expressão.

Dedico a realização desta pesquisa, primeiramente, a Jesus Cristo, o meu Deus, que promoveu o menino desprovido de perspectivas a um homem de grandes sonhos, conferindo-me o total entendimento de que somos seres de características únicas, e que essa raridade deve ser revelada por meio da expressão. Minha expressão pessoal tem a linguagem musical como voz.

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C955 Cruz, Andrey Silva da
Heterointertextualidade na criação musical: obras
pictóricas como modelo estrutural e disparador criativo /
Andrey Silva da Cruz. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
154 p.

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

1. Heterointertextualidade. 2. Composição musical. 3.
Pintura e música. I. Lucas, Marcos Vieira , orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

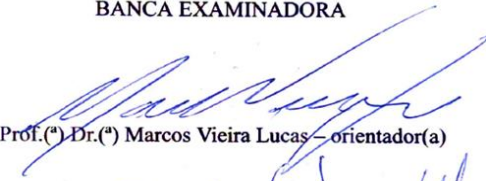
Mestrado e Doutorado

**HETEROINTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO MUSICAL: obras pictóricas como
modelo estrutural e disparador criativo**

por

Andrey Silva da Cruz

BANCA EXAMINADORA


Prof.ª) Dr.ª) Marcos Vieira Lucas – orientador(a)


Prof.ª) Dr.ª) Carole Gubernikoff


Prof.ª) Dr.ª) Liduino José Pitombeira de Oliveira

Conceito: **APROVADO**

AGOSTO de 2025

AGRADECIMENTOS

A minha família, pela compreensão ao tempo dedicado à busca incessante dos meus sonhos. Aos grandes contribuidores e formadores desse ser pensante e atuante, em especial os professores: Marco Tulio, Silvia Sobreira, Lidiuino Pitombeira e ao meu orientador Marcos Lucas.

CRUZ, Andrey Silva da. **HETEROINTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO MUSICAL**: obras pictóricas como modelo estrutural e disparador criativo. 154 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, 2024.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o conceito de heterointertextualidade aplicado à composição musical, tendo quatro obras pictóricas como modelo estrutural e disparador criativo. Tal conceito foi criado por Gabriel de Mesquita (2023), principal referencial teórico deste estudo. Embora haja indícios de que o compositor irá desenvolver este conceito de forma mais aprofundada em futura pesquisa, me senti instigado a aplicar e refletir sobre a heterointertextualidade e suas subtipologias neste trabalho. Para as três subtipologias heterointertextuais criadas por Mesquita (2023) foram selecionadas as obras “amarelo, vermelho, azul” (Wassily Kandinsky), “Red Gaze” (Arnold Schoenberg), “Flautista” (Cândido Portinari) e “Abaporu” (Tarsila do Amaral). Como resultado, o estudo apresenta as possibilidades de utilização de uma ferramenta composicional que oportuniza ao compositor extrair de uma pintura um arquétipo abstrato para a produção de uma nova obra musical original.

Palavras-chave: heterointertextualidade; intertextualidade; poema sinfônico; modelagem sistêmica; composição musical; pintura e música.

CRUZ, Andrey Silva da. **HETEROINTERTEXTUALITY IN MUSICAL CREATION:** pictorial works as a structural model and creative trigger. 154 p. Final Course Work (Master's Degree in Music). Graduate Program in Music, UNIRIO, 2024. 111 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, 2024.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the concept of heterointertextuality applied to musical composition, using four pictorial works as a structural model and creative trigger. This concept was created by Gabriel de Mesquita (2023), the main theoretical framework for this study. Although there are indications that the composer will develop this concept in greater depth in future research, I felt compelled to apply and reflect on heterointertextuality and its subtypologies in this work. For the three heterointertextual subtypologies created by Mesquita (2023), the works "Yellow, Red, Blue" (Wassily Kandinsky), "Red Gaze" (Arnold Schoenberg), "Flautista" (Cândido Portinari), and "Abaporu" (Tarsila do Amaral) were selected. As a result, the study presents the possibilities of using a compositional tool that allows the composer to extract an abstract archetype from a painting to produce a new, original musical work.

Key words: heterointertextuality; intertextuality; symphonic poem; systemic modeling; musical composition; painting and music.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 INTERTEXTUALIDADE	19
3 HETEROINTERTEXTUALIDADE	27
3.1 Subtipologias Heterointertextuais	29
3.1.1 Literal	29
3.1.2 Análoga	34
3.1.3 Simbólica	37
3.2 O poema Sinfônico como gênero heterointertextual	41
3.3 O expressionismo pictórico como fonte musical heterointertextual	44
4 HETEROINTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS	58
4.1 ~~AVA~~	60
4.1.1 Captação de Elementos Estruturais	63
4.1.2 Construção da Narrativa Poética	64
4.1.3 Arcabouço Estrutural	64
4.2 O olhar vermelho	65
4.2.1 Captação de Elementos Estruturais	68
4.2.2 Construção da Narrativa Poética	69
4.2.3 Arcabouço Estrutural	71
4.3 Meados de junho	73
4.3.1 Captação de Elementos Estruturais	75
4.3.2 Construção da Narrativa Poética	76
4.3.3 Arcabouço Estrutural	78
4.4 Terra Brasilis	79
4.4.1 Captação de Elementos Estruturais	81
4.4.2 Construção da Narrativa Poética	83
4.4.3 Arcabouço Estrutural	84
4.5 Convergência entre intertextualidade e heterointertextualidade na criação musical: um estudo de caso	86
5 CONCLUSÃO	93

REFERÊNCIAS	96
ANEXOS	99

1 INTRODUÇÃO

Na minha trajetória como compositor, o ato de compor inspirado em outras artes, especialmente a pintura, teve seu início ainda no curso de Graduação em Composição, realizado entre os anos de 2015 e 2022 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

De uma forma inexplicável passei a me sentir atraído pelas cores e formas contidas em determinadas obras pictóricas em seus diferentes estilos, que acendem em mim a centelha composicional e potencializam minha criatividade. Inesperadamente, fui acometido pelo contraste violento das cores e formas de Wassily Kandinsky e as texturas e densidade de Vincent Van Gogh; assim como o abstracionismo e expressividade de Pablo Picasso e o expressionismo de Edvard Munch. Esses, dentre outros, grandes artistas me proporcionaram uma nova visão em relação a arte mediante sua forma de expressão e história pessoal de vida.

Por vezes, sou transportado para o universo particular de uma obra, associando sua imagem à história contada por seu autor. Em outros casos, a obra me leva, mesmo que de forma hipotética e abstrata, à uma imensidão de conjecturas que se materializam em forma de uma narrativa coerente. Em ambos os casos, a obra e sua narrativa, geram em mim não apenas uma expectativa sonora dissociada daquela fonte, mas uma conjugação artística multissensorial.

Algum tempo após este despertar, pude compreender que a minha identificação com determinados artistas e suas respectivas obras se deu pela necessidade de expressão pessoal por meio da arte. Com isso passei a interpretar a pintura para além de uma condição estática, mas uma arte que se comunica e se ressignifica de maneira atemporal. A contemplação imersiva de determinada obra, no meu caso, cria uma ligação estético-afetiva que me faz querer pertencer ou ser pertencido por ela, e a forma particular de me tornar sua extensão é realizada musicalmente, sob a descrição dos sentimentos que a mesma me causa.

As primeiras percepções práticas da relação entre a pintura e a música, no meu caso, revelaram que os quadros poderiam sugerir um roteiro formal e estético a partir de sua estrutura. Personagens e/ou formas observados nas telas poderiam ser associados ao número de temas ou seções distintas, e as cores poderiam apontar para algum tipo de sonoridade ou à instrumentação, por exemplo, de acordo com a estética da obra e minha interpretação. Porém, a música derivada dessa interação era apresentada de forma emancipada, ou seja, o texto pictórico servia apenas para fornecer um arquétipo formal, ressaltar contrastes e estimular a criatividade. Como dito anteriormente, tempos depois surgiu a necessidade de não mais dissociar arte originária e derivada, mas apresentá-las com o sentido de complementaridade.

Acredito que esta mudança tenha se dado, não somente pelo desejo de demonstrar os diferentes estímulos que uma obra pode provocar, mas que seja fruto do amadurecimento de uma percepção artística maior.

Talvez não seja apenas isso, pois sinto que após a imersão em uma obra, independentemente de sua natureza sensorial, que provoque o emergir das minhas emoções, se estabeleça uma relação de pertencimento, ou seja, ela acaba tornando-se um pouco minha, no sentido de que há o transbordamento de uma arte já estabelecida em favor do surgimento de uma nova, por meio de uma comunicação dinâmica. Essa simbiose artística tem a intenção de estimular os múltiplos sentidos do espectador.

As fases de um processo compositivo podem ser marcadas por bloqueios criativos, ou mesmo pelo distanciamento e até a perda do propósito, deixando incertezas falarem mais alto do que a intencionalidade motivadora original. Uma folha em branco, de fato, é um imenso e desconhecido oceano, que pode levar o compositor a infinitas possibilidades e direções. Se por um lado a liberdade total pode ser instigante e, por vezes, desejável, por outro, há a necessidade de mínimas delimitações para que se possa enveredar por um caminho que leve a um lugar seguro.

A elaboração de um planejamento ou roteiro pré-composicional, assim como a definição de alguns apontamentos e diretrizes mais claros, através dos quais se deseja desenvolver um discurso, pode ser a bússola que auxilia a navegar neste mar. A utilização de um intertexto desobriga o compositor de algumas dessas questões iniciais do processo criativo e o transporta para uma fase mais objetiva. Deste modo, sua concentração pode se focar em sua expressão pessoal, ou seja, na definição de materiais musicais a serem utilizados para a sua tradução, assim como a construção de sua narrativa poética, tendo estruturas pré-estabelecidas derivadas desse intertexto, capazes de balizar suas ideias.

A modelagem sistêmica, muito difundida pelo compositor Liduino Pitombeira (2014), é uma das técnicas compositivas utilizada para gerar tal arcabouço estrutural. Tal metodologia pré-composicional tem sido muito frutífera para a ampliação da produção musical, pois a partir de uma obra existente pode-se extrair, dos diferentes parâmetros musicais, de acordo com sua intenção criativa e artística, estruturas funcionais em múltiplas possibilidades.

A modelagem entre textos de mesma natureza garante a vantagem do compartilhamento de parâmetros literais, tanto em definição quanto em aplicação prática.-Na música, elementos como: forma, dinâmica, instrumentação, harmonia, ritmo, textura, podem ser selecionados como modelos estruturais. Deste modo, tais elementos podem se esvaziar do seu texto original

para serem preenchidos com um novo texto ou serem utilizados de diversas formas para serem reciclados, inclusive integralmente, caso seja essa a intenção do compositor.

A fase embrionária desta pesquisa tinha como ideia inicial o aproveitamento dessas vantagens da modelagem sistêmica, visando a utilização desta ferramenta intertextual, tão prolífica entre textos de mesma natureza, entre textos de naturezas diferentes, neste caso entre pintura e música. Por algum tempo pairou a reflexão sobre como se daria a transposição de parâmetros visuais para arte sonora, ou seja, dos elementos da pintura para a música e como seria a relação das cores com as alturas e por qual teoria seguir, visto que há bastante literatura acerca desse tema. Em seu renomado livro *Entre o audível e o visível*, Yara Borges Caznok cita Wassily Kandinsky, Olivier Messiaen e o brasileiro Jorge Antunes, dentre outros, como referências desta prática.

Uma questão que obscurecia essa perspectiva era de como transpor aspectos como a espacialidade, predominante na arte pictórica, para o texto musical, que tem a temporalidade como predominância; especialmente quando se trata de um autorretrato ou outras formas de expressão visuais nas quais não fiquem claras essas delimitações. Silva, Santos e Pitombeira (2014) publicaram um artigo no qual propõem um planejamento composicional a partir da modelagem do contorno de uma paisagem fotográfica. Os autores criam uma metáfora entre o conjunto de sonoridades utilizado na obra e a imagem fotográfica. Similar à técnica *melodia da montanha* utilizada por Villa-Lobos, a modelagem sistêmica, mesmo trabalhando com abstração e generalizações hipotéticas, se ampara em valores concretos, diferentemente do método utilizado por mim na composição das obras musicais aqui apresentadas, as quais tiveram suas representações apoiadas por uma abstração livre (subjativa)¹. Assim, pensando em tais questões, pude entrar em contato e refletir sobre o conceito de heterointertextualidade, que me pareceu mais adequado para a proposta que pretendia desenvolver.

Ao longo da pesquisa, com a intensificação e avanço dos estudos sobre intertextualidade, a publicação da tese de doutorado de Gabriel de Mesquita (2023) apontou e classificou os diversos tipos e subtipos de intertextualidade, incluindo a relação e interação entre artes distintas, denominando-a heterointertextualidade. Essa nova denominação para uma possibilidade intertextual, já praticada historicamente, demonstrou ser possível relacionar e transpor, de forma mais compatível com os ideais desse projeto, as artes supracitadas.

Contudo, a pesquisa de Mesquita (2023) não pretendia exemplificar o modelo, mas apenas apresentar as suas possibilidades heurísticas. Logo, o foco deste trabalho está na busca

¹ No preâmbulo do primeiro capítulo *Intertextualidade* (p.27) saliento meu interesse e expectativa com relação à interação entre pintura e música na utilização das subtipologias heterointertextuais.

por testar os modelos de heterointertextualidade propostos e apresentados por Mesquita (2023) em composições inéditas. No caso do meu estudo, a pintura será o intertexto influenciador, necessitando de uma abstração específica para a transposição de parâmetros comuns entre elas. Mesquita (2023) apontou e classificou, dentro de uma tipologia intertextual, nomeada de heterointertextualidade, três subtipologias para o tratamento da relação entre as diferentes artes: literal, análoga e simbólica. As definições de cada uma destas subtipologias serão descritas de forma mais detalhada no segundo capítulo deste trabalho, tendo suas aplicações práticas demonstradas no terceiro capítulo.

Este trabalho focaliza a transposição de elementos estruturais e a influência criativa das artes visuais, mais especificamente a pintura, para a composição musical. Pensando sobre que abordagem do estudo intertextual adotar, bem como seu foco, foi definido que um dos principais objetivos deste trabalho consiste em captar as sensações e estímulos gerados a partir da observação de quatro quadros e gerar um conjunto de obras (portifólio) baseadas em alguns de seus parâmetros, sejam eles superficiais, profundos e/ou abstratos. A composição das quatro novas obras musicais salientará a interação e influência de quatro diferentes pinturas, que foram selecionadas de acordo com as características das subtipologias correspondentes.

Analisar e compreender as possibilidades composicionais que esta forma de compor pode gerar também estão entre os objetivos desta pesquisa. Outro objetivo é criar e consolidar uma ferramenta composicional baseada nas três subtipologias de heterointertextualidade criadas por Mesquita (2023), sendo elas: literal, análoga e simbólica.

A partir do que foi apontado até aqui, este estudo tem a seguinte questão norteadora: seria possível captar as sensações e estímulos gerados a partir da observação de quadros e gerar obras estruturadas em alguns dos parâmetros pictóricos, sejam eles superficiais, profundos e/ou abstratos?

Os objetivos específicos são:

- analisar e compreender possibilidades trazidas pelas três subtipologias de heterointertextualidade apresentadas por Gabriel de Mesquita (2023);
- consolidar uma ferramenta composicional baseada nas subtipologias mencionadas;
- compor quatro obras musicais de acordo com as características da abordagem proposta;
- tomar quatro pinturas como hipotexto, utilizando-as de acordo com a gradação heterointertextual apontada por Mesquita (2023) para a construção de um arcabouço que sustente a criação de novas obras musicais.

As pinturas² em questão são os quadros *Amarelo-vermelho-azul* de Wassily Kandisky, *The Red Gaze* de Arnold Schoenberg, *Flautista* de Candido Portinari e *Abaporu* de Tarsila do Amaral, selecionadas para ilustrar a aplicação prática das subtipologias heterointertextuais literal, análoga e simbólica, respectivamente. O processo composicional dessas novas obras será registrado e descrito, apontando as escolhas das pinturas de acordo com a subtipologia heterointertextual mais apropriada e que atenda às suas características específicas, embora já seja possível comprovar, através de experiências de utilização desse tipo de intertextualidade, que essas subtipologias podem ser indissociáveis na maioria dos casos.

Na busca dos objetivos propostos algumas diretrizes foram se consolidando, tornando-se mais claras. Cheguei ao entendimento de que se a ideia é a exploração da estesia³ para expressão, o interesse composicional está justamente na subjetividade em detrimento das formas resultantes de processos lógicos, valorizando o impulso interior do compositor.

O estímulo da particularidade criativa é o fator de alcance principal, no que diz respeito à intencionalidade deste olhar composicional e pedagógico, já que nessa relação intertextual, entende-se operar em nível estésico. A mesma pintura pode provocar estímulos sensoriais distintos em cada compositor, que captará essas sensações e as transportará para um arquétipo de dimensões concretas, sintetizando-os. Para cada recepção, uma expressão particular, que conduz a uma narrativa única, tornando um intertexto o gerador de múltiplas possibilidades criativas.

A síntese das artes, é um conceito que define obras de compositores que se utilizam da associação de artes complementares para sua total expressão. Da interpretação de uma obra de arte de outro tempo, realizada por outro artista ou por ele mesmo dentro de sua contemporaneidade, podem derivar outras tantas possibilidades de expressão em quaisquer linguagens, como se aquela arte pudesse se expandir ao menor sinal de uma nova visão. Neste trabalho, justifico minha prática composicional e a motivação para essa pesquisa, apresentando a ideia de síntese das artes sob a visão de alguns autores, tal como a proposta por John C. e Dorothy L. Crawford em seu trabalho sobre o expressionismo na música.

A fusão multifacetada, que ultrapassa a Gesamtkunstwerk e sonda as profundezas do inconsciente, é única no conceito expressionista de síntese. O controle total dos meios cênicos era combinado com atitudes

² Pela falta de acesso às obras pictóricas originais que servirão de hipotexto, utilizarei imagens disponíveis na internet, dando preferência as disponibilizadas pelos sites oficiais dos institutos que detém os direitos de seus autores.

³ Estesia aqui, está sendo compreendida como sendo a capacidade de perceber o sentimento da beleza.

psicológicas, espirituais ou sociais, que iam muito além das doutrinas da psicanálise, religião ou política. A preocupação em encontrar, na experiência pessoal, o tipo de significado que expressasse uma unidade almejada de todas as coisas, incitou artistas e compositores a ampliar seus poderes, a romper com a especialização e a justificar suas invasões em outras artes como necessárias à verdade psicológica. É fácil encontrar "falhas" práticas no catálogo dessas obras de síntese, mas sua integridade de visão é inegável. Sua reação contra o realismo/naturalismo compeliu os compositores expressionistas, trabalhando na síntese das artes, a romper os laços da sintaxe, da forma e da lógica, a reduzir a essências os meios de expressão e, ao fazê-lo, a semear as sementes da arte abstrata. (Crawford e Crawford, 1993, p.244, tradução minha)⁴

O multiartista Wassily Kandinsky, em seu livro *Sobre o Espiritual na Arte* (1911), expõe sua visão com relação à síntese das artes, à qual mais se assemelha da minha, conceituando-a

E o resultado natural desse esforço é que as diversas artes estão se aproximando. Elas estão encontrando na música a melhor professora. Com poucas exceções, a música tem sido, por alguns séculos, a arte que se dedicou não a reprodução de fenômenos naturais, mas sim à expressão da alma do artista em sons musicais. Um pintor que não encontra satisfação na mera representação, por mais artística que seja, em seu anseio por expressar sua vida interior, não pode deixar de invejar a facilidade com que a música, a mais imaterial das artes da atualidade, alcança esse objetivo. Ele naturalmente busca aplicar os métodos da música à sua própria arte. [...] E assim as artes se apropriam umas das outras, e do uso adequado dessa apropriação surgirá a arte verdadeiramente monumental.⁵ (Kandinsky, 2012, p. 19-20)

Inserido na visão da síntese das artes, porém, provavelmente, mais focalizado na conjugação entre obras de diferentes artistas, nesta proposta intertextual, João Vicente Vidal

⁴ Original: Multilayered fusion, surpassing Gesamtkunstwerk and probing the depths of the unconscious, is unique to the expressionist concept of synthesis. Total control of the media of the stage was combined with psychological, spiritual, or social attitudes, which went well beyond doctrines of psychoanalysis, religion, or politics. Concern with finding, in personal experience, the kind of meaning which expressed a longed-for unity of all things, urged artists and composers to extend their powers, to break out of specialization, and to justify their encroachments into other arts as necessary to psychological truth. It is easy to find practical "failures" in the catalogue of these works of synthesis, but their integrity of vision is undeniable. Their reaction against realism/naturalism compelled expressionist composers, working in synthesis of the arts, to break the bonds of syntax, form, and logic, to reduce to essences the means of expression, and, in doing so, to sow the seeds of abstract art.

⁵ Original: And the natural result of this striving is that the various arts are drawing together. They are finding in Music the best teacher. With few exceptions music has been for some centuries the art which has devoted itself not to the reproduction of natural phenomena, but rather to the expression of the artist's soul, in musical sound. A painter, who finds no satisfaction in mere representation, however artistic, in his longing to express his inner life, cannot but envy the ease with which music, the most non-material of the arts today, achieves this end. He naturally seeks to apply the methods of music to his own art. [...] And so the arts are encroaching one upon another, and from a proper use of this encroachment will rise the art that is truly monumental.

(2011) fala sobre influência e recepção composicional, que também corrobora com a maneira de compor aqui proposta: absorver para criar.

Quem interpreta uma obra atua em primeiro plano como receptor, nível estésico, porque se coloca à serviço de quem criou. Ao mesmo tempo, o intérprete é autor da criação de sua própria versão da obra, que pode realizar o mesmo texto de forma muito diferente, (diferenciar tanto de uma outra interpretação) ao ponto de ser recebida pelo ouvinte com efeitos e entendimentos muito divergentes. Evitando esses desdobramentos, o estudo do nível imanente ou neutro foca somente nos textos das obras, comparando-os e analisando-os em seus detalhes ou suas macroformas, “não em sua vinculação com o ambiente a sua volta, mais sua vinculação com outras obras”[...]. (Vidal, 2011, p. 63).

Essa recepção não se limita às sensações estéticas e criativas disparadas pelo impacto da observação de uma obra, mas estende-se à livre captação e associação de estruturas contidas na obra para sua transposição.

Esta dissertação está dividida da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, proponho uma contextualização histórica acerca do termo intertextualidade, de sua origem na literatura até a especificidade da relação entre a pintura e música. Para tal contextualização são utilizados como referenciais teóricos os autores Julia Kristeva (2005), Harold Bloom (2002), Flávio de Lima e Liduino Pitombeira (2011). O trabalho de Gabriel de Mesquita (2023), que conceitua e descreve as diferentes tipologias intertextuais utilizadas no âmbito musical, dá origem ao capítulo seguinte.

No segundo capítulo, cerne deste trabalho, é trazido o conceito de heterointertextualidade, bem como o de suas três subtipologias sendo elas literal, análoga e simbólica, explicitando suas características particulares. O referencial teórico aqui é a tese de Gabriel de Mesquita Maddalena (2023), intitulada *A bússola intertextual e o estranho retorno infinito*. A autora Madalina Rucsanda (2019) é outro importante referencial para esta seção. Este capítulo inclui uma breve associação entre as subtipologias heterointertextuais e a escolha das obras pictóricas que geraram uma nova composição musical, além da exemplificação de obras de compositores que fizeram uso de elementos extramusicais, neste caso o de obras pictóricas, como disparador criativo e/ou que tenham extraído um modelo estrutural delas para balizar suas criações. As obras que exemplificarão as subtipologias heterointertextuais literal, análoga e simbólica, respectivamente, são *New York Skyline Melody* (1939) de Heitor Villa-Lobos, *Quadros de uma exposição* (1874) de Modest Mussorgsky e *Clair de lune* (1904) de Claude Debussy.

No terceiro capítulo descrevo o processo criativo da composição de três obras musicais originais, tendo como base as características das três subtipologias heterointertextuais denominadas por Mesquita (2023). São elas *Meados de junho*, *Terra Brasilis* e *O olhar vermelho*.

2 INTERTEXTUALIDADE

Neste capítulo, apresento os conceitos utilizados na pesquisa, explicitando minhas escolhas para a construção do produto artístico ligado a esta dissertação. Será traçado, de forma exemplificadora, o percurso pelo qual a intertextualidade percorreu até encontrar na música um terreno fértil e passível de variadas ramificações. Desta forma elucidar a interação entre textos verbais e musicais, entre textos estritamente musicais e chegar, por fim, na intertextualidade entre pintura e música, que é o cerne desta pesquisa. Conforme já apontado na Introdução, busco em Mesquita (2023) a sustentação teórica do que apresento.

Saliento que o uso da intertextualidade neste trabalho prioriza os níveis abstratos e subjetivos, visto que se trata da relação entre textos de linguagens distintas. Não há a intenção de transpor, literalmente, uma pintura para a linguagem musical, mas em atuar de forma complementar, materializando a interpretação particular sobre as relações de seus parâmetros estruturais, bem como os sentimentos provocados pela obra em si. Sendo assim, não haverá uma análise exaustiva do termo nos âmbitos linguístico, musical e pictórico.

Segundo Mesquita (2023, p. 13-14), o conceito de intertextualidade foi definido e utilizado pela primeira vez, oficialmente, por Julia Kristeva no artigo “*A palavra, o diálogo, o romance*”, publicado na revista *Tel Quel*, em 1966. Posteriormente, a autora publicou, na mesma revista, um segundo artigo relacionado ao termo, intitulado “*O texto fechado*” de 1967. Seu livro “*Semiótica*”, de 2005, tornou-se a referência primária na abrangência do termo. Em seu livro, a autora conceitua intertextualidade como sendo o “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos” e a “transposição de enunciados anteriores ou sincrônicos”. (Kristeva, 2005, p. 115 e 133).

A autora francesa sintetiza o termo de forma bastante objetiva por meio da seguinte afirmação “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)”. (Kristeva, 2005, p. 68).

Por meio do trabalho de Mesquita (2023) fui apresentado a outro autor que discorre sobre intertextualidade. O escritor e crítico literário Laurent Jenny (1979, p. 21-22) conceitua o termo da seguinte forma: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido”. Abaixo, Jenny ainda adiciona à sua definição uma ideia super interessante para este trabalho

Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao de uma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. (Jenny, 1979, p. 21-22).

Essa ideia de super-palavra, de transformação, continuidade contribuiu para uma mudança na minha visão composicional, no sentido de extensão artística e estímulo plural dos sentidos, apresentando, a partir deste pensamento, a composição musical derivada acrescida de sua fonte pictórica geradora.

Para alguns autores, a intertextualidade pode ser vista como uma trama textual que atravessa o tempo e que não estabelece limites em suas interações, como aponta Klein.

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 poiéticos, estésicos, históricos, estilísticos ou canônicos. (Klein, 2005, p. 139).

Uma outra forma de se pensar intertextualidade é descrito por Harold Bloom (2022) que usa o termo “proporções revisionárias” para denominar ferramentas de interpretação da intertextualidade. Consiste em seis diferentes formas de aplicação da intertextualidade entre obras literárias, mais especificamente a poesia. Neste caso, o poeta seleciona uma obra referencial e parte desta estrutura pré-existente, determinando que tipo de influência de seu precursor deseja imprimir em sua obra e o rumo que deseja seguir a partir daí.

Pitombeira (2016) apresenta em seu trabalho a tabela das *Proporções Revisionárias* de Bloom, acrescida de sugestões musicais realizadas por Korsyn, oferecendo uma tradução do campo da literatura para o campo da análise musical.

Korsyn (1991) descreve as “proporções revisionárias” de Harold Bloom, que são utilizadas para examinar a intertextualidade em textos literários. Em seguida, oferece sugestões musicais para essas proporções, tomando como estudo de caso a influência de Chopin em Brahms, ou mais especificamente da Berceuse, Op.57 de Chopin no Romanze, Op.118 de Brahms. Para cada proporção revisionária, Bloom associa uma figura retórica (e também uma defesa psíquica). Korsyn procura então demonstrar como cada uma dessas proporções pode ser traduzida para o campo da análise musical. (Pitombeira, 2016, p. 109)

Abaixo, a tabela descritiva das *Proporções Revisionárias* de Bloom, contendo o nível intertextual literário associado às suas figuras retóricas respectivas e as sugestões musicais dessas proporções feitas por Korsyn.

Quadro 1: Proporções Revisionárias Bloom/Korsyn

<i>Proporção Revisionária</i>	<i>Figura Retórica</i>	<i>Possíveis aplicações musicais, segundo Korsyn</i>
<i>Clinamem:</i> “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 (Scenkeriano) pode se tornar consonante em outro nível.
<i>Tessera:</i> “Compleitude e antítese (...) o poeta completa antiteticamente seu precursor, 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.
<i>Kenosis:</i> “Dispositivo de decomposição (...) movimento de descontinuidade em relação ao precursor” (Bloom, 2002:64)	Metonímia	Liquidar (Scoenberg). Destruir o contexto original. Reduzir o processo de modelagem.
<i>Daemonização:</i> Movimento em	Hipérbole	Reduzir o intertexto.

<i>Proporção Revisionária</i>	<i>Figura Retórica</i>	<i>Possíveis aplicações musicais, segundo Korsyn</i>
direção a um Contra-Sublime personalizado, em reação ao sublime do precursor.		
<i>Askesis:</i> Autopurgação, 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.
<i>Apophrades:</i> 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 & Namour). Criar assimetria.

Fonte: Pitombeira (2016, p. 109)

Assim como as *Proporções Revisionárias* de Bloom possibilitam a interpretação do nível de intertextualidade no contexto literário, De Lima (2011) demonstra em seu trabalho a tradução desses níveis intertextuais realizada por Korsyn para o campo da música. De forma análoga, a *Bússola Intertextual*, elaborada por Mesquita (2023), possibilita à análise musical a sistematização do nível de presença e intencionalidade intertextuais. Percebe-se a própria (hetero)intertextualidade a partir das proporções revisionárias de Bloom no âmbito literário, que foram absorvidas e adaptadas no campo da análise musical por Korsyn e sistematizadas na esfera da composição musical por Mesquita. A ferramenta desenvolvida por Mesquita (2023) será demonstrada e descrita de forma mais ampliada a seguir.

Em minha fase inicial no estudo da música havia um olhar egocêntrico e até ingênuo com relação à originalidade, me fazendo acreditar que a imersão nas minhas próprias ideias pudesse gerar materiais exclusivos. Uma vez me disseram que resistir à ação (influência) dos fatores externos, neste caso, a escuta do maior número de obras dos mais variados compositores e de todo tipo de informação atrelado ao campo musical, seria o mesmo princípio de querer

reinventar a roda. Essas palavras me incomodaram, gerando uma profunda reflexão que perdurou por alguns anos. Eu cheguei a me questionar quanto ao talento que acreditava possuir. Recentemente, consegui compreender, por meio da intertextualidade, o princípio da retroalimentação criativa.

Rodolfo Coelho de Souza sintetiza de forma bastante clara as questões de originalidade e intertextualidade, justificando a prática intertextual por meio de uma contextualização histórica.

[...] a estética do Modernismo na primeira metade do século XX tinha como fundamento a postulação da originalidade como valor imprescindível. Contrapondo-se a isto, o Pós-Modernismo, vendo-se frente a esse impasse, aceitou, resignadamente ou não, a impossibilidade de dizer-se e criar-se algo completamente original. Uma vez que o novo é inexequível, uma vez que não é possível construir uma identidade a partir do nada, ou a partir apenas de si mesmo, não restou alternativa ao compositor pós-moderno senão dialogar com o passado, em busca de códigos interpretativos abandonados, mas reconhecíveis, que pudessem ser reciclados. (Souza, 2009, p. 54).

Com relação às questões mencionadas acima, o autor Mário Augusto Ossent Del Nunzio complementa de forma, igualmente, prática.

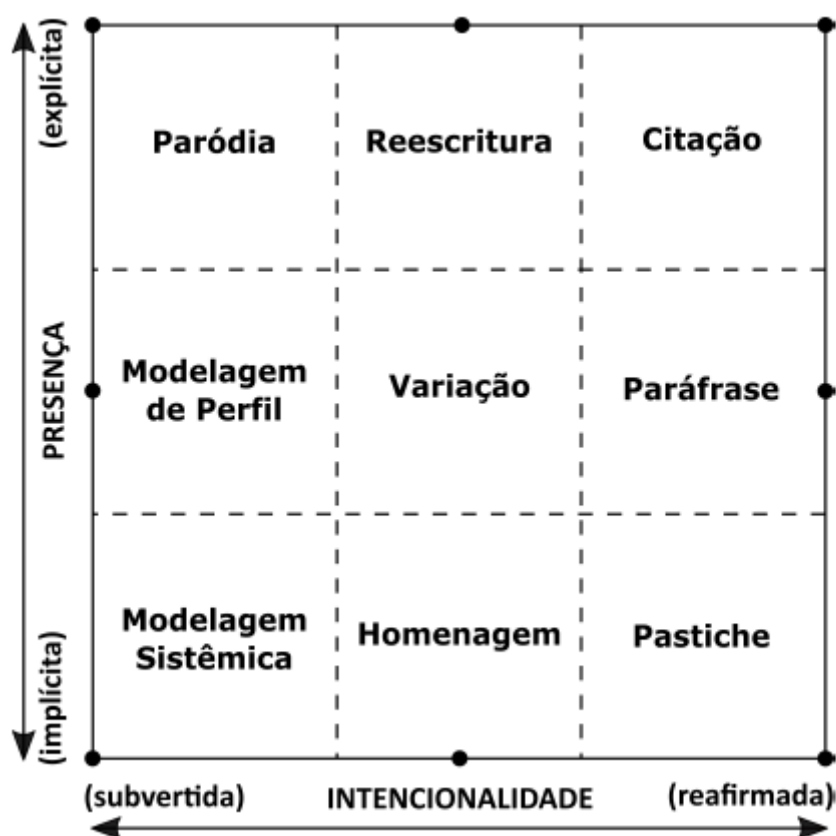
Frequentemente, mesmo em peças que não considero transcrições, pego o material de algum outro lugar, pois, como ter uma ideia original em algo tão socialmente determinado como música? Todas as notas foram usadas antes, todas as combinações foram usadas antes, então na melhor das hipóteses pode-se enganar a si mesmo que se está começando do zero, mas você nunca está. (Del Nunzio, 2006, p. 3).

A *Bússola Intertextual* (ver figura1) desenvolvida por Mesquita (2018) em sua dissertação de mestrado, consiste em um gráfico bidimensional que identifica a posição intertextual a qual se encontra determinado evento musical, revelando também a relação entre presença e intencionalidade. O autor define estes conceitos da seguinte forma

A presença intertextual, representada pelo eixo vertical do gráfico, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto, no quanto ele foi mantido. Ela varia de explícita — representada na extremidade superior do gráfico, quando o material temático se apresenta completamente reconhecível — a implícita — na extremidade inferior do gráfico, quando não é mais possível identificar o material temático na superfície da nova obra. A intencionalidade intertextual, representada pelo eixo horizontal do gráfico, consiste essencialmente no grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido no intertexto, no quanto o tratamento dado a

ele foi mantido. Ela varia de reafirmada — representada na extrema direita do gráfico, quando o contexto/tratamento dado ao material temático é completamente preservado na nova obra — a subvertida — na extrema esquerda do gráfico, quando o contexto/tratamento do material temático é completamente alterado. A relação entre presença e intencionalidade corresponde, portanto, à relação entre algo que está sendo apresentado e a maneira pela qual se está apresentando algo; entre o texto e o contexto no qual está inserido; entre um material e o tratamento/roupagem dado a esse material; entre um tema e o estilo, gênero e caráter aplicados a ele. (Mesquita, 2023, p. 4).

Figura 1: Bússola Intertextual (Mesquita, 2023)



Fonte: Figura retirada de sua tese de doutorado (Mesquita, 2023, p. 19)

Mesquita (2023) conceitua e descreve as nove diferentes tipologias intertextuais utilizadas na esfera musical, as quais ele aponta como principais. São elas: citação, paródia, pastiche, modelagem sistêmica, variação, reescritura, paráfrase, modelagem de perfil e homenagem. O autor define **citação** como “pequenos trechos extraídos de suas fontes originais e inseridos em um novo contexto, [...] consiste, portanto, na tipologia que apresenta a dimensão da presença explícita e da intencionalidade reafirmada, correspondendo, conseqüentemente, ao

próprio intertexto e, na Bússola Intertextual, à área do vértice direito superior do gráfico”. (Mesquita, 2023, p. 47-48). Na **paródia**, “é preciso que haja alteração substancial de contexto e, ao mesmo tempo, reconhecibilidade total do intertexto, para que ocorra o efeito de sentido invertido, [...] No gráfico da Bússola Intertextual, essa tipologia ocupa, por conseguinte, a área do vértice esquerdo superior, com a presença explícita e a intencionalidade subvertida”. (Mesquita, 2023, p. 48-49). “A tipologia do **pastiche** está justamente ligada à ideia de estilização, de reconstituição do estilo de uma obra (ou de um conjunto de obras, ou de um compositor), porém com utilização de novos materiais temáticos; [...] Na Bússola Intertextual, ele tem presença implícita — uma vez que há utilização de novos materiais temáticos — e intencionalidade reafirmada — já que há mimetização do estilo —, ocupando, por conseguinte, a área do vértice inferior direito do gráfico.” (Mesquita, 2023, p. 51). A **modelagem sistêmica** é definida pelo autor como “uma metodologia a partir da qual se extraem características em nível profundo dos parâmetros de uma determinada obra, com as quais será proposto um sistema composicional com potencial hipotético de ter gerado aquela obra original, e a através do qual será então criada uma obra inteiramente nova [...] nas dimensões do gráfico da Bússola Intertextual, a presença implícita e a intencionalidade subvertida, resultando na localização do vértice esquerdo inferior.” (Mesquita, 2023, p. 54-55). Segundo o autor, a **modelagem de perfil** é a tipologia que “lida, portanto, diretamente com objetos e relações na perspectiva de determinados parâmetros musicais de uma obra. [...] a modelagem de perfil engendrará, via de regra, uma obra com novo estilo em relação ao intertexto — ou seja, com intencionalidade subvertida —, mas com nível de reconhecibilidade dos materiais temáticos nem tão superficial quanto na paródia, nem tão profundo quanto na modelagem sistêmica, como explicamos — ou seja, com presença no meio termo entre implícita e explícita. Logo, a localização dessa tipologia na Bússola Intertextual se encontra na área da esquerda, verticalmente intermediária entre a paródia e a Modelagem Sistêmica. (Mesquita, 2023, p. 60). A **reescritura** “corresponde a uma espécie de “meia paródia”, na medida em que, mantendo a reconhecibilidade — como na paródia —, essa tipologia promove uma inversão de sentido parcial — diferentemente da paródia, cuja inversão de sentido é total. Consequentemente, a reescritura ocupa, na Bússola Intertextual, a área central superior do gráfico, com presença explícita e intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida, entre a paródia e a citação. (Mesquita, 2023, p. 66). A **paráfrase** pode ser sintetizada, portanto, como a “reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido da obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais”. (Nogueira apud Mesquita, 2023, p. 68). [...] a intencionalidade é completamente reafirmada, e a presença se desloca para o centro, entre implícita e explícita, com

posicionamento do gráfico na área da direita entre a citação e o pastiche, funcionando como uma citação em que os materiais temáticos estão parcialmente modificados, ou então como um pastiche em que eles estão parcialmente revelados. (Mesquita, 2023, p. 68). A **homenagem** “consiste justamente nessa fusão do estilo do autor ou obra intertextualizada/homenageada com o do compositor homenageador, sem a exposição de materiais temáticos do intertexto. Portanto essa tipologia ocupa, na Bússola Intertextual, a posição entre o pastiche e a Modelagem Sistêmica, na parte inferior do gráfico. Essa área é resultante da intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida, e da presença implícita — uma vez que há mistura do estilo original da obra com o do novo compositor, e utilização de materiais temáticos inteiramente novos. (Mesquita, 2023, p. 71). A **variação** “deve, portanto, transformar o intertexto mantendo um grau considerável de reconhecibilidade. [...] Logo, nossa nona tipologia intertextual ocupa a área central da Bússola Intertextual, representando a presença no meio-termo entre implícita e explícita, e a intencionalidade metade reafirmada e metade subvertida. (Mesquita, 2023, p. 75).

O autor, em sua tese de doutorado, ainda discrimina outras 12 tipologias fora da bússola intertextual em sua pesquisa, sendo uma delas o objeto principal deste trabalho que é a *Heterointertextualidade*, que será conceituada e exemplificada com maior atenção no segundo capítulo.

Retornando à minha prática, em relação aos mecanismos intertextuais, posso afirmar que eu possuía um sentimento “purista” na criação musical, buscando ir contra os encadeamentos e cadências esperados, buscando formas e estruturas que pudessem negar o intuitivo. De certa forma a teoria pós-tonal e seus diferentes sistemas, como o atonalismo, serialismo e teoria dos conjuntos dentre outros, já haviam contribuído para a negação da tonalidade, sistema historicamente estabelecido, promovendo um novo paradigma para as relações melódico-harmônicas, refletindo sobre toda a estruturação composicional.

A partir das leituras de obras de outros artistas cheguei à síntese das artes, ampliando minha expressão artística ao conceito de arte multissensorial, que visa alcançar os diversos sentidos de uma só vez. Como no expressionismo, houve em mim a necessidade de um extravasamento artístico, utilizando a poesia como expressão linguística do que não podia ser expresso diretamente pelos sons e de pintar, quando a imagem fosse a linguagem mais contundente na exposição das ideias. Busquei a intertextualidade em outras artes como literatura, arquitetura, dança e as mais diferentes artes visuais, apropriando-me dos sentimentos gerados a partir da leitura de obras existentes.

3 HETEROINTERTEXTUALIDADE

O presente capítulo, que contém a questão central deste trabalho, propõe a continuidade da pesquisa realizada por Gabriel de Mesquita (2023). O autor classificou e denominou a interação entre textos de diferentes linguagens, neste caso artes distintas, como heterointertextualidade. Mesquita, por meio de uma nota, expõe a etimologia do termo:

O prefixo hetero, que significa diferente, denota, como explicamos no texto, a relação de intertextualidade entre áreas diferentes, em contraposição ao que seria a homointertextualidade, que consistiria no próprio conceito de intertextualidade como o conhecemos — ou seja, referente às relações intertextuais dentro de uma mesma área. (Mesquita, 2023, p. 73).

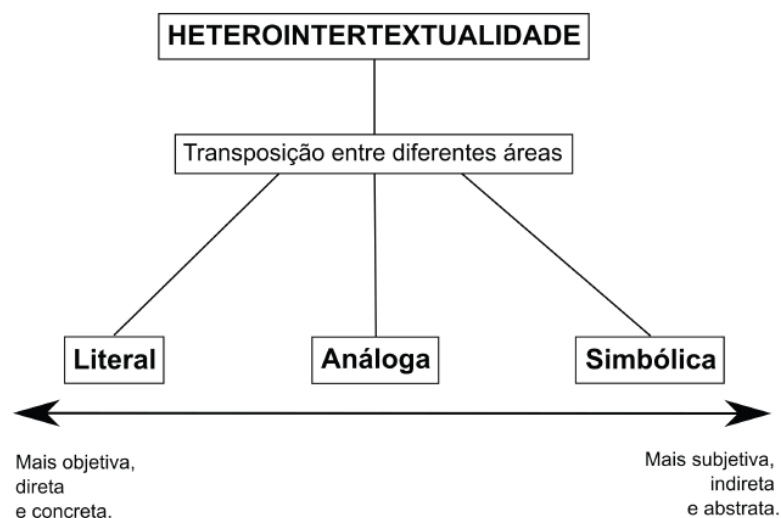
Em sua dissertação de mestrado Mesquita criou a *bussola intertextual*, uma ferramenta “que consiste em uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico de presença versus intencionalidade, através do qual podemos localizar cada caso de intertextualidade”. Em sua tese de doutorado o autor aponta uma problemática presente na classificação intertextual, entre as artes em questão, por parte da ferramenta criada.

[...] como essa tipologia envolve a relação entre obras de naturezas distintas, o confronto com a perspectiva da Bússola Intertextual, a qual contempla, por enquanto, categorias circunscritas exclusivamente ao âmbito da música, não se faz possível”. (Mesquita, 2023, p. 73).

Neste segundo trabalho Mesquita (2023, p. 73) focaliza a delimitação dos casos heterointertextuais em subtipos, denominando-os de acordo com três gradações de transposição, que vão da mais concreta e objetiva à mais abstrata e subjetiva. “Chamamos o subtipo mais objetivo, direto e concreto de heterointertextualidade literal, seguida da heterointertextualidade análoga, no meio e, por fim, a heterointertextualidade simbólica, que corresponde ao subtipo mais subjetivo, indireto e abstrato”.

Abaixo, na figura 2, a representação esquemática elaborada por Mesquita, demonstrando tais gradações de transposição entre áreas diferentes.

Figura 2: Representação esquemática dos subtipos heterointertextuais



Fonte: Mesquita (2023, p. 73)

A contribuição aqui proposta é desenvolver, de forma aprofundada e consistente, a criação de uma metodologia composicional que relacione a pintura e a música, sob a hipótese de que aspectos estruturais pictóricos possam ser transpostos para a música, e que a fruição de uma pintura possa gerar material compositivo nos diferentes âmbitos (concreto e abstrato).

Outra questão importante, observada após algumas experiências prévias de aplicação das subtipologias heterointertextuais, é sobre a delimitação da ação de cada uma delas. Notou-se que, em algum momento do processo composicional, mesmo que definido seu rigor subtipológico, pode haver a necessidade da conjugação com uma ou mais abordagens diferentes (literal, análoga ou simbólica). Sua aplicação prática poderá revelar se as subtipologias são partes constituintes e complementares da macroforma heterointertextual ou se realmente são autônomas sustentando sua própria abordagem.

Se a ideia de intertextualidade, entre textos da mesma natureza, é a de trama, trança ou malha, talvez seja possível sugerir um “enxerto”, no qual, a partir de um texto de natureza “x” se possa vincular a este, uma derivação “y” de natureza distinta, totalmente autônoma e ao mesmo tempo pertencente à primeira. É como se uma obra musical tivesse o DNA de uma pintura, em: forma, caráter, alturas e/ou textura, por exemplo; e que pudesse atuar com ou sem sua arte originária. Neste trabalho, há a intenção e busca pela síntese das artes, portanto obra

musical derivada e pintura originária serão, necessariamente, vinculadas e apresentadas como artes complementares e unificadas.

Como dito anteriormente, o conceito de heterointertextualidade, segundo Mesquita (2023, p. 73), é denominado pelas “ocorrências intertextuais entre áreas diferentes”. A seguir, apresentarei a conceituação dessas ocorrências descritas por Mesquita, bom como eventuais questões que surgiram no processo compositivo das três obras musicais que integram este trabalho.

3.1 Subtipologias Heterointertextuais

Para esta subseção do trabalho ficou reservada a descrição das subtipologias heterointertextuais criadas por Gabriel de Mesquita. Serão apresentados conceitos e características das subtipologias apontados pelo próprio autor, a forma de aplicação delas às obras compostas para este trabalho e a exemplificação de sua utilização realizada por outros compositores.

3.1.1 Literal

A heterointertextualidade literal, segundo Mesquita (2023), é a subtipologia “mais objetiva, direta e concreta”, dentre as demais. O autor define esta subtipologia como sendo aquela na qual há um ou mais parâmetros em comum e que se relacionam por terem perfis literalmente iguais.

[...] a música e a dança compartilham o parâmetro rítmico, a literatura e o cinema compartilham o enredo, a pintura e a fotografia compartilham aspectos visuais etc. Esses parâmetros podem ser então ter seus perfis transpostos da obra de uma área para a de outra de maneira objetiva, direta e concreta — ou seja, de maneira literal. (Mesquita, 2023, p. 74)

Sobre a referida subtipologia pode-se citar técnicas que estão ligadas à tradução ou transposição de parâmetros estruturais artísticos para a música, como *Mickey Mousing*, técnica utilizada em trilhas de filmes e desenhos para sincronizar sons e eventos visuais, e *word painting*, que, de forma direta, tem a função de representar por meio de fenômenos sonoros o que dizem as palavras de um texto ou eventos visuais, por exemplo.

A subtipologia heterointertextual que apresenta o maior desafio e complexidade de representação entre pintura e música é a literal. O fato de a arte pictórica ser expressa de forma espacial e a musical ser expressa de forma temporal, acaba por limitar o compartilhamento de parâmetros que possam ser associados e/ou transpostos. A obra *AVA* (2022), composta por mim, é representação da intenção e do desejo de captar e transpor os contrastes e sobreposições que ocorrem no quadro de Kandinsky, imprimindo a sucessão de eventos pictóricos dentro da temporalidade musical.⁶ A forma abstrata a qual adotei para essa representação foi visualizar a tela da obra pictórica como uma grade de partituras de escrita alternativa, aqui entendida como a utilização de uma notação ocidental não tradicional (gráfica), associando a posição dos eventos imagéticos às camadas de vozes instrumentais.

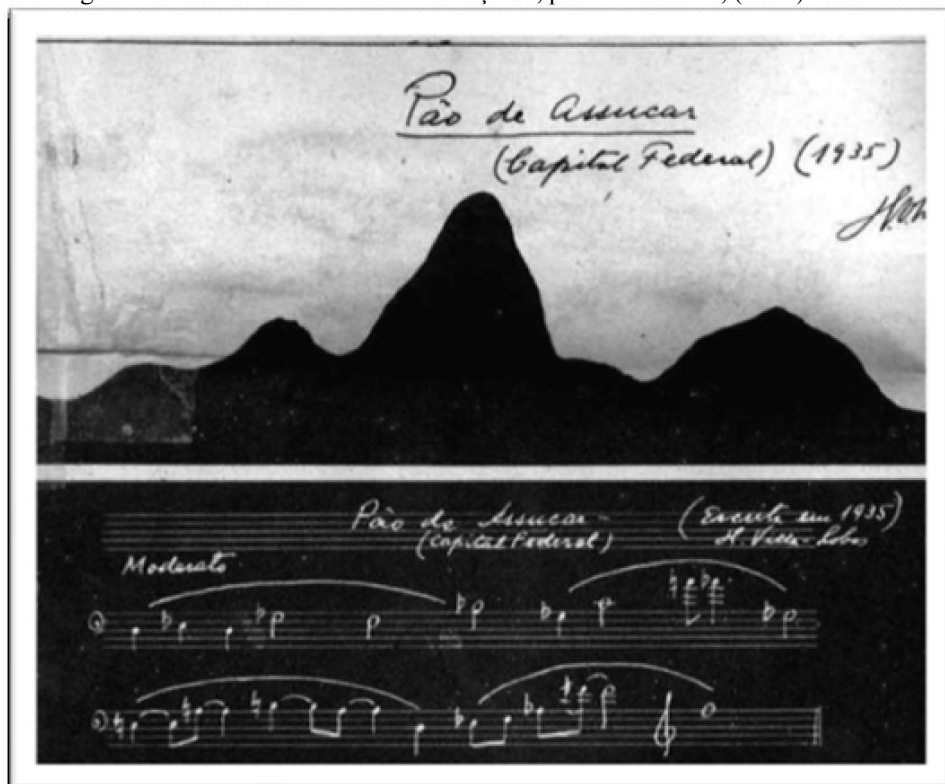
Rodrigo Passos Felicíssimo (2009) discorre por meio de seu trabalho acerca do compositor e educador brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que desenvolveu um método composicional experimental, o qual consiste na modelagem do contorno do relevo de paisagens.

O primeiro plano composicional de Villa-Lobos realizado, a partir da releitura de marcos geográficos representativos do Brasil foi originado, na forma de um esboço, desenhado em uma folha seda, sobre um papel planimétrico, intitulado pelo compositor como “gráficos para fixar a melodia das montanhas,” datado em 1935, com o contorno do relevo escarpado do maciço do “Pão de Açúcar”, cartão postal da cidade do Rio de Janeiro. (Felicíssimo, 2009, p. 90)

Na figura 3, a imagem do desenho do monumento natural e um dos maiores cartões postais do Brasil e do mundo, o Pão de Açúcar, sobre sua representação gráfico-musical elaborada por Villa-Lobos.

⁶ Os detalhes do processo compositivo das obras desta seção terão destaque no capítulo dedicado à aplicação das subtipologias heterointertextuais.

Figura 3: Desenho e melodia: Pão de Açúcar, por Villa-Lobos, (1935).



Fonte: Imagem retirada do trabalho de (Felicíssimo, 2009, p. 90)

No mesmo trabalho, Felicíssimo (2009, p. 90), cita uma entrevista de Villa-Lobos concedida ao repórter Julio Pires para o jornal *O Cruzeiro*, a qual o compositor revela que esta iniciativa teve início em 1935, “quando o maestro vislumbrou de sua janela a possibilidade de criar uma melodia gerada a partir da silhueta do relevo do Pão de Açúcar, na então Capital Federal”. Em 1984, o musicólogo Carlos Kater publicou um artigo na *Revista de Música Latinoamericana* descrevendo, detalhadamente, o plano pré composicional desenvolvido pelo compositor brasileiro, o qual se utiliza de um perfil literal para gerar melodias

A finalidade do gráfico da escalada é obter o desenho melódico da fotografia de uma montanha, paisagem, ou colina cujo perfil se reproduziu em uma folha quadriculada e, por meio de um pantógrafo, posto na escala de 1×1000 . Escreve-se à margem, verticalmente e de baixo para cima, a sucessão cromática de 85 notas do sistema temperado, isto é, do lá-1 ao lá-6. Marcam-se em seguida os pontos principais, ângulos, ou sinuosidades do contorno cuja melodia se deseja conhecer. Estes pontos corresponderão, no sentido horizontal, às notas que se encontram escritas à margem, sendo que a tônica da melodia que se vai obter e que poderá pertencer, à escolha, ao modo maior ou ao menor, há de corresponder ao nível do mar, ou base da montanha. Anotados os sons na pauta comum, resta determinar os seus valores e, por último, o compasso; verticalmente, cada linha corresponde a um valor que representa a unidade do movimento e que, a critério, pode

variar entre a semicolcheia e a semínima. Quantas forem as linhas que medeiam as notas, tantas unidades se acharão englobadas em cada uma. (Kater, 1984, p. 102)

Ilustrando a destreza do compositor brasileiro, o relato do repórter Vicente de Pascal, jornalista da revista norte americana “*Life*”, de Nova York, que do ceticismo ao maravilhamento, presenciou diretamente a efetividade técnica do método composicional de Villa-Lobos.

- Vicente de Pascal? – perguntou o maestro brasileiro. Yes!... – respondeu o repórter de “*Life*”. - Por um preceito todo nacionalista, comuniquemo-nos na língua terra. O mesmo o senhor podia exigir em sua terra natal – prosseguiu Villa-Lobos. Vicente de Pascal - Falaram-me ligeiramente a seu respeito e vejo-o meio incrédulo quanto à possibilidade de se extrair melodias das montanhas. Villa-Lobos - Por acaso o amigo terá uma fotografia qualquer pela qual se possa apreciar alguma montanha de sua terra? Vicente Pascal- Infelizmente, não – disse meio surpreso. - Alguma vista de Nova York – atalhou imediatamente Villa-Lobos. Vicente de Pascal- Perfeitamente... E retirando do bolso, entregou Vicente de Pascal a Villa-Lobos uma vista do porto de Nova York, vendo-se do fundo, formada pelos arranha-céus, uma verdadeira cordilheira de montanhas... - Deixe-me ver essa fotografia, marque no seu relógio as horas – disse Villa-Lobos, examinando a fotografia apresentada pelo repórter. Colocando uma folha de papel transparente sobre a gravura, Villa-Lobos começou a contornar as saliências produzidas pelas desigualdades dos terraços dos arranha-céus. Calcando em seguida aqueles riscos sobre uma folha de papel com escala musical, pode o maestro brasileiro fixar na pauta as notas musicais sugeridas pelas diferenças de altura daqueles prédios todos. Divididas em compasso, tomando por base determinado tom, fez Villa-Lobos, em menos de uma hora, esse tão apreciado “New York Skyline Melody”. À proporção que Villa-Lobos prosseguia no seu trabalho, a fisionomia de Vicente de Pascal se transformava pouco a pouco. Depois de uma hora, ele já acreditava no que lhe haviam contado, estava maravilhado com o gênio surpreendente de Villa. (Pires apud Felicíssimo, 2009, p. 92-93).

Na figura 4, a imagem que ilustrou a paisagem da ilha de Manhattan, situada na referida cidade americana, que serviu como modelo estrutural (heterointertextualidade literal) para a composição dessa estimada obra de Villa-Lobos.

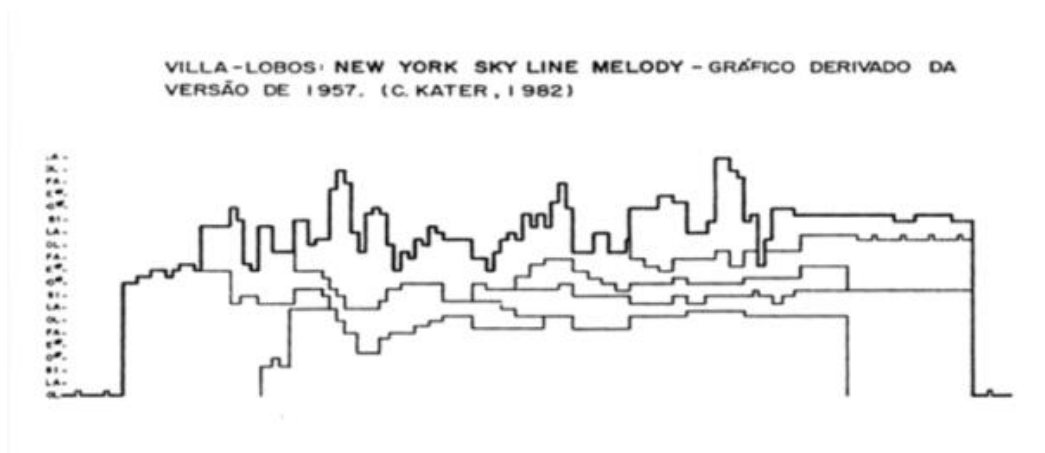
Figura 4: Imagem da ilha de Manhattan, Nova Iorque (1939)



Fonte: Imagem retirada do trabalho de (Felicíssimo, 2009, p. 93)

A seguir, na figura 5, o gráfico resultante do decalque realizado por Villa-Lobos relacionado ao contorno da imagem da paisagem americana.

Figura 5: Contorno modelado da imagem da ilha de Manhattan



Fonte: Imagem retirada do trabalho de (Felicíssimo, 2009, p. 93)

Similar à técnica desenvolvida por Villa-Lobos foi o método adotado por mim, intuitivamente, para a composição de *AVA*. A diferença entre as metodologias está na busca pela exatidão no uso do decalque no papel milimetrado realizado por Villa-Lobos, e na generalização da transposição dos eventos pictóricos para a escrita musical empregado por mim.

3.1.2 Análoga

A segunda gradação heterointertextual, de acordo com a representação esquemática de Mesquita, contempla relações entre obras de áreas diferentes que possuem parâmetros que possam se relacionar de forma análoga.

[...] uma textura musical de melodia acompanhada pode ser análoga a uma disposição visual de figura e fundo na pintura, a estrutura formal de um poema pode ser análoga à de uma peça musical, as frequências do som podem ser compreendidas analogamente às frequências das cores, o andamento de uma música pode ser análogo ao andamento de uma cena teatral, etc. Portanto, esses parâmetros não são exatamente os mesmos em cada diferente área, mas podem ser aproximados e ter seus perfis transpostos por analogia, de maneira menos objetiva, direta e concreta, se compararmos ao primeiro subtipo. (Mesquita, 2023, p. 74).

Tomei conhecimento da obra que servirá como hipotexto para tal subtipologia heterointertextual, por meio do trabalho de uma das principais referências da presente pesquisa, Madalina Rucsanda. *The Red Gaze* (1910) de Arnold Schoenberg me arrebatou de tal forma que passei muito tempo tentando traduzir o que àquela obra queria me dizer. Seu olhar é, para mim, a representação da cólera humana diante das suas mais cruéis privações. Busquei me colocar no lugar daquela figura e expus meus próprios sentimentos, estabelecendo com esta obra “viva” uma relação de pertencimento mútuo, que gerou uma narrativa construída sob sonoridades que representam esses sentimentos e sensações.

Por se tratar de um autorretrato, volto à questão da falta de parâmetros estruturais concretos e de fácil associação, que possam balizar uma nova obra musical, necessitando uma ação conjunta com outra(s) subtipologia(s). Para esta obra, intitulada *O olhar vermelho* (2023), cujo processo compositivo será descrito no quarto capítulo, extraí da própria expressão da obra original a estrutura formal, por analogia.

Uma obra emblemática que carrega em seu nome o êxito da interação entre pintura e música é *Quadros de uma exposição* (1874) de Modest Petróvitch Mussorgsky (1839-1881).

Figura 6: Quadros de uma exposição de Mussorgsky



Fonte: <https://imslp.org/wiki/File:SIBLEY1802.13415.b56e-39087012668630.pdf> – Acesso em 10/06/2025

O compositor russo, por analogia, compôs *Quadros de uma exposição*. Esta obra musical ilustra sua visita à exposição que homenageava o pintor, arquiteto e seu amigo íntimo Viktor Hartmann, que havia falecido recentemente (1834-1873). O compositor selecionou dez quadros desta exposição, sendo dois deles presentes de Hartmann para ele, e compôs uma música para cada um deles. Mussorgsky adicionou um tema de ligação, intitulado Promenade (passeio) que representa seu deslocamento entre um quadro e outro. A ligação entre os sons e as imagens dos quadros está mais ligada aos princípios da heterointertextualidade simbólica, porém a motivação para a elaboração da obra musical foi constituída pela representação da fruição das obras de Hartmann somada à uma espécie de reconstituição multissensorial vivida pelo compositor russo naquela experiência que, por analogia, recria seu percurso no ambiente da exposição.

Rafael Fonseca (2020), em uma análise realizada para o blog *guia dos clássicos*, apresenta uma breve contextualização histórica que liga a construção de amizade entre Mussorgsky e Hartmann à homenagem póstuma que o compositor russo fez a seu estimado amigo. No final da década de 1850, o crítico musical Vladimir Stasov (1824-1906) e o compositor Mily Balakirev (1837-1910) se reuniram com o intuito de produzir uma música

legitimamente russa. Para integrar este movimento, convidaram os compositores Aleksandr Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) e Modest Mussorgsky, igualmente nacionalistas, e fundaram o *grupo dos cinco*, grupo este que influenciou muitos dos grandes compositores russos que os sucederam. Por volta de 1870, Stasov convidou o pintor e arquiteto Viktor Hartmann (1834-1873) para integrar o grupo, visto que ele também buscava desenvolver, por meio de suas obras, uma linguagem artística que ressaltasse traços da cultura de sua pátria. A partir dessa proximidade a amizade entre Mussorgsky e Hartmann se intensifica, de maneira que o pintor russo presenteou Mussorgsky com dois quadros, que também integraram a exposição. Em 1873, Hartmann morreu de forma repentina, vítima de um aneurisma cerebral, deixando o compositor completamente atordoado. No ano seguinte, em 1874, Stasov promoveu uma mostra artística na academia imperial das artes de São Petesburgo, expondo mais de quatrocentos trabalhos de Hartman, que além de quadros reuniu: desenhos, aquarelas, pinturas, croquis para cenários e figurinos e projetos de arquitetura produzidos pelo artista. Rafael Fonseca afirma que *Quadros de uma exposição* consiste em uma tradução dos sentimentos do compositor russo ao visitar esta exposição.

De forma análoga, o primeiro movimento intitulado *Promenade*, que significa passeio ou caminho em sua tradução, representa cada deslocamento realizado por Mussorgsky dentro da exposição, que inclui sua entrada e os trajetos entre um quadro e outro. Este curto movimento ou interlúdio é apresentado cinco vezes no decorrer da obra sofrendo variações em diversos parâmetros, decorrentes da carga emocional que cada quadro impõe sobre o artista.

Pedro Taam (2016) desenvolveu um trabalho analítico, o qual focalizou a obra *Quadros de uma exposição*, abrangendo distintos campos da ciência, dentre eles alguns que interessam bastante ao presente trabalho pelo fato de contribuir e corroborar, além de potencializar a prática da utilização da heterointertextualidade. Entre os campos mencionados acima estão a tradução intersemiótica, a fertilidade do icônico e a co-autoria do fruidor. Não há aqui a intenção de esmiuçar seus conceitos de forma exaustiva, mas de apresentar sua explanação, especialmente, sobre tradução, ícone e co-autoria, ações inerentes ao compositor que toma uma outra obra de arte como hipotexto.

No caso do artista que atua como tradutor intersemiótico, essa tradução pode fazer mais: ajudar a criar seu objeto, enriquecendo-lhe com outras qualidades onde quer que haja espaço para tal. E é exatamente isso que Mussorgsky faz em relação aos quadros de Hartmann. Porque, ao negar-lhes o status de objeto e, portanto, fazer com que eles necessariamente se refiram a algo além de si mesmos, sua obra junta-se à de Hartmann na busca pela representação desse objeto. Como saberíamos do caráter religioso de *O Grande Portão de Kiev*, não fosse

o canto ortodoxo que Mussorgsky utiliza para representá-lo? Como inferiríamos, sem um conhecimento razoável do folclore eslavo, a perseguição da Baba-Yaga a um explorador desavisado, se não fosse pelo caráter obstinado da peça homônima de Mussorgsky, que tão eloquentemente sugere uma perseguição? O quadro original só representa a cabana. Mussorgsky representa a própria Baba-Yaga, que antes estava no espaço extradiegético. (Taam, 2016, p. 10)

Diante desta citação percebe-se que Mussorgsky se utilizou de diversas analogias para estruturar e conferir significado à sua obra musical, significados esses que passaram pela interpretação (tradução) de ícones, concretos e abstratos, que foram ressignificados por meio de sua própria experiência e como resultado foi construído um discurso em sua própria linguagem artística que está atrelada à arte que a originou (co-autoria).

3.1.3 Simbólica

Com relação à heterointertextualidade simbólica, o autor se refere às relações entre obras de diferentes áreas que não compartilham parâmetros em comum, ou permitem aproximações paramétricas por analogia, se relacionando apenas por meio de metáforas, representações ou associações simbólicas.

[...] podemos pensar, na música, em determinadas harmonias, ou, nas artes visuais, em combinações específicas de cores que remetam (seja por questões cognitivas ou por ligações pré-estabelecidas social ou historicamente) a determinadas emoções no campo da dramaturgia, por exemplo. Essas aproximações mais indiretas, subjetivas e abstratas dos perfis paramétricos podem então ser usadas pelo artista como recurso para criar uma obra a partir de outra obra pré-existente de uma área diferente, ou para estabelecer um diálogo (hetero)intertextual entre obras de campos distintos. Esse último subtipo talvez seja o mais recorrente, na medida em que estabelece relações mais subjetivas, e essas são as mais passíveis de surgir por meio de interpretações criativas — ou criações interpretativas. (Mesquita, 2023, p. 74).

Esta subtipologia compreende as mais subjetivas formas de expressão criativa, além de representações imagético-sonoras, sensoriais, dos sentimentos observados na tela e os próprios sentimentos provenientes de sua fruição.

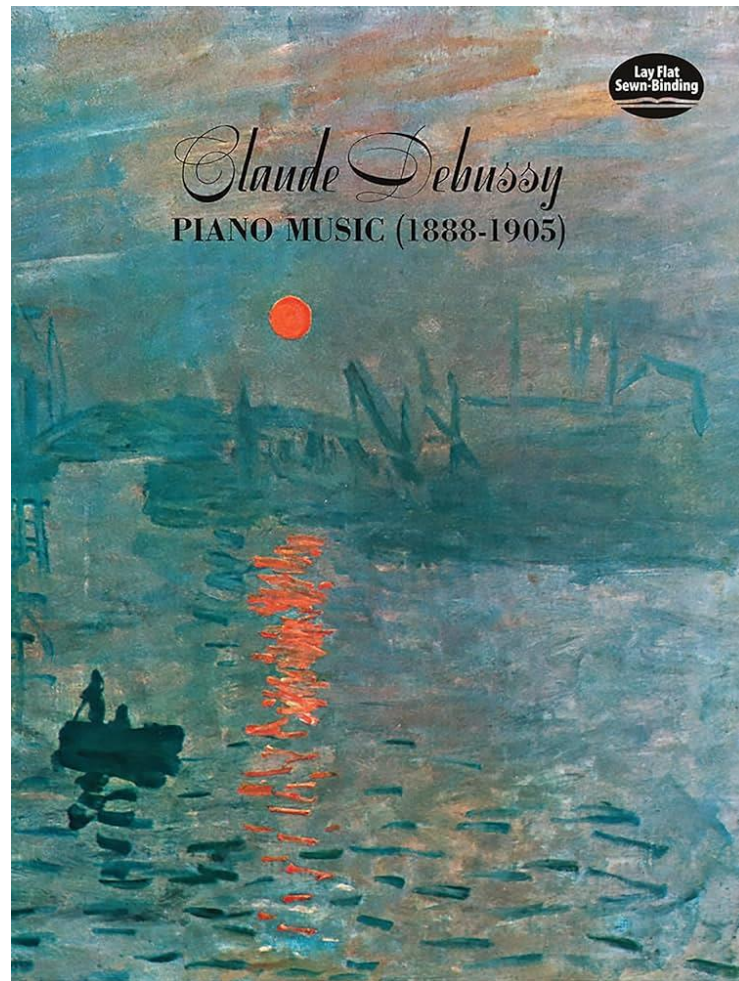
Para a representação desta subtipologia, gradação que eu talvez considere a mais importante, por se tratar do objeto mais precioso da minha concepção enquanto ser humano e artista, que é a subjetividade, selecionei duas obras para explicitar a interação heterointertextual a qual tive o maior número de experiências, sendo elas *Flautista* (1958) de Cândido Portinari e *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral.

Na imagem da primeira obra, *Flautista*, há apenas um personagem tocando seu pífano, o que literalmente sugere uma obra para flauta solo. Porém, após uma pesquisa sobre as *Bandas de pife*, decidi ampliar a instrumentação para que pudesse representar e valorizar a cultura histórico-musical de um grupo regional pouco encontrado no Brasil e no mundo, onde sua cultura resiste, com maior concentração, nas regiões norte-nordeste do território brasileiro. A formação regional, que está inserida em uma instrumentação de maiores proporções, terá como referência a *Banda de Pifanos de Caruaru*, levando em conta sua tradição, além de notoriedade nacional e internacional. As tomadas de decisão com relação à instrumentação, como acima discriminadas, foram se configurando a partir da captação de informações sobre a obra pictórica, seu autor e, também, sobre contexto o qual o instrumento central está inserido, neste caso, um grupo regional. Todas estas abstrações são responsáveis para a formação de um todo coerente.

Na segunda imagem, *Abaporu*, a obra busca representar a miscigenação do povo brasileiro, resultado de uma antropofagia cultural segundo a pintora brasileira. De forma simbólica, eu apresento por meio da obra *Terra Brasilis* (2024) de minha autoria, uma narrativa que obedece historicamente a ocupação do nosso território que se inicia com a soberania dos povos indígenas, representada na primeira sessão da obra. Posteriormente, no segundo movimento, há uma preponderância da música dos povos europeus. O terceiro movimento compreende elementos musicais que privilegiam os povos africanos. A representação simbólica da convergência dessas três etnias, que compõem as características do povo brasileiro, culmina em uma *coda* que é a sobreposição de todas elas.

A confecção desta obra musical contou, igualmente à descrição da subtipologia anterior, com a confluência das diferentes interações heterointertextuais. Como sua composição previa a correspondência com a dança, a encenação teatral, a indumentária e a literatura na contação da história, houve o emprego da heterointertextualidade literal nos passos das coreografias em sincronismo com acordes e acentuações da música, bem como os andamentos e dinâmicas, que em certos momentos estavam subordinados à cena, como cumpre-se na heterointertextualidade análoga. A construção da narrativa poética e musical e as demais abstrações, ficaram a cargo das características da heterointertextualidade simbólica.

Figura 7: Suite Bergamasque – III. Clair de lune de Debussy



Fonte: <https://imslp.org/wiki/File:DebussyPnoDov.jpg> – Acesso em 10/06/2025.

Para ilustrar a subtipologia heterointertextual simbólica, selecionei o terceiro movimento da *Suite bergamasque*, elaborada pelo compositor francês Claude Debussy (1862-1918), denominada *Clair de Lune* (1904). Sendo, talvez, a obra mais popular de Debussy a música foi inspirada no poema homônimo de Paul Verlaine (1844-1896).⁷

Debussy utilizou artifícios simbólicos na estrutura musical para representar a poesia de Verlaine, ressignificada em sua obra. Da mesma forma, Verlaine o quis fazer com sua poesia, revivendo e ressignificando as pinturas galantes de Watteau. (Heyn, 2013, p. 4).

⁷ A poesia *Clair de lune* pertence ao ciclo *Fêtes Galantes*, publicado em 1869, composto por vinte e duas poesias. (Heyn, 2013, p. 1)

Debussy, ressaltando as características da heterointertextualidade simbólica, buscou captar, por meio de sua interpretação do poema de Verlaine, elementos que pudessem constituir sua música, no caso do viés simbólico, a representação do imaginário e a busca por significados ocultos na obra do poeta francês. A autora Luma Heyn (2013) desenvolveu um trabalho dedicado à análise das *implicações do imaginário simbólico na estrutura musical da mélodie Clair de Lune, de Debussy*, convergindo com as características da subtipologia heterointertextual simbólica de Mesquita (2023). Em seu trabalho, Heyn (2013, p. 2) aponta a importância do imaginário (associações simbólicas) para a estruturação de uma obra, explicitando: “Dessa forma, realizando um paralelo entre o absolutismo cartesiano e o conceito de música pura, pode-se perceber o quão insuficiente é pensar somente na estética estrutural, desconectada do imaginário e do contexto em que a obra se insere.” A autora ainda complementa

Contudo, essa interpretação simbólica apresenta inúmeras possibilidades, e, ao contrário do paradigma Cartesiano, não é absoluta, e depende da visão e da vivência de cada receptor da obra estudada.⁸ (Heyn, 2013, p. 4).

De forma mais simbólica, Minqi Shi (2023, p. 1667) em sua análise da obra de Debussy, afirma que suas expressivas melodias sugerem a “vista do luar ondulando na superfície do lago”, simbolizada pelos arpejos leves de cores cintilantes. A análise de Heyn (2013) focaliza aspectos mais concretos em relação ao poema na música do compositor francês, como a “harmonia ambígua, análoga às máscaras que escondiam a sutil melancolia sugestiva do início da poesia de Verlaine”, bem como “a utilização de tensões como uma forma de ligar os sentidos semânticos da poesia.” As variações de dinâmica também estão ligadas aos elementos do poema, simbolizando-os

Assim como na poesia de Verlaine, na qual o estado de espírito da elevação da alma é expressado pelos pássaros que sonham sobre as árvores e pelos jorros altos d’água, na música de Debussy parece ser representado pelo crescendo, através de notas dissonantes, seguido do pianíssimo no verso “Et sangloter d’extase lês jets d’eau”. O movimento decrescente da melodia do último verso sobre uma

⁸ Esta citação contribui para dois importantes objetivos do presente trabalho. O primeiro é pela valorização da subjetividade do compositor e da abrangência na escolha dos seus critérios de estruturação; o segundo sublinha a prolificidade da heterointertextualidade, sobretudo a simbólica, a qual Mesquita aponta como a mais recorrente em sua prática. Ambos corroboram com a relevância do presente trabalho e sobre as vantagens da composição inspirada em obras de outras linguagens artísticas (heterointertextualidade), incluindo o campo da pedagogia composicional.

harmonia mais clara, RÉ suspenso, parece expressar o movimento dos jatos d'água entre as estátuas de mármore. (Heyn, 2013, p. 4).

Com relação às suas delimitações, as subtipologias, sob o meu ponto de vista, devem estar à total disposição para invadir e serem invadidas, pois, artisticamente, as necessidades de expressão requerem a utilização de muitos meios para se chegar ao equilíbrio entre coerência e emoção. O que pode ser transposto de uma obra para outra, no que diz respeito a parâmetros estruturais e formais, também pode enriquecido por meio de analogias a eventos visuais neste caso, por exemplo. E ainda mais pelo uso de metáforas, traduzindo e materializando conteúdos sensoriais impalpáveis, trazendo sentido e coesão para a síntese. O próprio autor, referencial teórico do presente trabalho, faz suas considerações sobre a dificuldade de delimitação das subtipologias.

A forma como a métrica da melodia cantada é delineada pela prosódia do texto é mais direta e literal, mas a maneira através da qual os elementos da narrativa do poema são transpostos para a composição da música é (em alguns momentos análoga, mas), na maioria das vezes, heterointertextualmente simbólica. (Mesquita, 2023, p. 77).

3.2 O poema Sinfônico como gênero heterointertextual

A relação de interação entre artes distintas, ou seja, heterointertextualidade, foi praticada, de forma intuitiva ou não, em diferentes fases da história da música. O poema sinfônico, forma musical amplamente explorada durante o romantismo, integra esta seção do trabalho por se tratar de um exemplo claro que ilustra a composição musical estruturada sob as bases de elementos extra musicais, neste caso entre literatura (texto literário ou poema) e a música. Entende-se que a música de programa faça uso das subtipologias heterointertextuais análoga e simbólica.

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o poema sinfônico foi gerado entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Este gênero ou forma orquestral era apresentada, geralmente, em apenas um movimento.

Embora relacionada à ópera e à música cantada em sua perspectiva estética, é distinta delas em sua exclusão de um texto cantado. De muitas maneiras, representa o desenvolvimento mais sofisticado da música instrumental de programa na história da música. Como várias outras formas efêmeras, como o madrigal e o concerto grosso, teve uma vida relativamente curta, durando de suas origens no final da década de 1840 até seu rápido declínio na década de 1920: gozou do extremo favor da moda e sofreu conseqüente eclipse severo. É, portanto, típico de seu período de uma forma que a ópera e a sinfonia, por exemplo, não podem reivindicar ser, e satisfaz três das principais aspirações do século XIX: relacionar a música ao mundo exterior, integrar formas de múltiplos movimentos (frequentemente soldando-as em um único movimento) e elevar a música instrumental de programa a um nível mais alto do que o da ópera, gênero anteriormente considerado o mais alto modo de expressão musical. Ao atender a tais necessidades, desempenhou um papel importante na música avançada de seu tempo e foi um veículo para algumas das obras mais importantes do período⁹. (Grove, 1980, p. 428, tradução minha)

Hermilo Pinheiro Santana (2010), em sua dissertação de mestrado, traz definições de alguns autores sobre o termo poema sinfônico, apontando que a origem do termo foi fixada pelo compositor e pianista húngaro Franz Liszt (1811-1886).

Uma peça de música orquestral, geralmente em um movimento, baseada em ideias literárias, poéticas ou de outras fontes extramusicais. Teve origem na metade do século XIX com Liszt e, como um produto direto do movimento romântico que incentivava associações literárias, pictóricas e dramáticas com a música, se desenvolveu como uma forma importante de música programática na segunda metade do século XIX. (Scholes, Nagley, Chalmers apud Santana, 2010, p. 14).

De acordo com Santana (2010) Liszt cunhou também o termo “música programática”, que será melhor descrita mais adiante.

Ainda há outras duas definições em seu trabalho relacionadas ao poema sinfônico, a primeira por Hugh Macdonald que descreve poema sinfônico como sendo uma “forma orquestral na qual um poema ou um programa fornecem uma base narrativa ou ilustrativa”

⁹ Original: Although related to opera and sung music in its aesthetic outlook, it is distinct from them in its exclusion of a sung text. In many ways it represents the most sophisticated development of instrumental program music in the history of music. Like several other ephemeral forms, such as the madrigal and the concerto grosso, it had a relatively short life, lasting from its origins in the late 1840s until its rapid decline in the 1920s: it enjoyed extreme fashionable favor and suffered consequent severe eclipse. It is thus typical of its period in a way that opera and the symphony, for example, cannot claim to be, and it satisfied three of the major aspirations of the 19th century: to relate music to the outside world, to integrate multi-movement forms (often by welding them into a single movement), and to raise instrumental program music to a higher level than that of opera, a genre previously considered the highest mode of musical expression. In meeting such needs, it played an important role in the advanced music of its time and was a vehicle for some of the most important works of the period.

(Macdonald apud Santana, 2010, p. 14); e a segunda que define o termo como sendo uma “composição orquestral inspirada em um tema literário, histórico, pictórico – ou qualquer assunto extra-musical – e que deriva a sua estrutura dos eventos, incidentes e objetos que ele tenta descrever sem utilizar formas herdadas da arte musical (como a sonata, por exemplo)”. (Mendl apud Santana, 2010, p. 15).

Richard Strauss (1864-1949) criou o termo “tone poem”, que é entendido como sinônimo do poema sinfônico, mas que se traduzido para o português brasileiro seria descrito como poema sonoro. A diferença básica entre os termos poema sinfônico e música programática é que o primeiro não tem obrigação de ter um programa, apenas fazer referência a algum elemento extramusical. Em contraposição aos termos anteriormente descritos está a música absoluta, música instrumental que se vale da premissa de que a mesma deve ser apreciada e entendida pelo que ela é, dispensando quaisquer referências a elementos extramusicais. (Santana, 2010, p. 14-15).

Estudos apontam que o poema sinfônico foi precedido pelas aberturas de Ludwig Van Beethoven (1770-1827). *Leonora nº2*, *Egmont* e *Coriolano* seriam consideradas as aberturas precursoras do poema sinfônico, juntamente com a *Sinfonia Pastoral*, do mesmo compositor.

A construção do movimento da tempestade não seguiu nenhum plano formal, mas foi determinado pela imaginação ou experiência do assunto que ele está descrevendo: o primeiro crescendo e a calma temporária que o sucede, seguido pelo clímax mais adiante, a diminuição da tempestade e o reaparecimento refrescante do sol e do céu azul representados claramente pelo oboé e segundos violinos e a escala ascendente na flauta: são todos inspirados pela natureza, não tendo fundamento nas leis da forma musical. (Mendl apud Santana, 2010, p. 15-16).

Santana (2010) complementa que durante o período Clássico, que atravessou o século XVIII estendendo-se até o início do século XIX, a música absoluta prevalecia, e que compositores como Joseph Haydn (1732-1809) que compôs 108 sinfonias e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que em menor número compôs 41 sinfonias, ainda se mantinham voltados para a escrita sinfônica. Dentro desta estética a escrita tinha como primazia o equilíbrio e a simetria, sendo caracterizada por melodias claras e expressivas, harmonias ricas e, por vezes, complexas. Tudo em favor da expressão dos sentimentos humanos, mantendo o foco na proporção e na forma. Essa intensa produção estava relacionada à grande demanda da época, sendo a forma um eixo estrutural para essas composições. Ainda no início do século XIX, com a chegada do período Romântico, a música sofreu influências que apontavam para

uma nova estética, contrastando com a do período anterior. Seus ideais pautavam-se, justamente, na quebra dessas regras e formas preestabelecidas. A norma soberana é a inspiração individual, que sugere a maneira própria de expressão, determinando a primazia do conteúdo sobre a forma.

O espírito romântico revela-se num complexo de qualidades com: 1- individualismo e subjetivismo, 2- oscilação entre alegria e melancolia, 3- sentido do mistério, 4- fuga da realidade, 5- reformismo, 6- temperamento sonhador, 7- fé, em lugar da razão, 8- culto da natureza, 9- historicismo e exotismo, 10- culto do pitoresco. (Coutinho apud Santana, 2010, p. 16).

O compositor francês Hector Berlioz (1803-1869) foi pioneiro na música programática. Inspirado pela terceira e quinta sinfonia de Beethoven, de onde extraiu ideias musicais para a escrita de uma sinfonia, compôs em 1830 a *Sinfonia Fantástica*. Mesmo não tendo escrito poemas sinfônicos, como fizeram os compositores Beethoven e Liszt, o compositor foi muito importante para desenvolvimento do gênero, como afirma Santana (2010). “Apesar de Berlioz não ter escrito nenhum poema sinfônico, suas obras tiveram grande relevância no século XIX e influenciaram outros compositores que escreveram poemas sinfônicos.” (Santana, 2010, p. 17).

3.3 O expressionismo pictórico como fonte musical heterointertextual

Esta subseção representa um marco na minha trajetória como compositor, pois foi a partir de determinadas obras pictóricas de artistas icônicos do movimento intitulado expressionista que adquiri a prática de compor inspirado em pinturas. Kandinsky, Munch, Picasso e Van Gogh, dentre outros, me arrebataram com suas cores, texturas, formas e, especialmente, sua expressão interior. Outro ponto de interesse que se tornou cada vez mais característico nesta minha prática foi a construção de uma narrativa poética, que alimentava minha criatividade composicional. Abaixo, discorro de forma mais detalhada sobre a importância do expressionismo pictórico para a estruturação deste trabalho e para a minha construção enquanto compositor que se alimenta de elementos extra musicais para produção.

O período classificado como expressionista, movimento artístico de vanguarda nascido no início do século XX na Alemanha e Áustria, foi marcado pela necessidade de expressão individual do artista. Assim como no Romantismo, anteriormente descrito, também propôs a quebra de estruturas formais, valorizando a subjetividade e a desfiguração da realidade por meio de um prisma psicológico interior. A partir dessa percepção única de mundo, muitos artistas, dentre eles: músicos, pintores, poetas etc. transbordaram seu discurso artístico original para outras artes, promovendo experiências multissensoriais. Minha expressão artístico-composicional, principalmente no que diz respeito à sonoridade e forma, já se assemelhava com a estética pós tonal antes mesmo de conhecê-la. Mais tarde, apresentado às premissas expressionistas que valorizam a visão interior, pude transformar em obras musicais minhas próprias “impressões” com relação ao mundo e, também, a leitura de obras e formas de expressão de outros artistas.

Um dos aspectos mais fascinantes do expressionismo é a erradicação das fronteiras entre as artes. Seguindo Wagner, e no espírito da crítica de Nietzsche a Wagner, nenhuma arte isolada parecia adequada para expressar a visão interior. A separação e especialização das artes, uma consequência do materialismo do século XIX, eram a antítese do aperfeiçoamento orgânico e espiritual que os expressionistas aspiravam. Wagner havia construído “formas de efeito em uma base inteiramente externa”. O artista expressionista abordou a síntese de um ponto de vista interno, com a intenção de afetar o subconsciente, e não apenas a razão, do espectador. Entre 1907 e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, havia entre os expressionistas um desejo generalizado, mas obstinado, de inter-relacionar não apenas as várias artes, mas também as artes com ideias e filosofias.¹⁰ (Crawford e Crawford, 1993, p. 229, tradução minha).

Algumas das características deste período se apresentaram como

- a) uma nova forma de entender a arte, que aglutinou diversos artistas de várias tendências, formações e níveis intelectuais.
- b) arte pessoal e intuitiva, onde predomina a visão interior do artista — a "expressão".

¹⁰ Original: “One of the most fascinating aspects of expressionism is the eradication of boundaries between the arts. Following Wagner, and in the spirit of Nietzsche's criticism of Wagner, no single art seemed adequate to express inner vision. Separation and specialization of the arts, a consequence of nineteenth-century materialism, was the antithesis of the organic, spiritual betterment expressionists strove for. Wagner had constructed "forms of effect on an entirely external basis." The Expressionist artist approached synthesis from an internal point of view, with the intention of affecting the subconscious, rather than merely the reason, of the spectator. Between 1907 and the outbreak of World War I, there was among expressionists a widespread yet single-minded desire to interrelate not only the various arts but also the arts with ideas and philosophies.”

- c) múltiplas influências mútuas, onde as artes insidiam-se umas sobre as outras compartilhando aspectos comuns e se apropriando de aspectos particulares das demais.
- d) nesta época circulavam periódicos com poesia, artes visuais, partituras etc., onde arte vigente era divulgada.
- e) havia um transbordamento artístico, onde a necessidade de expressão interior extravasava para outras formas de arte.

Na visão de Crawford, embora o expressionismo stricto sensu ocorra historicamente, na música, entre ca. 1908-1920, elementos da estética expressionista podem aflorar na obra de artistas de diversas nacionalidades e períodos históricos, posteriores e mesmo anteriores ao período mencionado.

O expressionismo dá primazia às emoções. É uma consciência explosiva e subjetiva de ansiedade, sordidez e desordem sob a ordem superficial, bem-estar e beleza. Ele se manifesta entre os artistas por um senso compulsivo de responsabilidade de confrontar a verdade a todo custo e, assim, salvar a humanidade da decadência espiritual. O expressionismo é uma arte radical, buscando suas fontes não no convencional e comum, mas no primordial: na arte primitiva ou em explorações da psique. Enquanto outras manifestações do modernismo do início do século XX também buscam suas raízes no primitivo, o expressionismo é único em sua dependência do instinto, em vez de técnica ou processos racionais, para lidar com seus materiais.¹¹ (Crawford e Crawford, 1993, p. 1, tradução minha).

A relação das características expressionistas com este trabalho está diretamente ligada à subjetividade, traduzindo uma percepção individual diante de outras formas de expressão artística, neste caso, a pintura. A seguir, apresento alguns exemplos de como a junção entre pintura e música foi usada.

Madalina Dana Rucsanda (2019) publicou um artigo que aborda aspectos da relação entre música e pintura, citando Wassily Kandinsky e Arnold Schoenberg como artistas detentores de “dotes artísticos duais” e que partilhavam a paixão pela unidade artística. A autora acrescenta que a descoberta da música atonal para Schoenberg simultaneamente à da arte abstrata para Kandinsky se revelou a partir de sua amizade.

¹¹ Original: “Expressionism gives primacy to the emotions. It is an explosive, subjective awareness of anxiety, sordidness, and disorder beneath the surface order, well-being, and beauty. It is manifested among artists by a compulsive sense of responsibility to confront truth at all costs, and thus to save humanity from spiritual decay. Expressionism is a radical art, searching for its sources not in the conventional and commonplace but in the primal: in primitive art or in explorations of the psyche. While other manifestations of early twentieth-century modernism also seek their roots in the primitive, expressionism is unique in its reliance on instinct, rather than technique or rational processes, to deal with its materials.”

Rucsanda (2019) aponta que a simbiose entre a música e as artes plásticas não se trata de uma descoberta das artes contemporâneas, mas que houve uma intensificação causada pela necessidade de expressão artística na vida do século XIX para o século XX. As várias artes mantiveram um papel de subordinação até o aparecimento do Impressionismo, que originou algumas mudanças perceptíveis nas artes plásticas. A tradução das emoções e dos diferentes estados de espírito, bem como a quebra dos limites entre sons, cores, formas e movimento, ou ainda pela combinação deles em obras de arte com tendências sinestésicas, tornou-se um desejo agudo dos artistas da época. O compositor romeno Corneliu Dan Georgescu (1938) afirma que “o impacto emocional da música sobre o público pode ser potencializado por meio de um eco visual adequado, da mesma forma que o efeito imagético pode ser amplificado por um eco sonoro.”¹² (Rucsanda, 2019, p. 92, tradução minha).

As diversas linguagens artísticas convergiram, possibilitando diferentes formas de expressão, tendo como a matéria prima unificadora a voz interior do artista.

Na primeira década do século XX surgiu o Manifesto Futurista, uma revolução total da existência, propondo a infiltração de seus princípios em todas as formas de expressão humana, incluindo referências às relações entre cromática e som. A primeira metade do século XX não se afasta das leis que regem a evolução das artes, pois a coexistência do conservatório e da estética mais recente é a expressão da tensão permanente entre o clássico e o moderno, o velho e o novo, a tradição e a inovação. No início do século XX, os artistas começaram a explorar a correspondência entre mundos aparentemente irreduzíveis: artes plásticas e música. Foi um movimento orientado para o renascimento das formas puras, moldadas por uma espiritualidade nascida de uma comunhão panteísta com o universo, onde a cor, o som e a forma se tornaram elementos constitutivos da linguagem.¹³ (Bylaya apud Rucsanda, 2019, p. 92, tradução minha).

¹² Original: “The emotional impact of music over the audience can be enhanced by an adequate visual echo, and the reverse, the effect of an image can be amplified by a sound echo.”

¹³ Original: “In the first decade of the 20th century appeared the *Futurist Manifesto*, a total revolution of the existence, proposing the infiltration of its principles in all the forms of human expression. It included references to the relationships between chromatics and sound. The first half of the 20th century does not stray from the laws which govern the evolution of arts, as the coexistence of the conservatory and the newest aesthetics is the expression of the permanent tension between classic and modern, old and new, tradition and innovation. At the beginning of the 20th century, artists begun to explore the correspondence between apparently irreducible worlds: plastic arts and music. It was a movement oriented towards the revival of the pure forms, moulded by a spirituality sprung out of a pantheist communion with the universe, where the colour, sound and form became constitutive elements of language.”

Rucsanda (2019) aponta que a relação entre cores e sons e a busca por analogias entre parâmetros comuns a essas artes foram alguns dos entrelaçamentos explorados pelo expressionismo, tido como uma forma radical de arte e definida no início do século XX.

No programa do grupo *Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)*, cujo líder era Wassily Kandinsky e onde Arnold Schoenberg era intensamente ativo, as conexões entre música e pintura foram intensamente exploradas por meio da busca por ritmo, movimento, estrutura abstrata, harmonia sinfônica, efeitos de contraponto na pintura”. (Grigorescu apud Rucsanda, 2019, p. 92, tradução minha)¹⁴.

A autora acrescenta que dois acontecimentos foram fundamentais para que a nova concepção de criação de Kandinsky fosse moldada. O primeiro se deu a partir de uma compreensão de sua própria arte, quando o artista visitou a exposição do impressionismo francês em Moscou em 1896.

[...] uma das pinturas de Monet o fez perceber que a imagem pode prender a atenção do espectador mesmo que ele não seja capaz de reconhecê-la imediatamente. Ele afirmou que as origens de sua arte abstrata devem ser buscadas “nas pinturas religiosas dos séculos X a XIV, mas também nas pinturas folclóricas russas, que o ensinaram a não olhar uma pintura de fora, mas a viver dentro dela.”¹⁵ (Hahl-Fontaine apud Rucsanda, 2019, p. 94, tradução minha).

O segundo acontecimento ocorreu imediatamente após Kandinsky ter assistido a ópera *Lohengrin* de Wagner no mesmo ano e no mesmo local, ocasião que o fez dizer que “[...] vi cores diante dos meus olhos, enquanto linhas quase loucas se desenhavam diante de mim... Wagner havia pintado “minha hora” musicalmente”. (Hass apud Rucsanda, 2019, p. 94, tradução minha)¹⁶.

Críticos sugerem que Kandinsky tenha inventado a arte abstrata devido sua abordagem revolucionária na pintura, além de ser um dos primeiros artistas a produzir obras de acordo com esta estética. Inspirado pela música de Richard Wagner (1813-1883) e Alexander Scriabin

¹⁴ Original: “In the program of Der Blaue Reiter (The Blue Rider) group, whose leader was Wassily Kandinsky and where Arnold Schoenberg was intensely active, the connections between music and painting were intensely explored through the long for rhythm, movement, abstract structure, symphonic harmony, counter-point effects in painting.”

¹⁵ Original: “[...] one of Monet’s paintings made him realise that the image can capture the viewer’s attention even if he is not capable to recognize it on the spot. He stated that the origins of his abstract art should be looked up “in the religious paintings of the 10 – 14th centuries, but also in the folk Russian paintings, which taught him not to look at a painting from outside, but to live inside the painting”.”

¹⁶ Original: “I saw colours before my eyes, while almost mad lines drew themselves in front of me... Wagner had painted ‘my hour’ musically”.

(1872-1915), o pintor russo teria elaborado sua teoria pessoal de correspondência entre tons musicais e cores.

Nossa audição de cores é tão precisa. A cor é um poder que influencia diretamente a alma. A cor é o teclado, os olhos são os martelos, a alma é o piano com muitas cordas. O artista é a mão que toca, tocando uma tecla ou outra intencionalmente, para provocar vibrações da alma.¹⁷ (Kandinsky apud Rucsanda, 2019, p. 94, tradução minha).

No livro *Concerning the Spiritual in Art*, com sua primeira publicação em 1912, Kandinsky destina sua atenção não somente a encontrar equivalentes musicais para cada cor, mas ressalta algo supervalioso para este trabalho que é a busca pelo impulso interior do artista. Segundo aponta Rucsanda, em 1911, o pintor estava em Viena, assistindo a um concerto de Schoenberg e pintou a *Impressão III - Concerto*, sobre a qual foi dito que “este quadro não é o concerto específico que ele ouviu, mas sua impressão geral da apresentação musical”. (Buja apud Rucsanda 2019, p. 97, tradução minha)¹⁸. Vale ressaltar que o artista era sinestésico¹⁹, o que configura uma relação espontânea, e que varia de acordo com os indivíduos, entre sensações de caráter diverso.

A pintura ilustra sua impressão geral sobre a performance musical, colocando no centro “o bloco angular preto”, simbolizando o piano e os ouvintes são representados por círculos ou ovais, cobertos pelos sons reverberando do piano. Em uma carta endereçada a Schoenberg em 1911, ele disse: “Estou muito satisfeito que você fale de autopercepção. Essa é a raiz da ‘nova’ arte, da arte em geral, que nunca é nova, mas que deve apenas entrar em uma nova fase – ‘Hoje!’”²⁰ (Hahl-Koch apud Rucsanda, 2019, p. 97, tradução minha).

¹⁷ Original: “Our hearing of colours is so precise. Colour is a power which directly influences the soul. Colour is the keyboard, the eyes are the hammers, the soul is the piano with many strings. The artist is the hand that plays, touching one key or another purposively, to cause vibrations of the soul”.

¹⁸ Original: “In 1911, the painter was in Wien, attending a concerto by Schoenberg and painted *Impression III/Konzert*, about which was said that “this picture is not the particular concert he heard, but his overall impression of the music performance””.

¹⁹ Significado de sinestesia: substantivo feminino - mistura de sensações, de sentidos (visão, audição, tato, paladar, olfato): dia com gosto de chuva fria; psicologia: Associação espontânea de essência psicológica que se define pela mistura de duas sensações ou de duas imagens distintas: cheiro de verde. Fonte: DICIO – Dicionário online de português – acessado pelo link www.dicio.com.br

²⁰ Original: “The painting illustrates his general impression on the music performance, placing in the centre “the black angular block”, symbolizing the piano and the listeners are represented by circles or ovals, covered by the sounds reverberating from the piano. In a letter addressed to Schoenberg in 1911, he said: “I am very pleased that you speak of self-perception. That is the root of the ‘new’ art, of art in general, which is never new, but which must only enter into a new phase – ‘Today!’”.

Na figura 8, a obra *Impressão III Concerto* de Kandinsky, representação pictórica de suas impressões acerca do concerto onde obras de Arnold Schoenberg foram apresentadas.

Figura 8: Impressão III Concerto – Wassily Kandinsky (1925)



Fonte: Rucsanda (2019, p. 97)

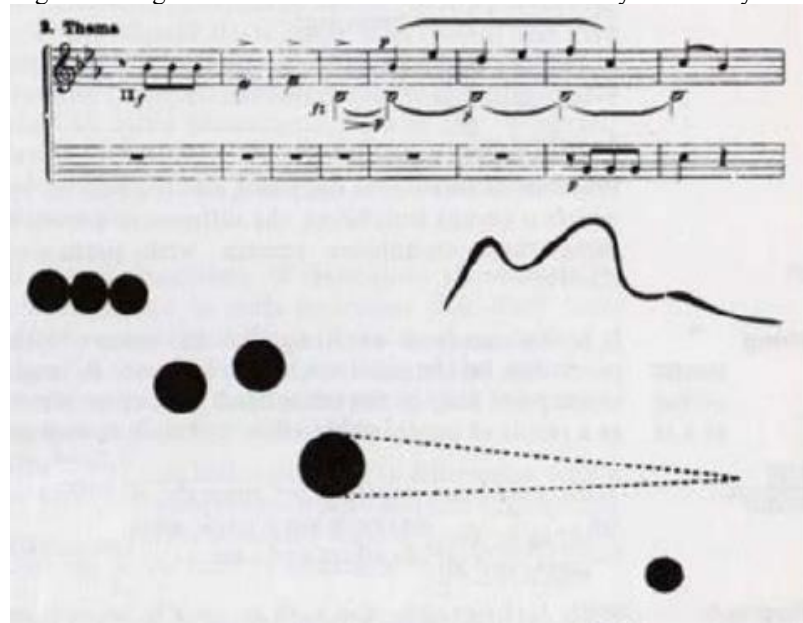
Em *Ponto e Linha sobre Plano*, com primeira publicação datada em 1926, Kandinsky utilizou uma combinação de pontos e linhas como uma forma de representar graficamente a música.

Embora tenha desenvolvido a técnica, o artista não se valeu do mesmo procedimento em suas pinturas, afirmando que não queria “pintar música”. A música era para ele uma fonte de inspiração, equivalia à pintura, mas não pretendia compor as suas obras para ilustrar peças musicais.²¹ (Roxana apud Rucsanda, 2019, p. 95).

Kandinsky experimentou a representação pictórica, onde a partir de elementos musicais de uma partitura, estabelecia relações literais para estruturar suas composições. Abaixo, uma exemplificação da relação de notação da grafia musical em uma partitura que foi associada a eventos e movimentos pictóricos.

²¹ Original: “Although he developed the technique, the artist did not use the same procedure in his paintings, stating that he did not want to “paint music”. Music was a source of inspiration for him, equivalent to painting, but he did not intend to compose his works to illustrate musical pieces.”

Figura 9: Fragmento - V sinfonia de Beethoven – Wassily Kandinsky 1982



Fonte: Rucsanda (2019, p. 95)

O multiartista Paul Klee (1879-1940), enquanto músico, pintor, desenhista e poeta, também desenvolveu estudos relacionados à interação entre a arte pictórica e a arte musical. Suas pesquisas foram realizadas com ênfase na temporalidade comum às duas artes, transpondo ritmos, divisões e subdivisões de tempo dentro dos diferentes compassos musicais para estruturação formal de suas composições visuais.

A Teoria da Forma de Paul Klee é uma demonstração do pensamento artístico que adota pressupostos formais, previamente estabelecidos para resultar na prática da representação artística. Klee identificou as relações formais entre a música e as artes visuais, apresentando conexões entre a linha melódica e a linha no desenho; o ritmo e as sequências de módulos e sub-módulos; os tempos dos compassos e as divisões da pintura; a métrica da música e a modulação da forma e da cor nas artes visuais. (Castro, 2010, p. 7).

Castro (2010) discorre em seu trabalho sobre alguns conceitos desenvolvidos por Klee, que atuam como facilitadores para a associação dos elementos musicais e pictóricos. Klee chama de *malha de construção* as linhas verticais e horizontais similares ao pentagrama musical.

Assim, Klee sistematiza a concepção do compasso na existência de uma estrutura de malha de construção, formada por linhas horizontais e verticais para construir estruturadamente o espaço bidimensional similar ao universo musical. Estas linhas, quando superpostas, vão

formar módulos quadrados ou retangulares e serão por estes módulos que surgirá a relação entre a linha melódica e construção formal do quadro; a divisão de ritmo e a subdivisão do módulo estabelecendo definitivamente a relação entre as divisões do espaço bidimensional e o compasso musical. Neste sistema, Klee compreende como uma [...] *estrutura é uma articulação dividida* (Klee apud Castro, 2010, p.11) e permite subdivisões proporcionando intenção rítmica. As subdivisões dos módulos na estrutura encontram similaridades na divisão rítmica dos compassos e a utilização modular de cada tempo do compasso encontra paralelo na subdivisão modular do quadro. (Castro, 2010, p. 11).

Na figura 10, Castro (2010) ilustra a representação gráfica da associação da *malha de construção* ao pentagrama musical, a qual Klee exemplifica um comparativo entre os módulos quadrados da malha e as divisões dos tempos de um compasso quaternário.

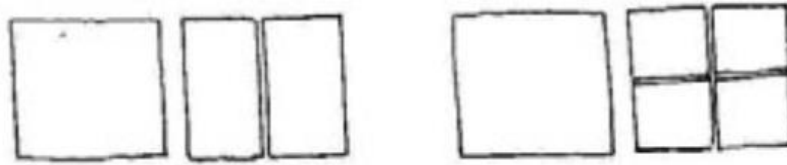
Figura 10: Malha de construção – Paul Klee



Fonte: Castro (2010, p. 11)

O primeiro passo para elaborar a estrutura do quadro é representado pelos *ritmos estruturais*. A partir deles, forma-se o sistema das composições pictóricas com divisões geométricas do espaço bidimensional. “Na notação musical os tempos do compasso podem ser subdivididos para atenderem às necessidades rítmicas da obra, na pintura o valor modular poderá ser subdividido proporcionando meios de valorizar a composição pictórica.” (Castro, 2010, p. 11). Abaixo, na figura 11, uma exemplificação visual dessa associação, onde à esquerda há a representação de dois tempos, sendo o primeiro quadrado equivalente a uma semínima e os dois retângulos, proporcionalmente, a duas colcheias; à direita, há a representação dos mesmos dois tempos, o primeiro quadrado permanece com o valor de uma semínima, enquanto o segundo tempo sofre uma subdivisão de quatro partes, neste caso, quatro semicolcheias.

Figura 11: Ritmos Estruturais – Paul Klee



Transposição musical-pictórica
 Fonte: Castro (2010, p. 12)

Klee estabelece sistemas de medidas que podem ser espaciais ou temporais e que variam de acordo com o número de tempos de um compasso. Esses sistemas podem ser chamados de *norma bivalente* ou *medida de dois tempos*, *norma trivalente* ou *medida de três tempos*, caso o elemento modular subdivida-se em duas ou três partes iguais, respectivamente.

Outro conceito de Klee, apontado no trabalho da autora, é denominado *quadrados mágicos*, onde o pintor inclui, ao movimento rítmico, o movimento das cores por associação à melodia. “Cada módulo tem o valor de signo, pela cor representada, mas também pode ser uma nota relacionada ao módulo seguinte, intuindo uma linha pictórica estruturada, remetendo à ideia de movimento da linha musical.” Castro (2010, p. 16).

Castro (2010) ilustra as correspondências entre a *Teoria da Forma*, elaborada por Klee, aplicada em suas próprias obras, analisando e identificando a preexistência de pressupostos formais do pensamento do artista.

A seguir, na figura 12, a autora apresenta uma análise da obra *Coupoles Rouges et Blanches* – Klee (1914), onde o pintor imprime influências de sua viagem à Europa e Tunísia. Nesta análise Castro (2010) chama atenção para sua estruturação, que aponta técnicas pictóricas que se relacionam e constam de forma explícita nesta e outras obras do artista.

Figura 12: Coupôles Rouges et Blanches - Paul Klee (1914)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/390476230192696997/> - Acesso em 28/06/2024

Sobre uma composição figurativa com elementos reconhecíveis, como as cúpulas que dão nome à obra, adicionadas a telhados, portas e janelas, vê-se linhas verticais e horizontais que formam o que Klee denomina *malha de construção*, a qual faz-se análoga ao pentagrama musical.

Posteriormente à sua forma de representação de parâmetros musicais como compassos, tempos e ritmos, utilizando a *malha de construção* e os *quadrados mágicos*, Klee elabora a representação das cores por associação à harmonia.

Klee também apresentou suas experiências com superposição de cores e texturas para representar visualmente a polifonia. A Teoria da Forma de Paul Klee é um exemplo de estudo que pressupõe modelos formais para a elaboração artística e projetual. (Castro, 2010, p. 7).

Por meio da obra que será apresentada a seguir, Castro (2010, p. 15) aponta o que seria a “síntese da representação da Teoria da Forma”, pois, além de elaborar a formação dos módulos quadrados, o que Klee denomina *estrutura primitiva*, o movimento emerge como a resposta às suas expectativas. Pela cor, Klee realiza sua intenção na aquarela chamada *Alter Klang*, de 1925, demonstrada na figura 13.

Figura 13: *Alter Klang* - Paul Klee (1925)



Fonte:

<https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1211&viewType=detailView> - Acesso em 13/07/2024

Sobre *Alter Klang* – Paul Klee (1925), a autora discorre sobre a junção dos diferentes parâmetros que culminam na obra

Utilizando a malha de construção com módulos constantes em uma composição inteiramente realizada pela cor, *Alter Klang* é planar²² e, ao mesmo tempo, as cores claras estão sobrepostas a um fundo de cor escura. Cada cor é um módulo signo cujo conjunto tem a intenção de remeter ao antigo tempo das canções harmônicas. Também, a partir destes mesmos módulos, nota-se movimento e ritmo onde cor e módulos definem o movimento dos *quadrados mágicos*. Cada módulo tem o valor de signo, pela cor representada, mas também pode ser uma nota relacionada ao módulo seguinte, intuindo uma linha pictórica estruturada, remetendo à ideia de movimento da linha musical. (Castro, 2010, p. 15-16).

Pelo que pude notar, o que difere as abordagens de Klee e Kandinsky é que a visão do primeiro artista se manteve na representação figurativa dos parâmetros sonoros, ou seja,

²² Planar, neste caso, trata-se da forma planar. Definição 1 – Um grafo G é dito planar se puder ser representado graficamente no plano de tal forma que não haja cruzamento de suas arestas. Fonte: <https://www.ibilce.unesp.br> - Acesso em 24/01/2025

transposição literal ou por analogia. Kandinsky, por sua vez, mesmo tendo desenvolvido trabalho sobre representação pictórica de gestos musicais, construiu extensa obra sob o viés da subjetividade, como a espiritual. Assim corrobora a autora

[...] como Kandinsky, outro importante artista que teorizava sobre seus procedimentos criativos, publicando vários livros tratando deste assunto (Kandinsky 1987, 1989, 1990), além de pintar vários quadros que imaginava serem transposições dos efeitos musicais para suas pinturas. Enquanto Klee procurava desenvolver um trabalho lógico, construtivista, Kandinsky buscava a interação espiritual através da pintura expressionista. (Castro, 2010, p. 9).

A direção dos objetivos do presente trabalho segue para uma concepção artística total, ou multissensorial, assim como a dos referidos artistas

A composição cênica *Der gelbe Klang* é uma das obras que ilustram as visões de Kandinsky sobre a arte, a ideia de que a única fonte da arte é a necessidade interior. A composição começa com uma breve introdução, seguida de seis cenas. Os protagonistas são: cinco gigantes, seres indistintos, um tenor, uma criança, um homem, pessoas em trajes de banho, pessoas de meia-calça e um coro (atrás do palco)²³. (Hahl-Koch 1984, 117-125; Kandinsky 1974, 207-225 apud Rucsanda, 2019, p. 96, tradução minha).

O artigo de Rucsanda veio de encontro aos ideais deste trabalho trazendo os pensamentos de Kandinsky, que são proporcionais aos meus, considerando a inversão da arte enquanto disparadora criativa. Trouxe também a denominação para uma abordagem expressionista, a qual eu já utilizava há anos, de forma genuinamente intuitiva. Quando Kandinsky se refere à tradução do íntimo artístico diante de outra arte, como quando ele pintou *Impressão III - Concerto*, o artista não busca musicar uma pintura, mas expressar musicalmente os efeitos de uma fruição pictórica.

Com raízes ideológicas no Romantismo, o conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, permeou a história da prática artística sendo recorrente até os dias atuais. Marcos Faccioli Gabriel (2020, p. 191), aponta em seu trabalho que “a primeira aparição da ideia da *Gesamtkunstwerk* se deu, segundo a literatura, com o filósofo Eusebius Trahdorff (1783-

²³ Original: “The stage composition *Der gelbe Klang* is one of the works that illustrate Kandinsky's views on art, the idea that the only source of art is inner need. The composition begins with a brief introduction, followed by six scenes. The protagonists are: five giants, indistinct beings, a tenor, a child, a man, people in bathing suits, people in tights and a choir (behind the stage).”

1863), em seu trabalho *Ästhetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst (1827)*". Porém, quem representou a apropriação mais significativa do termo foi o compositor e maestro Richard Wagner (1813-1883). O músico acreditava que os princípios da obra de arte total tinham sua mais perfeita realização no drama musical. Tal afirmação é apoiada por meio do verbete do Grove Music²⁴ em concordância com o trabalho de Castanheira (2013).

O ideal de futuro wagneriano ambicionava, assim, reinstaurar a cultura trágica dos helênicos, reinterpretando-a sob a forma do drama enquanto fórmula estética de totalidade sensorial. A crítica wagneriana viria a incidir fortemente sobre o Estado moderno e as instâncias normativas da nova sociedade burguesa; Wagner procurava, assim, estabelecer uma via de futuro para a arte e para a sociedade moderna, depositando, na comunidade dos homens do futuro, uma esperança utopista, imediatamente determinada pela ideia de «totalidade» em todas as dimensões da vida. (Castanheira, 2013, p. 8-9).

Na ópera de seu tempo, o músico notou que havia uma forte tendência ao virtuosismo, que resultaria em uma inevitável cisão entre as artes. A concepção de Wagner, enquanto compositor e reformador do gênero operístico, teve sua aplicação no contexto cultural teatral, porém com uma abordagem teórica e aspirações a um princípio geral. O resultado disto se traduz na manifestação artística que combina todas as formas de expressão, como

[...] a obra de arte que reúne todos os gêneros ou meios expressivos e transcende a condição histórica na qual prevalece a separação egoísta dos "ofícios artísticos". Consoante, Wagner, ressentindo-se de que a ópera de seu tempo fosse uma sequência de números virtuosísticos, conforme as ambições de carreira de solistas e com o gosto do público usuário filisteu, empreendeu a criação de seus "dramas sinfônicos". (Gabriel, 2020, p. 192).

Embora a síntese das artes seja uma grande aspiração artística pessoal e objeto de estudo para um trabalho ainda maior, pelas características do curso de mestrado focaremos apenas nas relações entre música e pintura.

²⁴ O termo alemão 'Gesamtkunstwerk', que significa 'obra de arte total', foi usado por Wagner para sua noção, formulada em seus ensaios teóricos de 1849-51, de uma forma de arte que combinava várias mídias dentro da estrutura de um drama. Remontando ao drama grego antigo, ele sugeriu que ali os elementos básicos da dança, música e poesia tinham sido idealmente combinados. Sua divisão em gêneros separados havia diminuído sua força expressiva; somente na obra de arte total eles poderiam recuperar sua dignidade original. Da mesma forma, as artes da arquitetura, escultura e pintura recuperariam sua estatura clássica e autêntica apenas como constituintes da 'obra de arte do futuro'. O Grove Music online sobre a 'Gesamtkunstwerk' está disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000011027>

4 HETEROINTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO DE OBRAS MUSICAIS

Neste capítulo descrevo o processo composicional de três obras musicais inéditas, estruturadas e inspiradas pelas obras pictóricas mencionadas anteriormente. Tomarei o trabalho de Mesquita (2023) como referência principal para o processo de síntese entre a pintura e a música, tornando prático o uso das subtipologias heterointertextuais denominadas por ele.

Para ressaltar as características da **heterointertextualidade literal** tomarei como referência a obra *Amarelo Vermelho Azul* de Wassily Kandinsky, da qual busquei evidenciar os eventos pictóricos dentro de uma cronologia temporal musical, resultando na obra original *AVA*, descrita na Seção 3.1. Para exemplificar a **heterointertextualidade análoga** e suas características selecionei a obra *The Red Gaze* de Arnold Schoenberg, obra que teve sua forma delimitada, por analogia, a partir da identificação de linhas divisórias imaginárias dentro de seu amorfismo, resultando na obra original *O olhar vermelho*, descrita na Seção 3.2. Por fim, apresento a **heterointertextualidade simbólica**, sendo esta subtipologia a detentora da interação mais instigante para este trabalho, por possuir as características mais subjetivas e abstratas a serem manipuladas, e que será exemplificada por meio das obras *Flautista* e *Abaporu*, dos artistas brasileiros Cândido Portinari e Tarsila do Amaral, respectivamente. Dessas obras pictóricas resultaram as obras originais musicais *Meados de junho* e *Terra Brasilis*, descritas nas Seções 3.3 e 3.4, respectivamente. Em ambas obras atribuo protagonismo a seus personagens focalizando a construção de uma narrativa poética, ressaltando aspectos objetivos, como a instrumentação e forma por exemplo, e imaginários, os quais são pressupostos para esta tipologia.

Após um longo tempo de experiência no qual utilizei outras artes como intertexto, em especial as artes visuais, pude criar uma série de obras baseadas e inspiradas em obras pictóricas²⁵. Assim, surgiram algumas questões importantes sobre a interação delas, que só puderam ser melhor clarificadas a partir da metodologia heterointertextual. Esta metodologia

²⁵ Aqui listo algumas das obras, do meu repositório pessoal, inspiradas e baseadas em obras pictóricas: *O Hóspede de Auvers (em curso)* - seus cinco movimentos foram inspirados em cinco obras do pintor Vincent Van Gogh: 1. Aborto e estragante (Autorretrato – Vincent Van Gogh), 2. Irado e cobiçoso (Autorretrato – Paul Gachet), 3. Entre a lucidez e a insanidade (O Quarto em Arles), 4. A noite estrelada (A noite estrelada), 5. Encrenqueiro e questionador (Autorretrato – Armand Roulin); *Skrik* (2021) – obra inspirada no quadro homônimo, *O grito*, de Edvard Munch; *Archit Tone* (2022) – seu segundo movimento, intitulado *La Tourette*, foi composto inspirado na imagem dos “planos de vidros ondulatórios”, projetados por Iánnis Xenákis, para a construção do convento de La Tourette; *Absinestésico* (2022) – obra inspirada no quadro *Quarto em Arles* de Vincent Van Gogh;

classifica a relação entre artes distintas em três gradações diferentes, de acordo com sua proximidade.

Para fins didáticos e ilustrativos, na descrição dos processos de síntese, proponho a escolha das obras geradoras (hipotexto), neste caso, as pinturas, em função das características específicas de cada uma das três diferentes subtipologias heterointertextuais a serem abordadas. Vale sinalizar que este não é o único trânsito possível, podendo-se extrair de uma mesma obra pictórica resultados diversos. Para que isto seja possível muda-se o enfoque, ressaltando propriedades particulares de determinada subtipologia. A ordem de apresentação das abordagens heterointertextuais seguirá um critério que irá da interação mais concreta à mais subjetiva, na seguinte ordem: literal, análoga e simbólica.

A seguir sugere-se a construção de uma imagem narrativa, que criará o elo entre pintura e música. Os elementos captados a partir da obra originária subsidiarão a confecção da nova obra, fomentando a criatividade do compositor, além de ambientar e personificar, imageticamente, o enredo musical. Por fim, pretendo elucidar alguns critérios para a extração e associação de parâmetros estruturais, sejam concretos e/ou abstratos, relacionáveis entre a pintura e a música.

As associações entre os parâmetros estruturais de ambas as artes serão abstrações e servirão como diretrizes balizadoras para a criação da nova obra musical. Reforço que as questões estruturais serão tratadas apenas com um meio de chegar à própria expressão interior, sendo a subjetividade pessoal a grande proposição de estímulo do presente trabalho. A música, mesmo àquela composta tendo outra arte como hipotexto, adquire sua autonomia, podendo ser apresentada de forma independente. Porém, tendo como objetivo a síntese das artes, propõe-se que após sua confecção, incluindo o produto artísticos das mais diferentes linguagens que possam vir a ser expressas a partir do extravasamento da arte original, possam ser apresentados de forma complementar ao de sua gênese. Exemplificando esta ideia, a obra *The red gaze* de Arnold Schoenberg (hipotexto) balizou (inspirou e forneceu o parâmetro formal) a composição musical *O Olhar Vermelho*, e por consequência o poema *A origem subliminar hipotética*, para o qual foi elaborado um roteiro cênico. Sendo assim, observa-se que do mesmo hipotexto originou-se obras de mais três linguagens artísticas distintas, que se complementam.

A pesquisa sobre a história dos artistas pictóricos, neste caso, bem como a de suas obras e seus contextos, contribui enormemente para a construção da narrativa poética, pois os detalhes e elementos extraídos de seu processo de composição podem ser transpostos para elaboração da trama da nova obra musical. Porém, não havendo registros históricos sobre um deles ou mesmo ambos, propõe-se a personificação e ambientação advindas da própria imaginação

criativa, que poderá levar a um lugar distante do projetado pelo autor da obra originária, porém, cada vez mais próximo do “eu” compositor.

4.1 AVA

Mesquita (2023, p.74), criador das subtipologias intertextuais, expõe em seu trabalho que “a heterointertextualidade literal designa relações entre obras que são de áreas diferentes, porém possuem um ou mais parâmetros em comum e que podem ter perfis literalmente iguais”; exemplificando essa interação entre a música e a dança “que compartilham o parâmetro rítmico”²⁶.

A obra composta sob a perspectiva ou intenção heterointertextual, pertencente ao meu portfólio, que mais se aproximou dos moldes da subtipologia literal é intitulada *AVA*. Esta obra mista, escrita para percussão e sons gravados, teve como modelo estrutural e disparador criativo a obra *Amarelo – Vermelho – Azul* de Wassily Kandinsky, tendo cada um de seus eventos pictóricos modelados para o texto musical, levando-se em consideração meu olhar temporal para sua espacialização.

Inversamente proporcional à Kandinsky, não pretendia musicar a imagem, mas atribuir sonoridades às diferentes cores, texturas ou quaisquer parâmetros que eu pudesse identificar em seu quadro e que pudessem ser expressas musicalmente, de acordo com uma compreensão de cronologia (temporalidade) contida na obra. A elaboração da narrativa da nova obra está

²⁶ Esta subtipologia heterointertextual suscitou importante discussão e reflexão no exame de qualificação. A banca frisou que para que se configurasse, de fato, a heterointertextualidade literal, tendo a transposição de uma arte de predominância espacial (pictórica) para uma arte de predominância temporal (música), seria preciso uma estrutura intermediária, como o uso de um texto literário por exemplo. Outra técnica apontada, na mesma ocasião, previa a elaboração de um plano gráfico que mantivesse uma estrutura paramétrica próxima a da pintura (linhas, pontos, formas visuais, cores, etc.). Por recomendação da banca avaliei o artigo *Utilização de contorno fotográfico no planejamento composicional de Açude velho para quinteto de metais* (Silva, Santos e Pitombeira, 2014), que oportuniza, mediante um “procedimento similar à técnica da *melodia das montanhas* de Villa-Lobos”, a criação de “uma metáfora entre o conjunto de sonoridades utilizado na obra e a imagem fotográfica” referente ao contorno de uma paisagem urbana. Porém, diferentemente do artigo citado, o qual se utiliza da elaboração de gráficos que se aproximam das silhuetas das paisagens e que contam com elementos tecnológicos, como a utilização de calculadora de contorno para serem mais fiéis aos parâmetros das suas obras geradoras, minha atividade, desde o início deste trabalho, buscou ressaltar, justamente, a subjetividade dos olhares composicionais e pedagógicos diante da prática heterointertextual. Obviamente, quanto maior a profundidade de conhecimento e instrumental técnico acerca da arte geradora, neste caso o da pictórica, maiores serão as possibilidades de captação de elementos que possam ser relacionáveis entre uma arte e outra e de forma alguma me oporia a quaisquer um desses recursos. Após essa discussão e reflexão, chegou-se à conclusão de que não seria possível a aplicação da heterointertextualidade literal, entre pintura e música, sem que houvesse um terceiro elemento que intermediasse esta interação.

relacionada diretamente à fruição do intertexto, ou seja, na percepção e tradução das sensações e sentimentos captados por meio de sua contemplação.

AVA para percussão e sons gravados – Andrey Cruz (2022), foi composta com o objetivo de representar as características físicas do quadro homônimo de Kandinsky *Amarelo Vermelho Azul*, obedecendo à tradução da minha língua pátria. As cores e formas das obras abstratas de Kandinsky me chamam atenção de uma forma inspiradora. De uma maneira muito especial e espontânea sinto vontade, ou quase necessidade, de fazer parte (pertencer ou ser pertencido) de determinadas obras pictóricas que me tocam em um lugar sensível e que ativam minha criatividade. A forma a qual encontrei para tal realização foi compor obras musicais que pudessem descrever os sentimentos e sensações que elas me causam. Quando não consigo expressar tais sentimentos e sensações, estritamente, através de sons, recorro à utilização de outras linguagens artísticas. Na figura 14, a obra *Amarelo Vermelho Azul* pintada em 1925 pelo artista russo Wassily Kandinsky.

Figura 14: O Amarelo Vermelho Azul (1925) – Wassily Kandinsky



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/amarelo-vermelho-azul-wassily-kandinsky/> - Acesso em 07/07/2024

Como antes mencionado, o processo de composição de *AVA*, obra musical originada a partir desta pintura, partiu de uma abstração, que buscou relacionar os eventos visuais contidos no quadro à uma espécie de cronologia²⁷ (temporalidade). Como não possuo formação em artes visuais ou belas artes, sendo assim a tradução dos elementos pictóricos acontece de forma intuitiva e sem maiores preocupações com associações fidedignas à arte geradora. Porém, vale ressaltar a consciência e o entendimento de que quanto maior o nível de conhecimento técnico sobre a arte geradora, mais profunda a compreensão e a interpretação dos seus parâmetros estruturais, fornecendo maiores detalhes para sua associação e transposição para a linguagem

²⁷ A cronologia ou temporalidade descritas acima relacionam-se à forma de escrita ocidental, da esquerda para direita.

musical. Esse é um ponto que trarei com destaque ao final da descrição desse processo composicional.

Após estabelecer a temporalidade e os eventos visuais dentro deste tempo, busquei um sistema de cores para que pudesse ser associado às cores do quadro. Mais uma vez, enfatizo o sentido de representação aproximada dos elementos (abstração). Abaixo incluo a tabela HTML/RGB, utilizada para a confecção de sites, a qual foi associada às cores da obra de Kandinsky. Para cada nuance de cor dos eventos pictóricos foi comparada com uma cor da tabela, resultando em conjuntos de classes de alturas, formando sonoridades contrastantes que possuíam inserções e saídas conforme as dos eventos visuais do quadro.

Dessas superposições de eventos, dentro da temporalidade pictórica determinada, emergiram sonoridades inesperadas, pois originaram-se de texturas resultantes da organização do quadro. Na figura 15, a tabela de cores HTML.

Figura 15: Tabela HTML/RGB

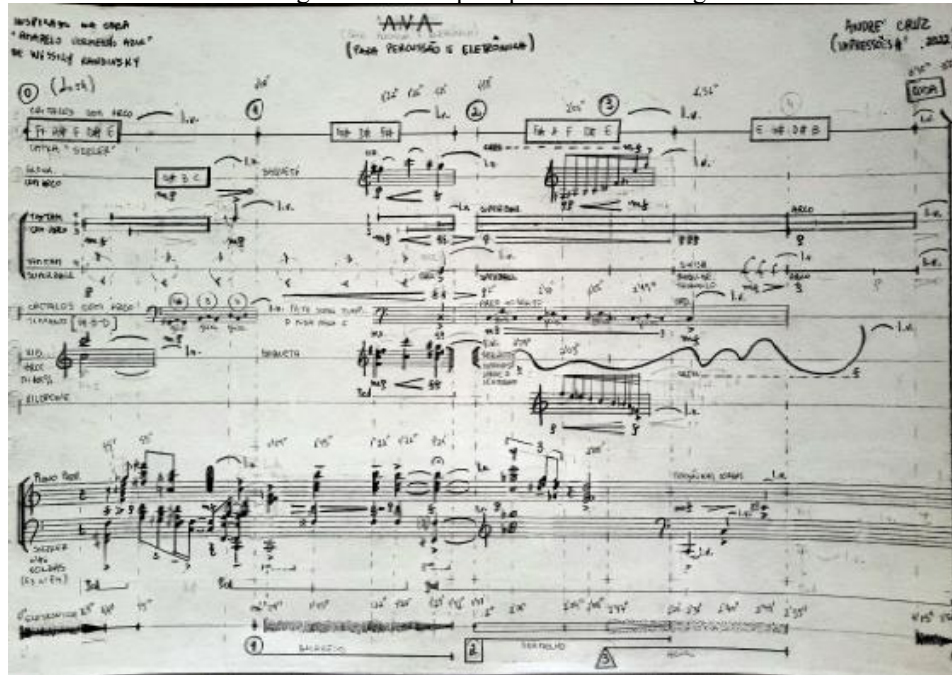
Tabela de cores HTML		
Nome da Cor	Código hexadecimal	Código RGB
Black	#000000	(0,0,0)
grey11	#1C1C1C	(28,28,28)
grey21	#363636	(54,54,54)
grey31	#4F4F4F	(79,79,79)
DimGray	#696969	(105,105,105)
Gray	#808080	(128,128,128)
DarkGray	#A9A9A9	(169,169,169)
Silver	#C0C0C0	(192,192,192)
LightGrey	#D3D3D3	(211,211,211)
Gainsboro	#DCDCDC	(220,220,220)
SlateBlue	#6A5ACD	(106,90,205)

Fonte: <https://ehgomes.com.br/html/tabela-de-cores-html-para-transformar-seu-design/> - Acesso em 07/07/2024

Neste processo empírico, as cores contidas no quadro foram associadas por aproximação às cores da tabela HTML, e posteriormente as alturas foram atribuídas ao seu código hexadecimal respectivo, configurando planos de cores numa trama sonora. A representação musical de alguns eventos pictóricos, inversamente proporcional ao que

Kandinsky realizava usando pontos e linhas com relação à representação pictórica da música, exemplificado na figura 6, também foi associada às alturas e/ou instrumentação. A utilização do serrote ou serra musical na instrumentação foi intencional para a realização da sinuosidade de um dos eventos visuais observados no quadro. Abaixo, na figura 16, a imagem da partitura original de AVA.

Figura 16: AVA para percussão e sons gravados



Fonte: Andrey Cruz (2022)

4.1.1 Captação de Elementos Estruturais

Esta obra foi composta seguindo, literalmente, a ordem sucessiva dos eventos pictóricos contidos na imagem e a associação de suas cores²⁸ às alturas, dentro de uma visão temporal. A espacialidade, inerente à arte visual que se apresenta, recebeu a correspondência da leitura textual ocidental (esquerda para direita / cima para baixo). O parâmetro musical que mais se aproximou da correspondência desejada, em relação a espacialidade, foi a textura, a qual foi elaborada em concordância com a sobreposição dos eventos observados na pintura. Essa

²⁸ Nessa abstração, as cores contidas na imagem que ilustra o quadro de Kandinsky foram, de forma aproximada, comparadas à cores da tabela HTML de forma arbitrária, ou seja, sem obedecer a critérios rígidos. A maior importância foi atribuída aos contrastes interpretados pela minha percepção.

sobreposição gerou uma sonoridade "não controlada"²⁹, ou seja, totalmente inesperada, assim como na obra do pintor russo acontecem sobreposições entre os episódios amarelo e vermelho, e os episódios vermelho e azul, resultando em novas cores derivadas dessas mesclagens. Essa associação teve como critério limitador a tabela de cores HTML, que estabelece correspondência entre a cor e um código hexadecimal específico, o qual assumiu caráter de conjunto de classes de nota (alturas).

4.1.2 Construção da Narrativa Poética

Curiosamente esta obra que foi imbuída de representar a heterointertextualidade literal dispensou a construção de uma narrativa que contivesse personagens ou um enredo que ressaltasse uma história. Diferente das demais obras aqui apresentadas, *AVA* é o resultado de uma concentração nas cores e formas da expressividade de Kandinsky. Sendo tão abstrato em sua concepção, focalizei a absorção de seus contrastes, buscando captar nuances para posterior interpretação e descrição para o texto musical.

4.1.3 Arcabouço Estrutural

Abaixo, os parâmetros estruturais estabelecidos para a confecção de *AVA*:

a) Instrumentação: Percussão e sons gravados; A concepção desta obra prevê em sua instrumentação um impacto visual e sonoro, representando a interação entre pintura e música. Os sons gravados assumem uma atmosfera contínua, simulando uma tela, a qual oferece o suporte para a sucessão dos eventos espaciais e temporais. A disposição dos instrumentos no palco ou no ambiente de sua execução também visam privilegiar essa espacialização sonora.

b) Forma: ABC. Basicamente busco a representação dos três maiores eventos contidos na pintura de Kandinsky (amarelo – vermelho – azul), que elidem em sua sucessão. Os eventos menores são inserções sonoras que contribuem para o adensamento e o

²⁹ Não controlada aqui entende-se como a conjunção de sonoridades sobrepostas a qual só se toma ciência do resultado em sua execução.

esvaziamento da textura e promovem contrastes na sonoridade, construindo uma harmonia autônoma.

c) Dinâmica: as dinâmicas estão associadas às formas dos eventos e às necessidades de protagonismo em suas aparições.

d) Agógica: A obra, a princípio, não apresenta variações de agógica, visto que possui um contínuo impresso pelos sons gravados.

e) Textura: Textura: sua textura está completamente atrelada à obra pictórica, a qual seus processos de adição e subtração ocorrem simultaneamente aos eventos do quadro.

Uma importante conclusão me foi clarificada por meio desta experiência. Mesmo que a associação entre as cores do quadro e as cores da tabela HTML/RGB tenha sido feita de forma aproximada, partindo da premissa da subjetividade, buscar elementos que a restrinja, como o caso do sistema fechado da tabela de cores HTML, talvez não seja desejável.

A partir desta peça demonstrada acima, onde pude extrair parâmetros estruturais visíveis diante de uma cronologia temporal e atribuir-lhes materiais musicais de minha preferência, pude considerar a modelagem ou a representação da interação heterointertextual como recursos viáveis. Os recursos utilizados na composição desta obra se equiparam ao da heterointertextualidade literal, onde transpus os números de eventos contidos no quadro para a música. Houve também a associação das cores contidas no quadro com as da tabela HTML/RGB, associando alturas ao código hexadecimal das respectivas cores.

4.2 O olhar vermelho

The Red Gaze (1910) de Arnold Schoenberg é a obra selecionada para exemplificar as características da heterointertextualidade análoga. Atrelada a esta subtipologia heterointertextual, está a problemática da escolha do autorretrato como fonte geradora de parâmetros estruturais relacionáveis com a música e do estabelecimento tênue dos limites os quais as subtipologias heterointertextuais se apoiam. A obra foi especialmente incluída neste trabalho por ter sido confeccionada por um artista que abriga dentro de si a confluência das duas artes em observação e estudo, sendo ambos canais de sua genuína expressão.

A seguir, uma obra pictórica criada por um músico de senso estético vanguardista, cujo real sentido torna-se indecifrável, pois o mesmo não deixou nenhuma nota descrevendo suas

motivações e/ou seu processo de criação, cabendo ao espectador atribuir-lhe sua própria interpretação. Seu olhar avermelhado pode gerar inúmeras associações com relação, tanto aos motivos que o possam ter causado, ou seja, reação a algo externo, quanto com relação a sentimentos íntimos do personagem, os quais ele deixou de exprimir. A heterointertextualidade se deu por meio de uma interpretação particular, a qual associei três partes que constituem sua imagem à uma tradicional forma musical, por analogia. Na figura 17, *The red gaze*, quadro pintado pelo compositor Arnold Schoenberg.

Figura 17: The Red Gaze (1910) – Arnold Schoenberg



Fonte: Rucsanda (2020, p. 94)

Datada em 1910, período de eclosão do Expressionismo³⁰, sendo Schoenberg um de seus principais precursores, pode-se considerar como possível motivação para a confecção desta obra a necessidade de externar a aflição causada pela tensão política da época.

Em seu trabalho, Rucsanda apresenta informações sobre o curto período o qual o compositor austríaco se concentrou em suas pinturas, incluindo *The Red Gaze*, apontando para as variações de estado de espírito de Schoenberg, fator determinante para tornar cada quadro único. Segundo Rucsanda, Schoenberg afirma que é apenas um amante da pintura, não possuindo formação técnica pictórica.

³⁰ O expressionismo, movimento artístico de vanguarda, tem origem austro-germânica com surgimento por volta de 1905 e durou, aproximadamente, duas décadas. Movimento contrário ao impressionismo, buscava retratar a realidade humana de forma subjetiva. Nesse período houve um transbordamento criativo, onde a necessidade de expressão interior do artista o levava a buscar outras habilidades, como Schoenberg que também era pintor e poeta. Arnold Schoenberg foi um dos precursores do movimento junto com Edvard Munch, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Franz Marc, dentre outros. No mesmo período havia um pessimismo geral, efeito da tensão causada pelo governo de controle nazista.

[...] Schoenberg se impôs como pintor e escritor e se envolveu tão profundamente na ideia de dissolver os limites entre as várias artes, assim como Kandinsky. O músico começou a pintar por volta de 1907 (Auner 1997, 119), e se concentrou em suas pinturas principalmente entre 1907 e 1919, período em que também terminou 8 de suas obras atonais. Em sua tela exhibe um expressionismo tão violento quanto em sua música composta por volta de 1909. Se o compositor afirma que é um amador na pintura, pois "não tinha treinamento teórico e apenas um pouco de treinamento estético - isso apenas de geral educação, mas não de uma educação que pertencesse à pintura", na música "eu sempre tive a oportunidade de estudar as obras dos mestres... profissional, para que minha habilidade técnica crescesse normalmente" [...] Suas pinturas eram vistas como "pinturas realistas derivadas diretamente da natureza e visões que indicam obras mais abstrativas" (Hahl-Koch, 1984, p. 125). Os autorretratos são particularmente importantes, pois refletem seus estados e sentimentos internos. Mesmo que ele pinte a maioria de seus autorretratos na mesma época, cada um deles parece tão diferente devido ao estado de espírito distinto³¹. (Rucsanda, 2019, p. 93, tradução minha).

No mesmo trabalho, há um depoimento de Kandinsky comentando sobre a forma de expressão artística de Schoenberg “e sobre a paixão de Schoenberg pela pintura dizia-se que a música e os quadros de Schoenberg juntos vão arrancar nossos ouvidos e olhos ao mesmo tempo”³². (Annette e Luc Vezin apud Rucsanda, 2019, p. 97, tradução minha).

Em busca de análises sobre esta obra de Schoenberg, encontrei outra citação, no mínimo interessante, sobre sua forma pessoal de expressão “[...] não mais pinturas, mas confissões selvagens de uma alma humana atormentada e aflita.” (Elsa Bienenfeld, 1910). Na minha interpretação, essa percepção sintetiza o expressionismo. Com relação à Schoenberg, fica evidente sua destreza em acessar seu íntimo e exteriorizá-lo de forma artística. Essa habilidade do compositor é extremamente valiosa para este trabalho, em especial, para as subtipologias que se amparam, fundamentalmente, na subjetividade.

³¹ Original: Schoenberg imposed himself as a painter and writer and was so thoroughly involved in the idea of dissolving the limits between the various arts, the same as Kandinsky. The musician started to paint around 1907 (Auner 1997, 119), and he concentrated on his paintings especially between 1907 and 1919, a period when he also finished 8 of his atonal works. On his canvass he displays a similarly violent Expressionism as in his music composed around 1909. If the composer affirms that he is an amateur in painting, as he “had no theoretical training and only a little aesthetic training – this only from general education but not from an education which pertained to painting”, in music “I always had the opportunity to study the works of the masters... in quite a professional manner, so that my technical ability grew in the normal manner” [...] His paintings were seen as “realistic paintings directly derived from nature and visions that indicate more abstractive works” (Hahl-Koch, 1984, 125). The self-portraits are particularly important, as they reflect his inner states and feelings. Even if he paints most of his self-portraits around the same period, each of them seems so different due to the distinct state of mind.

³² Original: and about Schoenberg’s passion for painting was said that „Schoenberg’s music and Schoenberg’s pictures together will tear your ears off and put out our eyes at the same time” (Annette and Luc Vezin, 1992, p.115).

Todas essas informações se tornam base para a construção da narrativa poética da nova obra musical.

4.2.1 Captação de Elementos Estruturais

A problemática apontada anteriormente, associada à complexidade de extração de parâmetros concretos que possam servir de base para a construção da estrutura de uma nova obra, especialmente em pinturas como o autorretrato, será focalizada por meio deste exemplo. Após longa reflexão sobre essa questão, em busca de elementos que pudessem se relacionar com o parâmetro formal, identifiquei, neste autorretrato, uma maneira abstrata de extrair-lo. Desmembrei o quadro em três triângulos, sugeridos pela angulosidade de sua face e a relação de suas mãos. Os dois triângulos das extremidades, representados pelas duas mãos na face, apresentam similaridade, enquanto a parte central, representada pela expressão da figura, concentra o maior número de elementos distintos, assumindo a sessão de contraste.

Abaixo, na figura 18, o esquema de representação gráfica da proposta formal, identificada pelos elementos que constituem o quadro.

Figura 18: Associação Formal em The Red Gaze (1910) – Arnold Schoenberg



Fonte: Rucsanda (2020, p. 94)

Justificando a tradicional forma ABA, identificada e adotada para balizar a obra, há uma exposição A, que é a seção geradora da maioria dos materiais constituintes da obra. Posteriormente, há uma sessão contrastante B e uma reexposição variada A'. Com base na narrativa poética, acrescentei à forma fragmentos estruturais vistos em A que aparecem como lembranças ao longo de toda a obra musical. Também advindo do processo de abstração poética, como analogia a regressão temporal atribuída ao protagonista, *O Olhar Vermelho* possui aplicações de elementos estruturais encontrados na exposição que passam pelo processo de retrogradação, recurso composicional que remete à experiência psíquica mencionada na trama.

Com relação à textura geral, a obra se desenha como um arco crescente e decrescente, no qual as partes extremas apresentam-se com menor densidade, contrapondo-se à parte central da obra que detém maior número de interações simultâneas no âmbito da instrumentação. O caráter das seções se apresenta em conformidade com o arco textural, reservando maior potência e dimensões dinâmicas para a parte central, que figurativamente, representa a angústia vivida pela figura simbolizada no quadro de Schoenberg.

4.2.2 Construção da Narrativa Poética

Tomei conhecimento desta obra por meio do trabalho de Rucsanda (2020) quando pesquisava sobre os aspectos da relação entre pintura e música. À primeira vista, a obra deixou em mim marcas profundas. Aquele olhar intrigante habitou em minha mente até o dia em que decidi compor, tendo-o como inspiração. Não sei exatamente quando, mas em algum momento comecei a viver as obras as quais me serviam de inspiração. Minha concentração estava em direcionar meus sentidos para tudo o que a obra pudesse comunicar. Nesta obra busquei ser eu aquela figura, como se buscasse em mim os sentimentos e sensações inexprimíveis pelo personagem.

Em uma percepção estritamente pessoal, decidi que a obra ressaltaria a censura e os constantes conflitos interiores entre os desejos íntimos da humanidade e os preceitos sociais, evidenciados pela expressão de espanto e a vermelhidão no olhar da pessoa retratada. Na construção deste personagem, imagino a cólera a qual chega o ser humano, que acumula lacunas em sua vida, por ter sido formatado sob as leis de padrões tradicionais, de um ponto de vista social.

A trama representa a história de um espectador que vai a uma exposição e passa por um processo de regressão ao contemplar uma obra. A obra, neste caso, é *The Red Gaze* (1910) do multiartista Arnold Schoenberg, na qual ele se vê afixado. A princípio, como tantos outros visitantes de uma galeria de arte, ele realiza uma observação técnica do quadro de Schoenberg, buscando captar seu estilo e suas marcas artísticas pessoais, até que seu subconsciente o transporta para o lugar da figura retratada dominando-o por meio de sentimentos ressentidos do passado e ele vê sua história sendo refletida através daquela obra, uma experiência, em especial, a qual ele não viveu por conta da censura. Trata-se de uma paixão avassaladora por uma mulher casada, que nutria e correspondia o mesmo sentimento. Porém, não lhes seria permitido viver essa história por conta das normas estabelecidas pela sociedade, fundamentadas por princípios morais e religiosos. Ele rememora aquela passagem de sua história analisando os olhos e o olhar da obra, e é acometido por um vazio intenso. Ele lamenta o fato de os personagens não poderem ter vivido essa experiência que saltava de seus corpos. Quando volta a si, o personagem destitui-se daquela vida balizada por tais convenções hipócritas e limitadoras e externa que, se fosse possível o retorno ao passado, ele faria diferente, apoiado por este novo olhar de mundo.

Como comentado anteriormente, a motivação extramusical para a composição dessa obra foi o impacto que esta pintura de Schoenberg me causou à primeira vista. Da mesma forma que aquela expressão pode gerar interpretações aproximadas, onde a loucura ou o espanto costumam ser o ponto comum, a subjetividade dos meios que causaram, de fato, tal expressão, foi a inspiração para que minhas impressões pessoais pudessem ser expressidas como narrativa.

No primeiro movimento, *A Origem*, imagina-se um expectador observando os olhos da pintura de forma isolada, fora do contexto daquela expressão perplexa. Ele contempla sua raridade e extravagância, até que dá um passo para trás, se distanciando um pouco mais do quadro. Com esse distanciamento ele coloca os olhos do personagem em perspectiva com o olhar vermelho; ele se indaga sobre o que teria levado a figura àquele estado caótico. O caráter desta parte é misterioso e a sonoridade retrata uma imersão investigativa.

Em *Subliminar*, o movimento central, o personagem revela ao expectador o motivo do seu caos interior. Nota-se ressentimento por parte do personagem, que aponta limitações impostas por fatores externos, contrários aos seus desejos instintivos. Neste momento há uma súbita identificação do espectador com relação aos sentimentos captados por meio daquele personagem. Em seu início (compassos 1 ao 20), há mais energia em um caráter mais rítmico e constante, a partir do compasso 21 se estabelece um ambiente mais volátil, quando o andamento sofre variações constantes. As dinâmicas acompanham a elasticidade agógica.

No movimento final, intitulado *Hipotética*, o expectador é transportado para “dentro” do quadro e assume o lugar daquele personagem colérico, sendo-lhe conferida a oportunidade de revisitar seu passado. Ele acredita que a causa da angústia estampada em sua expressão está ligada à renúncia de sua maior paixão. O expectador entra em transe e tem a chance de viver momentos inéditos de intimidade com a pessoa a qual delinearía um contorno diferente em sua vida. Desta vez, ele faz prova de todo seu desejo interior. Soprano e violoncelo encenam, por analogia, uma experiência sexual renunciada no passado. O piano simboliza a magia e o ambiente desta interação.

4.2.3 Arcabouço Estrutural

Abaixo, os parâmetros estruturais estabelecidos para a confecção de *The Red Gaze*:

a) Instrumentação: trio composto por voz (soprano), violoncelo e piano. A princípio conferi a cada instrumento um personagem, sendo a mulher representada pela soprano, a figura masculina sendo representada pelo violoncelo e o piano teria a função de ambiência sonora. Porém, com uma instrumentação reduzida para exprimir uma narrativa que apresenta tantas nuances diferentes, optei pela equidade em sua utilização, não limitando-os a apenas uma função. Portanto, para cada um deles, há momentos de protagonismo, momentos em que exercem a função de coadjuvante, e todos participam da construção do ambiente sonoro. Na figura 19, a instrumentação utilizada em *O olhar vermelho*.

Figura 19: *O Olhar Vermelho* (2023) – Andrey Cruz

O Olhar Vermelho
 inspirado na obra homônima "The Red Gaze" de Arnold Schoenberg
 Andrey Cruz (2023)
 Inédita

1. A Origem

livre $\text{♩} = 48$

Soprano

Violoncelo

Piano

b) Forma: ABA'. Três formas triangulares podem observadas no quadro de Schoenberg: o primeiro triângulo, braço direito da figura, é representado pelo primeiro movimento da obra, apresentando traços mais definidos referentes ao que se percebe como a mão direita; O triângulo central, o rosto, representado pelo segundo movimento, apresenta interações mais contrastantes e de diferentes naturezas; por fim, o terceiro movimento relaciona-se com a última forma triangular. O braço esquerdo da figura, agora sem linhas de definição, sugere similaridade com o primeiro movimento, porém apresentando transformações. O poema permeia a obra, unificando as partes em consonância com a narrativa.

c) Dinâmica e agógica: A narrativa poética conduz as variações nos âmbitos da dinâmica e agógica, contribuindo para maior expressividade e fluência para a trama.

d) Textura: a textura impressa nesta obra explora as diferentes combinações possíveis para esta formação. Há momentos solo, mas a polifonia prepondera, fazendo alusão aos diálogos e conflitos vividos na trama.

Da necessidade pessoal de expressão total, além da composição musical, baseada nesta obra pictórica, o extravasamento para a poesia foi inevitável, resultando desta abstração um texto. A poesia, também de composição própria, emergiu do processo de construção poética para a síntese das artes. Quando a reflexão sobre a pintura deu origem à narrativa e, posteriormente, à elaboração dos materiais musicais, o texto se fez necessário como extensão da expressão artística. O poema intitulado *A origem subliminar hipotética* é a expressão interior de quem possui lacunas do passado que perturbam seu presente. Quem nunca se imaginou voltando no tempo para revisitar episódios de sua história e fazer escolhas diferentes? Escolhas essas que, provavelmente, mudariam o curso de sua vida e sua situação atual. Ao contemplar o quadro *The Red Gaze*, o expectador se vê frente a um espelho, observando a si mesmo, e faz uma viagem no tempo, tendo a oportunidade de viver uma experiência negligenciada no passado. De acordo com os apontamentos do enredo, essa experiência lhe foi censurada por princípios sociais de seu contexto. “Sob a hipótese de revisitá-lo”, o personagem retorna ao seu passado e preenche a lacuna que a desfigurou.

A Origem

*Verde mar. Sol do céu. Luz de Vida. Ouro que brilha e reflete tua alma... insólita íris.
A tela esclera sublinha a pupila preta, que sóbria reina em meio à estravagantes tons.
Esclera, preta e verde, âmbar... Esse olhar vermelho é tormenta, desejo ou dor?*

Subliminar

Atormentado pelo que me tolhem. Desejoso pelo que me privam. Meu alter ego excede a matéria, e... eu quero que expanda! Eu quero que expanda! Eu preciso que expanda, para que não haja mais a dor do vazio.

Hipotética

Avesso ao passado, sob a hipótese de revisitá-lo, faria tudo ao meu tempo. Mas, dessa vez, do jeito certo... O certo presente.

Além dessas três artes unificadas, pintura, música e poesia, a representação desta obra abarca, intrinsecamente, outras linguagens de expressão artística, como as artes cênicas, responsável por dar vida aos personagens, e a arquitetura, que por meio da cenografia, fica responsável pela ambientação espacial da trama.

4.3 Meados de junho

A subtipologia que mais gera inquietações para este trabalho, sem dúvidas, é a heterointertextualidade simbólica. Mesquita descreve-a como sendo a de maior liberdade criativa.

[...] essa subtipologia heterointertextual não compartilha parâmetros em comum entre as artes, nem permite aproximações paramétricas por analogia, mas apenas por meio de metáforas, representações ou associações simbólicas. Esse último subtipo talvez seja o mais recorrente, na medida em que estabelece relações mais subjetivas, e essas são as mais passíveis de surgir por meio de interpretações criativas — ou criações interpretativas. (Mesquita, 2023, p. 74).

Ao longo de uma prática que foi se consolidando, por meio da fruição de obras pictóricas e poéticas, na extração e transposição de parâmetros estruturais e na interpretação de sentimentos intrínsecos da referida arte, surgiu um caso especial e de maior complexidade para tais projeções: o autorretrato.

De uma forma inteiramente pessoal, captar e traduzir a essência, traços de personalidade e temperamento de um personagem contido em determinada obra pictórica, e imprimi-los em uma obra musical, já havia se tornado uma tarefa frequente. Ênfase que essas ações referidas

à leitura de uma obra são apenas abstrações da minha própria interpretação, e que não há intenção de tê-la como verdade, mas como um caminho que encontrei para acender a centelha criativa. A partir deste ponto, surgiram importantes questões sobre as especificidades, ou a falta delas, de aplicação desta subtipologia heterointertextual: de que maneira pode se dar a extração de parâmetros estruturais, como o formal, desse tipo de pintura? A percepção de que parâmetros como textura e forma poderiam cair num lugar comum foi ficando evidente. Como evitar que um autorretrato apresentasse sempre uma textura de melodia acompanhada, por exemplo? Isso no caso de o autorretrato apresentar um plano de fundo. E sobre a forma, quais possibilidades concretas podem ser observadas em uma obra constituída, basicamente, de uma fisionomia? Essas questões serão, especialmente, focalizadas nesta parte do trabalho, com o intuito de buscar alternativas criativas e artísticas que possam esclarecê-las, ou suscitar possibilidades. Por meio da subtipologia heterointertextual simbólica trarei, novamente, a questão sobre a necessidade de aplicação de outras subtipologias concomitantes, uma vez que a subjetividade e a metáfora são os principais mecanismos de estímulo criativo, porém há poucos elementos concretos que possam ser relacionados com parâmetros estruturais.

A obra *Flautista* (1958) de Cândido Portinari³³, ilustrada na figura 20, foi selecionada para a exemplificação da subtipologia denominada heterointertextualidade simbólica, que se apoia em associações metafóricas e representações entre as obras original e derivada.

³³ Candido Portinari (Brodowski, 29 de dezembro de 1903 – Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1962) Portinari é considerado um dos mais importantes pintores brasileiros de todos os tempos, sendo o pintor brasileiro a alcançar maior projeção internacional. Sua produção retrata principalmente questões sociais. Tornou-se renomado ao explorar temáticas brasileiras que incluem a luta das classes dos trabalhadores nas plantações, favelas e cidades. Além disso, produziu obras relacionadas com as lembranças de infância em sua terra natal. Site oficial de Portinari: <https://www.portinari.org.br/o-artista/notas-biograficas> - último acesso em 16/08/24.

Figura 20: Flautista (1958) - Cândido Portinari



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/flutist/IgEpC34agYgH9g?hl=pt-br> – Acessado em: 17/07/24

4.3.1 Captação de Elementos Estruturais

Em uma visão pessoal, a obra chama atenção por conter poucos elementos cênicos, porém diretos. Há uma pessoa, um instrumento e uma cadeira. De forma objetiva, compreende-se uma obra cujo instrumento retratado seja o protagonista, neste caso a flauta. Por analogia, (o caso da delimitação entre as diferentes subtipologias heterointertextuais), com o intuito de extrair mais elementos da obra original, associei ao personagem um tema principal, e a função de sua cadeira ao tipo de textura da obra. Nota-se que, superficialmente, a obra pictórica já subsidiou três aspectos fundamentais para a elaboração da nova obra musical: a instrumentação, beneficiada por meio de uma abordagem objetiva (literalmente) e a forma e textura, extraídas por meio de uma abordagem análoga. Também por analogia, tomando como base o personagem retratado por Portinari, o qual é apresentado como a personificação do trabalhador rural, tomei a decisão de estruturar a obra musical ressaltando ritmos nordestinos. Outros aspectos como caráter, dinâmica e andamento, por exemplo, serão definidos por meio de uma abordagem

simbólica, que será demonstrado mais à frente na construção da narrativa poética. Neste caso, excetuando as técnicas pictóricas impressas por Portinari e quaisquer sentimentos ou mensagens que a obra possa transmitir, de forma simbólica, a obra foi composta considerando que a flauta fosse o instrumento de maior evidência. Aprofundando um pouco mais na técnica da obra, nota-se, na vestimenta do personagem, contrastes de cor que podem, por analogia, serem transpostos para a estruturação melódica e/ou harmônica da nova obra musical, bem como nuances timbrísticas.

Com o intuito de valorizar ainda mais a interação heterointertextual entre pintura e música, projetando seu contexto regional, propus a utilização de uma instrumentação que remetesse a um grupo típico nordestino. Tomarei como referência o grupo regional *Banda de Pifanos de Caruaru*, por se tratar de uma das bandas mais antigas e tradicionais desta formação, que contém em sua disposição instrumental original dois pífanos, pratos, dois tambores ou zabumba e caixa clara ou tarol. Estilizando esta formação para um contexto contemporâneo/sinfônico, optei pela seguinte formação instrumental: flauta, instrumento retratado na obra original; acordeão, que substitui o segundo pífano da formação original, que mesmo não fazendo parte das bandas de pífanos, é um instrumento característico das músicas de tradição nordestina; piano, que juntamente com o acordeão atuam como suporte harmônico (função da cadeira em relação ao personagem), privilegiando contrastes timbrísticos contidos no quadro; contrabaixo, que além de desempenhar sua função inerente, assume uma importante função rítmica na obra; e a bateria, que resume a seção de percussão a um só intérprete.

Para o próximo passo, propõe-se elaborar uma narrativa poética, atribuindo ao personagem do quadro, ou seja, o flautista, algumas características de seu contexto, enriquecendo ainda mais a imagem do enredo musical.

4.3.2 Construção da Narrativa Poética

Portinari imprimia críticas sociais em suas obras, retratando questões das classes menos abastadas das diferentes regiões do Brasil. Sendo assim, sugere-se “dar vida” ao personagem do quadro, transportando-o para um ambiente imaginário, carregado de características de sua cultura, delineado pelo meu conhecimento pessoal acerca dela. Neste momento a criatividade do compositor, bem como suas marcas pessoais, serão impressas em sua obra. Uma das características utilizadas por Portinari para denotar o trabalhador rural era simbolizada pelo

agigantamento de suas mãos e pés, consequência de árduo trabalho na lavoura de seus retratados.

Esta obra fez-me assumir o lugar do personagem retratado, onde me imaginei na varanda de uma casa ampla, porém simples, situada num sítio distante do grande centro. Aliado à esta imagem sobrevieram lembranças da minha infância, quando em meados de junho, período das férias escolares, havia a expectativa do início das celebrações religiosas de tradições nordestinas, a famosa festa junina. Era o período do ano o qual tinha acesso à cultura desta região, que incluía, especialmente, a música, danças e gastronomia.

O personagem parece tranquilo e aparenta dominar seu instrumento. Está em uma posição confortável, contrária à posição dos flautistas oriundos deste contexto, que, em geral, tocam em pé. Pode ser que tenha sido retratado sozinho, mas ele se imagina tocando em grupo. Sua caracterização pode sugerir uma sátira, afinal ninguém “respeitável” tocaria assim, muito menos de chapéu, mas o verdadeiro valor está na importância da música para aquela figura e, ainda mais, na forma de transmissão de seus sentimentos por meio de um instrumento musical.

Imagino um humilde trabalhador rural nordestino, que dedilha, solitário, uma melodia em seu instrumento, enquanto aguarda, sentado na cadeira de varanda, passar a banda de *pife*³⁴ da qual faz parte. Hoje é domingo e a banda está animada para realizar seu último encontro antes do início da novena de São João. O tão esperado ensaio geral acontece nesta manhã, após a missa dominical da igreja. Ele está ansioso e reservou sua melhor roupa para a ocasião³⁵.

A partir desta personificação e ambientação, próxima à da construção de um personagem teatral, cria-se uma imagem carregada de elementos substanciais atrelados à personalidade da figura, clarificando proposições de gênero, caráter e andamento, incluindo elementos referentes à instrumentação. Além desses, quaisquer outros parâmetros e nuances, sejam estruturais ou poéticos, podem ser acrescentados à esta construção estética.

Aproveitando o contexto estabelecido para esta narrativa, propõe-se nomear a nova obra musical de *Meados de Junho*, época a qual ocorre a novena de São João Batista³⁶.

³⁴ O Nordeste é uma das regiões brasileiras onde a cultura das *bandas de pife* resiste, sendo a sede de alguns dos poucos grupos, ainda em atividade, do segmento musical. O instrumento principal desta formação, o pife, ainda pode ser encontrado com outras nomenclaturas diferentes como “pífano” ou “pífaro”.

³⁵ Aqui há uma personificação apenas, nada tendo a ver com generalização cultural.

4.3.3 Arcabouço Estrutural

Até aqui foram estabelecidos os seguintes parâmetros estruturais para a confecção de *Meados de Junho*:

a) Formação instrumental: flauta, acordeão, piano, contrabaixo e bateria. Abaixo, na figura 21, a instrumentação utilizada na obra *Meados de junho*.

Figura 21: *Meados de Junho* (2024) – Andrey Cruz

Meados de Junho

Andrey Cruz (2024)

Instrumentação

b) Estilo: contemporâneo, privilegiando ritmos tradicionais nordestinos.

c) Caráter: pretende-se iniciar com um lamento, retratando as dificuldades da vida e a invisibilidade social do personagem em seu cotidiano. Posteriormente, expressar a esperança e o entusiasmo de viver, como poder participar, como protagonista, de uma festa religiosa tão importante para a cultura de sua região.

d) Forma: do compasso 1 ao 9, com anacruse, a obra inicia com o lamento, que vai se intensificando numa ansiedade até atingir o caráter entusiasmado preponderante na maior parte da música. O tema principal está compreendido entre os compassos 10 e 24. O segundo tema se estabelece entre os compassos 25 e 41, onde há variações rítmicas e harmônicas no acompanhamento, gerando a manutenção de seu interesse. Há variações de timbre também, visto que o tema é reproduzido pelos diferentes instrumentos. Essa variação de acompanhamento com o rigor do tema, por analogia, retratam a procissão da novena. Do

compasso 42 ao 64 há uma seção de improvisos, prática comum dos gêneros populares, incluindo as bandas de pife. No compasso 65 o segundo tema retorna com uma densidade maior no acompanhamento, devido à polifonia e harmonias mais dissonantes que se estendem até o compasso 81. Entre os compassos 82 e 98 há uma transição que retrata uma certa introspecção do personagem, que desperta com a retomada do tema principal no compasso 99. Esta última repetição variada do tema a obra se encerra com um grande uníssono, que é a explosão do sentimento do personagem.

e) Ritmo: a obra foi composta, inicialmente, tendo o ritmo da zabumba como o motivo principal (ver figura 22). A partir desta organização rítmica, que estabeleceu características da música nordestina, melodia a harmonia puderam ficar mais livres para trazer elementos de outras estéticas.

Figura 22: Meados de Junho (2024) – Andrey Cruz



Célula rítmica original, estabelecida no acompanhamento realizado pela zabumba.

Os demais parâmetros musicais, como: métrica, tonalidade e modo, dentre outros, obedecem ou remetem aos tradicionais dos gêneros nordestinos. A intenção é evidenciar a cultura brasileira, a partir de citações e inserções de diferentes inflexões de gêneros e ritmos tradicionais brasileiros, na música contemporânea de concerto.

4.4 Terra Brasilis

Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral³⁷, uma das mais conhecidas obras da artista brasileira, assim como a obra anterior, foi selecionada como modelo estrutural e disparador

³⁷ Tarsila do Amaral (Capivari/SP, 1 de setembro de 1886 — São Paulo, 17 de janeiro 1973). A artista participou da Semana de Arte Moderna (1922), motivada pela sua amiga e renomada artista brasileira Anita Malfatti (1889-1964), e integrou o grupo modernista chamado *Grupo dos Cinco*, formado por Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Mario de Andrade. Multiartista brasileira, considerada uma das principais artistas modernistas latino-americanas e a pintora que melhor alcançou as aspirações brasileiras de expressão nacionalista

criativo na exemplificação da heterointertextualidade simbólica entre as artes pictórica e musical. Após a seleção da obra, iniciei o processo de identificação e extração de parâmetros artísticos e intrínsecos da pintura que pudessem ser transpostos ou se relacionar com os de uma obra musical, simbolicamente. Para esta subtipologia tomei como referência o processo de miscigenação étnico-cultural da sociedade brasileira para nortear a construção da nova obra musical.

Historicamente constituída por três diferentes etnias, sendo elas a dos povos originários, a dos povos europeus e a dos povos africanos. Busquei simbolizar esta fusão cultural por meio da forma. Para cada etnia há uma caracterização, que envolve diferentes parâmetros particulares, como instrumentação e estilo, por exemplo, que trazem consigo suas inflexões, como acentuações e fraseado. O resultado da reunião destas diferentes culturas, a miscigenação, é apresentado no movimento final da obra, que faz referência à síntese do povo brasileiro, que consiste na sobreposição das diferentes características encontradas na música dessas culturas.

Como descrito por Mesquita (2023), as relações entre os parâmetros estruturais da pintura e música, neste caso, podem não ser exatamente iguais, porém podem se relacionar por proximidade. Sendo assim, cada movimento ilustra, musicalmente, um dos povos e a seção final configura a síntese de todos eles. Na figura 23, a imagem do quadro *Abaporu*, representando a miscigenação.

Figura 23: Abaporu (1928) – Tarsila do Amaral



Fonte: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/c%C3%B3pia-primeiros-anos?pgid=lsdoxbx85-4c3f43b4-7957-43d7-a6ee-57459ddde67a> – Acesso em 17/07/24

4.4.1 Captação de Elementos Estruturais

Ao observar a obra de Tarsila do Amaral, ainda de forma superficial, pode-se observar alguns elementos concretos, como o personagem e a paisagem. Esse seria o mesmo princípio aplicado na heterointertextualidade análoga³⁸.

Após uma pesquisa, cuja fonte principal foi o site oficial³⁹ da artista, pude compreender melhor a história do quadro. Consta nesta referência que, em 1928, a artista queria presentear seu marido, na época, o poeta e escritor Oswald de Andrade, tendo pintado este quadro. O poeta ficou impressionado com a obra, dizendo ser “o melhor quadro que Tarsila já

³⁸ De maneira inversa ao trânsito adotado para este trabalho, onde a escolha das obras se deu pela avaliação de critérios que pudessem atender às características das diferentes subtipologias, se fosse aplicar as características da heterointertextualidade análoga, por exemplo, nesta mesma obra, poderia atribuir um tema principal para o Abaporu e subtemas para o sol, cacto, céu e solo. Poderia também atribuir variações e sonoridades para as diferentes cores da paisagem sobre um tema principal, atrelado a Abaporu. Aproveitaria também a representação do agigantamento e a diminuição dos membros e cabeça da figura para aplicar técnicas de composição como a ampliação e a diminuição. Essas são apenas possibilidades criativas que emergiram da contemplação da obra.

³⁹ Site oficial de Tarsila do Amaral: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/> - último acesso em 19/07/24

havia feito”. Oswald mostrou a obra para Raul Bopp (1898-1984), seu amigo e escritor, que achou o quadro, igualmente, “fantástico”. Batizou-se o quadro de *Abaporu*, que significa homem que come carne humana, o antropófago.”

Abaporu tornou-se símbolo do movimento antropofágico, fundado por Oswald de Andrade, o qual escreveu seu Manifesto. O movimento consistia em “deglutir, engolir, a cultura europeia, que era a cultura vigente na época, e transformá-la em algo bem brasileiro, valorizando nosso país.” A artista relatou que o quadro era “fruto de imagens do seu inconsciente, e tinha a ver com as histórias que as negras lhe contavam em sua infância”⁴⁰.

Inspirado pela representação visual do processo de antropofagia étnico-cultural, sintetizado pela obra *Abaporu*, propus a cronologia que balizou a forma da composição de *Terra Brasilis* (2024) de minha autoria. Basicamente, a trama conta, por meio de uma opereta, o descobrimento do Brasil, com ênfase na construção da nossa raça. O primeiro movimento contempla características dos povos indígenas, originários do Brasil, o qual apresenta uma instrumentação que privilegia os instrumentos feitos de madeira e couro, como flautas, tambores e teclados de madeira, além de chocalhos e vozes. O segundo movimento, dedicado aos povos europeus, utiliza uma instrumentação tradicional da época, em especial, cravo e cordas. Corroborando com a construção cênica, a instrumentação foi acrescida de percussão e metais para efeitos figurativos. Os povos africanos são representados no terceiro movimento, sendo a percussão e a voz os instrumentos centrais, adicionados ao bandolim, contrabaixo e piano, que remetem ao período no qual interagiam com a música dos povos Europeus. Cada movimento representa uma fração do DNA de *Abaporu*, que sintetiza esse processo de miscigenação por meio de uma citação que inclui a bossa nova e o samba na última seção do último movimento, resultando em uma música genuinamente brasileira, e universal ao mesmo tempo.

Voz e canto são apresentados de forma alternada, visto que esta abstração inclui momentos de narração. Com relação à narrativa poética criada em torno de *Abaporu* e da nova obra, a princípio estritamente musical, outras linguagens artísticas foram fazendo-se necessárias para expressão mais fiel da imagem construída, como: o texto literário, cenografia e figurino, dentre outras artes visuais que integram o roteiro cênico-textual.

⁴⁰ Site oficial de Tarsila do Amaral: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/> - último acesso em 19/07/24

4.4.2 Construção da Narrativa Poética

A narrativa poética da obra foi construída com base na ideia da miscigenação. Tem por nome “Terra Brasilis”, nome inspirado na nomenclatura dada pelos desbravadores europeus anteriormente à sua ocupação, quando nosso território era habitado exclusivamente pelos povos originários.

A cena construída se deu no cotidiano do indígena que avista as embarcações portuguesas se aproximando. A aldeia se prepara, instintivamente, para uma batalha enquanto aguarda a chegada dos estranhos. Os portugueses avistam a terra e suas belezas naturais, ainda inexploradas, afirmando ser o “novo mundo”. Os primeiros a desembarcar são o líder da expedição Pedro Álvares Cabral, o escrivão Pero Vaz de Caminha e o frei Henrique Coimbra.

Os indígenas, de longe, contestam a afirmativa dos portugueses, dizendo que novo mundo só se for para eles, pois seu povo já habita aqui há muito tempo. Os povos originários se indagam sobre o futuro de seu território.

Após à primeira vista do local e seus possíveis perigos, todas as classes vindas para a expedição desembarcam e celebram. Pero Vaz de Caminha relata, por meio de uma carta a Dom Manuel I, não somente a beleza e as riquezas a serem exploradas, mas que já há habitantes no território e que eles rejeitaram os pertences trazidos de Portugal. O frei está com medo do povo indígena, achando que são canibais e tenta convencer Cabral e sua comitiva a sair dali. No final da carta, Caminha diz que o lugar é perfeito.

Após o estabelecimento dos portugueses no território e a constatação de que os indígenas não estariam preparados para as construções determinadas e para o trabalho braçal exigido, os povos africanos são trazidos escravizados para desempenhar tal atribuição. Com a chegada dos povos africanos, sua cultura, costumes e crenças, mesmo que tenham sofrido uma supressão por conta de seus colonizadores, foram mantidos e cultuados em sigilo como ato de resistência, contribuindo para a formação da cultura brasileira.

Abaporu representa as diferentes interações interracialis que houve entre essas três etnias, que culminaram no povo mestiço ou miscigenado.

4.4.3 Arcabouço Estrutural

Até aqui foram estabelecidos os seguintes parâmetros estruturais para a confecção de *Terra Brasilis*:

a) Instrumentação: para o primeiro movimento, como ilustrado na figura 24, foram utilizados instrumentos étnicos, como a flauta/ocarina e o maracá, somados a percussões de madeira e tambores encourados de pele animal, além de percussões corporais e vozes, para simbolizar a sonoridade dos povos indígenas. O piano, embora não seja um instrumento étnico e tenha sido utilizado com bastante atividade, tem a função principal de definir as alturas, além de ambientar a trama;

Figura 24: Terra Brasilis (2024) – Andrey Cruz

Terra Brasilis
matizes brasileiras da origem à miscigenação Andrey Cruz (2024)

tempo 1 (♩ = 72) livre

The musical score for 'Terra Brasilis' is written for a 12/8 time signature. It is divided into two sections: 'tempo 1 (♩ = 72)' and 'livre'. The instruments listed on the left are: Voz - Povos Indígenas, Flauta Étnica ou Ocarina, Percussão 1 Chocalho, Percussão 2 Clave + Bongô, Conga 1, Conga 2, Percussão 3 Tambor grave + Queixada, Xilofone, and Piano. The score shows various musical notations including rests, notes, and dynamic markings (pp, mf, p, f, PPP) across the different instrument staves.

Para o segundo movimento, busquei referências na música da corte europeia, privilegiando os instrumentos de cordas e o cravo. Metais e percussão sinfônica também foram utilizados como efeito de expressividade e variações de timbre e dinâmica. Contribuindo para a intertextualidade, cito integralmente o baixo do minueto em Sol de Bach, como base para a composição deste movimento. A seguir, na figura 25, a instrumentação utilizada para representar a música dos povos europeus.

Figura 25: Terra Brasilis (2024) – Andrey Cruz

29

10

Vo.
Pt.

Bmb

Cym.

Timp.

Tpt.

Crv.

Vln.1

Vln.2

Vla.

Vc.

Ch.

cresc. f

D D/C G/B C

Instrumentação - Povos Europeus

Para o terceiro movimento, busquei no toque dos tambores do jongo a base da composição, como ilustrado, a seguir, na figura 26. Incluo uma variação do coro da canção popular *Canto das Três Raças* (1976) de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, acrescentando instrumentos populares com a cuíca e o bandolim, acrescidos de piano e contrabaixo.

Figura 26: Terra Brasilis (2024) – Andrey Cruz

Ad. Lib.
para Vozes masculinas

para Cuica

para Candogueiro (agudo)

para Tambu (grave)

para para Caxambu (central)

para Bandolim

para Violão

Instrumentação - Povos Africanos

- b) Estilo: contemporâneo, que se utiliza de elementos musicais advindos das culturas dos povos indígenas, europeus e africanos.
- c) Forma: ABC e Coda. (embora a obra tenha sido seccionada, delimitando o momento de cada um dos diferentes povos, sua execução é ininterrupta, conforme a indicação *attacca*.)
- d) Dinâmicas: A dinâmica geral está diretamente ligada ao roteiro cênico. Há momentos de protagonismo instrumental e outros onde o texto assume o papel de destaque, ficando a trama musical em segundo plano.

4.5 Convergência entre intertextualidade e heterointertextualidade na criação musical: um estudo de caso

Com o intuito de demonstrar a flexibilidade da interação intertextual, incluindo a utilização das subtipologias heterointertextuais, apresento o primeiro movimento de uma obra, de minha autoria, chamada *O Hóspede Auvers* (2019). A referida obra teve seu processo composicional iniciado por meio da *modelagem sistêmica* (intertextualidade), que favoreceu o

estabelecimento prévio de dois parâmetros estruturais derivados da obra original: harmonia e forma. Posteriormente, a obra teve sua construção poética inspirada em uma obra pictórica (heterointertextualidade), tendo aplicações das diferentes subtipologias heterointertextuais, ressaltando sua livre utilização e falta de limites intransponíveis entre as mesmas.

A modelagem sistêmica foi a primeira ferramenta da minha prática composicional que se utilizava de um intertexto físico, ou seja, uma obra pré-existente. Abaixo apresento o conceito de modelagem sistêmica, bem como a exemplificação de algumas possíveis aplicações desta metodologia

Modelagem Sistêmica

Uma metodologia composicional que tem sido bastante difundida no âmbito da criação musical teve um papel fundamental para o processo de desenvolvimento e amadurecimento das perspectivas que culminaram no presente trabalho. Em um de seus trabalhos, Liduino José Pitombeira de Oliveira definiu esta metodologia composicional como sendo a convergência entre as teorias da intertextualidade e a dos sistemas composicionais, a última consequente da teoria geral dos sistemas. A modelagem sistêmica [...]

[...] é uma metodologia pré-composicional que tem como objetivo a proposição de um sistema composicional hipotético, ou modelo sistêmico, que descreva o funcionamento estrutural de uma determinada obra musical. Um sistema composicional hipotético pode ser entendido como um conjunto de relações e funções entre estruturas musicais de uma obra pré-existente, sob a perspectiva de parâmetros musicais específicos. Tal sistema é hipotético porque, em se tratando do modelo de uma obra original, surge como uma hipótese para o funcionamento dessa obra, independentemente das intenções do autor. É importante enfatizar que o sistema composicional hipotético, proposto para uma determinada obra, não é exaustivo, no sentido de que não se tem a intenção de reconstruir a obra original, e muito menos tem a pretensão de explicar toda a produção de um compositor. Em outras palavras, é um recorte local e limitado a uma leitura parcial de uma obra específica. (Pitombeira, 2017, p. 2).

Eu era aluno do prof. Pitombeira, na Escola de Música da UFRJ, quando fui apresentado à esta possibilidade composicional. A proposta de criação musical a partir de uma obra pré-existente gerou em mim certa resistência, pois naquele tempo eu compreendia a criatividade como algo super pessoal e livre de influências. Em outras palavras, eu ansiava pela arte pura e original vinda do meu íntimo, de uma forma até um pouco ingênua, pois ainda não sabia que

toda minha vivência musical e extramusical se tornariam evidentes em quaisquer das minhas criações.

Esta técnica, que possibilita a modelagem de parâmetros entre textos musicais, foi a primeira solução para a experiência empírica de aplicação da intertextualidade entre a pintura e música, no meu caso. O primeiro contato com a modelagem sistêmica se deu a partir de um exercício bem simples que consistia na análise do prelúdio para piano em Dó menor Opus 28 nº20 de Chopin.

Figura 27: prelúdio para piano em Dó menor Opus 28 nº20 de Chopin

56

Prelude

Play with broad tone and flexible wrists.

Edited by
Russell H. Lanning

CHOPIN
Op. 28, No. 20

Largo

p

pp

cresc.

decresc.

f

p

EL2543

Fonte: https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/88/IMSLP926051-PMLP2344-lanning_mbm_41.pdf
– Acesso em 09/09/2024

Após a análise, Pitombeira orientou os alunos a desprezarem as alturas, restando somente sua estrutura harmônica funcional e seus limites formais, relacionados às suas sessões e ao número de compassos. Dessa estrutura nos foi pedido que compuséssemos uma música balizada por tais aspectos musicais, independente do material sonoro a ser utilizado, que ficou

a cargo da preferência pessoal dos alunos. Com essas diretrizes aprendemos a compor enxergando os níveis profundo e superficial. Em minha escolha particular, mantive a tonalidade original e acrescentei dois compassos além do total da obra geradora. Deste exercício nasceu o primeiro dos cinco movimentos de uma obra composta por mim, intitulada *O Hóspede de Auvers* para piano solo, que reúne as impressões acerca de uma coleção de pinturas do pintor Vincent Van Gogh (1853-1890) e do filme de animação *Com amor, Van Gogh* que ilustra a biografia do artista. A seguir, na figura 28, a obra O hóspede de Auvers.

Figura 28: O Hóspede de Auvers – composição resultante da modelagem da figura anterior

O Hóspede de Auvers
 Inspirado na obra de
 Vincent Van Gogh

Andrey Cruz
 Impressões#10 - (2019)

I. Autorretrato - Vincent Van Gogh
 (Absorto e Extravagante)

Lento $\text{♩} = 32$

a tempo ($\text{♩} = 32$)

a tempo (♩ = 32)

7

cresc. ff

8

p Súbito mf

9

pp cresc. mf p Súbito pp

Tempo primo ♩ = 32

11

ppp *Dá como ressonância do anterior mp pp Súbito

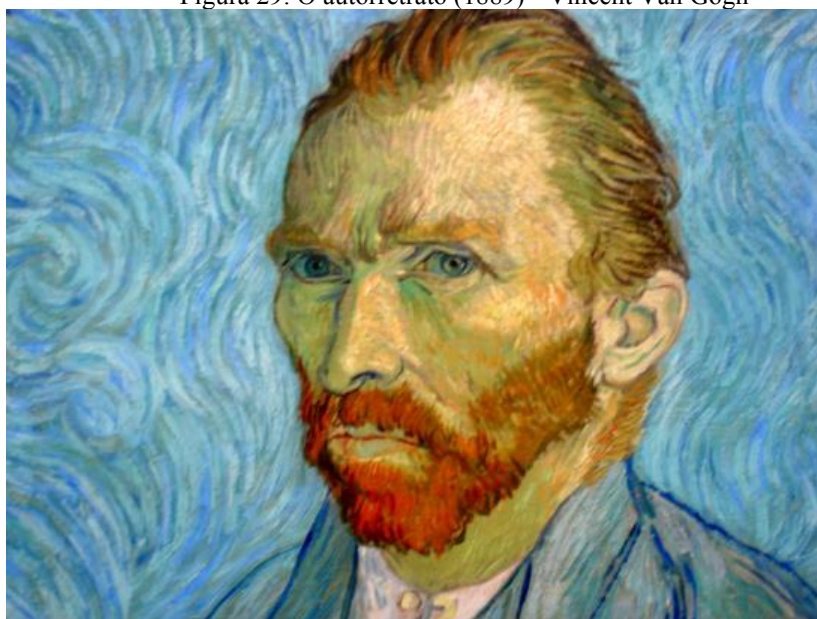
13

mp p pp

Fonte: Obra composta por mim, a partir da modelagem do prelúdio para piano Op.28 n.20 em Dó menor e inspirada no autorretrato de Van Gogh

Na figura 29, um dos autorretratos icônicos pintados pelo artista Vincent Van Gogh. Durante sua breve carreira, especialmente nos seus últimos três anos e meio de vida, o pintor holandês pintou 35 autorretratos, podendo ser este o seu último autorretrato antes de deixar Saint Remy de Provence, no sul da França e ir para a cidade de Auvers-sur-Oise. Nesta última cidade, a qual o artista foi buscar tratamento psiquiátrico, Van Gogh passou seus últimos setenta dias, falecendo de causas ainda controversas. Este quadro foi o disparador criativo para a composição do primeiro movimento da obra *O Hóspede de Auvers*, intitulado *I. Autorretrato – Vincent Van Gogh, absorto e estravagante* (2019).

Figura 29: O autorretrato (1889) - Vincent Van Gogh



Fonte: <https://thevintagegallery.blogspot.com/2011/08/vincent-van-gogh.html> - Acesso em 16/06/2024

No caso desta obra, os limites formal, harmônico e instrumental foram herdados do prelúdio de Chopin e a abstração narrativa foi conduzida pelos sentimentos inspirados pela história e obra de Van Gogh. Sendo assim, *I. Autorretrato – Vincent Van Gogh, absorto e estravagante* (2019), de minha autoria, possui relação em nível profundo, ou seja, indetectável, a partir de parâmetros estruturais extraídos da obra de Chopin, adicionado à construção de uma narrativa abstrata inspirada pela obra de Van Gogh. Vale salientar que houve uma dupla intertextualidade para a composição desta obra, pois ela foi modelada pelos parâmetros de uma obra musical, porém teve como disparador criativo uma obra pictórica.

Essa foi a minha primeira experiência intertextual com a modelagem de parâmetros musicais, assim como heterointertextual, utilizando um intertexto físico, que neste caso, é o quadro autorretrato de Van Gogh. Anteriormente à composição desta obra, eu já compunha de forma imagética, porém criando imagens mentalmente. O uso da modelagem sistêmica pareceu-

me uma fonte inesgotável de possibilidades para produção composicional. Pensando também na pedagogia da composição, com a utilização de apenas um intertexto como referência, podem derivar diversas novas obras, visto que cada compositor pode focalizar um parâmetro diferente. Na verdade, mesmo que dois ou mais compositores focalizem o mesmo parâmetro, como proposto no exercício supracitado, a subjetividade nos conduz a caminhos e soluções diferentes.

Tendo trabalhado de forma consistente com autorretratos, como na confecção da obra *O Hóspede de Auvers*, a qual utilizei três autorretratos compostos por Van Gogh, pude concluir que poderia correr o risco de cair em um ponto comum quando a obra referencial for um quadro onde haja apenas uma fisionomia, o qual muitas vezes dispensa quaisquer elementos de fundo. Esse foi o ponto chave da minha pesquisa, onde o que eu fazia, intuitivamente, que era buscar e interpretar traços psicológicos e/ou da personalidade de uma figura retratada para posterior expressão artística, ganhou o nome de heterointertextualidade simbólica.

5 CONCLUSÃO

A questão central do presente trabalho teve como proposta a aplicação das subtipologias heterointertextuais, criadas por Gabriel de Mesquita, na criação de quatro novas obras, sendo elas: *AVA*, *O olhar vermelho*, *O flautista* e *Terra Brasilis*. Foram examinadas diferentes possibilidades técnicas de interação intertextual entre diferentes linguagens artísticas, considerando como valioso recurso metodológico pré-composicional as referidas subtipologias. Ressalto que anteriormente ao início deste trabalho contava, unicamente, como metodologia pré-composicional, no campo da intertextualidade, a modelagem sistêmica, a qual também me foi agregado conhecimento e possibilidades de interação entre pintura e música ao longo da pesquisa. Na tese a qual este trabalho se apoiou como referencial teórico e intitulou este tipo de interação, há três abordagens que derivam da heterointertextualidade e que são apresentadas de forma fragmentada, categorizadas sob diferentes gradações e denominadas *literal*, *análoga* e *simbólica*. Notou-se, por meio das obras aqui apresentadas, que as subtipologias atuam de forma conjugada, sendo utilizadas concomitantemente por fazerem parte de uma mesma categoria. Sendo uma das questões a serem investigadas neste trabalho o desmembramento da tipologia intertextual denominada heterointertextualidade e os supostos “limites” entre suas subtipologias e abordagens, geraram uma reflexão decorrente da utilização prática delas, que acabou diminuindo sua relevância chegando-se à conclusão que as subtipologias de qualquer categoria são segmentações teóricas que, na prática, não atuam de forma isolada, ou seja, podem sempre ser conjugadas e utilizadas concomitantemente em qualquer grau. A captação de elementos concretos de determinada obra, que caracteriza a heterointertextualidade literal, somada à construção de sua narrativa, que caracteriza a heterointertextualidade simbólica, passando por diversas analogias desejáveis em busca de sentido e coerência entre as artes geradora e derivada, convergem para que se possa afirmar, de forma contundente, que as três subtipologias heterointertextuais atuam juntas fazendo parte de um todo.

Outra importante conclusão, advinda por meio desta experiência, esclareceu que para que haja a heterointertextualidade literal, entre pintura e música, seria preciso um outro elemento ou linguagem artística que intermediasse tal interação, pois trata-se de artes que se apoiam em domínios difíceis de se relacionarem como no caso da espacialidade e temporalidade. O próprio criador das subtipologias heterointertextuais exemplificou essa subtipologia com relação à dança, que pode compartilhar o parâmetro rítmico, literalmente, com a música. O presente trabalho demonstrou outra possibilidade de associação prática entre

parâmetros comuns relacionando imagens e música, evidenciando a subtipologia heterointertextual literal. Por meio do método composicional intitulado *melodia da montanha*, desenvolvido e difundido pelo compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que consiste na transposição literal do contorno do perfil de determinadas paisagens para a elaboração de melodias, dentre outros parâmetros musicais, pode-se legitimar sua eficácia.

Uma característica observada a partir da construção da narrativa poética das obras apresentadas neste trabalho foi a tendência à utilização da heterointertextualidade simbólica, porém, não imperativa, sendo uma abordagem fiel em sua construção, no que tange a questão pessoal do compositor; o que não exclui a elaboração estrutural que se apoie nas subtipologias análoga e/ou literal, por exemplo. Mesmo entendendo-a como uma abstração, a criação da narrativa, ponto comum na criação das obras supracitadas, revelou-se uma linguagem articuladora intertextual essencial para o processo de síntese e heterointertextualidade na relação entre pintura e música. A elaboração de cada narrativa deu origem aos poemas atrelados às obras musicais, ou seja, textos literários que intermediaram, de alguma forma, o processo de heterointertextualidade entre pintura e música. Dando continuidade ao estudo da heterointertextualidade, em futura pesquisa, pretendo utilizar a narrativa como um dos pilares teóricos para o enriquecimento desta metodologia pré-composicional.

A pesquisa, aqui apresentada em forma de trabalho acadêmico, resultou na experiência composicional de quatro obras musicais inéditas estruturadas e inspiradas em obras pictóricas, as quais forneceram elementos concretos, análogos e simbólicos, concomitantemente, para sua elaboração, atestando a prolífica utilização das subtipologias heterointertextuais. A construção da narrativa poética dessas quatro obras, se deu por meio de uma abstração simbólica particular, que corresponde à materialização dos sentimentos e sensações fruídos por mim na contemplação das obras pictóricas descritas e organizados em forma de enredo. Consequentemente, a composição deste enredo, por mim considerado fator intrínseco à criação artística e que tem por finalidade auxiliar e conferir “identidade” à essas obras musicais, suscitou uma larga reflexão sobre a conexão entre a obra geradora (hipotexto) e o eu expectador. Essa reflexão está relacionada à participação ou ao pertencimento de uma obra admirada, a qual gera, por meio de um olhar pessoal, uma extensão de si mesma em outra linguagem artística.

Exalto o benefício do uso da intertextualidade, especialmente, entre diferentes tipos de expressão artística (heterointertextualidade), que se justifica por meio da subjetividade e pelos potenciais modelos estruturais/criativos e suas incontáveis possibilidades de captação de elementos em favor da composição musical.

Esta dissertação representa apenas o início de uma pesquisa de proporções ainda maiores, que buscou ilustrar o desejo de um artista que não enxerga limites entre as artes, mas que permite sua expressão extravasar para os diversos tipos de linguagens cabíveis, em prol da máxima expressão interior. Pretendo, futuramente, aplicar os princípios metodológicos da heterointertextualidade para compor novas obras reunindo o maior número de artes para uma fruição que envolva os mais diferentes estímulos sensoriais.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Tarsila. Site oficial de Tarsila do Amaral. Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/>. Acesso em: 19 de julho de 2024.

BIENENFELD, Elsa. Uma exposição de pinturas de Arnold Schönberg, no Neues Wiener Journal, 9 de outubro de 1910) - Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/red-gaze-arnold-sch%C3%B6nberg/zwHQwOgh-sS2Vg?hl=en>. Acesso em: 24 de julho de 2024.

BLOOM, Harold. A angústia da influência: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CASTANHEIRA, Ricardo Manuel Ramos. Gesamtkunstwerk. A utopia de Wagner. 2013.

CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. O pensamento criativo de Paul Klee: arte e música na constituição da Teoria da Forma. Per Musi, p. 07-18, 2010.

COM AMOR, VAN GOGH - Filme Completo Dublado - Filme de Drama | Cine Maior. 20 maio 2022. Disponível em: <https://youtu.be/rgO7pjirvW0?si=Fp8SsFKFIuVygFdp>. Acesso em: 10 de junho de 2025.

CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Concerning_the_Spiritual_in_Art/URvGFXf2vXgC?hl=pt-BR&gbpv=1. Acesso em: 19 de junho de 2025.

CRAWFORD, John C.; CRAWFORD, Dorothy L. Expressionism in Twentieth-Century Music. Indiana Univ Pr, p. 352, 1993.

DE LIMA, Flávio Fernandes; DE OLIVEIRA, Liduino José Pitombeira. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional. 2011.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent. Transcrição como técnica composicional nas obras de Michael Finnissy Relatório final de iniciação científica. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2006.

FELICÍSSIMO, Rodrigo Passos; JARDIM, Gilmar Roberto. Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Atribuída a Música Orquestral “New York Skyline Melody”, de Heitor Villa-Lobos. Simpósio Internacional Villa-Lobos, p. 89-96, 2009.

FONSECA, Rafael. Tudo sobre os Quadros de uma Exposição, de Mussorgsky Guia dos Classics. 29 de julho de 2020. Disponível em: <https://guiadosclassicos.blogspot.com/>. Acesso em: 20 de janeiro de 2025.

GABRIEL, Marcos Faccioli. Da obra de arte total à síntese das artes. Trans/Form/Ação, v. 43, p. 0189-0214, 2020.

GROVE, George et al. O novo dicionário Grove de música e músicos. (Sem título), 1980.

HEYN, Luma. As implicações do imaginário simbólico na estrutura musical da melodia Clair de lune, de Debussy.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: Poétique: revista de teoria e análise literária. Tradução de Clara Crabbér Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KANDINSKY, Wassily. Concerning the Spiritual in Art. Estados Unidos, Dover Publications, 2012. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Concerning_the_Spiritual_in_Art/URvGFXf2vXgC?hl=pt-BR&gbpv=1>. Acesso em: 19 de junho de 2025.

KATER, Carlos. “Villa-Lobos e a ‘Melodia Das Montanhas’: Contribuição à Revisão Crítica Da Pedagogia Musical Brasileira.” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 5, no. 1, 1984, pp. 102–105. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/780115>. Acesso em: 20 de junho de 2025.

KLEIN, Michael Leslie. Intertextuality in Western Art Music. Bloomington/Indianapolis: Indiana, University Press, 2005.

KRISTEVA, Julia. Semiótica: introdução à análise. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Flávio Fernandes de. Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade. 2011.

LUCIE-SMITH, Edward. Latin American Art of the 20th Century. London: Thames & Hudson Ltd, 2004: 42.

MESQUITA, Gabriel. A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

MESQUITA, Gabriel. A Bússola Intertextual e O Estranho Retorno Infinito. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

MINQI, Shi. (2023) Analysis of Claude Debussy’s Claire de Lune. *Journal of Humanities, Arts and Social Science*, 7(8), p.1666-1671. DOI: 10.26855/jhass.2023.08.034

MUSSORGSKY, Modest. Disponível em: <<https://guiadosclassicos.blogspot.com/2014/08/modest-mussorgsky.html>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2025.

PITOMBEIRA, Liduino. Produção de obras originais a partir da Modelagem Sistêmica do Primeiro Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. 14º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, p. 103-114, 2016.

RUCSANDA, Madalina Dana. Aspects of the relationship between Music and Pinting and their influence on Schoenberg and Kandinsky. Bulletin of the Transilvania University of Brasov, v. 12(61), n. 2 – 2019, 22 jan. 2020. Series VIII: Performing Arts. p. 91-100 DOI: 10.31926/but.pa.2019.12.61.21

SANTANA, Hermilo Pinheiro. Aplicação da teoria pós-tonal do poema sinfônico "Na noite". 2010.

SILVA, HC da; SANTOS, Raphael Sousa; PITOMBEIRA, Liduino. Utilização de contorno fotográfico no planejamento composicional de Açude velho para quinteto de metais. ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, v. 24, 2014.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Intertextualidade na música pós-moderna. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). Arte e cultura V: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 53–73, 2009.

TAAM, Pedro. Traduzindo o Real em música: Quadros de uma exposição, de Modest Mussorgsky. (2016) Disponível em:
https://www.academia.edu/29305035/Traduzindo_o_Real_em_m%C3%BAsica_Quadros_de_uma_exposi%C3%A7%C3%A3o_de_Modest_Mussorgsky. Acesso em: 20 de junho de 2025.

UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de São José do Rio Preto
Profa. Maria do Socorro Rangel – DMap/UNESP - Notas de aula – Teoria dos Grafos
Fonte: <https://www.ibilce.unesp.br> - Acesso em 24/01/2025.

ANEXOS

- Partitura 1 – ~~AVA~~
- Partitura 2 – O olhar vermelho
- Partitura 3 – Meados de junho
- Partitura 4 – Terra Brasilis

ANDREY CRUZ

~~AVA~~

PARA PERCUSSÃO E SONS GRAVADOS

(2022)

Handwritten musical score for "A Voz do Morcego" by André Cruz. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. It includes a title page with the composer's name and a dedication to "PAPA PERCUSÃO E ELETRÔNICA". The score is divided into sections labeled 1, 2, and 3, with a final section labeled "A Voz do Morcego".

ANDREY CRUZ

O olhar vermelho

PARA VOZ (SOPRANO), VIOLONCELO E PIANO

(2023)

O Olhar Vermelho

inspirado na obra homônima *The Red Gaze* de Arnold Schoenberg

Andrey Cruz (2023)

1. A Origem

Livre ♩ = 48

Soprano

Violoncelo

Piano

f legato e cantabile

mf

Misterioso ♩ = 52

pouco mais

p

fp

f dim.

Red.

Red.

12

mf mp

(dim.) p mf

Red. 8va

16

p < mf

oh oh oh

p f p mf f

8va loco tr

p f p mf f

Red. Red. Red. Red.

20

Solo
mf dolce, senza vibrato

ver-de mar

8va

p

mf dim.

pp

Red.

24

sol do céu luz de vi-da ou-ro que bri-lha e re-fle-te tu a al-ma

mp

p

mf

Red.

27

in-só-li-ta í-ris

mp

p

mf

Red.

30

mf

a te-la_es-cle-ra

p *f* *p*

Red. *8va* *Red.*

33

su - bli - nha_a pu - pi - la pre - ta que só - bri - a rei - na em

mf 3

Red. *Red.* *Red.*

35

mei-o_a ex-tra - va-gan - tes sons es - cle - ra, pre - ta e ver de,

p

Red. *Red.*

37

âm - bar

es - se o - lhar ver - me - lho

f

f

Red.

39

é tor-men - ta, de-se - jo ou dor?

rall. *a tempo*

p *mf*

Red.

42

Red.

2. Subliminar

Enérgico ♩ = 118

f

p

f

Red.

5

mf
oh - oh - oh - oh

p cresc. ... f
mf

Red.

9

oh - oh - oh - oh - oh - oh

p *f*

Red. *Red.*

13 (risada sensual) *mf*

oh

sul pont.

p ————— *f*

p cresc. ————— *f*

8va

f

Red. ————— *Red.* ————— *Red.*

17 *p* ————— *mf* ————— *p* ————— *fp* ————— *f* **rit.** — **Pulsante** ♩ = 72

oh oh-oh - oh-oh

mp < *fp* ————— *f* ————— *mp* ————— *f*

solo sul tasto pizz.

una corda

mp ————— *f* ————— *pp* < *f* ————— *pp cresc.* —————

Red. ————— *Red.* ————— *Red.* ————— *Red.* —————

22 **rit.** -- **pouco mais** ♩ = 80

pp *mp* *mf* *recitado*

oh - oh - oh a-tor-men

p *mp* *p cresc.* *f* *mp* *fp*

(cresc.) *mp dim.* *p*

(Led.) *Led.* *Led.*

26

- ta-do pe-lo que me to-lhem de-se-jo-so pe-lo que me pri-vam

f *mf* *mp*

(Led.) *Led.*

rall. - -

ord.
pp

recitado
mf

a tempo ♩ = 80 *mf*

29

oh - oh - oh me ual-ter e - go ex - ce-de-a ma - té-ria e-eu que-ro-que-ex pan-da...

pp

mf

pp cresc. - - - - -

tre corde

cresc. - - - - -

Red.

Red.

33

eu que-ro que-ex pan-da... eu pre-ci-so-que-ex - pan-da,

(cresc.) - mf

p

f

f

mf

(cresc.)

Red.

Red.

Red.

37 **rall.** - - -

pa-ra que não ha - ja mais... a dor do va-zi - o

p

(cresc.) - - - *ff* *mf*

(Red.) *Red.* *Red.*

ad. lib. - - -

ord. (vocalise livre)

40 *p*

pizz. *arco scratch (atrás da ponte)*

p

p

(Red.)

3. Hipotética

Recitativo ♩ = 72

solo
(vocalise libre)

mf *mp* *precipitando* *f*

pizz. (quasi-guitara)

f *laissez vibrer* *mp* *na corda*
(tre corde) *p* *arco* *f*

una corda *8va* *mp* *p* *ord.* *f*

Red.

♩ = 80

5

pizz. (q-g)

ff

Red.

bocca chiusa
 (gemido contido)
pp

ord.(vocalise livre)
 (intensificar o gemido)
p

mp dim.

pp

cresc.

arco (flautado)

pp

mp dim.

pp

p

cresc.

(Red.)

(cresc.)

f

(gemido orgástico)

ff

14

sul pont.

ah

pizz. (q-g)

(cresc.)

f

fp

sfz

ff

f

Livre ♩ = 58

recitado

mf

a-ves-so ao pas-sa-do,

sob-a hi-pó-te-se de re-vi-si-tá-lo

mf

p

(Red.)

20

fa-ri-a tu-do-ao meu tem-po. Mas, des-sa vez,

(Ped.)

23

do je-i-to cer-to... o cer-to pre-sen-te. rit.

(Ped.)

[illegible][illegible]

[illegible][illegible]

42

p *f* *p*

mf *arco* *mf* *mf*

mf *dim.* *p*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

46

cresc. *mf* *8va* (opcional/coloratura) *cresc.*

p cresc. *ff* *ff*

8va *loco*

mf *ff*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

50 *8va* (opc.) *f*

mf *pizz.* 3

(Red.)

55 *8va* (opc.)

p l.v. 3

(Red.) 3 Red. Red.

ANDREY CRUZ

Meados de junho

PARA FLAUTA, ACORDEÃO, PIANO, CONTRABAIXO E BATERIA

(2024)

Meados de Junho

Andrey Cruz (2024)

1

Lamentado

$\text{♩} = 98$

Expressivo

2

Ansioso

$\text{♩} = 120$

Flauta

mp

mf

Acordeão

mf

p

Piano

p

mf

Red.

Contrabaixo

Bateria

8

accel.

Entusiasmado

$\text{♩} = 128$

3

Solo

p cresc.

f

mf

p cresc.

f

p

cresc.

f

mp

pizz.

p cresc.

f

mp

mp

12

cresc. *ff*

p *f*

p *f*

p *f*

17

f *mp* *f*

f *mf* *Solo*

f *mf* *Solo*

mp

mp

22

mp *p* *f* *mf*

Solo 5

27

p *mf*

32 6

Solo

mf

mp

mp

37 7 Improviso
A7

p

p

p

f

p

f

43

Dm D7 Gm Fdim Em7(♭5) A7 Dm

49

8

Improviso A7 A/C# Dm D/C Gm/B♭ B♭/A♭

62 10

67

Red.

Red.

Red.

mf p mf

[illegible][illegible]

82 **12**

p *cresc.* *mf* *p* *cresc.*

mp *pp* *mf* *pp*

cresc. *mf* *p* *pp*

p *cresc.* *mf* *p* *pp*

89 **13**

(cresc.) mf *p* *mf* *p* *cresc.* *mf*

p *mp* *pp* *mp*

mp dim. *p* *mf* *p* *cresc.* *mf*

(p) *mp* *dim.* *p* *mf* *p*

95

p cresc. ... f

pp *mp* *p* *mf* *p*

Red. *Red.* *Red.*

p cresc. ... f

mp *mp* *mp*

Solo

14

100

mf *mp* *f*

mf *pp* *mf* *p* *f*

f *mp* *p* *f*

p *f*

f

105 15

f *mp* *p* *Solo* *f* *Red.* *gva* *mp* *mp*

110

p *fp* *p cresc.* *ff* *fp* *fp cresc.* *ff* *p cresc.* *ff* *(Red.)* *Red.* *gva* *p* *f* *p cresc.* *ff* *f* *p cresc.* *ff*

ANDREY CRUZ

Terra Brasilis

PARA ORQUESTRA MULTIÉTNICA

(2024)

Terra Brasilis

Matizes brasileiros da origem à miscigenação

Andrey Cruz (2024)

I. Povos Originários

tempo (♩ = 72) livre

Flauta Étnica ou Ocarina

Chocalho (Maracá)

Percussão 1 Chocalho (Maracá)

Percussão 2 Clave + Bongô

Percussão 3 Tambor 1 (Agudo)

Percussão 4 Tambor 2 (Médio) Bombo

Percussão 5 Tambor 3 (Grave) + Queixada

Xilofone (Tímpanos)

Piano

Clave de Madeira (como algo que caiu no chão)
muda pra bongô

4 novo tempo (♩ = 54)

Fl. Étn.

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

6

Maracá *p* *f*

Bong. *f*

Tamb.1 *f* *fff* *f*

Tamb.2 *f* *fff* *f*

Tamb.3 *f* Tambor grave

Xil. *ff*

Pno. *ff* *Red.*



8

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3

Xil.

Pno. *Red.*

9

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3

Xil.

Pno.

10

Voz Ind.

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3

Xil.

Pno.

mf

Ter - ra mãe, so - mos fru - to da

p

Queixada

f

p

mf

ff

Red.

12

Voz Ind. ter - ra guar - di - ões an - ces - trais do Bra -

Fl. Étn. *mp*

Maracá

Bong.

Tamb.1

Xil. *mf* *p*

Pno.

14

Voz Ind. *f* -sil se - me - ar e co - lher da pró -

Maracá *mf*

Bong. *mf*

Tamb.1 *mf*

Tamb.3 *mf* Tambor grave

Xil. *f* *p* *f*

Pno.

==

16

Voz Ind. *-pri_a ra - iz* fez ge - rar o Bra - sil dos bra -

Fl. Étn. *mp*

Maracá *p*

Bong. *p*

Tamb.1 *p*

Tamb.3

Xil. *p f*

Pno. *f*

18

Voz Ind. *- sis!* Terra à vista! (Cabral)
-Mas que lindo lugar, Cabral! (Pero Vaz Caminha)
-Eis o novo mundo!!!

Voz Eur.

Maracá *f p*

Bong. *f p*

Tamb.1 *f p*

Tamb.2 *f*

Tamb.3 *f p*

Xil.

Pno. *p*

Reo.

20 *f*

Voz Ind. No vo mun-do pra quem!?...só se for pra vo-cê! Ha-bi-ta-mo-a-qui, eu-ro-peu,

Maracá

Bong.

Tamb.1

Xil. *ff*

22

Voz Ind. an - tes mes-mo de vo - cê nas - cer! Ter - ra fér - til e ri - ca em á - gua e ou - ro,

Maracá

Bong.

Tamb.1

Xil.

23 TU - PI

Voz Ind. so - mos par - te do no - bre te - sou - ro!

Maracá

Bong.

Tamb.1 *f* *fff*

Tamb.2 *f* *fff*

Xil.

Pno. *ff* *Red.*

24

Voz Ind. *mf* Vas - ta em vi - da na fau - na e flo - ra, es - sa lis - ta eu te pas - so a - go - ra:

Maracá *mf*

Bong. *mf*

Tamb.1 *mf*

Tamb.2 *mf*

Tamb.3 *mf*

Xil. *mf cresc.*

Pno. *mf cresc.*

Red.

25

Voz Ind. on - ça pin - ta - da a - ra - ra a - zul ba - lei - a ju - bar - te, an - ta, tu - iu - iú,

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3

Xil. *(cresc.)*

Pno. *(cresc.)*

Red.

SÃO DA -

26

Voz Ind.

mi - co le - ão, e - ma, lo - bo gua - rá pei - xe boi, bo - to ro - sa e o ta - man - du - á

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3

Xil.

(cresc.)

Pno.

(cresc.)

27

-QUI

Voz Ind.

Quem vem lá no ho - ri - zon - te de

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3

Xil.

ff

p ff

Pno.

ff

29

Voz Ind. a - lém mar se - rá um no - vo mun-do me -

Fl. Étn. *mp*

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3

Xil. *p* *ff* *p* *ff*

Pno. *Red.*

31

Voz Ind. -lhor? *attacca*

Maracá

Bong.

Tamb.1

Tamb.2

Tamb.3 *f* *p*

Xil.

Pno. *Red.*

II. Povos Europeus

Minueto ♩ = 148

Voz - Povos Europeus

Percussão 4
Tambor 2 (Médio)
Bombo

Percussão 5
Tambor 3 (grave)
Queixada

Xilofone
(Tímpanos)

2 Trompetes em Dó

Cravo

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

6

Crav.

cresc. *f* *solo*

Vno.1

mp

Vno.2

mp

Vla.

mp

Cello.

cresc. *f* *mf* *pizz.*

Ctbx.

mf



12

Voz Eur.

mf
Es - cre-vo_a ti

Crav.

f *mp*

Vno.1

f *solo* *f*

Vno.2

f *mp*

Vla.

f *mp*

Cello.

arco *p* *f* *mp*

Ctbx.

f

18

Voz Eur. que es - te lu-gar é de-ve-ras be - lo! [Mas já tem gen-te a-qui!]

Crav.

Vno.1

Vno.2

Vla.

Cello.



23 *cresc.* *f*

Voz Eur. vos-sa al-te-za eu vou con - tar: e - les an-dam to-dos se - mi nus, pin-tam seus cor-pos, mas

Tamb. 3 Muda pra triângulo

Crav. *cresc.* *f* solo

Vno.1 *p*

Vno.2 *p*

Vla. *p*

Cello. *pizz.*

Ctbx. *cresc.* *f* *p* *pizz.*

28

Voz Eur.

não... [en - ten - dem o que nós fa - la - mos is - so é um hor - ror!]

Trgl.

Triângulo
ff

Crav.

Vno.1

Vno.2

Vla.

Cello.

arco
f

Ctbx.

f

9

...como ia dizendo, com suas vergonhas tão nuas, possuem igual inocência!
Desconhecem os animais e desprezam os objetos que trouxemos.

33

Voz Eur.

Bom. Muda para Bombo

Ptos. Muda para Pratos

Timp. Muda para Tímpanos

Tímpanos

Tpt. em Dó 1,2

Crav.

Vno.1

Vno.2

Vla.

Cello. pizz. arco

Ctbx.

ppp *ff* *pp* *cresc.* *mf* *p* *ff* *p* *cresc.* *f* *mf* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

40 10

Esta terra é rica em pau brasil e especiarias,
dentre outras riquezas naturais.
Este lugar é perfeito!

Voz Eur.

Mk. Tr. Muda para Mark Tree mark tree *f*

Tpt. em Dó 1,2 *mp* *f*

Crav. *dim.* *p* *Red.*

Vno.1

Vno.2

Vla.

Cello. Div.

Ctbx.



50 *attacca*

Crav. *Red.*

III. Povos Africanos

Ad. Lib. Jongo ♩ = 120

Vozes africanas (Coro)

Cuica *To Cuica*

Candongueiro (Agudo)

Tambu (Grave)

Caxambu (Central) *Caxambu (central)*

Percussão 5
Tambor 3 (grave) + Queixada

Bandolim

Violão

Baixo elétrico sem traste

4 12

V. Afr. (Coro) *f*

Cuica

Cand. *Candongueiro (agudo)* *mp*

Cax. *mp*

8

V. Afr. (Coro) *f*

Cand. *Candongueiro (agudo)* *mp*

Cax. *mp*

11

V. Afr. (Coro) *cresc.*

Cand. *cresc.*

Tbu. *mp cresc.*

Cax. *cresc.*

14

V. Afr. (Coro) *ff* **13** *f*
Tra - zi - do ca - ti - vo o

Cand. *f* *mf*

Tbu. *f* *mf*

Cax. *f* *mf*

Viol. *mf*

Bx. fret. *p*

17

V. Afr. (Coro) *f*
ne - gro re - sis - tiu. Con-si-go-os seus ba - tu - ques, e

Cand. *f*

Tbu. *f*

Cax. *f*

Viol. *f*

Bx. fret. *f*

20

V. Afr.
(Coro)

cren-ças, cos - tu - mes por um Bra - sil de

Cand.

Tbu.

Cax.

Viol.

Bx. fret.

mp



23

V. Afr.
(Coro)

ra - ra cor, be - lo co - mo a flor, for - te i - gual a um bom di - a

Cand.

Tbu.

Cax.

Bdl.

Viol.

Bx. fret.

f

26

V. Afr.
(Coro)

man - te... com a be - la cor de u - ma ra - ra flor de u - ma

Cand.

Tbu.

Cax.

Bdl.

Viol.

Bx. fret.



29

V. Afr.
(Coro)

for - ça tal e - xu - be - ran - te

Cand.

Tbu.

Cax.

Bdl.

Viol.

Bx. fret.

[illegible]

52 $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 154$

Gzá. muda pra ganzá *fff* Ganzá *fff* Caneca de metal *mf*

Cand. *(cresc.)* *fff*

Tbu. *(cresc.)* *fff*

Cax. *(cresc.)* *fff*

Bat. muda para surdo *fff* Surdo *fff*

Bat. muda para Bateria *fff* Bateria *fff*

Bdl. *(cresc.)* *fff* *p*

Viol. *(cresc.)* *fff*

Bx. fret. *(cresc.)* *fff*



55 $\text{♩} = 120$

Gzá. Conga *pp* *ff* *fff* Cuica

Cga. 1 *fff*

Cga. 2 *fff*

Cax. *fff*

Bat. *f* *fff*

Bdl. *fff*

Viol. *fff*

Bx. fret. *fff*