

# Intertextualidade na forma musical em três obras de Tatiana Catanzaro

Jorge Luiz de Lima Santos  
MRE/Itamaraty  
[jorgelsantos02@gmail.com](mailto:jorgelsantos02@gmail.com)

Resumo: O artigo pretende discutir o modo como a compositora brasileira Tatiana Catanzaro pensa a questão da forma por meio da análise de três de suas obras. O interesse do trabalho é entender como a questão da forma se apresenta no processo criativo da compositora. Para esse objetivo, foi realizada entrevista com Catanzaro, aliado a pesquisa bibliográfica e análise de suas obras. Conceitos como intertextualidade e transdução aparecem como possibilidades interpretativas que permitem tanto esboçar uma ideia da microforma, elemento mais fundamental para Catanzaro, quanto da macroforma. Nas três obras aqui analisadas – *A Dream within a Dream* (2012), *Ijaherani* (2009), *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi* (2015) – é comum o uso da intertextualidade como ponto de partida para criação das peças. É possível afirmar que a forma no processo criativo de Catanzaro se realiza como forma em processo, resultante da exploração do material sonoro inicial.

Palavras-chave: Forma musical, intertextualidade, transdução, composição, análise musical.

## Intertextuality in musical form in three works by Tatiana Catanzaro

Abstract: The article aims to discuss the way in which the Brazilian composer Tatiana Catanzaro thinks about the question of form by the analysis of three of her works. The interest of the work is to understand how the problem of form presents itself in the composer's creative process. For this purpose, an interview was carried out with Catanzaro, combined with bibliographic research and analysis of her works. Concepts such as intertextuality and transduction appear as interpretive possibilities that allow both sketching an idea of microform, the most fundamental element for Catanzaro, and macroform. In the three works analyzed here - *A Dream within a Dream*, *Ijaherani*, *Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi* - it is common to use intertextuality as a starting point for the creation of the pieces. It is possible to say that form in Catanzaro's creative process takes place as form in process, resulting from the exploration of the initial sound material.

Keywords: Musical form, intertextuality, transduction, composition, musical analysis.

## Introdução

A compositora paulista Tatiana Catanzaro, professora de composição e tecnologias musicais na Universidade de Brasília (UNB), possui uma formação acadêmica sólida e uma produção composicional abrangente. Após realizar graduação em composição (1999) e mestrado em Musicologia na Universidade de São Paulo (2003), Catanzaro partiu para um longo período de formação na Europa, mais especificamente na França, conciliando as pesquisas em musicologia (doutorado na Universidade de Paris IV, 2013) com os estudos (Conservatoire de musique et de danse à Rayonnement à Départemental à Aulnay-sous-Bois e IRCAM, 2012) e a produção no campo da composição. O resultado é uma compositora próxima da ideia de compositor pensivo<sup>1</sup>. Em alguns textos de caráter mais memorialista e em entrevistas, Catanzaro evidencia que esse papel de intelectual da própria obra não lhe veio de imediato. Foi no contexto de um festival (Royaumont), já como compositora em início de carreira, que ela, pela primeira vez, se deparou com a necessidade de falar sobre sua obra. Nesses textos, algumas características se destacam na poética da compositora. Uma das mais importantes é o uso da ideia de fusão dos instrumentos, algo recorrente nas suas obras, que se alia à sua busca pela criação de sonoridades que extrapolem a singularidade, quando é o caso, de cada intérprete ou instrumento. O tecnomorfismo foi tema de sua pesquisa de mestrado (2003) e consolidou na compositora a apropriação desse procedimento para sua poética:

Durante esse mestrado, e através de uma investigação histórica, estética e analítica, pude observar e descrever as diferentes fases que marcaram a emancipação do ruído na composição musical (e, portanto, a ampliação da paleta sonora de um modo geral), e também mostrar as várias maneiras com as quais a tecnologia contribuiu para a modelização da transposição de novos sons à escrita instrumental e vocal, um tipo de procedimento denominado tecnomórfico (CATANZARO, 2018a).

Catanzaro afirma buscar a modelização do tempo, a qual se daria pela exploração potencial do som. Nesse sentido, a sequencialidade dos eventos é algo necessário para compor sua narratividade. Ao contrário das experiências que almejam a “suspensão do tempo”, a compositora entende que sua poética tem uma certa proposta temporal, guarda uma continuidade, uma relação de anterioridade e posterioridade, dado o caráter processual de

---

<sup>1</sup> Compositor pensivo [compositeur pensiv], termo cunhado por François Nicolas para descrever este tipo de atuação intelectual e artística. Um compositor pensivo se dedica não apenas ao pensamento musical como composição, mas também desenvolve teorias, defende ideias, posiciona-se esteticamente, escreve artigos, dá conferências sobre temas que podem variar desde as técnicas composicionais até as questões estéticas e críticas de seu tempo (SANTOS, 2014, p. 5). Ver: NICOLAS, François. La théorie musicale de Pierre Boulez, 2005. Disponível em: <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Boulez.theorie.htm>>.

sua música, sugerindo, assim, um percurso mais ou menos delimitado, ainda que aberto a múltiplas interpretações:

Eu encaro a minha música como uma dramatização que leva o ouvinte em um certo percurso, que dá a mão a ele e o leva a passear em outros lugares. É lógico que nem todos os lugares vão ser direcionais, nem haverá um discurso lógico linear, mas eu não diria que a minha música poderia ser pensada como em uma instalação, onde se coloca um objeto em cada lugar e, dependendo do lugar que você se encontra, uma configuração diferente se dá. Ela não funcionaria nesse formato (CATANZARO, 2016).

A modelização do tempo e o tecnomorfismo são dois aspectos da técnica composicional de Catanzaro fundamentais para entendermos como a partir do uso dessas técnicas sua poética emerge da elaboração do microssom e projetam uma experiência de forma em suas obras.

### **Transdução, intertextualidade e a forma**

No campo teórico, o conceito de intertextualidade tem sido desenvolvido, sobretudo, na crítica literária e na linguística, a partir, especialmente, do trabalho profícuo do linguista suíço Ferdinand de Saussure e das teorias de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Gérard Genette. O conceito foi ampliado para termos correlatos como dialogismo (Bakhtin), transposição (Kristeva), transtextualidade (Genette), desleitura, influência, apropriação e desapropriação (Harold Bloom), entre outros (ALLEN, 2011). Empregamos um entendimento flexível do termo intertextualidade. A ideia de intertextualidade aqui serve como possibilidade de leitura para o modo como os compositores lidam com a forma. Assim, o termo refere-se a uma série de referências externas à obra que tanto podem ser literárias, quanto musicais ou sonoras e mesmo imagéticas. Embora não seja novidade o uso de referências, símbolos e representações não propriamente sonoros (no sentido dos parâmetros físicos do som) nas obras musicais, em que os casos mais evidentes estão na emulação das figuras de retórica e na música programática, as obras escritas dentro de uma linguagem mais experimental, ou pós-tonal não diatônica, frequentemente têm na intertextualidade ora um fator inicial do processo composicional ora um elemento de coesão e unidade da obra como um todo. Assim, uma obra pode usar um texto literário como componente de coesão formal, ora explícita, ora implicitamente; pode dialogar com outras obras por meio de citações ou paráfrase; pode extrair material básico (grupo de alturas, padrões rítmicos, instrumentação/timbre); fazer referências a fatos e personagens históricos (que na música surgem metaforizados por elementos musicais); ou ainda traduzir sonoramente imagens como a de um bater de asas de uma borboleta – como faz Catanzaro em *Ijahereni* – ou a de uma usina siderúrgica – como faz Rodolfo Caesar em *Volta Redonda*. O foco, entretanto, não é o conceito. Ele deve ser entendido como *framework* da leitura sobre a forma proposta aqui.

A intertextualidade em Catanzaro pode ser expressa no termo *transdução*. Entre as definições dicionaristas possíveis, a palavra transdução significa: 1) “[Na física] Transformação de uma energia numa energia de natureza diferente; e 2) [Na biologia] Transferência de material genético de uma célula para outra, realizada por intermédio de um vírus ou de um bacteriófago<sup>2</sup>”. Padovani (2014) destaca que, especificamente em seu sentido usual no campo da física e da tecnologia em geral – em especial, aquelas relacionadas ao áudio –, a transdução está associada à transmissão de um sinal e à sua concomitante conversão de um determinado meio energético para outro (PADOVANI, 2014, p. 2). Um dos pensadores que se utiliza da ideia de transdução, e que se relaciona diretamente com debate mais amplo sobre a forma, é Gilbert Simondon. O filósofo propõe um entendimento de forma no qual a mesma é uma resultante externa, num processo chamado de *individuação* (ROSSETTI, 2017). Ao invés de uma forma e de um material simplesmente acoplados, e acopláveis por uma certa tradição, o que se tem é o nascimento de uma forma no momento de sua operação, fenômeno que não é explicável pela análise dos elementos encontrados no indivíduo após o término do processo, no qual matéria sonora e forma não são [mais] separáveis (ROSSETTI & FERRAZ, 2016, p. 68). Nesse contexto, a transdução é definida como um princípio geral que possibilita o processo de individuação (PADOVANI, 2014). Assim, a ideia de transdução se assemelha aquela desenvolvida por Catanzaro de transformação de uma imagem ou acontecimento numa energia sonora inicial e dessa numa obra, como a compositora relata, ao tratar do impacto da luz sobre os vitrais de Chagall na Catedral de Metz que resultou na obra *Chagall au-dessus de la porte du trésor*: “Comecei, quase que imediatamente, a tentar imaginar uma possível **transdução** dessa poética no universo musical”<sup>3</sup> (CATANZARO, 2007, p. 7, grifo nosso).

Esse processo gera um tipo de forma que é, segundo a compositora, fundamentalmente sonora, pois ela aborda essa problemática do som, buscando maneiras de lidar com a forma a partir de motivações, inicialmente, extramusicais. Assim, a transdução é uma espécie de metamorfose entre a motivação, que é extramusical, em tese, e a correlação, no caso dessa peça inspirada nos vitrais de Chagall, entre os elementos sonoros e o vitral, tentando traduzir o impacto das luzes [nos vitrais] em sons. De certa forma, transformar uma energia em energia de outra natureza.

Catanzaro enfatiza o papel da microforma na elaboração de sua obra. Argumenta que, inicialmente, esse processo de transdução conduz a uma sonoridade, ou conjunto de sonoridades, de base. Em seguida, ela produz um banco de sonoridades e, tendo esse banco,

---

<sup>2</sup> <https://www.dicio.com.br/transducao/>

<sup>3</sup> “Je me suis mise, presque tout de suite, à essayer d’imager une possible transduction de cette poétique dans l’univers musical” (tradução nossa).

pode começar a entender como elas se ligam, criando subcategorias de objetos que ressoam, escalas de objetos que se ressoam, forjando quase como uma teia de formação, com graus de diferenciação dos objetos sonoros. Ao utilizá-los, esses objetos não seguem uma direcionalidade exata, tem certas fragmentações, mas existe um certo desenvolvimento de cada objeto que vai variar de acordo com o objetivo simbólico que a poética da peça demanda.

Como veremos, os elementos não sonoros ou, a princípio, não musicais são, frequentemente, o ponto de partida para a criação de sonoridades que a compositora entende como o fulcro de sua poética. Um grito, o bater de asas de uma borboleta, um poema, a luz sobre os vitrais de um catedral, uma máquina de extração de petróleo bruto são imagens e ideias que se convertem, num processo de transdução, em som originário que, embora não possa ser considerado algo semelhante a um motivo musical, nem qualquer tipo de programa, se transforma numa espécie de sonificação das imagens, ideias ou sensações da compositora, ao verter poeticamente para a linguagem dos sons, de modo muito particular, um encantamento ou perplexidade com a vida.

## A Dream within a Dream: d'après le poème éponyme d'Edgar Allan Poe para orquestra (2012)

Composta em 2012 sob encomenda do *Projet ECO*, formado pelos Ensemble *Télémaque* (Marseille /França), *Ensemble Musiques Nouvelles* (Mons/Bélgica) e *Ensemble De Erepijs* (Arnhem/Países-Baixos), a obra *A Dream within a Dream*<sup>4</sup> tem como materiais elementares o poema de Edgar Allan Poe, de mesmo título, e o som de um grito. O poema diz o seguinte:

*A Dream within a Dream  
Take this kiss upon the brow!  
And, in parting from you now,  
Thus much let me avow-  
You are not wrong, who deem  
That my days have been a dream;  
Yet if hope has flown away  
In a night, or in a day,  
In a vision, or in none,  
Is it therefore the less gone?  
All that we see or seem  
Is but a dream within a dream.  
I stand amid the roar*

*Of a surf-tormented shore,  
And I hold within my hand  
Grains of the golden sand-  
How few! yet how they creep  
Through my fingers to the deep,  
While I weep - while I weep!  
O God! can I not grasp  
Them with a tighter clasp?  
O God! can I not save  
One from the pitiless wave?  
Is all that we see or seem  
But a dream within a dream?*

*(Edgar Allan Poe, 1850)*

<sup>4</sup> Gravação da obra disponível em <https://soundcloud.com/tatiana-catanzaro/tatiana-catanzaro-a-dream>

O impacto do poema se cristalizou, para a compositora, na imagem de um grito: “Um grito surdo de terror enterrado no coração, tal é a imagem que o poema de Edgar Allan Poe me evocou”<sup>5</sup> (CATANZARO, 2012). O som gravado do grito da própria compositora foi analisado num programa, o *AudioSculpt*, e a partir dessa análise do microssom, a obra buscou representar uma projeção ampliada desse grito no espaço e tempo musicais. Temos, assim, um procedimento microformal que se inicia com um poema, passa por uma imagem representativa desse texto, o “grito surdo de terror”, origina um material sonoro de base e, por fim, um conjunto de sonoridades derivadas desse som original. A intertextualidade, nesse caso, ocorre por meio da “transformação de uma energia numa energia de natureza diferente” do texto para o som, transdução que carrega, portanto, a dimensão simbólica, intertextual, proposta pela compositora.

O início da obra, no primeiro compasso, é marcado pelo grito, cantado pela soprano 1 (uma das três vozes femininas que compõe a instrumentação da obra).

Figura 1 – Grito inicial "musicado" – A Dream within a Dream



Fonte: Catanzaro, Tatiana. 2012. *A Dream within a Dream*. Partitura. Edição do autor.

A Figura 1 é uma representação notada do grito inicial gravado pela compositora com sua própria voz. Trata-se da transdução mais literal do som originário. Após a análise espectral do som, a estrutura do grito, que a compositora chamou de *barcarola*, foi dilatada no tempo e no espaço, gerando as partes A, B, C e D, partes essas que correspondem a seções da partitura. As outras seções, que vão até a letra M, são “completamente, uma alucinação”, nas palavras de Catanzaro.

O fato relevante aqui é a correspondência entre a microforma, cuja origem está no som do grito, e a macroforma, os grandes eventos organizados, nesse caso, em seções (Tabela 1). A unidade entre essas duas esferas está na intertextualidade realizada pela compositora entre o poema, o grito e sua projeção no tempo musical. A obra contém, entre as suas partes, vozes femininas (duas sopranos e uma contralto) que cantam o poema. O texto não é só importante para poética geral da obra, ele é, ao lado da exploração das sonoridades do grito, o que determina a forma da obra, o modo como a compositora elabora sua dramatização do tempo,

<sup>5</sup> *Un cri sourd de terreur enfoui dans le coeur, telle est l'image que le poème d'Edgar Allan Poe m'a évoquée.*

usando como abordagem o tecnomorfismo. O texto nas vozes femininas, ao longo da obra, surge como elemento fantasmagórico do universo de Poe, o que se reflete no tipo de sonoridade geral da peça.

Tabela 1 – Seções de A Dream within a Dream, de Tatiana Catanzaro.

Seção (partitura)	Número de compasso
A	1-12
B	13-18
C	19-26
D	27-39
E	40- 44
F	45-55
G	56-74
H	75-97
I	98-119
J	120-163
K	164-188
L	189-201
M	202-209

Fonte: Elaboração do autor

A obra é repleta de gestos que estabelecem pontos de referências no espaço e no tempo durante toda duração da peça. Além do grito inicial (Figura 1), o gesto mais marcante e recorrente da obra ocorre nas cordas (Figura 2).

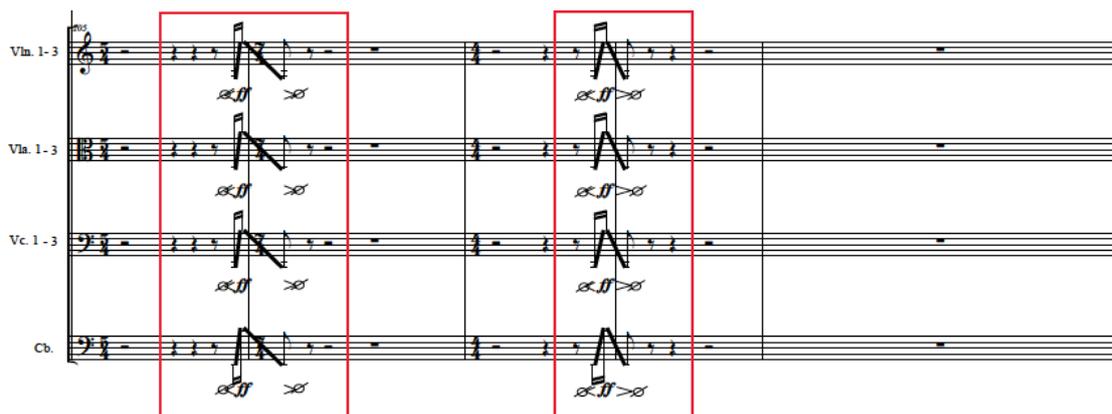
Figura 2 – Gesto de ataque nas cordas - *A Dream within a Dream*

The image shows a musical score for four string instruments: Violin 1-3, Viola 1-3, Cello 1-3, and Contrabass. A red box highlights a specific musical gesture in all four parts. This gesture consists of a sharp attack on the fourth string (IV), marked with a forte dynamic (f) and the instruction 'frotter le long de la corde indiquée' (friction along the indicated string). Above the Violin part, there is a note '(autune voyelle)'. The score is written in a common time signature.

Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

O gesto da Figura 2 ocorre em diversos momentos, marcando uma espécie de retorno constante, sendo, inclusive, o gesto final da obra:

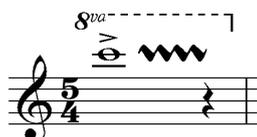
Figura 3 – Gesto final – *A Dream within a Dream*.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Uma outra figura ou gesto recorrente que reforça o papel da microforma como elemento motriz das relações formais no tempo é a nota dó5 oitavada executada no piccolo. O gesto é claramente uma referência ao grito, um dos parciais agudos transformados em representação musical/instrumental.

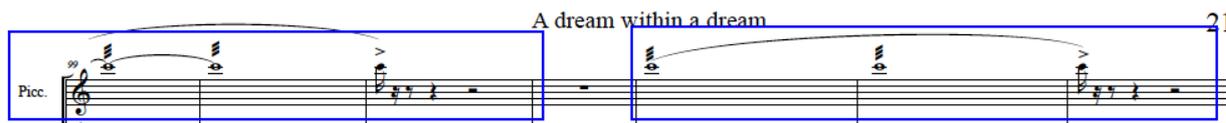
Figura 4 – Gesto/figura dó5 no *piccolo* – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Na seção A, o gesto ocorre nos c. 2; 5; 8; 9; 10; 11. Na seção C, nos c. 19; 21; 22. Na seção I entre os c.98-101, c.103-105 e c.106-108 com uma pequena variação temporal, porém o efeito é o mesmo. Entre c.108-118, o *piccolo* toca, uma oitava abaixo, notas em *tremolo*, sem que se assemelhe ao gesto da nota dó5 (Figura 5). Na seção J, c.120 e c.121-22, retorna-se ao padrão inicial.

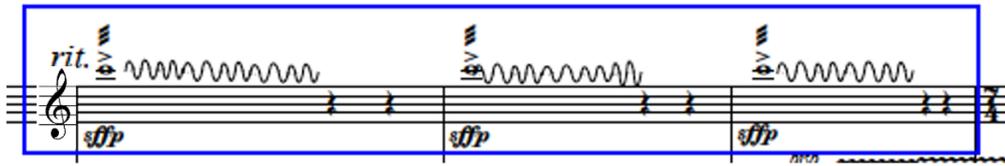
Figura 5 – Gesto/figura dó5 no *piccolo* – seção I, c. 99-107 – *A Dream within a Dream*, de Tatiana Catanzaro.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. *A Dream within a Dream*. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Entre o c.128-131; o mesmo gesto, porém no dó5 sem o recurso da oitava (figura 6), perde força, mas soa como um retorno, porém como referência de fundo do grito.

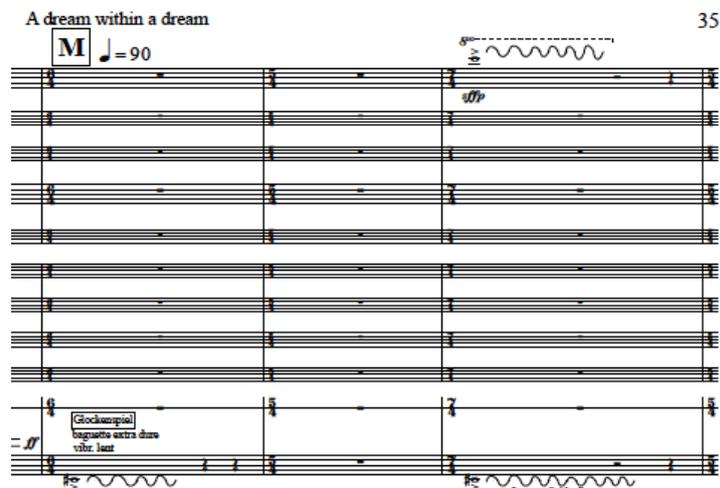
Figura 6 – Gesto dó no piccolo, c. 128-131.



Fonte: CATANZARO, Tatiana. A Dream within a Dream. Partitura. 2012. Elaboração do autor

Por fim, o gesto ocorre no início da seção final, da mesma forma que apareceu no primeiro compasso da peça.

Figura 7 – Gesto dó5 no piccolo, seção M



Fonte: CATANZARO, Tatiana. A Dream within a Dream. Partitura. 2012. Elaboração do autor

.Catanzaro não costuma ter uma ideia muito estruturada do todo quando começa a compor. Por todo, não estamos falando da mera divisão temporal em seções, mas das relações temporais e espaciais entre esses objetos sonoros e musicais criados no âmbito da microforma. Sobre a ênfase da microforma na sua concepção, a compositora diz:

Eu penso em microforma. Tem uma peça minha chamada L'Attente, ela começa com duas sonoridades e, aí, eu vou jogando com essas sonoridades, com a briga das sonoridades, vou agenciando essa sonoridade, e isso vai criando o resto da forma, então é uma forma meio na visão varèsiana, como cristais, que vão se formando. Eu nunca compus uma peça, na qual eu sabia quanto a música iria durar ou qual a forma geral da peça. Às vezes eu consigo projetar até um certo limite. O que acontece normalmente é que quando eu começo a compor e vejo que aquilo não funciona na prática, então eu destruo tudo e refaço, eu destruo muitas coisas. Por exemplo, em A Dream within a Dream, eu tomo essa estrutura do grito, que é a minha barcarola, e eu a dilato no tempo, e assim se formam as partes A, B, C e D. Nelas, eu sigo minuciosamente a estrutura

desse grito, e depois da parte D, aí se torna uma espécie de alucinação, ou de sonho formal, resultante das propostas das primeiras quatro partes (CATANZARO, 2016).

Para a compositora, a ideia de unidade de uma obra, como ocorreu nas experiências seriais, frequentemente leva a explicações abstratas que não são perceptíveis no campo sensorial. Catanzaro defende que, em sua obra, “se existe uma unidade, ela é local, ela vem por ressonâncias e daí tem elementos que vão acabar se transformando ou tomando o primeiro plano e vão influenciar os outros” (CATANZARO, 2016). Apesar de questionar se existe ou não unidade em suas obras, ou se faz sentido usar esse termo, como vimos, a repetição dos objetos/figuras/gestos musicais, um dos elementos que mais ajuda na sustentação da unidade de uma obra musical, é uma constante em *A Dream within a Dream*, e sua fundamentação é essencialmente abstrata, pois deriva de uma intertextualidade não só com o poema, mas com a interpretação pessoal da compositora sobre esse poema. Ainda que essas repetições de diversos gestos da obra não possam ser tomadas no mesmo sentido da música tradicional, elas derivam justamente da intertextualidade com o poema, seja no campo semântico do texto, seja do grito como representação sonora da reflexão suscitada pelo poema.

## *Ijahereni* para orquestra de câmara (2009)

São diversos os exemplos de como Catanzaro utiliza a intertextualidade, por meio da transdução, para elaborar a ideia sonora de uma obra e seu desenvolvimento ulterior. Esse é o caso de *Ijahereni*<sup>6</sup>, peça para orquestra de câmara com violino e viola solistas. Segundo a compositora, a ideia inicial para *Ijahereni* vem do seguinte poema do Alberto Caeiro:

**XL - Passa uma borboleta por diante de mim**<sup>7</sup>  
Passa uma borboleta por diante de mim  
E pela primeira vez no Universo eu reparo  
Que as borboletas não têm cor nem movimento,  
Assim como as flores não têm perfume nem cor.  
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,  
No movimento da borboleta o movimento é que se move.  
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.  
A borboleta é apenas borboleta  
E a flor é apenas flor.

Por conta do poema, segundo Catanzaro, lhe veio a ideia de utilizar a asa da borboleta como sonoridade. Para transformar a asa da borboleta em cor em si, em luz em si, como expressa o poema. Há outra coisa importante na abordagem da compositora, que é a transformação

<sup>6</sup> Gravação da obra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c5vbLzYnkY4>

<sup>7</sup> “O Guardador de Rebanhos”. In Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993).

do poema em código morse. A percussão se baseia nesse código morse, que ela usa muito mais como um guia entre o ritmo perceptível e o trilo. O objetivo era produzir uma condensação e uma rarefação do tempo musical, representando uma borboleta que voava mais ou menos rapidamente.

Na busca por fazer uma “borboleta voando e criar essas cores, essas mudanças de luminosidade”, Catanzaro chegou a visitar um borboletário, “enfiando o ouvido nas borboletas pra ouvir o bater de asas delas e, daí, eu entendi que a borboleta que eu queria compor era uma borboleta grande e não uma pequena” (CATANZARO, 2016). Apesar desse achado inicial, a compositora relata ainda ter encontrado dificuldades para compor até que um evento singular e inusitado lhe trouxe a forma da obra:

No começo, eu quis compor essa asa de borboleta que começa sem frequência definida e que vai criando um espectro pouco a pouco, que vai se transformando no movimento, na cor, na luz em si. Como eu iria fazer? Eu tinha uma ideia de que eu tinha que suprimir elementos rítmicos para dar o efeito ouvido no borboletário, mas eu não conseguia escrever nada que me parecesse satisfatório. Foi então que, um dia, eu estava no meu antigo quarto no Brasil na casa da minha mãe. Era de noite. E de repente, entrou no quarto um tanto de siriris, e eles ficaram lá ao redor da lâmpada que era bem sobre a minha cama. E nesse momento, eu achei que eu devia ouvi-los também. Então, eu subi na cama e coloquei os ouvidos bem embaixo da lâmpada e pude ouvir as asinhas dos siriris batendo. Ali eu entendi como é que eu tinha que compor, porque ali se materializou a sonoridade que eu estava precisando. Eu tinha que criar camadas, e não suprimir elementos rítmicos. Era um processo de sedimentação, e não de filtragem (CATANZARO, 2016).

## Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi para piano<sup>8</sup> (2015)

A obra para piano preparado foi estreada por Karin Fernandes em 12 de agosto de 2015, no Auditório da EMESP-Tom Jobim, em São Paulo. Novamente, vemos o processo de transdução de uma ideia e fato histórico ou político para um objeto sonoro, uma sonoridade, e posterior desenvolvimento musical desse material. Segundo as notas de programa elaboradas pela compositora, os ataques terroristas em Paris, em 2015, despertaram nela não apenas um choque, mas uma profunda reflexão sobre a guerra política que, antes de tudo, fundamenta o extremismo, nesse caso, religioso. Nesse âmbito específico, a relação historicamente conflituosa em boa parte dos países do Oriente Médio se relaciona com a disputa pelo recurso natural mais valioso do século XX: o petróleo. Em oposição a essa

---

<sup>8</sup> Gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pobE0zMF0P4>

imagem de violência e morte, o título da peça, escrito em uma tradução fonética do árabe, significa, literalmente, “quando a árvore da vida cresce no deserto de Yahi”. A árvore da Vida (Shajarat al-Hayah) é uma árvore de 400 anos que existe no deserto do Bahrein, em uma ilha bem no meio da Arábia Saudita, Catar, Irã e Iraque.

Para realizar esse processo de transdução, Catanzaro buscou no som de uma máquina de perfuração de petróleo a sonoridade inicial que representasse esse cenário disruptivo. Ela extraiu do site *Youtube* sons de duas dessas máquinas e, a partir dessas fontes, realizou uma análise espectral daquelas sonoridades, tentando reproduzi-las no piano preparado, como explica a seguir:

Com isso em mente, decidi derivar meu material musical dos sons de uma furadeira de petróleo. Esses sons inspiraram minha pesquisa instrumental enquanto tentava transferir suas sonoridades para o piano e me ajudou a montar o conjunto final de materiais utilizados na peça<sup>9</sup> (CATANZARO, 2018a, p. 8).

Tendo selecionado essas fontes de som, o próximo passo foi criar uma análise de seu som, a partir da qual Catanzaro obteve as harmonias, melodias, texturas de som, cores, densidades, durações, ritmos ouvidos na peça, determinando os sons produzidos pelo piano, e pelo uso de bolas Baoding e de uma tigela tibetana.

Figura 8 – Primeira página de Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi

Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi  
عندما شجرة الحياة تنمو في الصحراء ياهي  
Airsous Franco Perpetuus  
Tatiana Catanzaro

Arildly  
♩ = 60

Drop our Baoding ball over the designated string  
Tap on the STRESS BAR and let the bowl vibrate in sympathy  
Play the bowl with a metal ring  
Tap your fingers on the bowl  
Pass your hand lightly over the strings LONGITUDINALLY, combing them throughout all its extension  
Creaking

Máquina de perfuração de petróleo

Fonte: CATANZARO, Tatiana. Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. 2015. Elaboração do autor

<sup>9</sup> With this in mind, I decided to derive my musical material from the sounds of an oil drill. These sounds inspired my instrumental research as I attempted to transfer their sonorities to the piano and helped me put together the final set of materials used in the piece.

A forma da obra é, como em outras peças, construída a partir de relações sonoras oriundas desse microcosmo de sons iniciais transportadas para a sonoridade do piano, elaborando uma retórica que parte da microforma, dos elementos do microcosmo, mas tem na intertextualidade oriunda tanto da questão geopolítica, ligada ao controle do petróleo e todas as suas consequências, quanto da imagem sugerida pela árvore da vida e seu fio condutor. A imagem sonora sugerida pela máquina de perfuração de petróleo é contraposta pelo uso de dois dispositivos ou instrumentos (não musicais) que, novamente recorrendo à intertextualidade, representariam uma visão contemplativa da natureza e da vida: um par de bolas baoding (chinesas) e uma “tigela de canto” tibetana (Tibetan singing bowl). A exploração dessa dualidade se dá desde o início da peça, já na sua primeira página (Figura 9).

O gesto de abertura, seus ecos e as sonoridades que surgem do material harmônico derivado da análise desse fluxo sonoro formam a base de todos os materiais que seguirão e cristalizarão a forma da peça. Segundo Catanzaro, a relação entre a tigela de canto tibetana e o piano funciona como um eco do primeiro gesto da peça: uma bola de baoding batendo na corda F<sub>4</sub> enquanto os dedos do pianista batem na tigela de canto colocada sobre as cordas dó1 e mi1 dentro do piano (CATANZARO, 2018b):

Figura 9– Gesto inicial em Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi

Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. Elaboração do autor

Um exemplo interessante de como a compositora desenvolve uma determinada sonoridade ao longo da obra, como um fluxo contínuo, está no uso das bolas baoding. A partir da análise do som dessas bolas, Catanzaro deriva trechos melódicos que se contrapõem, pela sua própria estrutura, aos sons originários da máquina de perfuração. Essa melodia aparece

abafada através da preparação da corda com Blu Tack (espécie de massa de modelar) e tem suas origens nos rangidos da borracha ouvidos no compasso (CATANZARO, 2018b, p. 10).

Figura 10 – C.5-7 – Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, de Tatiana Catanzaro.

The image shows a musical score for Figure 10. It consists of three staves. The top staff is the piano part, starting with a circled 'M' and a red arrow pointing to it. The dynamics are marked as *mp*, *mf*, and *p*. The middle staff is the guitar part, with a red arrow pointing to a section labeled 'Creaking' with a '7' below it. The bottom staff is the bass line, with dynamics *ff* and *mp*. A text box in the middle of the score reads: "Pass your hand lightly over the strings LONGITUDINALLY, combing them throughout all its extension." There are also some performance markings like 'lasc. vib.' and 'Raspate (Pluck - little pressure - slow)'.

Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. 2015.  
Elaboração do autor

Em seguida, a melodia se transforma no som de uma série de cordas pinçadas com as unhas do pianista, um timbre que lembra a vibração simpática da tigela de canto sobre as cordas – gesto inicial (Figura 11).

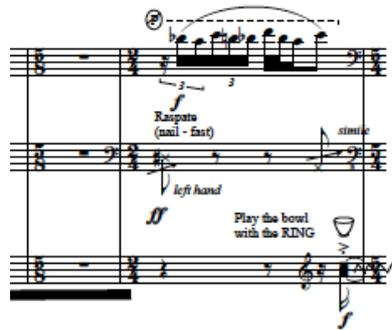
Figura 11 – C.11-19 - Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Tatiana Catanzaro.

The image shows a musical score for Figure 11. It consists of two systems of staves. The top system has piano and guitar parts. The piano part has dynamics *mp* and *mf*. The guitar part has dynamics *p* and *ppp*. The bottom system has piano and guitar parts. The piano part has dynamics *pp* and *ppp*. The guitar part has dynamics *pp* and *ppp*. There are several performance instructions: "Pluck the strings with your nails", "Raspate (Pluck - little pressure - slow)", "Towards the low register", "Very low Creaking", and "dump the string with your hand". There are also markings like 'lasc. vib.' and 'p'.

Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. 2015.  
Elaboração do autor

Esta melodia metálica introduz gradualmente uma seção central tocada no teclado do piano no c.20 que evolui para uma complexa melodia textural incorporando todos os diferentes harmônicos, material melódico, rítmico e textural (Figura 12), antes de combiná-los em um único gesto começando no c. 38.

Figura 12 – C. 37-38 – Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, de Tatiana Catanzaro.



Fonte: CATANZARO, Tatiana Andma shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi, Partitura. 2015.  
Elaboração do autor

## Considerações finais

O papel da intertextualidade na elaboração da obra por Catanzaro fica explícito quando a compositora menciona a importância do título para o início do processo composicional de qualquer obra:

Eu achei a resposta disso [uma obra que precisava compor] agora, domingo, quando eu fui na Bienal de Arte Moderna, a bienal lá de São Paulo. Na bienal tinha uma obra que eu olhei e falei: “nossa, é isso!”. E já achei o título da peça. Para mim é assim, se a peça não tem título eu nem começo a compor (CATANZARO, 2016).

A compositora, no entanto, rechaça a ideia de que seja a palavra ou texto, um elemento exterior, que estabeleça o sentido de unidade de suas obras. Para ela, o início da obra sempre vem de “dentro pra fora”, qualquer unidade ou conjunto de relações de uma obra é dada pelas características sonoras de seu objeto inicial ou motivador.

Aquela música que você falou do papagaio [pipa] vem de uma poesia francesa que fala sobre infância. É um senhor que tenta, trazendo a linha da pipa cada vez mais perto, trazer a infância dele. Enrolá-la em volta do coração. Como eu poderia fazer isso musicalmente? Então, eu decidi derivar o meu material de *Brilha, brilha estrelinha*, que é uma canção francesa infantil. Eu compus toda a peça baseada nisso, mas veja que essa é uma solução onde o **material vem do próprio universo do poema**, apesar de ser um poema e de eu inclusive fazer o soprano declarar o poema, a estrutura vem de *Brilha, brilha estrelinha*, e não do texto (CATANZARO, 2016, grifo nosso).

Como é possível notar na fala da compositora, embora a estrutura da música seja desenvolvida a partir de um material sonoro de base, esse material geralmente é oriundo de uma interpretação bastante pessoal de um fato, imagem, texto ou evento histórico “exterior” à música. Existe, portanto, um processo duplo de transdução. Primeiro do fato motivador, frequentemente extramusical, para uma referência sonora, contida potencialmente nesse fato inicial, não como um programa ou como uma representação, mas como dimensão sonora

daquele texto, imagem ou fato iniciais. Em seguida, transformada em som, a ideia é desenvolvida tendo como referência primordialmente a análise do som, ainda que a primeira referência seja um fator de “dramatização do tempo”, para utilizar uma terminologia da compositora.

## Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality: The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2011.
- ARAÚJO, Alexy G. V. *Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, 2017.
- CAESAR, Rodolfo. *Entrevista com Rodolfo Caesar sobre Forma Musical*. Produção do Canal Jorge L Santos. Disponível em: <https://youtu.be/8yDmiyYqSIs>, 2016.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950–70*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo - USP, 2003
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Entrecroisements rythmiques d'un papillon iridescent*. 2007. Disponível em: <https://docplayer.fr/39922403-Entrecroisements-rythmiques-d-un-papillon-iridescent.html>. Acesso em: 5 ago. 2016.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Ijareheni*, para violino e viola solistas, quarteto de cordas, flauta, clarinete, 2 percussionistas. Partitura. 2009.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *A dream within a dream*, para três vozes femininas e orquestra. Partitura. 2012.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. Notas de Programa - ECO: TRY-OUT #03: Orchestral Manoeuvre in the Sound - *Musiques Nouvelles 50 ans*. 2012. Disponível em: [http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Archives/2012-2013/ECO\\_\\_\\_TRY-OUT\\_\\_03\\_\\_\\_Orchestral\\_Manoeuvre\\_in\\_the\\_Sound/600/](http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Archives/2012-2013/ECO___TRY-OUT__03___Orchestral_Manoeuvre_in_the_Sound/600/). Acesso em: 18 mar. 2018.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*, para piano preparado. Partitura 2015.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Entrevista com Tatiana Catanzaro sobre forma musical*. Produção Canal Jorge L Santos. Disponível em <https://youtu.be/QX7LFxt34SY> , 2016.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *MEMORIAL DESCRITIVO*. Datilo. Brasília, 2018a.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. The Breath of Sound. *The New Centennial Review*, v. 18, n. 2, p. 1–13, 2018b.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. 10ª ed. Lisboa: Ática, 1993.
- POE, Edgar Allan . A Dream Within a Dream In: *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, ed. R. W. Griswold. New York: J. S. Redfield, 1850.
- ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. *Opus*, 2016.
- ROSSETTI, Danilo. O processo de geração da forma musical à luz da alagmática e da teoria da individuação de Simondon. *17. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E POS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 27, **Anais...** Campinas, 2017, p. 1–9.
- SANTOS, Jorge L de L. *A textura musical na obra de Pierre Boulez*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.