As camadas de intertextualidade das XIV *Variações sobre o tema de Xangô* de Almeida Prado

Ariane Isabel Petri
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: A existência da obra *XIV Variações sobre o tema de Xangô*, de Almeida Prado, em duas versões (uma de 1961, para piano, e outra de 1998, para fagote e piano), e o depoimento do compositor de que cada variação se refere a um gênero do folclore brasileiro criam um cenário complexo de intertextualidade. Primeiramente, o artigo traz uma contextualização da obra nacionalista, obra esta que segue as instruções de Mário de Andrade e Mozart Camargo Guarnieri. Em seguida são abordados conceitos de intertextualidade que importam neste recorte de trabalho, entre outros, a bússola intertextual de Gabriel de Mesquita, e representamos em gráfico as quatro camadas de intertextualidade encontradas nessa obra. Durante a abordagem destas camadas, damos um enfoque na relação da variação IV com sua referência externa, o *Ponteio n. 45* de Guarnieri. A análise comparativa dos dois intertextos, tanto nos seus parâmetros superficiais quanto profundos, mostra que eles se relacionam através de modelagem de perfil. A comparação das duas versões, escritas com uma distância de 37 anos, evidencia como a nova versão, mesmo mantendo o piano inalterado, ambienta a obra na fase pós-moderna do compositor. Por último, compilamos as tipologias de intertextualidade dentro da bússola intertextual e propomos uma reformulação da bússola bidimensional e sua ampliação para três dimensões, no intuito de incorporar nesta um novo conceito, a metaintertextualidade, a partir da relação sugerida pelas duas versões das *XIV Variações* de Almeida Prado.

Palavras-chave: Almeida Prado. Intertextualidade. Bússola intertextual. Ponteio Guarnieri.

Intertextual Layers in Almeida Prado's XIV Variações sobre o tema de Xangô

Abstract: *A complex scenario of intertextuality is created from the mere existence of Almeida Prado's XIV Variações sobre o tema de Xangô in two versions (one from 1961 for piano and the other in 1998 for bassoon and piano) and his affirmation that each variation refers to a genre of Brazilian folk music. Initially we contextualize the nationalistic work that adheres to the guiding principles of Mario de Andrade and Mozart Camargo Guarnieri. Next, we discuss the work's important concepts of intertextuality, including Gabriel de Mesquita's intertextual compass; we also produce graphic representations of the four layers of intertextuality found in this piece. During the analysis of these stratums we focus on the relationship of Variation IV with its extrinsic reference, Ponteio no. 45 by Guarnieri. A comparative analysis of these two intertexts,*

PETRI, Ariane Isabel. As camadas de intertextualidade das *XIV Variações sobre o tema de Xangô* de Almeida Prado. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-25, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2612

Recebido em 22/5/2020, aprovado em 8/7/2020

both within its superficial and in-depth framework, shows that the intertexts interrelate through profile modeling. The comparison of the two versions written 37 years apart, makes it clear how Almeida Prado's new version, even without changing the piano, sets the piece within the composer's postmodern phase. Finally, we compile the types of intertextuality within the intertextual compass and propose a reformulation of the two-dimensional compass and its extension to three dimensions in order to incorporate a new concept, that of metaintertextuality, based on the relationship suggested by the two versions of Almeida Prado's XIV Variações.

Keywords: *Almeida Prado. Intertextuality. Intertextual Compass. Ponteio Guarnieri.*

Quando Almeida Prado se refere à sua obra *XIV Variações sobre o tema de Xangô*, ele afirma: "Cada variação é um comentário estilizado de um gesto folclórico brasileiro" (ALMEIDA PRADO, 1998: 1). O que vamos apresentar neste trabalho é um recorte da tentativa de relacionar cada uma das 14 variações da obra a gêneros populares, parcialmente mencionados por Almeida Prado como contidos na obra. Essa relação das variações com o gênero popular se faz presente de uma maneira sutil e abstrata, sem apresentar estereótipos rítmicos ou harmônicos.

Para chegar a essa obra, comecemos com Mário de Andrade e sua defesa da música nacionalista. No *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Andrade, em tom de manifesto, defende a produção musical brasileira como expressão da identidade nacional: "A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora" (ANDRADE, 2006 [1928]: 20). Santos e Soares (1982) chamam atenção para a análise totalizadora dada ao conjunto de peças folclóricas reunidas por Andrade:

> Há, frequentemente, em seus textos, uma quase sinonímia entre "raça", "povo" e "cultura", na verdade, traduzindo uma brasilidade, entidade única e totalizadora. Ao apresentar, na segunda parte do Ensaio, uma coletânea de peças folclóricas de várias partes do país, Mário procura realçar-lhes os fatores comuns, representativos da unidade nacional (SANTOS; SOARES, 1982: 21).

Andrade sugere a Suíte como uma forma brasileira, sendo uma sequência de gêneros brasileiros (ponteio, caterete, coco, moda ou modinha, cururu, dobrado etc.), mas sem denominar de "Suite Brasileira" [*sic*] (ANDRADE, 2006 [1928]: 53). Em vez disso, ele prefere utilizar uma nova terminologia, como congado ou maracatu. Santos repara que o exemplo dado por Andrade junta gêneros populares de diferentes origens: "Mário sugere um exemplo com seis danças de regiões diferentes do Brasil, mas preocupa-se, também, em contrastá-las pelas origens africanas, europeias e ameríndias" (SANTOS; SOARES, 1982: 24).

Camargo Guarnieri foi um dos principais seguidores das ideias de Andrade. Como compositor, é muito bem representado pelos seus *50 Ponteios*, mas sua atuação como professor também foi de extrema importância. Segundo Almeida Prado, "era o único compositor brasileiro que tinha uma escola de composição oficial no estúdio dele" (ABM; ALMEIDA PRADO, 1999: 2). Na Fig. 1, extraída de Verhaalen (2001: 58), vemos os seus pupilos reunidos.

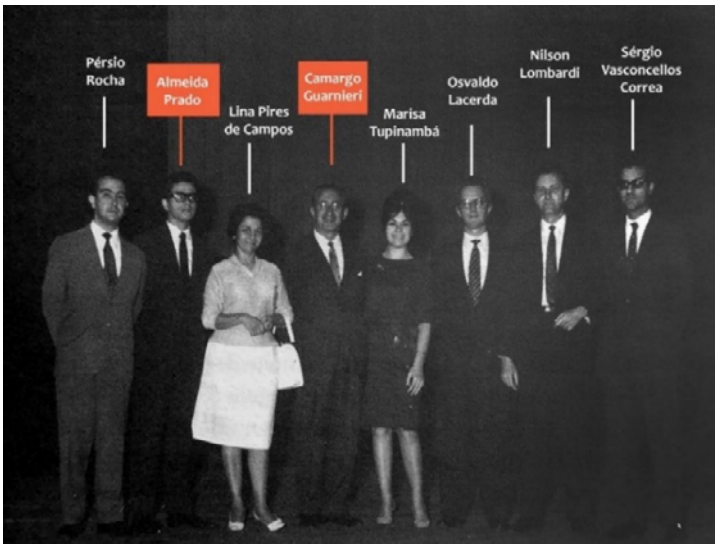


Fig. 1: Foto reunindo os alunos de Guarnieri, identificados na foto

Almeida Prado descreve suas primeiras aulas de composição com Guarnieri da seguinte maneira:

> [...] ele me tomou como aluno e comecei a desenvolver com Guarnieri um trabalho metódico de aprendizado que consistia em fazer variações ao piano mediante um tema folclórico, invenções a duas vozes com temas folclóricos e peças corais ou vocais. Isso durante certo tempo. Ele achava que um aluno iniciante, ao fazer variações, estava, ao mesmo tempo, preso a um tema, o que é uma disciplina, uma limitação, e segundo a filosofia de Mario de Andrade, era iniciá-lo nas raízes da música brasileira para chegar ao inconsciente nacionalista (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001: 2-3).

A primeira fase composicional de Almeida Prado, a nacionalista[1], é a menos conhecida. As *XIV Variações*, na sua primeira versão para piano solo de 1961, tratada também como *XIV Variações sobre um tema afro-brasileiro*, foram sua primeira obra escrita sob supervisão de Guarnieri[2]. Em uma palestra dada em 2001 na Academia Brasileira de Música, Almeida Prado comenta a obra:

> Esta é uma obra que não renego, com todas as influências de Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo, boas influências porque são todos brasileiros, grandes mestres. [...] deixo a obra como está, sem mexer, como exemplo de que tive um bom embasamento com Guarnieri, de música brasileira autêntica (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001: 6).

Trinta e sete anos depois da primeira versão para piano solo, em 1998, Almeida Prado retoma a obra e acrescenta uma voz para fagote à base inalterada do piano. Ele escreve: "Revisitar uma obra antiga, acrescentando algo novo, é uma experiência inusitada em minha

[1] A denominação e a subdivisão das fases composicionais de Almeida Prado seguem as relatadas por Moreira (2004), conforme entrevista realizada com o compositor. A fase nacionalista se estendeu de 1960 a 1965.

[2] Almeida Prado tinha 18 anos.

trajetória[3]. Seria como uma colagem, sendo o elemento da colagem[4] um objeto sonoro meu" (ALMEIDA PRADO, 1998: 1).

A citação das palavras "influências", "colagem" e "revisitar" pelo próprio compositor é um indicativo que a obra em suas duas versões envolve ocorrências interessantes de **intertextualidade**. O foco principal deste trabalho será demostrar as diferentes camadas destas ocorrências de intertextualidade.

Para isso, este trabalho se divide em cinco seções. Na primeira seção, abordaremos o conceito de intertextualidade, trazendo passagens de diversos autores que convergem para este recorte, e apresentamos a **bússola intertextual**[5] de Mesquita (2018). Na segunda seção, mostraremos quais as camadas de intertextualidade envolvidas na obra *XIV Variações.* Em seguida, na terceira e mais robusta seção, faremos a análise das relações de cada camada individualmente e com seus intertextos, focando em especial a análise comparativa da variação IV e do *Ponteio n. 45* de Guarnieri, exemplificando aqui a relação de uma das variações com um intertexto da camada 2 de intertextualidade apresentada na seção 2. Fecharemos, na quarta seção, com a localização das camadas encontradas dentro da bússola intertextual de Mesquita, sugeriremos uma reformulação da apresentação visual da bússola e a expandiremos para uma bússola tridimensional, proposta nossa para abrigar metaintertextualidades, não sem resumir nossas conclusões na quinta seção.

1. Os conceitos de intertextualidade

Veremos agora alguns conceitos e citações de intertextualidade que se tornam importantes para este recorte do trabalho. Rodolfo Coelho de Souza afirma (2009: 54): "[...] a intertextualidade é um fenômeno arcaico, onipresente, e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental". Trazemos aqui também a definição adotada por Mesquita no seu trabalho intitulado *Acústica da Influência*, no qual ele descreve intertextualidade como "criação de uma obra a partir de outra preexistente, ou a presença de uma obra em outra, ou ainda o diálogo entre elas" (MESQUITA, 2018: 16). É uma definição pragmática que junta em uma o que por outros autores é diferenciado em intertextualidade e influência. Klein cita Clayton e Rothstein para uma distinção: "[...] influência tem a ver com ação, enquanto intertextualidade tem a ver com um campo muito mais impessoal de intertextos"[6] (CLAYTON; ROTHSTEIN, 1991: 4 *apud* KLEIN, 2005: 11, tradução nossa). É significativo o fato de que Almeida Prado afirmou não renegar a obra nacionalista da juventude. Ao contrário, ele a retomou para criar uma nova versão e a trouxe desta maneira para a atualidade. Tendo em vista a existência de duas versões

[3] No mesmo ano de 1998, conforme consta no *Catálogo de obras* organizado por Valéria Peixoto e lançado pela ABM, Almeida Prado realizou releituras de outras obras: a *Sonata n. 3* para piano de 1984, em 1991 já transcrita para violino e piano, recebeu em 1998 uma adaptação para trombone e piano. A *Sonata n. 5 (Omulu)*, original para piano de 1985, obteve uma nova versão para tuba e piano. As *Variações* de 1961 para piano foram relidas para clarineta e piano. As *Kinderszenen - Cenas infantis* de 1982 para piano foram reescritas para violino e piano e acrescidas por novos movimentos (PEIXOTO, 2016).

[4] Almeida Prado já tinha usado o recurso da colagem na obra *Poesilúdios n. 2*, composta em 1983 (MOREIRA, 2004: 77). Entendemos que o procedimento "inusitado" por ele citado se refere ao fato de usar um objeto sonoro dele mesmo, criando um caso de uma intratextualidade, como veremos adiante.

[5] A apresentação da bússola intertextual de Mesquita se dará na seção 1.1.

[6] Original: "[...] influence has to do with agency, whereas intertextuality has to do with a much more impersonal field of crossing texts".

de uma mesma obra, aplica-se o que disse Coelho de Souza (2009: 58): "[...] uma obra cresce na descendência que gera, ou decresce na que a renega".

Entre as **proporções revisionárias** de Bloom, constam três ferramentas que se fazem presentes nesta obra de Almeida Prado. São elas: *Clinamen*, o desvio do original; *Tessera*, a complementação de um fragmento; *Apophrades*, o retorno do precursor (BLOOM, 1973: 15-16).

Rodolfo Coelho de Souza, trazendo o exemplo de Gilberto Mendes, que na juventude criava obras nacionalistas, observa que, quando "a individualidade de sua voz se cristalizou e ele se tornou um 'poeta forte' – para usar a terminologia de Bloom –, ocorre o fenômeno do *Apophrades*: a obra posterior [...] reescreve a obra preliminar, indicando um novo caminho para sua leitura" (COELHO DE SOUZA, 2009: 61). Esta constatação vale tanto para Mendes quanto Almeida Prado, que dividem as origens composicionais no nacionalismo. Além de ser interpretado como retorno do precursor, "a reutilização de materiais, de uma obra para outra, pode ser vista como *Tessera*, em que o precursor é o próprio compositor mais jovem" (COELHO DE SOUZA, 2009: 66). Porém, por se tratar, no caso das *XIV Variações*, de uma colagem sobre a obra anterior inteira, e não da típica complementação de um fragmento, a interpretação como *Tessera* não procede tanto quanto em obras que reaproveitam e expandem um ou mais fragmentos de uma obra para outra nova.

1.1 A bússola intertextual

A dissertação de Mesquita (2018) apresenta uma classificação e sistematização da intertextualidade na música e faz uma compilação de tipologias intertextuais, mapeadas por uma perspectiva bidimensional. No gráfico da bússola intertextual (Fig. 2), o eixo vertical traz a presença do texto (do material temático), variando de implícito a explícito, enquanto o eixo horizontal traz a intencionalidade intertextual, mostrando "o grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido" (MESQUITA, 2018: 17), numa graduação entre subvertida a reafirmada.

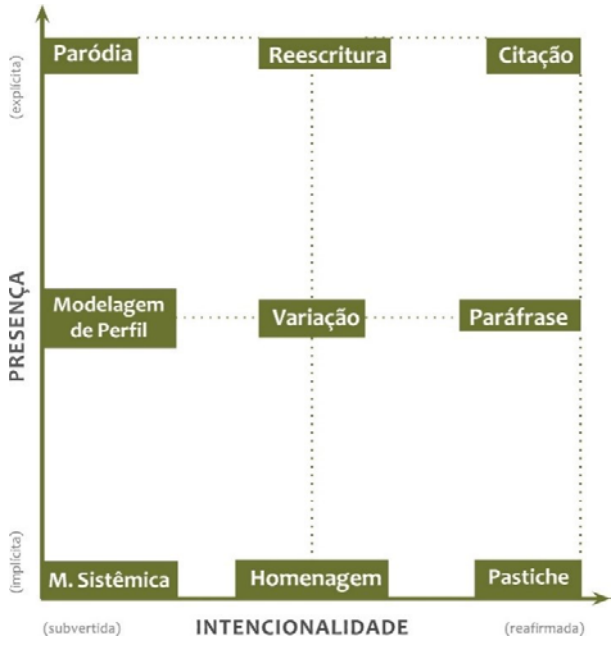


Fig. 2: A bússola intertextual de Mesquita (2018), com nove tipologias

A **modelagem sistêmica**[7] é a tipologia com menor grau de presença do material temático e menor preservação do contexto. A **citação** fica no outro extremo da bússola, com maior possível grau de manutenção dos elementos e do contexto. A **variação** se situa no meio do caminho das duas anteriores, outras seis se agrupam em volta. Esta forma de sistematizar facilita a visualização do tipo e da extensão dos processos composicionais aos quais uma obra foi submetida para se tornar outra. A perspectiva desta ferramenta parte de uma análise das características da partitura em nível neutro[8], portanto não se aplicam conceitos que levem em consideração a cronologia da criação das obras (campo poiético) ou da receptividade (campo estésico)[9].

2. As camadas de intertextualidade na obra

Na obra *XIV Variações sobre o tema de Xangô*, o tema de Xangô se baseou no Canto de Xangô do *Ensaio* de Andrade (Fig. 3). Segundo Almeida Prado, é um "tema de feitiçaria", caracterizado da seguinte forma: "É um tema tão bobo, que tem uma quinta e uma caída bem brasileira e uma pequena cadência" (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001: 5).

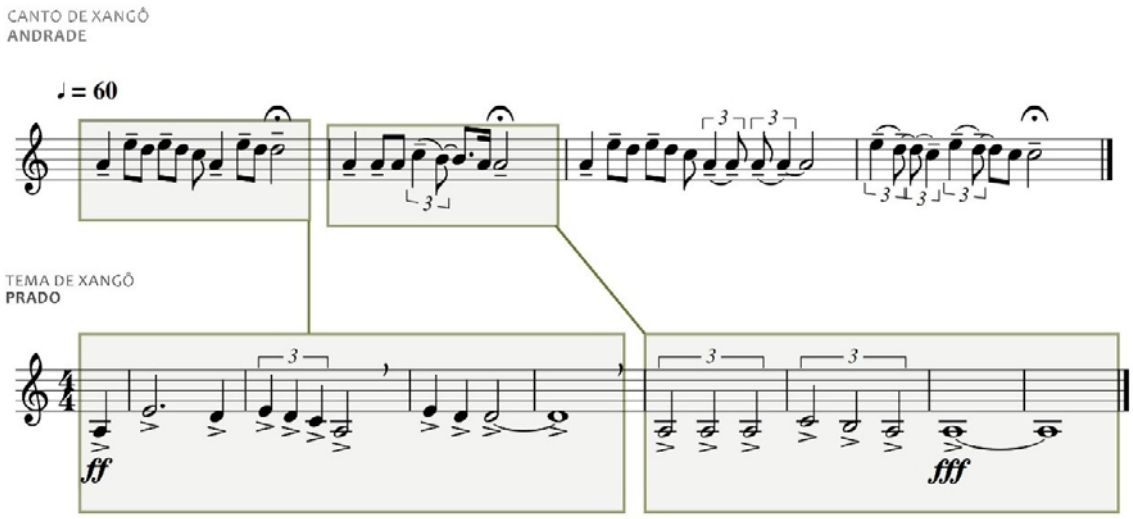


Fig. 3: O Canto de Xangô, do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário Andrade, e o tema de Xangô usado nas *XIV Variações* de Almeida Prado

Vemos que Almeida Prado preservou a quinta, a caída brasileira, mas alterou o ritmo e aproveitou somente a metade do Canto para formar o seu tema.

Em relação às variações, Almeida Prado afirma que usou "formas do gestual brasileiro em cada variação" (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001: 6) e menciona os gêneros populares **moda de viola**, **modinha**, **cateretê**, **toada paulista**, **seresta** e um **ponteio** de Guarnieri. Além destes

[7] Segundo Liduino Pitombeira, "a modelagem sistêmica, aplicada à composição musical, é uma modalidade de intertextualidade abstrata, na qual se busca identificar o sistema composicional de uma determinada obra com a finalidade de planejar uma nova obra, aparentada com a original somente em alguns aspectos profundos" (PITOMBEIRA, 2016: 110).

[8] Dentro do modelo tripartite de semiologia na música desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez, o nível neutro é o que se refere à obra como objeto material.

[9] Os outros dois níveis, o poiético e o estésico, se referem aos processos cronológicos da produção e da recepção da obra e completam o espaço semiológico tripartite de Nattiez.

gestos do folclore brasileiro, ele diz ter se inspirado em **melismas do candomblé**, nas *Valsas de Esquina* do Mignone, e reconhece ainda as influências estilísticas de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez (ABM; ALMEIDA PRADO, 2001: 6; 1998: 1).

Com estes dados reunidos, enxergamos as seguintes camadas de intertextualidade na obra, conforme exemplificado na Fig. 4. As camadas 1 e 2 se fazem presentes já na versão da obra de 1961, para piano solo.

Na **primeira camada**, um tema e suas diversas variações, exemplificadas na Fig. 4[10].

Na **segunda camada**, as referências externas que Almeida Prado menciona na palestra, como o Canto de Xangô do Andrade, um ponteio do Guarnieri etc.[11] Estas referências não são marcadas na partitura.

Na nova versão de 1998, foi colada uma voz para fagote em cima do piano. A partir deste processo de acréscimo de novos elementos, obtemos a **terceira camada**: a relação da nova voz do fagote com o piano de antes.

Por último, existe uma **quarta camada**, que visa à relação das duas versões, escritas em uma distância de 37 anos.

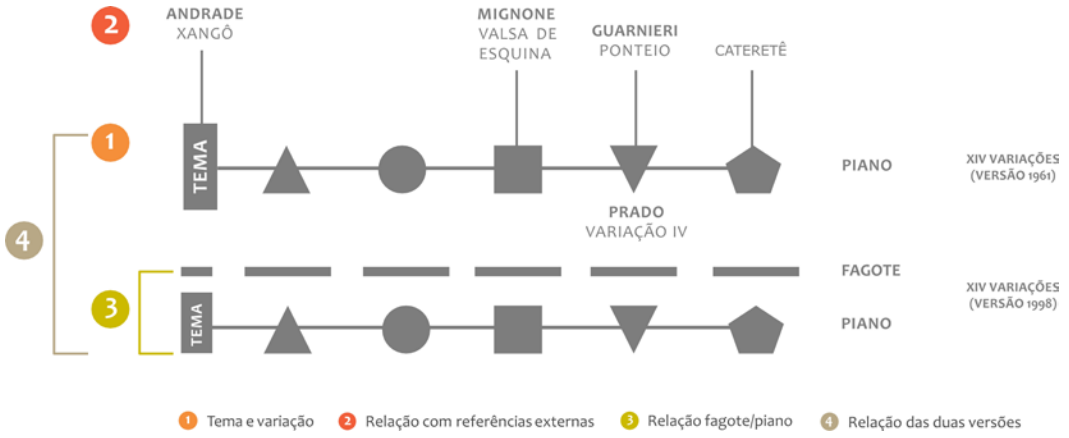


Fig. 4: As camadas intertextuais na obra *XIV Variações sobre o tema de Xangô* de Almeida Prado

3. A análise de cada camada

3.1 A camada 1

A camada 1 de intertextualidade reflete o típico processo de variação de um tema emprestado de outro autor, tão corriqueiro na história da música. Basta pensar em Brahms e suas *Variações de sobre um tema de Haydn*, a *Rapsódia sobre um tema de Paganini*, por Rachmaninoff, ou as *Variações sobre um tema de Diabelli*, por Beethoven. Cada variação se refere de uma maneira ao tema escolhido, sendo ele aqui o tema folclórico do Canto de Xangô. Ao longo do processo de variação, o compositor se afasta do tema, criando novos contextos e relações, aproveitando ou alterando certos parâmetros característicos do tema.

[10] Para facilitar a visualização, o gráfico se restringe a poucas variações.

[11] Igualmente, não são representadas todas as referências externas.

3.2 A camada 2 e suas referências externas

A camada 2 de intertextualidade reflete a afirmação feita pelo compositor de que cada variação é ligada a uma forma do gestual brasileiro. Examinando a camada 2, foi necessário encontrar que variação comenta qual gesto folclórico, qual referência externa. Ao mesmo tempo que reconhecemos a importância das sete referências externas mencionadas pelo compositor, precisamos nos dar conta de que devem existir outros além dos supracitados, uma vez que o número de intertextos citados por Almeida Prado não chega ao número total das variações. A relação composicional entre as variações e as referências externas aparece de uma maneira sutil e abstrata na obra, sem apresentar estereótipos.

No caso da quarta variação (Fig. 5), encontramos o *Ponteio n. 45* de Guarnieri como intertexto e analisaremos em seguida como os dois dialogam, exemplificando uma das maneiras possíveis da relação dos intertextos na camada 2.

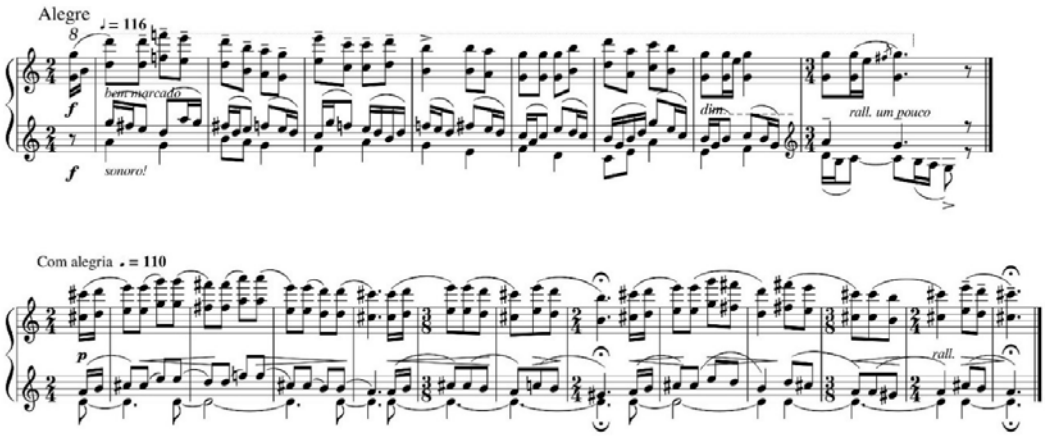


Fig. 5: Variação IV das *XIV Variações sobre o tema de Xangô* de Almeida Prado (acima) e *Ponteio n. 45* de Guarnieri, compassos 1 a 12 (abaixo)

Análise comparativa: variação IV e *Ponteio n. 45*

Entraremos na análise comparativa destes dois textos que se relacionam no que chamamos de camada 2, conforme mostrado na Fig. 4. Nas figuras seguintes, o exemplo musical da figura superior mostra a variação IV; o inferior, o *Ponteio n. 45*.

O primeiro item analisado é o caráter indicado na partitura. Na variação IV de Almeida Prado é "Alegre", no *Ponteio n. 45* de Guarnieri é "com alegria". Na mesma Fig. 6 está realçada também a indicação de andamento, que difere pouco: em Almeida Prado, a semínima é igual a MM 116; em Guarnieri, MM 110. A fórmula de compasso inicial é a mesma em ambos, 2/4. Ao longo dos dois trechos há inclusão de outras fórmulas de compasso.

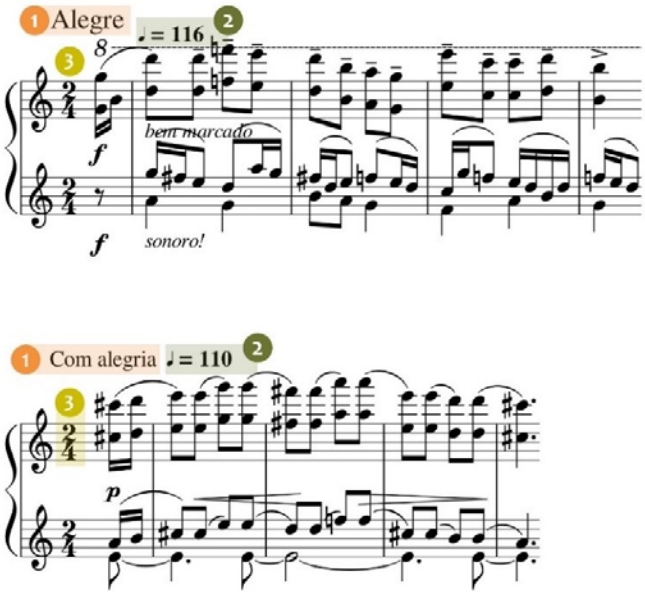


Fig. 6: Comparação de caráter (1), andamentos indicados (2) e fórmula de compasso (3) na variação IV (compassos 1 a 4.1) das *XIV Variações* de Almeida Prado (acima) e no *Ponteio n. 45* (compassos 1 a 4.2) de Guarnieri (abaixo).

Passamos para a comparação da textura (Fig. 7). A melodia em Almeida Prado se apresenta em oitavas com *tenuto*, a do *Ponteio*, igualmente em oitavas, com ligaduras. Em ambos os trechos a mão esquerda é dividida em duas vozes. A voz interna em Almeida Prado é um contraponto, mais movido do que a melodia. Em Guarnieri, a voz interna se apresenta em terças paralelas com a melodia. A linha do baixo da variação IV é a voz menos movida. No *Ponteio*, o baixo se apresenta da forma o menos movido possível, como pedal.

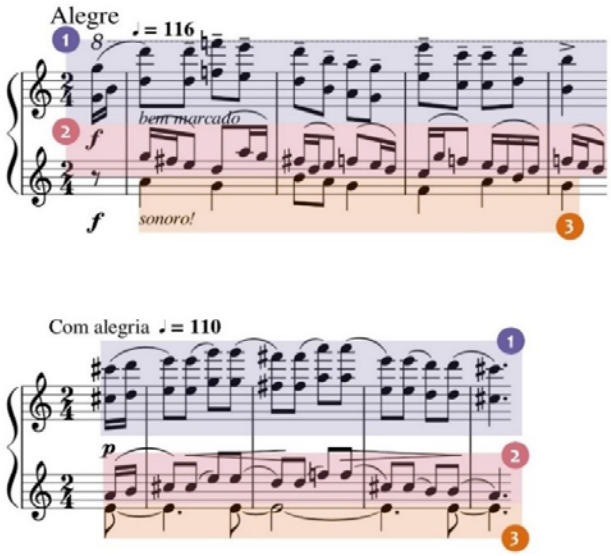


Fig. 7: Comparação da textura da melodia (1), da voz interna (2) e do baixo (3) em Almeida Prado (variação IV, compassos 1 a 4.1 das *XIV Variações*, acima) e Guarnieri (*Ponteio n. 45*, compassos 1 a 4.2, abaixo).

O parâmetro da dinâmica indicada nos dois trechos é contrastante, trazendo *f* e *p*, porém, na execução essa diferença se relativiza. A melodia é predominantemente formada por colcheias, em ambos os trechos, conforme visualizado na Fig. 8.

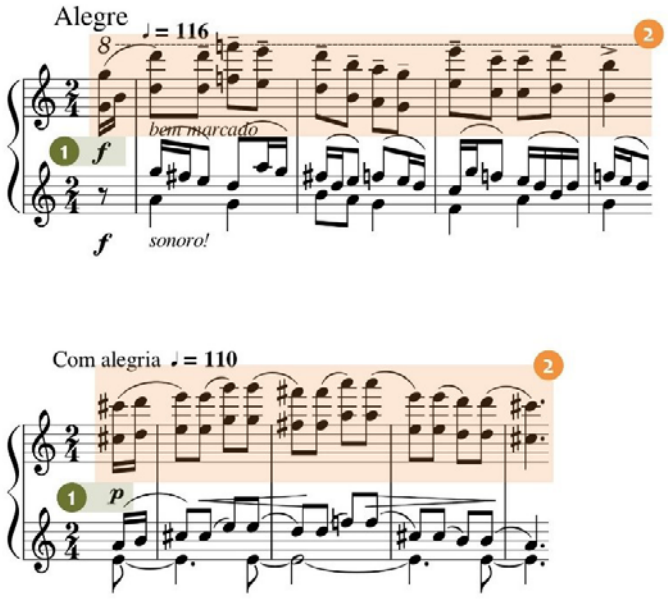


Fig. 8: Comparação de dinâmica (1) e padrão rítmico da melodia (2). Almeida Prado (variação IV, compassos 1 a 4.1 das *XIV Variações*, acima) e Guarnieri (*Ponteio n. 45*, compassos 1 a 4.2, abaixo).

Observando a tonalidade (Fig. 9), constatamos que a variação de Almeida Prado é em Sol mixolídio, em especial a melodia, enquanto o *Ponteio* de Guarnieri é em Lá mixolídio, principalmente no que tange à melodia e ao baixo.

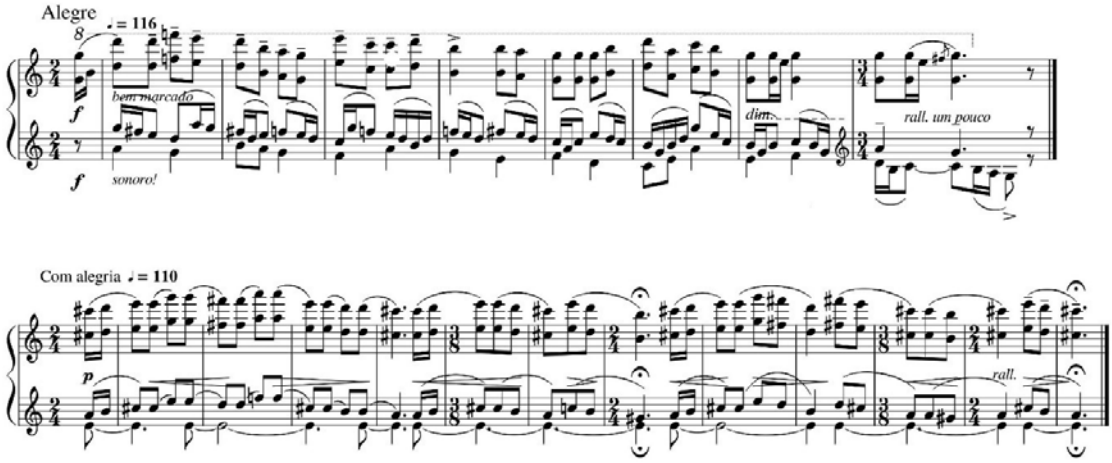


Fig. 9: Comparação da tonalidade dos trechos em mixolídio. O centro tonal de Almeida Prado (variação IV das *XIV Variações*, acima) é Sol, o de Guarnieri (*Ponteio n. 45*, compassos 1 a 12, abaixo) é Lá.

Analisando as harmonias utilizadas em Almeida Prado, observa-se que a grande maioria dos acordes tem notas acrescidas: sétimas, nonas, sextas e décima primeiras, anotadas na Fig. 10 embaixo do trecho. O acorde de subdominante da subdominante aparece em três momentos, reforçando o mixolídio; suas ocorrências foram marcadas por barras verticais cinzas. A relação intervalar entre melodia e baixo traz muitas vezes intervalos dissonantes. Dentro do trecho curto, são sete incidências de segundas ou sétimas, indicadas por barras na cor salmão. As mudanças harmônicas são frequentes.

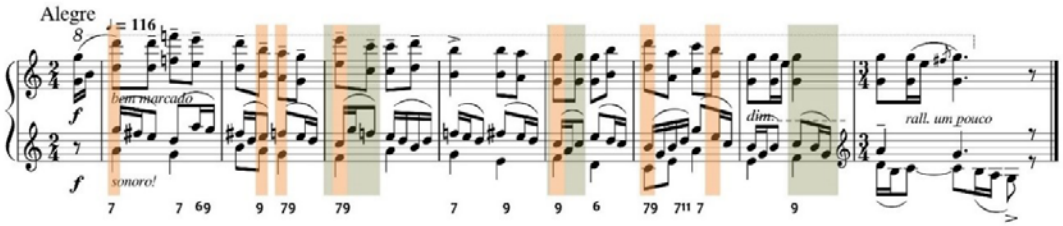


Fig. 10: Harmonia na variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado. Abaixo da partitura, as notas acrescidas às tríades. Em barras cinzas, as ocorrências de subdominante da subdominante. Na cor salmão, dissonâncias de segundas e sétimas.

Observando Guarnieri, a análise da harmonia traz os seguintes dados: o pedal Mi no baixo, conforme demostrado na Fig. 11 por uma seta, perpetuado ao longo dos 12 compassos na quinta da tônica ou na dominante, como pode ser interpretado também, dá a sensação de uma harmonia que fica no ar, que é flutuante, sensação esta que reforça o mixolídio. Uma vez que este modo é caracterizado pela ausência de um sétimo grau com sensível, também não existe a necessidade de resolução tensão/relaxamento. Nos compassos 2 e 6, o primeiro e quarto graus em maior e menor aparecem lado ao lado, marcados por I e i, IV e iv. A harmonização com a dominante só aparece duas vezes, portanto o jogo entre tensão e relaxamento é raro. No compasso 3.2, o acorde da dominante não traz a terça. As mudanças harmônicas são pouco densas.

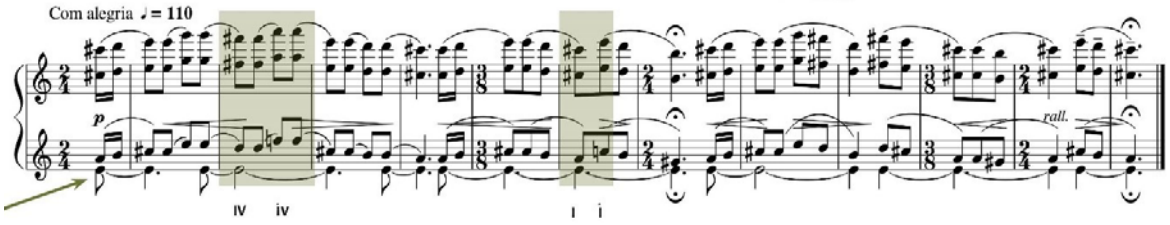


Fig. 11: Harmonia no *Ponteio n. 45* (compassos 1 a 12) de Guarnieri. A seta indica o pedal Mi. Nos compassos 2 e 6, os modos maior e menor, do quarto e primeiro grau, lado ao lado.

Observaremos agora forma e frase. Em Almeida Prado, temos uma frase de oito compassos que não abre para a dominante, representando uma seção A.

O *Ponteio* inteiro de 64 compassos se apresenta na forma ABA'B'A", todavia neste trabalho focaremos a seção A, uma frase de 12 compassos. Após os primeiros quatro compassos vem uma interpolação abrindo para a dominante (na cor salmão na Fig. 12), seguida por outros cinco compassos.

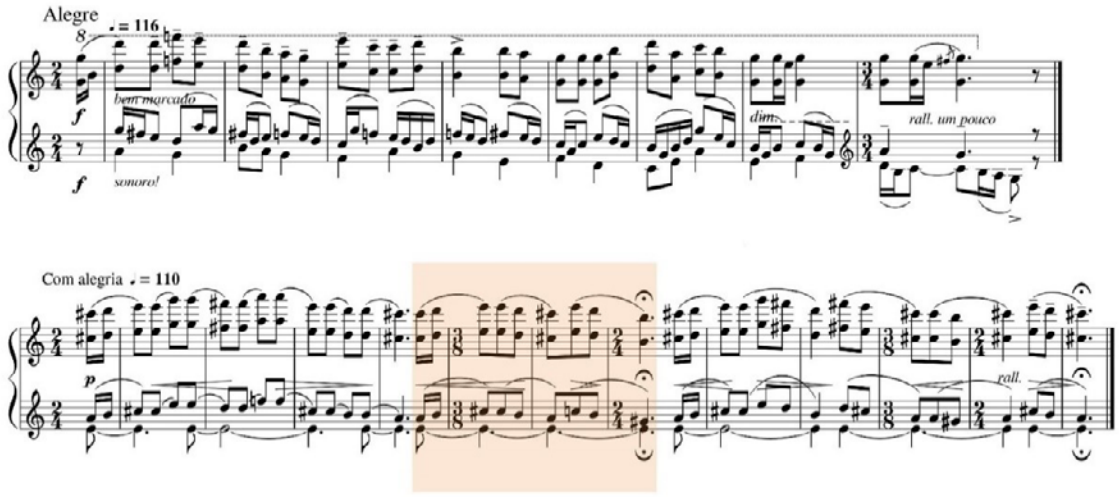


Fig. 12: Acima, a variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado, uma frase de oito compassos que na sua metade não abre para a dominante. Abaixo, o *Ponteio n. 45* de Guarnieri (compassos 1 a 12), com destaque para a interpolação que abre para a dominante.

Tomando a liberdade de tirar esta interpolação e reconectando o início ao final dela, chegamos a uma frase que é equivalente com a de Almeida Prado. Justificamos este procedimento pela busca por equivalência com a frase usada na variação de Almeida Prado. Seguiremos trabalhando esta frase encurtada da Fig. 13.

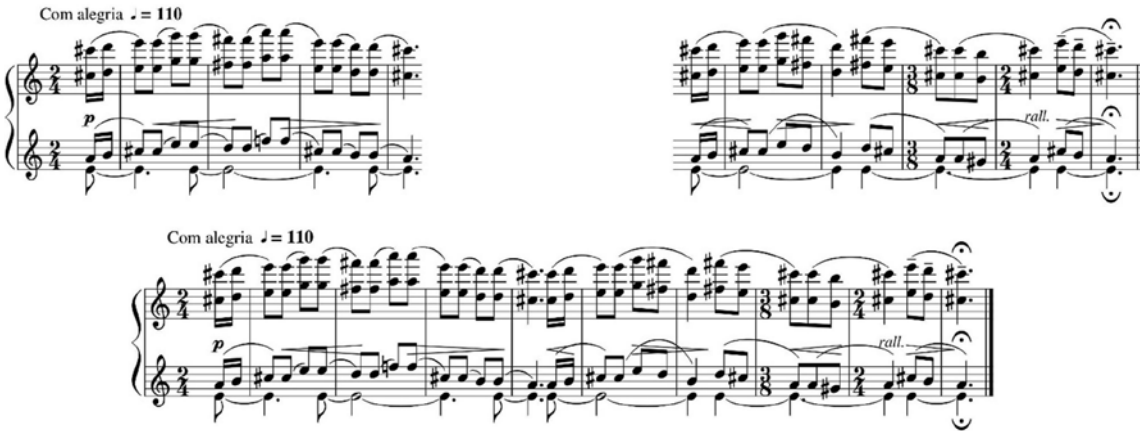


Fig. 13: Recorte da interpolação e formação de frase encurtada no *Ponteio n. 45* de Guarnieri

Entraremos agora nas observações acerca do contorno melódico. Para isso, contamos com a ajuda de gráficos[12] gerados por Carlos Almada em um programa de sua autoria, utilizado para finalidades didáticas e de pesquisa.

A Fig. 14 demostra em azul o contorno melódico de Almeida Prado e em vermelho o de Guarnieri. Para melhor comparação, o contorno de Almeida Prado foi transposto para a mesma tonalidade do de Guarnieri (verde).

[12] Estes gráficos foram utilizados nas Fig. 14 a 16.

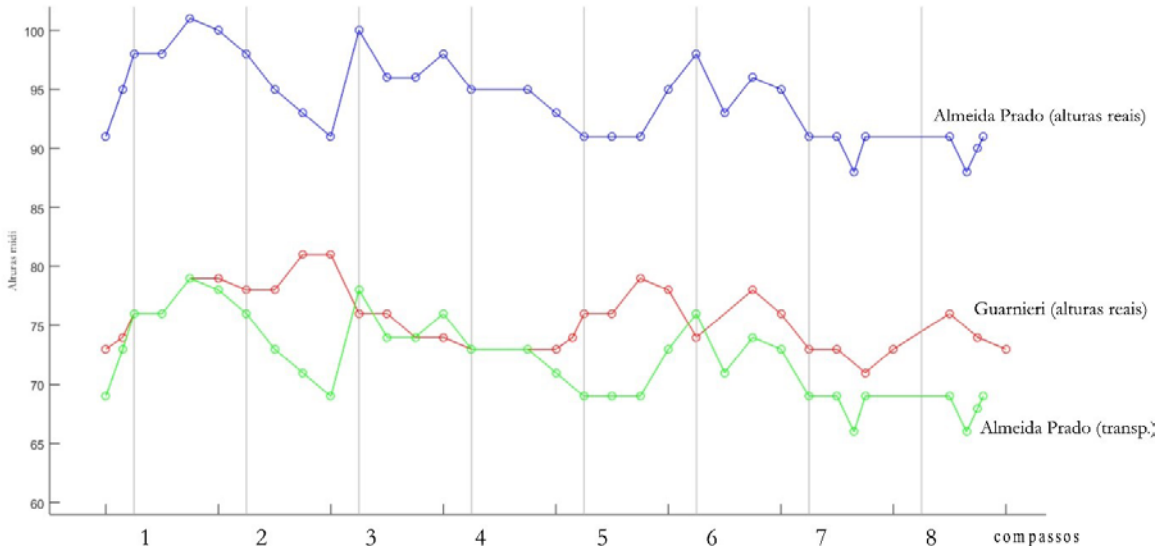


Fig. 14: Comparação do contorno melódico da variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado (na altura original, em azul, e transposto, em verde) e da frase inicial (encurtada para nove compassos) do *Ponteio n. 45* de Guarnieri (em vermelho).

Verificamos no contorno que a distribuição dos ataques (em colcheias) é praticamente igual. Apesar de as notas de partida e chegada serem diferentes (partindo em tônica e terça), há várias coincidências do contorno ao longo da frase, como é demostrado através dos destaques na Fig. 15, em especial nos compassos 1, 3 e 4, 7 e 8. Este final das frases, mesmo com a mudança de compasso, tem um formato parecido: a nota de chegada, que, por sua vez, é a mesma que a nota de partida, é mantida e forma uma linha horizontal, a partir da qual tem duas "escapadas" para baixo (Almeida Prado) ou baixo/cima (Guarnieri).

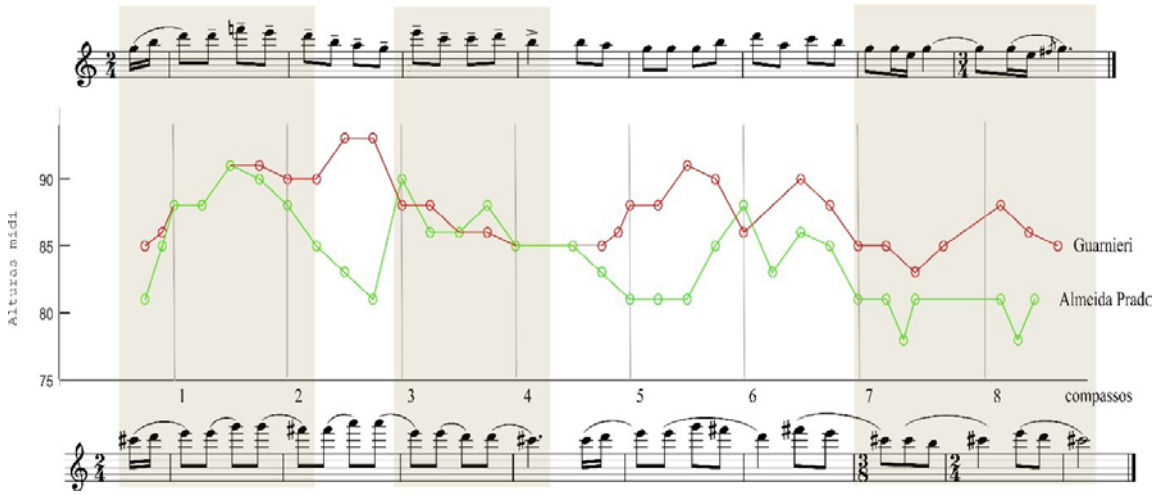


Fig. 15: Áreas coincidentes dos contornos melódicos da variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado (em verde, exemplo musical acima) e da frase inicial encurtada para nove compassos do *Ponteio n. 45* de Guarnieri (em vermelho, exemplo musical abaixo). Contornos transpostos para a mesma tonalidade.

Falta explicar os compassos que ainda não estão em congruência de contorno. Para tanto, avaliaremos a presença do tema de Xangô nesta variação. Estamos, portanto, transitando neste

momento dentro da camada 1 de intertextualidade. O contorno do tema de Xangô aparece na Fig. 16 na cor verde. Chamamos atenção para a "caída bem brasileira" do Xangô (compasso 2) e para a tônica repetida (compasso 5), que é mantida na variação de Almeida Prado. Sendo assim, o tema de Xangô se faz presente na variação IV através do contorno melódico.

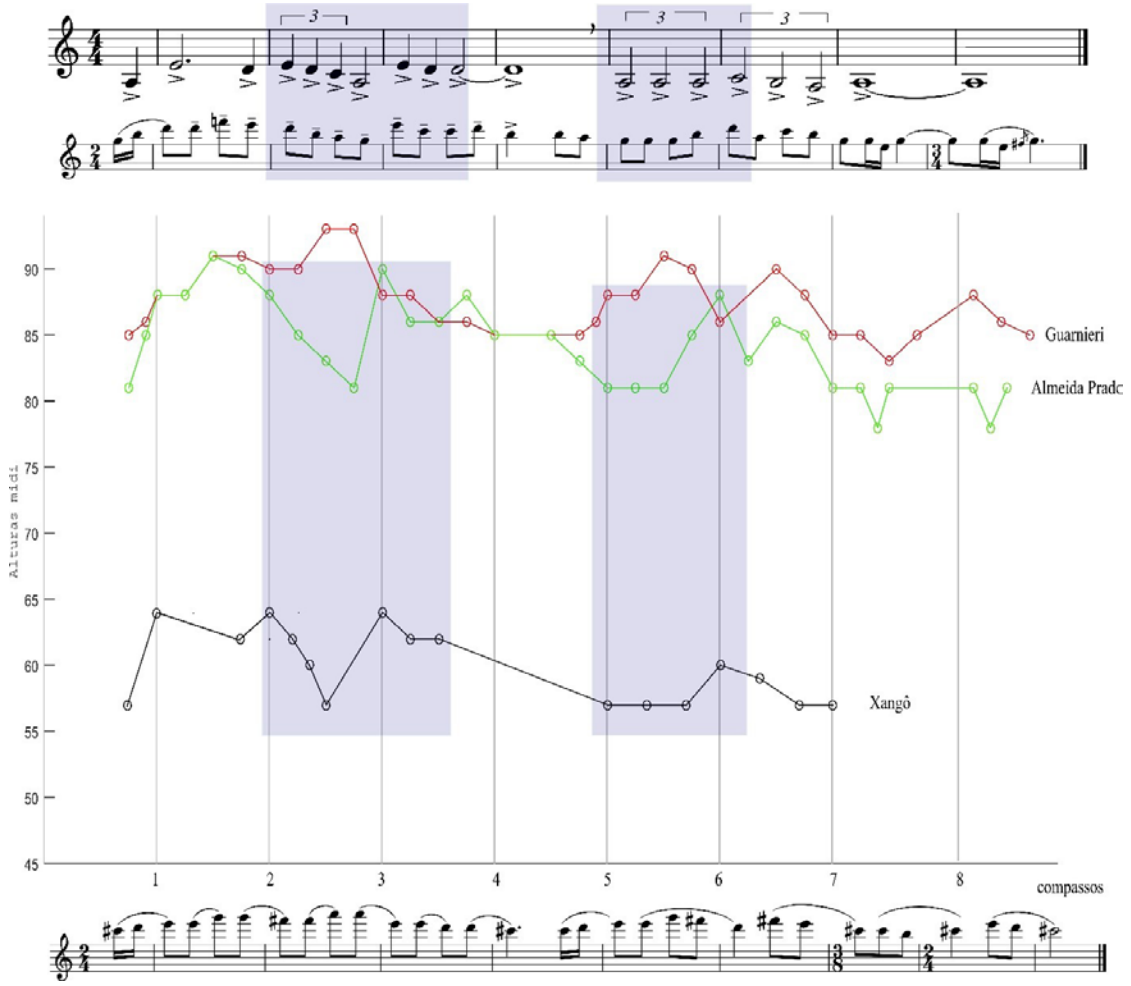


Fig. 16: Contorno melódico do tema de Xangô (em preto, exemplo musical no topo) e da variação IV (em verde, segundo exemplo musical) das *XIV Variações* de Almeida Prado, além da frase inicial encurtada do *Ponteio n. 45* de Guarnieri (em vermelho), com destaque para as áreas coincidentes entre o Xangô e a variação IV.

Com a avaliação do contorno, finalizamos a análise comparativa entre a variação IV de Almeida Prado e o *Ponteio n. 45* de Guarnieri, resumida no Quadro 1. A análise mostrou que vários dos parâmetros, tanto superficiais quanto profundos, têm alto grau de correspondência. Com isso, não hesitamos em afirmar que o *Ponteio n. 45* e a variação IV são relacionados. Entendemos que o *Ponteio n. 45* de Guarnieri tem a função de modelo para a criação da variação IV de Almeida Prado. Tanto os objetos, o texto musical e seus diferentes parâmetros quanto as relações que ordenam esses objetos e que em conjunto formam o perfil composicional (MESQUITA, 2018: 48) foram modelados.

Na seção 4 voltaremos a falar desta função de modelo no processo composicional da obra.

	Prado, Variação IV	Guarnieri, Ponteio 45
Indicação de caráter	Alegre	Com alegria
Andamento	semínima 116	semínima 100
Fórmulas de compasso	2/4, 3/4	2/4, 3/8, 5/8
Extensão	8 compassos	64 compassos
Forma	A	ABA'B'A''B''
Equivalência de frase	A (8 compassos), período	A (12 compassos encurtados para 9), período
Textura	Mão direita em oitavas • Região: Oitavas 4 e 5 Mão esquerda em duas vozes • Região: Oitavas 3 e 4 • Voz interna: Contraponto mais movido do que melodia • Baixo: Pouco movimento, geralmente em direção contrária à melodia	Idem • Região: Oitava 4 Idem • Região: Oitavas 3 e 4 • Voz interna: Em terças paralelas com a melodia • Baixo: Pedal
Tonalidade	Sol mixolídio	Lá mixolídio
Harmonia	Muita progressão harmônica	Pouca progressão harmônica
Dinâmica	*f, bem marcado, sonoro*	*p, cresc. e descrescendo*
Ritmo e articulação	Colcheias, *tenuto*	Colcheias, ligaduras
Contorno melódico-intervalar	Semelhanças com Ponteio 45 e tema de xangô	Poucos saltos, frequente alternância de progressão escalar e uníssono

Quadro 1: Resumo da análise comparativa dos parâmetros superficiais e profundos da variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado e do *Ponteio n. 45* (compassos 1 a 12) de Guarnieri, situando-se na camada 2 de intertextualidade.

3.3 A camada 3

Trocamos de camada de intertextualidade, indo agora para a camada 3, e focamos a nova versão da obra, que surge em 1998. Num caso de intratextualidade, Almeida Prado inclui uma voz para fagote, colada em cima da base inalterada de piano. Neste processo, o compositor acrescenta ao mesmo tempo elementos novos e reforça características anteriores.

As mudanças que surgem se fazem presentes no campo da tonalidade. A tonalidade do piano era Sol mixolídio, agora acrescido de um fagote sem centro tonal, conforme indicado pelas setas na Fig. 17.

Já entre as características reforçadas pela nova voz do fagote, temos a presença do tema de Xangô. Nos dois compassos finais, surge o início do tema de Xangô, em Sol# menor, meio tom acima do piano, levando a um momento de bitonalidade. Na Fig. 17, o tema está sinalizado pelas cores laranja e verde.

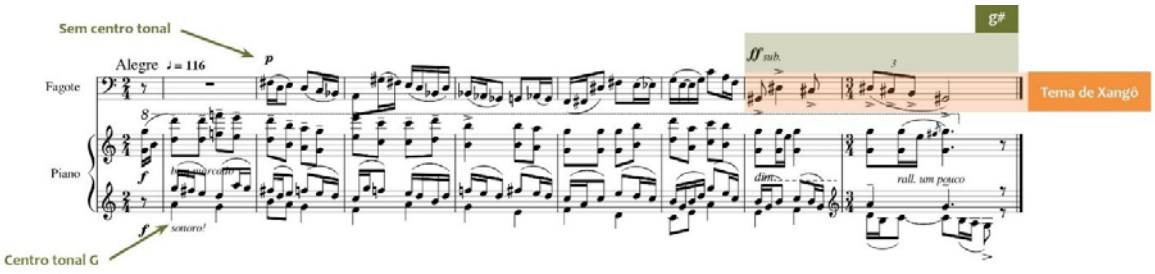


Fig. 17: A combinação da voz para fagote, acrescentada na versão de 1998, traz reforço do tema de Xangô (na cor laranja) e áreas de tonalidades variadas (na cor verde). Variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado.

A linha do fagote é originada pela voz interna do piano. Com uma exceção no compasso 3, marcada na cor violeta, ambas as linhas são isorrítmicas (veja a área lilás marcada na Fig. 18).

A movimentação intervalar das linhas ocorre em direção paralela em grande parte. Quanto mais as linhas progridem, mais a distância intervalar se torna irregular e muitas dissonâncias surgem.

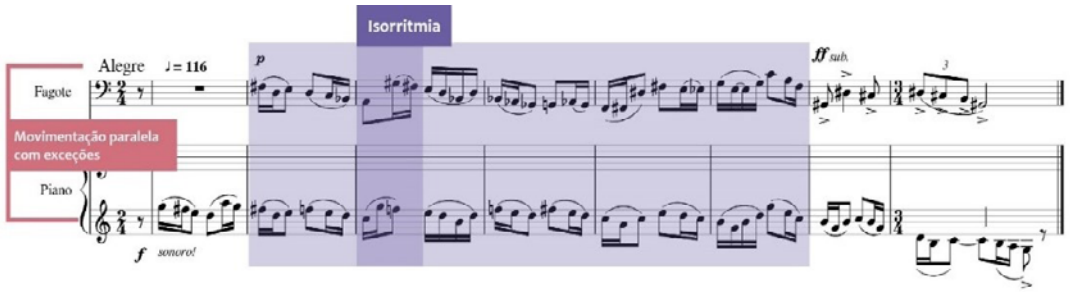


Fig. 18: A voz interna do piano e a linha do fagote isoladas da variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado, na sua versão para fagote e piano. Destaque para a isorritmia e para a movimentação em direção paralela.

3.4 A camada 4

Na camada 4 trataremos da relação das duas versões de 1961 e 1998, relacionando-as, sendo uma intertexto da outra. A nova versão de 1998 ganhou em presença do tema de Xangô. Antes, o tema estava representado parcialmente e somente pelo contorno intervalar, que é algo menos chamativo para a percepção. Agora existe uma citação literal.

A versão de 1961 é caracterizada pelo mixolídio e pelas terças paralelas, condizente com o propósito nacionalista. Já a versão de 1998 apresenta o contraste entre o piano em Sol e o fagote atonal, finalizando numa sobreposição bitonal. A nova versão se encaixa na 4ª fase composicional de Almeida Prado, a pós-moderna. O Quadro 2 mostra o acréscimo obtido pela voz do fagote.

	Prado, Variação IV de 1961	Prado, Variação IV de 1998, elementos acrescidos pelo fagote	Guarnieri, Ponteio 45
Indicação de caráter	Alegre	Alegre	Com alegria
Andamento	Semínima 116	Semínima 116	Semínima 100
Fórmulas de compasso	2/4, 3/4	2/4, 3/4	2/4, 3/8, 5/8
Tamanho	8 compassos	8 compassos	64 compassos
Forma	A	A	ABA'B'A''B''
Equivalência de frase	A (8 c.), período	A (8 c.), período	A (12 c. encurtados para 9), período
Textura	Mão direita em oitavas • Região: Oitavas 4 e 5 Mão esquerda em duas vozes • Região: Oitavas 3 e 4 • Voz interna: Contraponto mais movido do que melodia • Baixo: Pouco movimento, geralmente em direção contrária à melodia	**Fagote:** • **basicamente isorrítmico com a voz interna** • **Tema de xangô** **Piano:** **Inalterado**	Mão direita em oitavas • Região: Oitava 4 Mão esquerda em duas vozes • Região: Oitavas 3 e 4 • Voz interna: em terças paralelas com a melodia • Baixo: pedal
Tonalidade	Sol mixolídio	**Presença de modalismo, atonalidade e bitonalidade**	Lá mixolídio
Harmonia	Muita progressão harmônica	**Muita progressão harmônica**	Pouca progressão harmônica
Dinâmica	f, bem marcado, sonoro	**Nos compassos isorrítmicos: p** **Nos compassos com xangô: ff**	p, cresc. e descrescendo
Ritmo e articulação	Colcheias, tenuto	**Predominância de semicolcheias, ritmo do xangô, acentos, quiáltera**	Colcheias, ligaduras
Contorno melódico-intervalar	Semelhanças com Ponteio 45 e tema de xangô	**Contorno anterior encoberto**	Poucos saltos, frequente alternância de progressão escalar e uníssono

Quadro 2: Resumo da análise comparativa dos parâmetros superficiais e profundos da variação IV das *XIV Variações* de Almeida Prado, nas versões para piano, para fagote e piano e do *Ponteio n. 45* de Guarnieri, situando-se na camada 4 de intertextualidade. Destaque para a nova versão da variação IV.

4. As tipologias envolvidas pelas camadas intertextuais e sua localização na bússola intertextual

Nesta seção, resumindo nossa análise, as camadas examinadas serão localizadas na bússola intertextual de Mesquita. A Fig. 19 visualiza novamente as quatro camadas intertextuais (reproduzindo, por conveniência, a Fig. 4).

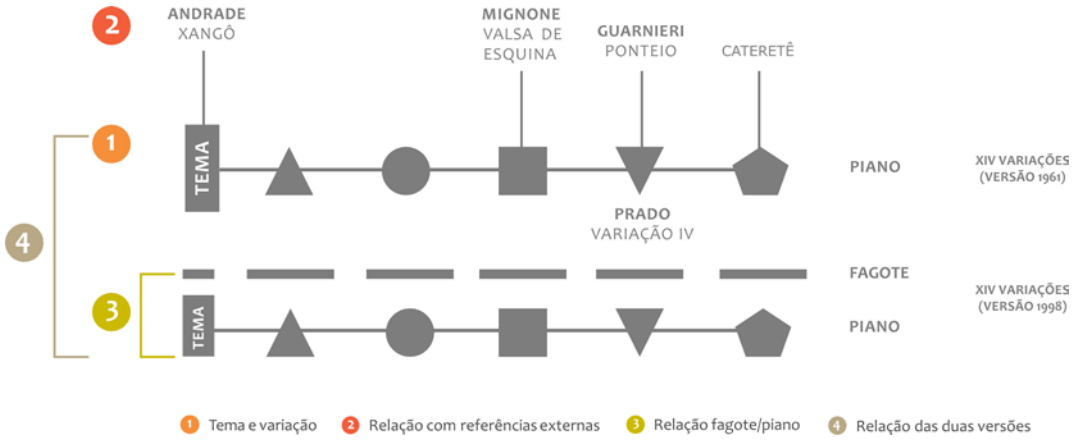


Fig. 19: As quatro camadas de intertextualidade envolvidas na obra *XIV Variações sobre o tema de Xangô*, de Almeida Prado.

4.1 A camada 1: o tema e suas variações

Como vimos anteriormente, examinando o tema e suas variações, na versão original da obra para piano solo, de 1961, estamos na tipologia **variação**, como mostra a Fig. 20.

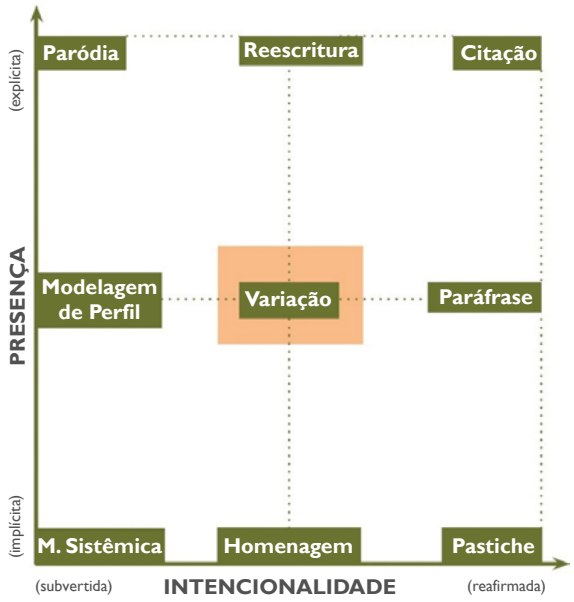


Fig. 20: Tipologia **variação** dentro da bússola intertextual, retratando a camada 1 de intertextualidade nas *XIV Variações* de Almeida Prado, na versão de 1961: a relação do tema com suas variações.

4.2 A camada 2: a relação do tema e das variações e suas referências externas

Examinando a relação do tema e das variações com as referências externas, resolvemos focar uma das variações e chegamos à conclusão de que o *Ponteio n. 45* teve função de modelo para a criação da variação IV, o que nos faz caracterizar este caso como um exemplo da tipologia **modelagem de perfil**. Segundo Mesquita (2018), nesta tipologia intertextual, o novo texto, sendo aqui a variação IV, tem uma nova identidade, sua intencionalidade encontra-se subvertida, mas seu material temático é reconhecível. Portanto, a modelagem de perfil se situa em relação à presença "no meio-termo entre implícita e explícita" (MESQUITA, 2018: 48).

Porém a camada 2 apresenta muitas outras referências externas. Como vimos no início do trabalho, Almeida Prado cita uma variação inspirada numa *Valsa de Esquina* do Mignone, além de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, que se fizeram presentes estilisticamente. Incluímos na bússola a tipologia **homenagem** como mais um exemplo da presença de referências externas (Fig. 21); todavia o espectro das tipologias cobertas na bússola pela camada 2 certamente será bem maior quando analisadas todas as variações.

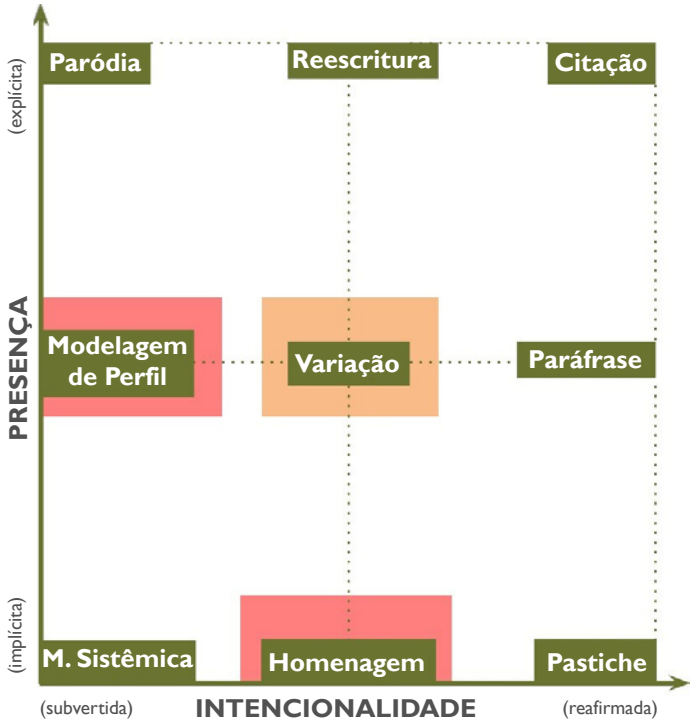


Fig. 21: Tipologias **modelagem de perfil** e **homenagem** acrescidas à bússola intertextual, destacadas em rosa, retratando dois exemplos da camada 2 de intertextualidade nas *XIV Variações* de Almeida Prado: as relações das referências externas com a obra.

4.3 A camada 3: a relação da voz para fagote com o piano

Como foi dito anteriormente, Almeida Prado criou para sua nova versão das *XIV Variações sobre o tema de Xangô* uma voz para fagote acima da base inalterada de piano. Este processo foi chamado por Almeida Prado de "colagem". Na categorização de Mesquita, esta tipologia "consiste

geralmente em um conjunto de trechos/fragmentos de diferentes obras, simultâneas ou em sequência" (MESQUITA, 2018: 77), e é classificada e mapeada como "outras tipologias", indo além das nove principais mapeadas e geralmente ocupando áreas maiores dentro da bússola. A **colagem**, dependendo do uso, ocupa cinco tipologias diferentes (Fig. 22).

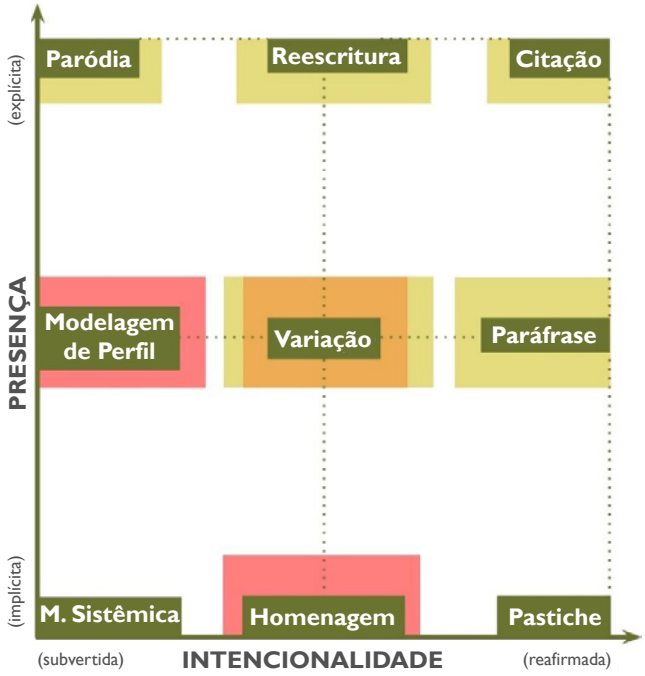


Fig. 22: A tipologia **colagem** dentro da bússola intertextual, destacada na cor oliva, englobando cinco tipologias.

A versão para fagote e piano da obra traz a sobreposição de uma nova linha para fagote e a obra anterior para piano. Seguindo a sistematização de Mesquita, **reescritura** é a tipologia mais apropriada, já que temos o novo e o antigo juntos. Como a reescritura se situa no topo da bússola (Fig. 23), a possibilidade de o material ser reconhecido se torna altíssima, mas o contexto, ou seja, a maneira como foi tratado, foi parcialmente modificado.

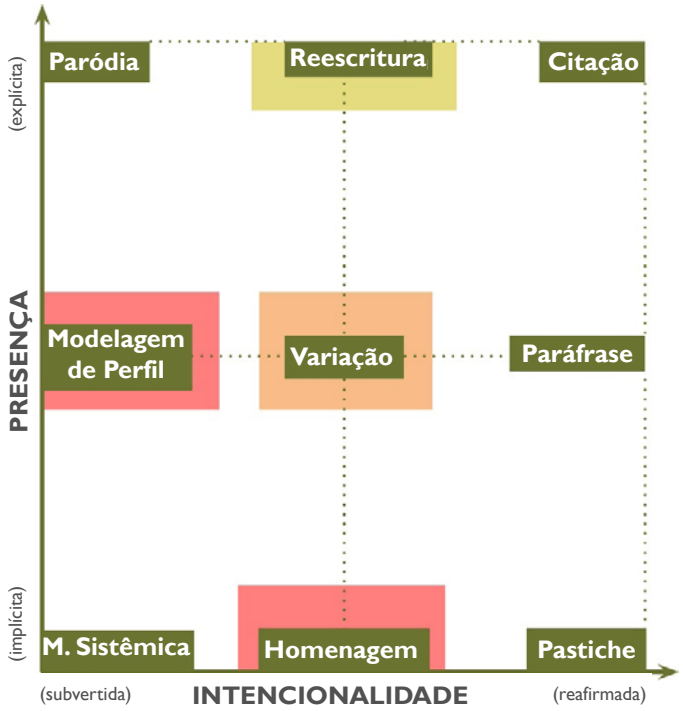


Fig. 23: A tipologia **reescritura** dentro da bússola intertextual, destacada na cor oliva, retratando a camada 3 de intertextualidade nas *XIV Variações* de Almeida Prado: a versão para fagote e piano de 1998.

4.4 A camada 4: as duas versões da obra

Nesta camada, o objeto é a relação abstrata das versões de 1961 e 1998, um constructo que surge no confronto das duas obras e que não cabe facilmente na bússola. Trata-se de uma intertextualidade sobre outra intertextualidade, podendo ser chamada de **metaintertextualidade** ou, por ter sido realizada pelo mesmo autor, de **metaintratextualidade**. Seguimos aqui usando apenas o termo metaintertextualidade, uma vez que ele engloba os casos de metaintratextualidades. Uma possível maneira de inserir o conceito de metaintertextualidade na bússola seria acrescentar uma terceira dimensão, ortogonal às duas originais.

Nas conclusões do seu trabalho, Mesquita prevê a possibilidade de abordagens de novos aspectos: "Outras possibilidades para futuros desdobramentos do presente trabalho seriam projetos que contemplassem outras dimensões da intertextualidade musical" (MESQUITA, 2018: 100). Ao invés de tratar das por ele sugeridas "questões poiéticas e/ou estésicas, ou seja, relativas aos aspectos da produção da obra, ao ato criativo, e/ou à interpretação/recepção sensível das obras" (MESQUITA, 2018: 100), focamos aqui a inclusão da metaintertextualidade, através da ampliação da bússola para um espaço tridimensional.

Sugerimos a inclusão de um eixo *z*, tratando da intensidade (ou densidade) da relação de duas intertextualidades, não importando se estes dois textos são do mesmo autor ou de autores diferentes. É a graduação da intensidade de qualquer metaintertextualidade, que é um constructo; não é um texto real. Para a localização da metaintertextualidade no espaço tridimensional, as características de cada uma das duas intertextualidades se tornam determinantes. Primeiramente, as tipologias dos intertextos em questão são identificadas na bússola bidimensional, em seguida

elas são relacionadas. Quanto mais perto os intertextos isolados estiverem da tipologia **citação**, o caso máximo de intertextualidade,[13] mais densa a metaintertextualidade será.

Reformulação da bússola

A proposta de uma bússola tridimensional nos fez rever a configuração da bússola intertextual de Mesquita, de acordo com as seguintes considerações:

1. Apesar de a bússola intertextual de Mesquita ser apresentada em eixos contínuos de um sistema cartesiano de coordenadas, ela forma um quadrado fechado, como é por ele próprio declarado: "vértices do quadrado do gráfico" (MESQUITA, 2018: 31). Não há continuação além da tipologia **pastiche** no eixo *x* ou da tipologia **paródia** no eixo *y*. A **citação**, o intertexto ***ipsis litteris***, como vimos acima, se situa no "vértice direito superior no gráfico da Bússola Intertextual, com presença totalmente explícita e intencionalidade totalmente reafirmada" (MESQUITA, 2018: 35). Entendemos que a formatação mais apropriada da bússola evidencia e fecha tal quadrado.
2. No diagrama elaborado por Mesquita, as nove tipologias se situam em pequenas caixas de texto distribuídas ao longo dos dois eixos ou das linhas pontilhadas que dividem a bússola ao meio, colocando no seu centro a tipologia **variação**. Preferimos subdividir a bússola em nove áreas contínuas, em formato de pequenos quadrados, sem espaços brancos entre eles, tornando visível que as tipologias entram em contato e nem sempre têm seus limites bem definidos.
3. Mesmo a bússola sendo apresentada em um sistema cartesiano, não são utilizadas coordenadas para localizar as tipologias num ponto exato ou numa área delimitada. Mesquita menciona ter tentado "estabelecer um padrão/fórmula matemática capaz de quantificar numericamente os níveis de intertextualidade de uma determinada obra" e ter obtido alguns resultados promissores, mas preferiu aproveitar "a ideia, bastante complexa, [...] em um futuro desdobramento da pesquisa" (MESQUITA, 2018: 100) e optou por uma distribuição mais genérica. Acreditamos que o uso de coordenadas é possível e pode contribuir para o aperfeiçoamento da ferramenta. O posicionamento exato de um intertexto dentro do quadrado da área da sua tipologia indicaria como ele se comporta dentro da tipologia e se este tende a interagir também com áreas vizinhas. Corroboramos a afirmação de Mesquita, de que "muitas ocorrências de intertextualidade poderão estar localizadas em pontos intermediários entre as tipologias, ou apresentar alternância entre elas" (MESQUITA, 2018: 99).

[13] Mesquita menciona a citação ser a "tipologia intertextual de mais fácil compreensão e detecção, pois consiste no próprio intertexto, ***ipsis litteris***, intacto e inabalado" (MESQUITA, 2018: 35, grifo do autor).

Em nossa proposta para a bússola bidimensional reformulada, mantemos os eixos e seus ponteiros, fechamos o grande quadrado e o dividimos em nove áreas, cada uma representando uma das tipologias previstas por Mesquita. Em vez de optarmos por identificá-la nominalmente, preferimos usar nove cores. A mais clara, amarela, ocupa a área de menor intencionalidade e presença, **modelagem sistemática**, no vértice inferior esquerdo. Avançando pelas laterais, as cores escurecem. A área central do quadrado recebe a cor cinza.

Adotamos a seguinte codificação das tipologias por cores (Quadro 3):

Tipologia	Localização da área	Cor
Modelagem sistêmica	Lateral esquerda, inferior	
Modelagem de perfil	Lateral esquerda, centro	
Paródia	Lateral esquerda, superior	
Homenagem	Centro, inferior	
Variação	Centro	
Reescritura	Centro, superior	
Pastiche	Lateral direita, inferior	
Paráfrase	Lateral direita, centro	
Citação	Lateral direita, superior	

Quadro 3: Codificação das tipologias dentro da bússola intertextual reformulada por cores

Apresentamos na Fig. 24 o esboço desta bússola reformulada. Qualquer sistematização ou codificação das áreas através de coordenadas fica a ser aprofundada em momento futuro.

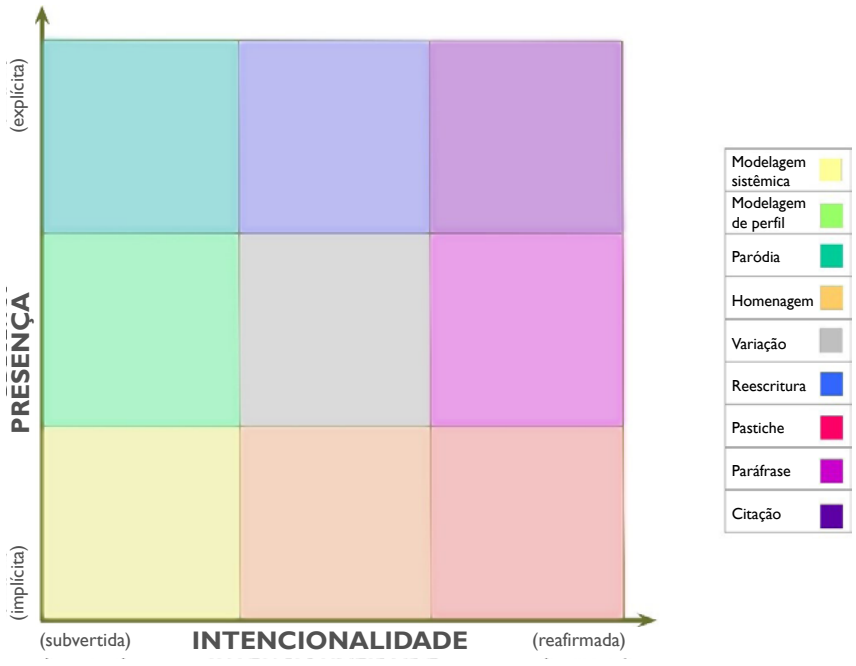


Fig. 24: Nossa proposta da reformulação da bússola intertextual bidimensional

A bússola intertextual tridimensional: nossa proposta

O espaço em formato de cubo que propomos para mapear a metaintertextualidade é projetado a partir dos mesmos conceitos elaborados por Mesquita, reformulados de acordo com nossas observações anteriores e acrescidos pelo eixo *z*, que traz a magnitude de sua intensidade (a relação das duas intertextualidades) numa graduação entre baixa a alta.

Ambas as intertextualidades a serem relacionadas na camada 4 têm suas tipologias já definidas em seções anteriores neste trabalho. A intertextualidade A, a versão de 1961 da obra *XIV Variações*, foi analisada na seção 4.1 como pertencente à tipologia **variação**, situando- se na área central da bússola. Já a intertextualidade B, a versão de 1998 da mesma obra, com uma voz para fagote adicionada, foi descrita na seção 4.3 como **reescritura**, que é localizada na área azul.

Relacionando as intertextualidades A e B, obtemos uma nova área, localizada a meia distância das áreas cinza e azul. Para chegar ao valor da graduação no eixo z, projetamos esta nova área obtida para dentro do eixo *z*, a uma distância igual desta área para o eixo *x*. A metaintertextualidade que retrata a relação de **variação** com **reescrita** se situa na área com formato de cubo (Fig. 25).

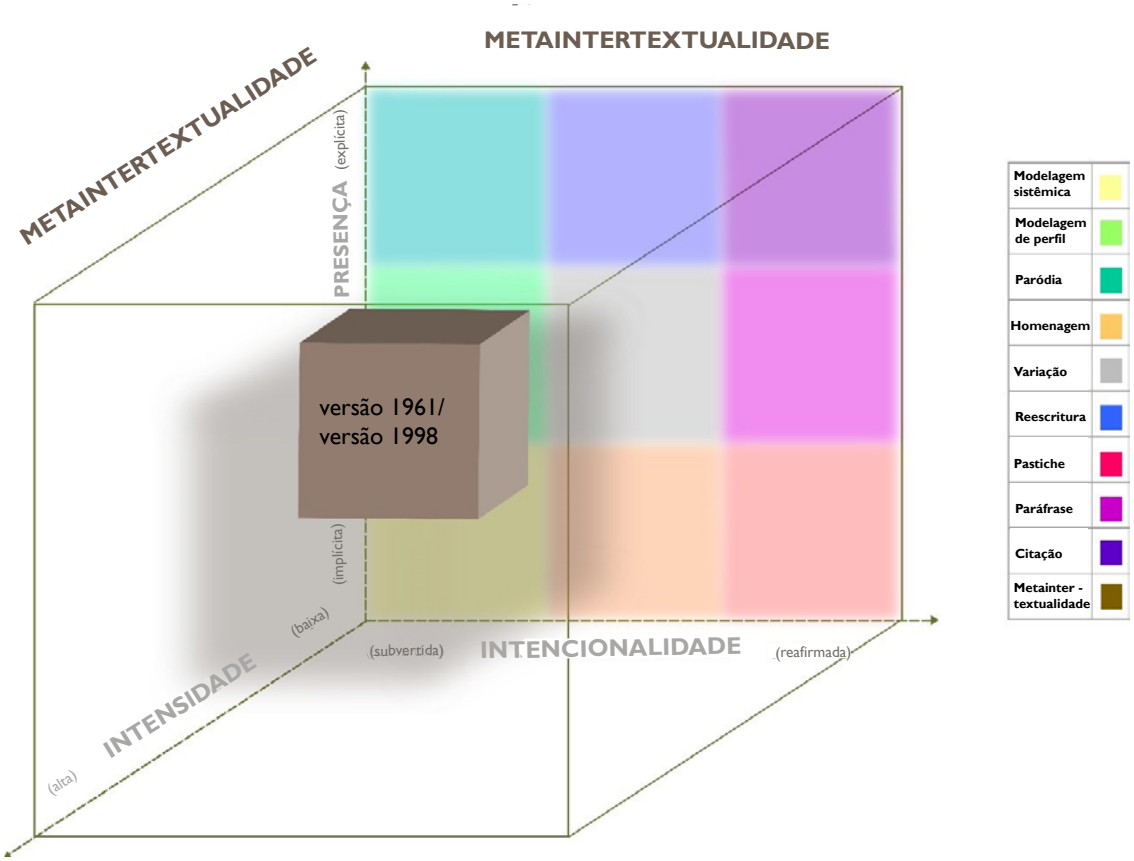


Fig. 25: Expressa por um cubo, a **metaintertextualidade** mapeada dentro de uma proposta de bússola tridimensional, retratando a camada 4 de intertextualidade nas *XIV Variações* de Almeida Prado: a relação das duas versões da obra, de 1961 (**variação**) e de 1998 (**reescritura**).

Entendemos que, com este procedimento para mapeamento de metaintertextualidades, continuamos no nível neutro, como a bússola bidimensional de Mesquita, uma vez que não

entramos nas questões dos processos cronológicos de produção e recepção dos intertextos para chegar a este resultado. Ativemo-nos a esboçar uma maneira de graduar a intensidade de metaintertextualidades e torná-las visíveis numa versão ampliada e reformulada da bússola original, partindo das tipologias definidas em um passo anterior. Sem dúvida, em trabalhos futuros esta proposta pode ser elaborada mais detalhadamente, em especial a questão de usar coordenadas para fins de localização de pontos ou áreas dentro do diagrama.

Conclusões

Como foi visto, os intertextos envolvidos na obra *XIV Variações sobre o tema de Xangô*, em suas duas versões de 1961 e 1998, são muitos e ocupam camadas diferentes. Por reunir variações que remetem a gêneros do folclore brasileiro, a obra pode ser considerada uma **suíte brasileira**, gênero proposto por Andrade (2006 [1928]) no *Ensaio sobre a música brasileira*, com a recomendação de utilizar outro nome. A análise detalhada dos parâmetros superficiais e profundos permitiu-nos concluir que o *Ponteio n. 45* serviu de modelo para a variação IV desta obra de Almeida Prado, caracterizando uma modelagem de perfil. A releitura da obra, realizada em 1998, ganha características da fase composicional condizente do autor, a pós-moderna. As quatro camadas intertextuais da obra nas suas duas versões ocupam dois terços das tipologias na bússola intertextual de Mesquita. Propusemos uma reconfiguração da bússola em duas dimensões, tornando as tipologias áreas coloridas, e uma ampliação da bússola para três dimensões, no intuito de abrigar metaintertextualidades em geral e a metaintratextualidade da obra analisada em específico, que foi encontrada na quarta camada. Para criar a terceira dimensão, acrescentamos um eixo *z*, ortogonal aos dois originais da bússola, trazendo a graduação da intensidade, e mapeamos neste novo espaço obtido a relação das duas versões da obra. Acreditamos ser possível, em trabalhos futuros, detalhar e aperfeiçoar a proposta do espaço tridimensional para abrigar metaintertextualidades e incluir a utilização de coordenadas para a definição de pontos ou áreas.

Referências

ABM – ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. *Encontros com Almeida Prado*. Palestras compiladas por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, jun./ jul. 2001. Disponível em: http://abmusica.org.br/_old/downloads/Encontros%20com%20Almeida%20Prado_vfinal.pdf. Acesso em: 2 ago. 2019.

ABM – ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. *Série Trajetórias 1999:* Palestra de Almeida Prado. Transcrição por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 10 jun. 1999. p. 1-10.

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. Texto explicativo manuscrito acompanhando a obra X*IV Variações de um tema de Xangô* para fagote e piano. Campinas, dez. 1998. Acervo da autora. 1 p.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira.* 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. 2. ed. New York: Oxford Press, 1997.

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

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

MESQUITA, Gabriel de. *A acústica da influência*: uma recomposição da intertextualidade na música. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*: análise musical. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *Opus*, Belo Horizonte, ano 10, n. 10, p. 73-80, dez. 2004.

PEIXOTO, Valéria (org.). *Almeida Prado*: catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016. Disponível em: http://www.abmusica.org.br/_old/noticia.php?n=almeida-prado-catalogo-de-obras&id=69. Acesso em: 2 ago. 2019.

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

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos; SOARES, Leandro Garcia. Mário de Andrade e nacionalismo musical brasileiro. *Modus*, Belo Horizonte, v. 5, p. 20-27, out. 2008.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri.* Expressões de uma vida. São Paulo: Ed. USP, 2001.

Ariane Isabel Petri é doutoranda da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Música, na área de Processos Criativos (linha: Poéticas da Criação Musical), sendo orientada pelo Prof. Dr. Carlos Almada. Possui Mestrado em Música (Práticas Interpretativas, Música Brasileira) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999), sob orientação da Prof.ª Salomea Gandelman. Graduou-se na Alemanha, nos cursos de Fagote e Licenciatura, ambos pela Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe, e em Letras Alemãs pela Technische Universität Karlsruhe. Atua como primeiro fagotista no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, integra a Orquestra Petrobras Sinfônica e é membra do Abstrai Ensemble, com foco em música contemporânea.
ariapet@gmail.com