

A heterointertextualidade e seus subtipos: as relações intertextuais entre a música e outras áreas distintas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Gabriel Mesquita

UFRJ

Gabrielmesquita2602@gmail.com

Resumo.

Este artigo apresenta a heterointertextualidade, tipologia proposta pelo autor para designar relações intertextuais entre obras pertencentes a diferentes áreas artísticas. O objetivo é aprofundar a compreensão desse conceito por meio da proposição de três subtipos — heterointertextualidade literal, análoga e simbólica — organizados em uma escala que vai das transposições mais objetivas e diretas às mais subjetivas e abstratas. A pesquisa fundamenta-se nos estudos do autor sobre intertextualidade musical, especialmente na sistematização desenvolvida a partir da Bússola Intertextual, e adota uma abordagem teórico-analítica complementada pela apresentação e discussão de exemplos práticos. Como exemplos de heterointertextualidade literal e simbólica, são analisados, respectivamente, o curta-metragem *The Cat Concerto* (1946), de William Hanna e Joseph Barbera, e a canção *Erlkönig* (1815), de Franz Schubert sobre poema de Johann Wolfgang von Goethe. Para exemplificar a heterointertextualidade análoga, apresenta-se ainda uma obra visual autoral criada a partir do contorno melódico do tema inicial da *Sonata Op. 2 nº 1*, de Ludwig van Beethoven, cuja elaboração é descrita em suas etapas conceituais e materiais. Os resultados evidenciam que as relações intertextuais entre áreas distintas podem ocorrer por diferentes graus de proximidade entre os parâmetros envolvidos, desde compartilhamentos literais até associações simbólicas. Conclui-se que a classificação proposta contribui para a compreensão, organização e utilização consciente dessas ocorrências intertextuais, oferecendo aos artistas e pesquisadores um instrumento conceitual para análise e geração de processos criativos interartísticos.

Palavras-chave.

Intertextualidade, Heterointertextualidade, Processos Criativos, Composição musical, Bússola Intertextual.

Heterointertextuality and Its Subtypes: Intertextual Relationships Between Music and Other Artistic Fields

Abstract.

This article presents heterointertextuality, a typology proposed by the author to designate intertextual relationships between works belonging to different artistic fields. Its objective is to deepen the understanding of this concept through the proposal of three subtypes—literal, analogous, and symbolic heterointertextuality—organized along a scale ranging from the most objective and direct transpositions to the most subjective and abstract ones. The research is grounded in the author's studies on musical intertextuality, particularly in the systematization developed through the Intertextual Compass, and adopts a theoretical-analytical approach complemented by the presentation and discussion of practical examples. As examples of literal and symbolic heterointertextuality, the article analyzes, respectively, the animated short film *The Cat Concerto* (1946), by William Hanna and



Joseph Barbera, and the song *Erlkönig* (1815), by Franz Schubert based on a poem by Johann Wolfgang von Goethe. To exemplify analogous heterointertextuality, the article also presents an original visual artwork created from the melodic contour of the opening theme of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 1, whose conceptual and material stages of development are described. The results demonstrate that intertextual relationships between different artistic fields may occur through distinct degrees of proximity between the parameters involved, ranging from literal correspondences to symbolic associations. It is concluded that the proposed classification contributes to the understanding, organization, and conscious use of such intertextual occurrences, providing artists and researchers with a conceptual tool for the analysis and generation of interart creative processes.

Keywords.

Intertextuality, Heterointertextuality, Creative Processes, Musical Composition, Intertextual Compass.

1- Introdução

A angústia da influência dos precursores consagrados é uma questão inevitável na vida de qualquer artista criador. Harold Bloom, conhecido como o grande teórico da influência, debruçou-se profundamente sobre o assunto, publicando uma série de livros, sendo o mais conhecido deles justamente *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (BLOOM, 2002), no qual o autor descreve maneiras de um jovem poeta lidar com a influência perene de seus grandes antecessores. Bloom afirma que todo poema, na realidade, é uma releitura de outro ou outros poemas, e os chamados poetas fortes são “grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte” (BLOOM, 2002, p. 55). Bloom observa que os novos poetas não se tornam necessariamente menos originais nessa luta, pelo contrário, na angústia de se distinguirem do precursor, tornam-se, por vezes, poetas mais originais. “‘Seja eu mas não eu’ é o paradoxo da acusação implícita do precursor ao efebo” (ibid., p.118).

Da mesma maneira que acontece no âmbito textual, um compositor, no campo musical, ao se deparar com as obras de seus precursores, as reinterpreta e transforma a partir da sua própria identidade e inventividade, traduzindo em obras originais toda a influência sofrida. Esse processo composicional constitui justamente o tema geral da pesquisa da qual se origina o presente artigo: a intertextualidade musical.

A intertextualidade é um termo proveniente da literatura que designa “a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras” (MESQUITA, 2018, p. 14). O pai da química, Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794), descobriu em 1785 a Lei de Conservação das Massas — publicada no livro *Traité élémentaire de chimie* em 1789 —, segundo a qual “na natureza, nada se cria e nada se perde,





tudo se transforma”. O tradicional enunciado na verdade não é de Lavoisier, mas do poeta Titus Lucrecius Carus (96-55 a.C.), que, por sua vez, se baseou nas ideias do filósofo Epicuro (341-270 a.C.) sobre Física. Séculos mais tarde, o comunicador brasileiro Abelardo Barbosa (1917-1988), popularmente conhecido como Chacrinha, declarou que na TV “nada se cria, tudo se copia” — uma paródia metaintertextual (intertextualidade sobre a intertextualidade) da frase do químico francês, que remonta ao poeta latino e às ideias do filósofo grego. De fato, assim como na natureza, as artes estão sempre inseridas em uma dinâmica de reaproveitamento e transformação — ou seja, inseridas na perspectiva da intertextualidade.

Apesar de a prática intertextual ser frequentemente associada a uma atitude pós-moderna, Aristóteles já afirmava que Homero havia sido não só o primeiro, mas também o último poeta, e, conseqüentemente, todos os poetas posteriores estavam condenados a escrever sob a sua influência, trilhando, portanto, o caminho da intertextualidade em suas obras. Em concordância com o filósofo grego, Rodolfo Coelho de Souza afirma que “a intertextualidade é um fenômeno [...] onipresente e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura” (SOUZA, 2009, p. 54).

Como produto da influência perene exercida por artistas antecessores sobre um novo artista criador, a ocorrência da intertextualidade é resultado de uma espécie de antropofagia e regurgitação artística causada pelo fascínio, pelo regozijo e ao mesmo tempo pela angústia dessa influência. O implacável influxo recebido é assimilado e manifesto em uma nova obra, seja de maneira mais explícita ou mais implícita, mais reafirmada ou mais subvertida. Mário de Andrade, certa vez, confortando a angústia da influência do então jovem poeta Carlos Drummond de Andrade, escreveu que “em última análise, tudo é influência neste mundo”, pois “cada indivíduo é fruto de alguma coisa”, confessando ainda que, quando via nele influência dos outros, “queria tirá-la e ficava sem nada” (ANDRADE, 1982, p. 31). O escritor Laurent Jenny afirma que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 21). Sendo assim, como define Julia Kristeva — a primeira autora a utilizar oficialmente o termo intertextualidade (Figura 1) —, “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” (KRISTEVA, 2005, p. 68).



Figura 1 – Foto de Julia Kristeva na *Tel Quel*, revista na qual a autora publicou a primeira definição oficial de intertextualidade



Fonte: Forest, 1995

No campo musical, diversos autores vêm abordando a intertextualidade, tanto do ponto de vista da teoria quanto da prática composicional. No âmbito teórico, destacam-se os trabalhos de Kevin Korsyn (1991), que relacionou as definições de Harold Bloom (sobre teoria literária) com exemplos musicais, nos direcionando à *Teoria da Influência Musical*; Joseph N. Straus (1990), que criou suas próprias *proporções revisionárias*, as quais consistem em procedimentos composicionais compartilhados, segundo ele, pelos compositores da primeira metade do Séc. XX; e Michael L. Klein (2005), com abordagem interdisciplinar que trata a intertextualidade musical a partir de perspectivas de autores como Roland Barthes, Michel Foucault, Umberto Eco, Jacques Derrida, Sigmund Freud, entre outros. No âmbito prático composicional, encontramos casos marcantes de diversas formas de intertextualidade em obras de inúmeros compositores de diferentes épocas, gêneros e nacionalidades. Sobre a intertextualidade musical, o autor José Alberto Kaplan declara que

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



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

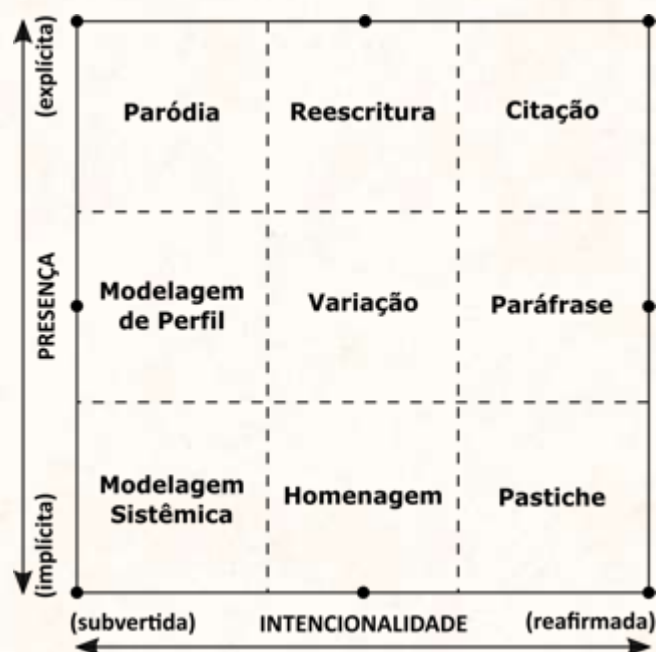
Se fora da perspectiva intertextual, uma obra musical é simplesmente incompreensível, pensamos então que a melhor atitude do compositor diante disso é aliar-se à intertextualidade e usufruir dela da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo em favor do processo composicional. Com esse intuito, elaboramos uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da música.

Criada no trabalho de mestrado do presente autor — intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música* (MESQUITA, 2018) — e expandida posteriormente em nossa tese de doutorado — intitulada *‘Á’ Bússola Intertextual ‘É’ O Estranho Retorno Infinito :||* (MESQUITA, 2023) —, a **Bússola Intertextual** funcionou como o principal recurso por meio do qual atingimos o objetivo de desenvolver uma proposta original e unificada de sistematização da intertextualidade musical. Esse instrumento constitui uma abordagem da intertextualidade por uma perspectiva bidimensional — de presença versus intencionalidade¹ — na forma de um gráfico. A Bússola Intertextual não será diretamente utilizada neste artigo, portanto não entraremos aqui em explicações mais detalhadas sobre ela — para acessar essas informações, recomendamos consultar os nossos trabalhos supracitados.

Realizamos uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, as quais se mapeiam justamente dentro do recorte bidimensional do gráfico. Nossa intenção foi a de realizar uma proposta de junção das tipologias selecionadas, amparadas por princípios unificadores. As nove **tipologias principais** são: citação, paródia, pastiche, modelagem sistêmica, variação, reescritura, paráfrase, modelagem de perfil e homenagem. Elas ocupam as nove principais áreas da Bússola Intertextual (Figura 2), cada uma com uma determinada configuração/proporção entre as dimensões do gráfico.

¹ Os conceitos referentes às dimensões do gráfico têm definições específicas no nosso trabalho. A **presença** intertextual, representada pelo eixo vertical do gráfico, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto¹, 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 basicamente 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.

Figura 2 – A Bússola Intertextual



Fonte: criada pelo presente autor

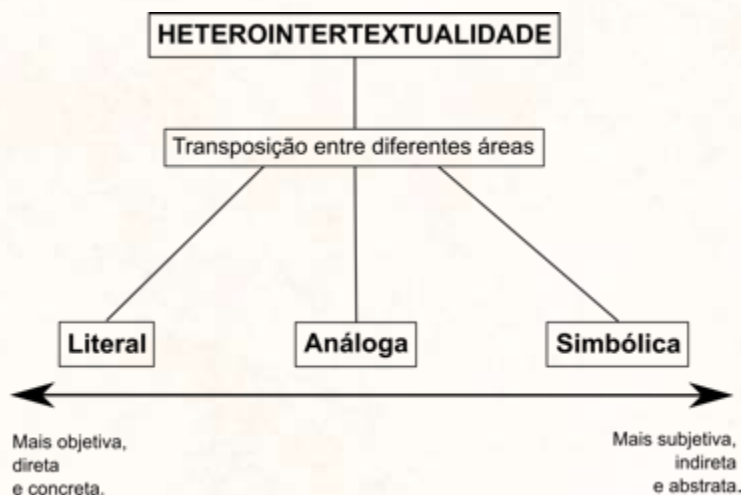
Com a meta de produzir uma compilação vasta e completa de tipologias intertextuais, reunimos em uma segunda categoria, nomeada de **outras tipologias**, outros termos utilizados para classificar a intertextualidade no campo musical, os quais ficaram de fora no mapeamento das principais áreas da bússola, e cujos conceitos envolvem eventualmente outros aspectos além das dimensões do nosso gráfico. As outras tipologias são: apropriação, colagem, plágio, sampleamento, transcrição, arranjo, alusão, intratextualidade, referência, multi-intertextualidade, intertextualidade de segunda ordem e **heterointertextualidade**.

O objetivo do presente artigo é justamente o de apresentar e aprofundar especificamente a tipologia da **heterointertextualidade**, apresentando nossas três subcategorias — **literal**, **simbólica** e **análoga** — desse tipo de ocorrência intertextual, cujo nome cunhamos para designar as relações intertextuais entre áreas diferentes (o prefixo hetero significa diferente). A Bússola Intertextual, até este momento, opera exclusivamente circunscrita ao campo da música, portanto não a utilizaremos na abordagem desta tipologia específica; temos planos de futuramente transpô-la para as áreas da Literatura e das Artes visuais — de qualquer forma, as classificações com a heterointertextualidade serão anteriores à aplicação direta da Bússola Intertextual nesses casos.

2- A Heterointertextualidade e seus subtipos

Em nosso trabalho de mestrado, propusemos o nome heterointertextualidade² para classificar tipologicamente, como comentamos anteriormente, as ocorrências intertextuais entre campos distintos. No caso do campo musical, elas acontecem entre a música e a literatura, artes visuais, artes cênicas, etc. Neste artigo, trazemos uma ideia adicional para essa tipologia: dividir os casos de heterointertextualidade em subtipos. Esses subtipos consistem em três gradações de uma escala que vai da transposição (entre diferentes áreas) mais objetiva, direta e concreta para a transposição mais subjetiva, indireta e abstrata (Figura 3). Chamamos o subtipo mais objetivo, direto e concreto (à esquerda da Figura 3) de **heterointertextualidade literal**; no meio, a **heterointertextualidade análoga**; e, por fim, a **heterointertextualidade simbólica**, que corresponde ao subtipo mais subjetivo, indireto e abstrato (à direita na Figura 3). Explicaremos a seguir cada um dos subtipos para, por fim, apresentarmos exemplos, finalizando com a heterointertextualidade análoga, cujo exemplo original — uma pintura acrílica sobre tela — nós mesmos criamos e produzimos (contemplaremos também, portanto, a descrição do processo de produção da obra).

Figura 3 – Representação esquemática dos subtipos de heterointertextualidade



Fonte: criada pelo presente autor

² 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.

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; por exemplo, 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 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.

O segundo subtipo, da **heterointertextualidade análoga**, contempla relações entre obras de áreas diferentes que possuem parâmetros análogos; por exemplo, 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 área, mas podem ser aproximados e ter seus perfis transpostos por analogia, de maneira menos objetiva, direta e concreta, se compararmos ao primeiro subtipo.

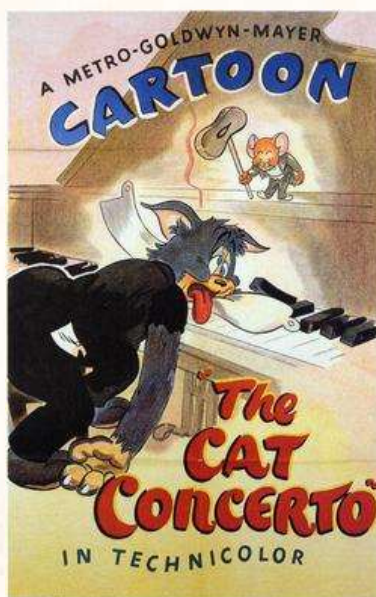
E, finalmente, a **heterointertextualidade simbólica** se refere às relações entre obras de áreas diferentes que não compartilham parâmetros em comum, nem permitem aproximações paramétricas por analogia, mas apenas por meio de metáforas, representações ou associações simbólicas; podemos pensar, na música, 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.

2.1 Exemplos dos subtipos de heterointertextualidade

O exemplo que escolhemos de **heterointertextualidade literal** foi o vencedor do Oscar de melhor curta de animação em 1946, intitulado *The Cat Concerto* (Figura 4), dos personagens *Tom & Jerry*, dirigido pela dupla William Hanna e Joseph Barbera. O roteiro se

desenrola num concerto em que Tom interpretará a versão pianística da *Rapsódia Húngara No 2* de Liszt, mas, ao iniciar sua performance, acaba despertando Jerry, que dormia no interior do piano e se revolta por ter seu sono interrompido. Esse conflito desencadeia uma série de ações cênicas de confronto entre os dois personagens, que duelam ao mesmo tempo em que executam a peça lisztiana; o grande desafio criativo do filme é, por conseguinte, conceber e realizar os ataques mútuos dos personagens, todos ‘encaixados’ à mecânica dos movimentos da performance pianística, sincronizados às ações de Tom — que toca o piano de forma convencional — e, simultaneamente, de Jerry — que toca por dentro do piano, acionando diretamente os martelos sobre as cordas do instrumento. Portanto, nessa configuração de roteiro tão específica, são os parâmetros musicais da obra de Liszt que comandam e engendram todo o desenvolvimento da ação cênica, principalmente o aspecto rítmico, que determina diretamente os ‘ataques’ (no sentido musical do termo) dos ataques (no sentido do embate, da briga) dos personagens. Não se trata então de um caso em que uma trilha musical está atrelada à movimentação cênica por analogia, com o ritmo musical dialogando com o ritmo cênico — dessa maneira seriam ritmos análogos, mas em *The Cat Concerto* são literalmente iguais. O que ocorre nesse filme de animação é uma espécie de *Mickey Mousing* — a técnica de trilha musical típica dos desenhos animados dessa época, em que a música acompanha as ações sincronizadamente —, só que invertido, ou seja, as ações seguem a música pré-existente ao invés de o contrário.

Figura 4 – Pôster do filme *The Cat Concerto*, de 1946



Fonte: Wikipedia

Figura 5 – Primeira página do manuscrito de Schubert de sua obra *Erlkönig*, de 1815



Fonte: Wikipedia

Nosso próximo exemplo, de **heterointertextualidade simbólica**³, é uma obra-prima de Schubert: a canção *Erlkönig* (Figura 5), composta em 1815 sobre a balada homônima de Johann Wolfgang von Goethe, de 1782. O poema narra a intempérie de um pai que cavalga apressado pela floresta com seu filho doente nos braços (Figura 6). A criança, delirante em febre, começa a ver, desesperada, aparições do Erlkönig, o rei dos elfos, que, representando a chegada da morte, tenta seduzir o menino para levá-lo para seu reino, oferecendo a ele uma série de atrativos. Na composição de sua música, Schubert replica simbolicamente uma série de informações contidas no texto, como, por exemplo, as palavras lisonjeiras de Erlkönig oferecendo chamarizes à criança e a maneira lúdica e sedutora como ele as diz. Os recursos utilizados pelo compositor para reproduzir musicalmente tais elementos textuais nesses

³ Deixamos o exemplo da análoga para o fim por consistir na nossa obra autoral, para que o processo de produção descrito posteriormente não interrompa o fluxo do texto dos exemplos.

momentos da canção são as mudanças na tonalidade — do tom menor para o tom relativo maior — e do caráter das figurações de acompanhamento — que antes eram constituídas de notas repetidas veloz e insistentemente, com dinâmica forte, criando uma atmosfera de tensão e urgência, e, quando aparece o rei dos elfos, se tornam arpejos que sobem e descem em dinâmica *ppp*, produzindo um caráter leve e brincante (Figura 7). A forma como a métrica da melodia cantada é delineada pela prosódia do texto é mais direta e literal, mas a maneira por meio 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.

Figura 6 – Ilustração do *Erlkönig* criada pelo artista francês Aimé de Lemud, publicada na *Magasin Pittoresque*, em Paris, no ano de 1845.



Fonte: Wikipedia

Figura 7 – Trecho em que Schubert representa musicalmente as características do poema de Goethe nos momentos de aparição do rei dos elfos, nos compassos 86 a 90 de sua canção *Erlkönig*

[86]

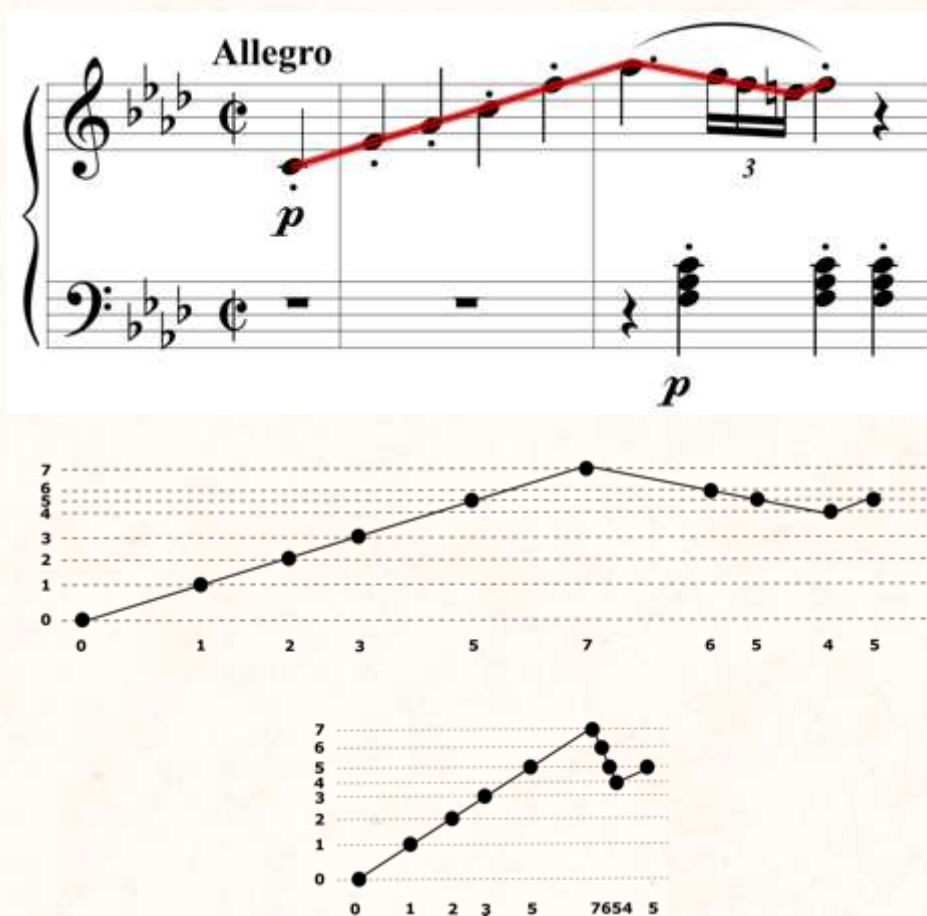
„Willst, fei - ner Kna - be, du mit mir gehn? mei-ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; mei-ne

C G7/C C E7 Am E7 Am

ppp

Fonte: SCHUBERT, 1820

Figura 8 – Análise do contorno da melodia e Beethoven e criação análoga de um delineado visual a partir do mesmo contorno



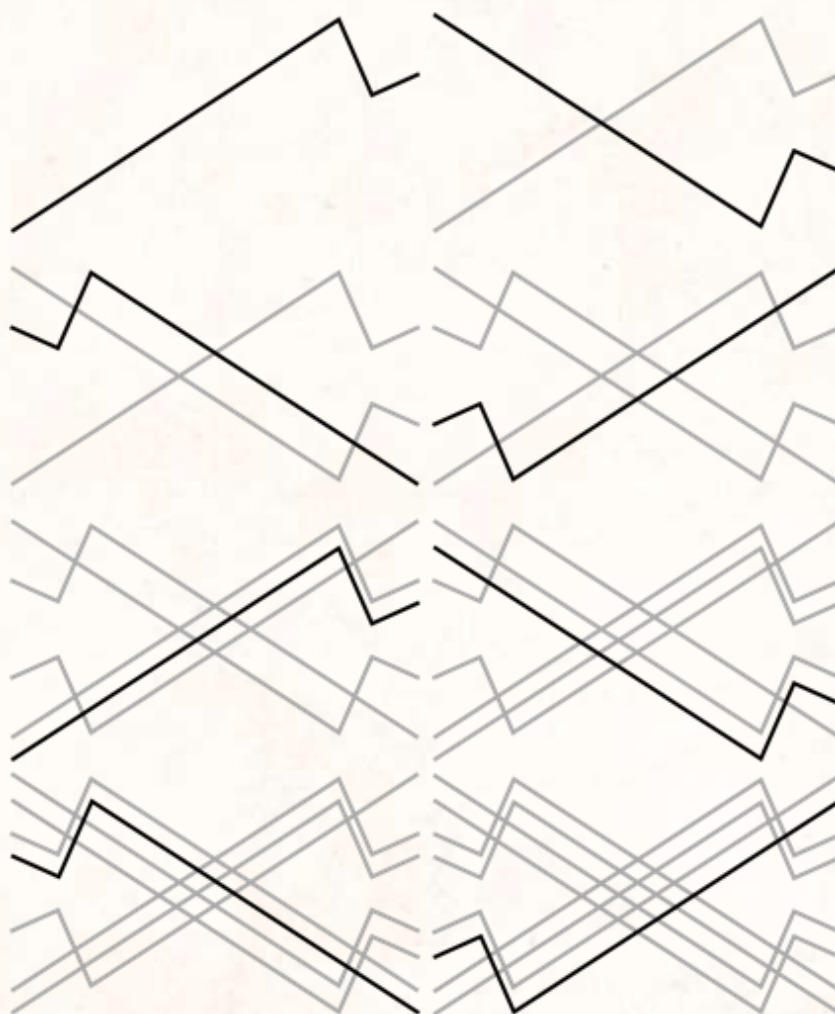
Fonte: criada pelo presente autor

Chegamos agora, finalmente, ao nosso exemplo autoral, criado a partir de um intertexto beethoveniano, que corresponde à ocorrência do subtipo restante: a heterointertextualidade análoga. Nossa tarefa foi a de criar algo não-musical a partir do tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor*, de Beethoven. Decidimos então produzir uma peça de artes visuais iniciada com um desenho digital e finalizada com pintura acrílica sobre tela, estabelecendo conexão com a música por meio de um parâmetro presente analogamente em ambos os campos artísticos: o contorno — contido tanto na melodia de uma obra musical quanto nas linhas de um desenho numa obra visual. Destacamos então a primeira frase do tema da sonata de Beethoven e analisamos seu contorno melódico (parte superior da Figura 8), o qual pode ser representado numericamente pela sequência <0123576545>⁴. A partir desses dados, criamos, analogamente, um contorno visual que

⁴Para explicações detalhadas sobre esse assunto dos contornos, consultar Straus (2013) e Sampaio (2012).

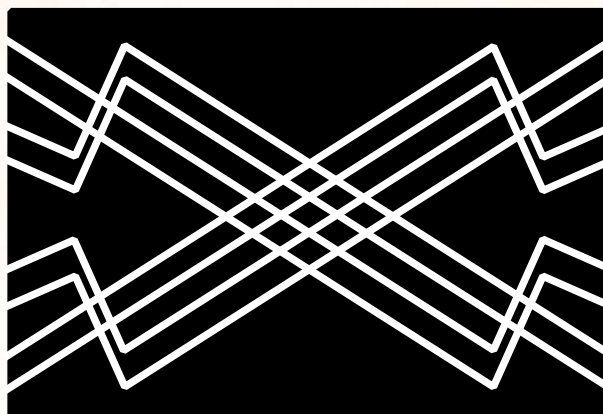
também se enquadrasse nessa mesma sequência (último gráfico, na parte inferior da Figura 8); esse delineado passou a ser a matéria-prima geradora do nosso desenho, da mesma maneira que a frase de Beethoven em sua obra. Para desenvolver a composição visual mantendo a lógica de analogia com a música, aplicamos ao contorno visual procedimentos utilizados na composição musical, sobrepondo as formas invertida, retrógrada e retrógrada da invertida à forma original do contorno (Figura 9). Encerrando essa etapa de criação digital, adicionamos ao desenho uma transposição de cada uma das quatro formas do contorno; novamente por analogia, a transposição visual — que criou um deslocamento para baixo de cada contorno visual da composição visual — pode ser comparada à operação de transposição intervalar na música (continuação da Figura 9).

Figura 9 – Operações análogas às da composição musical aplicadas ao nosso delineado visual: inversão, retrogradação, retrogradação da inversão — nessa ordem — e as quatro respectivas transposições



Fonte: criada pelo presente autor

Figura 10 – Resultado da primeira etapa (digital) da nossa criação visual heterointertextual



Fonte: criada pelo presente autor

Após chegarmos à definição do desenho, o próximo passo foi o de decidir quais seriam as cores utilizadas para pintar o nosso quadro. Optamos então por colorir o fundo com um tom de azul cobalto, mantendo brancas as faixas que formam o desenho, as quais sobressairiam com o contraste. Em seguida, fizemos testes de cor, misturando diferentes tintas azuis, até chegarmos ao tom desejado (Figura 11).

Figura 11 – Materiais utilizados e testes realizados no processo de materialização da nossa composição visual



Fonte: criada pelo presente autor

Uma vez decididas e testadas as cores, chegou o momento de pesquisarmos sobre técnicas pictóricas e realizarmos experiências para definir qual seria a que melhor viabilizasse a pintura dos nossos contornos. Precisávamos encontrar algum recurso que propiciasse a definição e delimitação acurada das formas, na medida em que nossa composição visual possui uma estética geométrica que demanda o máximo de precisão nos traços, ao contrário do que aconteceria com um estilo mais rústico ou não matematizado, por exemplo. Após algumas outras tentativas, chegamos à conclusão de que a melhor técnica seria o uso da fita crepe, numa espécie de serigrafia — o processo em que algumas áreas do quadro a ser pintado ficam permeáveis e outras impermeáveis, de modo a formar um desenho sobre ele. Escolhemos então as dimensões do quadro (um metro e oitenta centímetros por um e vinte), pintamos inteiro de branco com um rolinho de tinta, calculamos quais seriam exatamente as localizações de cada contorno do desenho, marcando noventa e seis pontos na tela, e aplicamos uma fita crepe especial, impermeável, formando todo o desenho, com o auxílio de um estilete para delinear os ângulos nos encontros das fitas, com o cuidado de dosar a pressão certa para cortá-las sem danificar a tela por trás (Figura 12).

Figura 12 – Etapa de aplicação das fitas no quadro da nossa composição visual



Fonte: criada pelo presente autor

Na sequência, aplicamos um selante em toda a tela, para evitar que a tinta a ser colocada vazasse para baixo das fitas, e selecionamos um instrumento adequado para aplicar o fundo azul — uma trincha, que é um tipo de pincel largo e achatado. Pintamos então três

camadas de tinta (Figura 13), sempre aguardando a secagem total entre cada demão, até atingirmos um azul bem uniforme, sem nenhum resquício de branco debaixo, e, ao mesmo tempo, sem exagerar na quantidade de tinta a ponto de dificultar depois a etapa de remoção das fitas. Após a última camada de tinta estar seca, era chegado o momento de retirar as fitas, com ajuda de uma pinça, tomando todo o cuidado para não as rasgar nem puxar junto parte da tinta adjacente a elas. Por fim, selecionamos um pincel bem fino e, com tinta branca ou azul, fizemos retoques nas imperfeições que inevitavelmente surgiram durante o processo, por mais que tivéssemos feito tudo com a maior cautela. As Figuras 14 e 15 mostram o resultado final do nosso quadro.

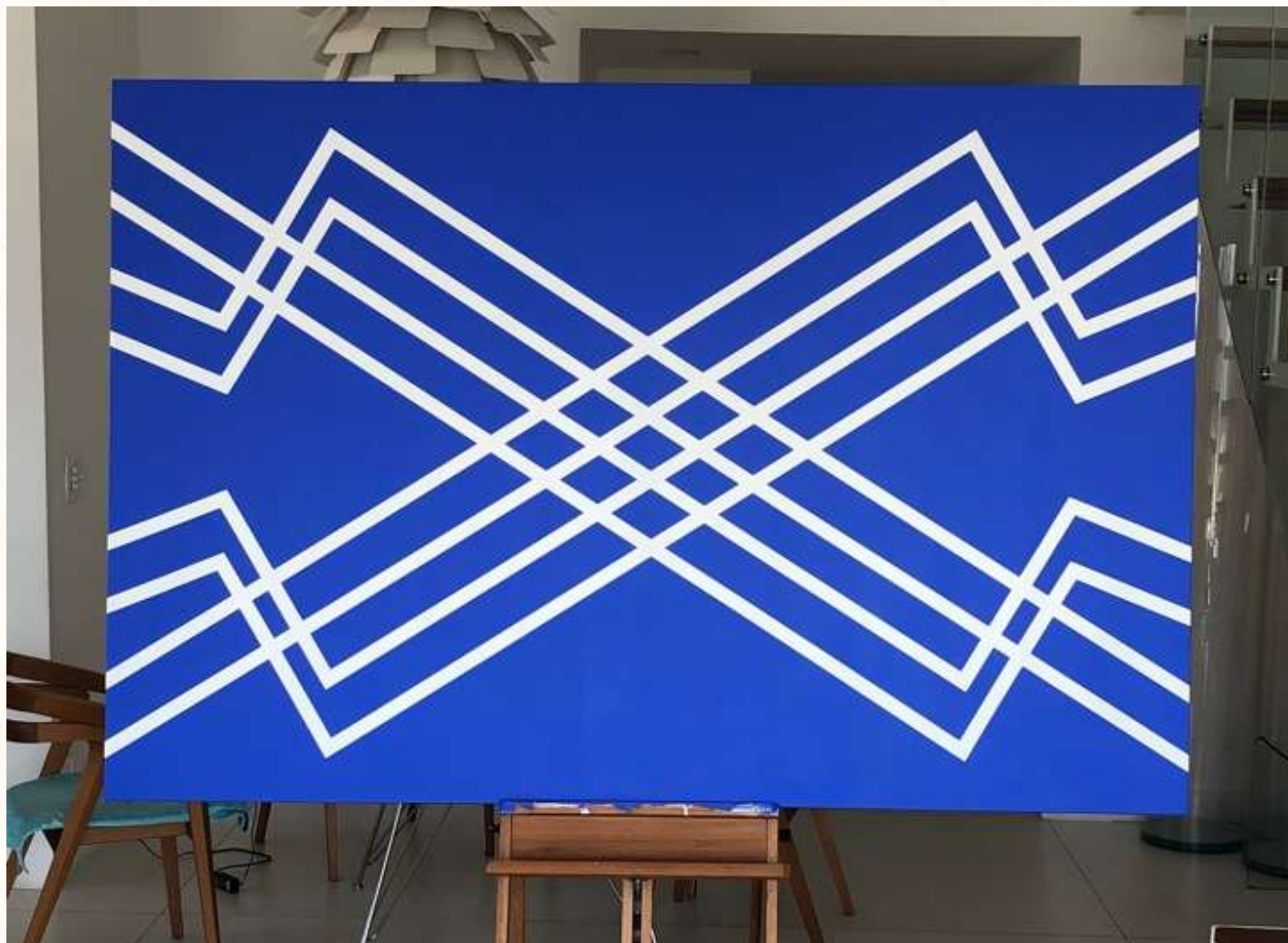
Figura 13 – Etapa de aplicação das camadas de tinta azul



Fonte: criada pelo presente autor



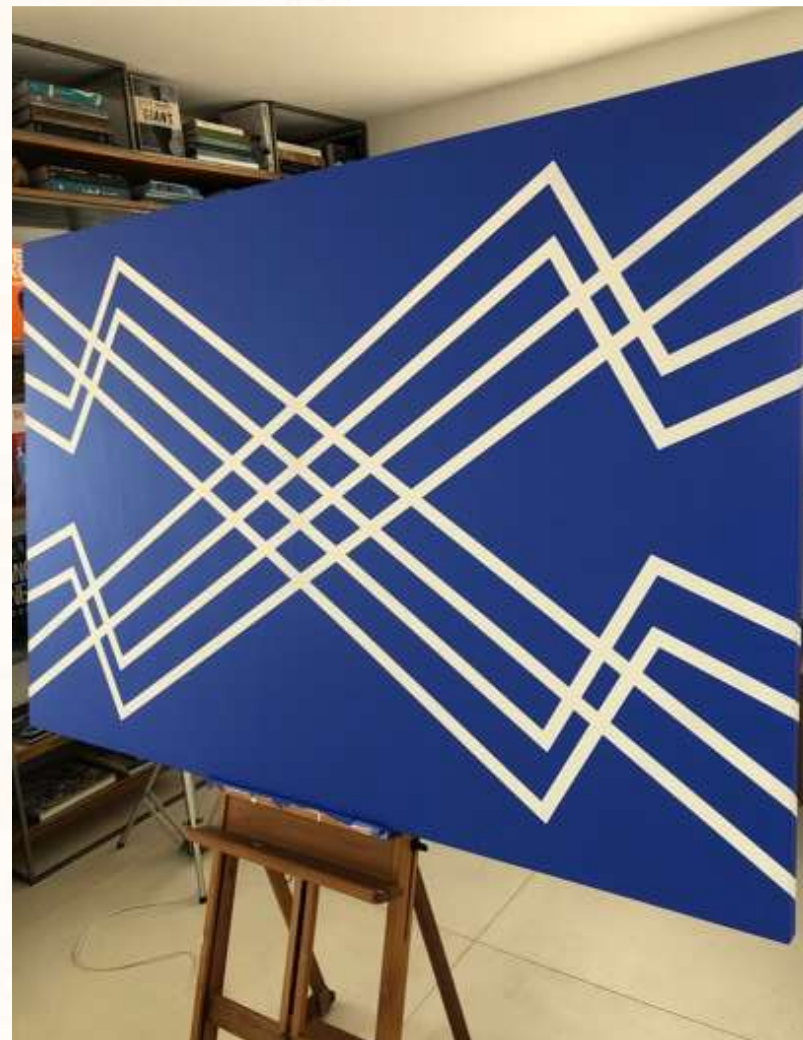
Figura 14 – Resultado final da materialização da nossa composição visual



Fonte: criada pelo presente autor



Figura 15 – Outros ângulos do resultado final do nosso quadro



Fonte: criada pelo presente autor

3- Considerações Finais

Neste artigo, alcançamos o objetivo de apresentar detalhadamente a heterointertextualidade: uma das nossas **outras tipologias** intertextuais — aquelas que ficaram de fora do mapeamento da Bússola Intertextual. Descrevemos nossa proposta de criação dos três subtipos dessa tipologia que designa as relações intertextuais entre áreas diferentes, dentro de uma escala que vai do mais objetivo, concreto e direto ao mais subjetivo, abstrato e indireto, complementando com a exposição de exemplos práticos.

A heterointertextualidade existe com frequência na prática da criação artística, mesmo que ocorra de maneira intuitiva ou não metodológica. Um famoso e fascinante exemplo de cadeia heterointertextual parte do poema simbolista *L'Après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé, que inspirou o compositor Claude Debussy a criar o célebre *Prélude à l'après-midi d'un faune*, no qual a atmosfera ambígua, sensual e onírica do texto é transposta — principalmente por heterointertextualidade simbólica — para o campo sonoro por meio de timbres, harmonias e fluxos temporais fluidos. Posteriormente, a música de Debussy inspirou Vaslav Nijinsky a criar uma coreografia revolucionária (Figura 16), transformando os elementos musicais — por diferentes subtipos de heterointertextualidade — em gesto, espacialidade e desenho corporal. Assim, a obra percorre um trajeto interartístico no qual poesia, música e dança preservam vínculos estruturais e expressivos entre si, ao mesmo tempo em que se metamorfoseiam profundamente a cada nova linguagem.

Figura 16 – Vaslav Nijinsky dançando a coreografia do *Prélude à l'après-midi d'un faune*



Fonte: Wikipedia

Consideramos, portanto, que uma proposta de classificação, organização e sistematização dessas ocorrências intertextuais entre áreas distintas pode ser bastante útil aos artistas, para que tenham o máximo possível de consciência e controle sobre o processo de criação, ou para que possam gerar repositórios criativos por meio dessas nossas teorias.

Referências

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

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

FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel: 1960-1982*, Paris: Seuil, 1995.

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

KAPLAN, José Alberto. *Ars inveniendi*. *Revista Claves* (periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB). João Pessoa, no 01, p. 15-25, 2006.

KLEIN, Michael L.. *Intertextuality in western art music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. *Toward a new poetics of musical influence*. *British Journal-Music Analysis*, p. 3-72, 1991.

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

MESQUITA, Gabriel. ||: ‘À’ *Bússola Intertextual* ‘É’ *O Estranho Retorno Infinito* :|| Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

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 Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SAMPAIO, Marcos. *A teoria das relações de contorno: inconsistências, soluções e ferramentas*. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

SCHUBERT, Franz. *Erlkönig*. Vienna: Diabelli, n.d. (1820)

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.



STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. São Paulo: UNESP, 2013.

STRAUS, Joseph N.. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

