



Revista do Programa
de Pós-Graduação em
MÚSICA | CEART | UDESC

De Mariano a Gurgel:

Um estudo de ocorrências intertextuais em uma homenagem a Cesar Camargo Mariano e Debora Gurgel

De Mariano a Gurgel:

A study of intertextual occurrences in a tribute to Cesar Camargo Mariano and Debora Gurgel

DOI: 10.5965/2525530411022026e0103

Camilla Moraes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

E-mail: camillamoraespiano@gmail.com

Lúcia Silva Barrenechea

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

E-mail: lucia.barrenechea@gmail.com

Submetido em: 15/01/2026
Aprovado em: 06/07/2026

Resumo

O artigo aborda a intertextualidade como elemento central na criação artística, destacando como as obras dialogam com tradições e influências preexistentes, reinterpretando-as e integrando-as em novos contextos. A partir das ideias da Teoria da Influência Musical de Joseph Nathan Straus (1990) e da nomenclatura analítica de Lucas Barbosa (2005), explora-se como compositores são influenciados por suas referências e criam por meio de releituras estilísticas e idiomáticas. A partir da análise realizada em *De Mariano a Gurgel*, composta por Camilla Moraes, observa-se a utilização de elementos musicais característicos de Cesar Camargo Mariano e Debora Gurgel, como motivos rítmicos, harmônicos e idiomáticos de seus pianismos. Assim, o texto enfatiza a intertextualidade como um processo transformador que une o antigo e o novo, enriquecendo o significado artístico e possibilitando diferentes interpretações.

Palavras-chave: Homenagem Musical. Música popular brasileira para piano. Intertextualidade. Cesar Camargo Mariano. Debora Gurgel.

Abstract

*This article addresses intertextuality as a central element in artistic creation, highlighting how musical works engage in dialogue with traditions and preexisting influences, reinterpreting and integrating them into new contexts. Drawing on Joseph Nathan Straus's Theory of Musical Influence (1990) and the analytical nomenclature of Lucas Barbosa (2005), it explores how composers are shaped by their references and create through stylistic and idiomatic reinterpretations. Based on the analysis of *De Mariano a Gurgel*, composed by Camilla Moraes, the study identifies the use of musical elements characteristic of Cesar Camargo Mariano and Debora Gurgel, such as rhythmic, harmonic, and idiomatic motives drawn from their pianistic approaches. In this way, the text emphasizes intertextuality as a transformative process that bridges the old and the new, enriching artistic meaning and enabling multiple interpretations.*

Keywords: Musical Homage. Brazilian popular music for piano. Intertextuality. Cesar Camargo Mariano. Debora Gurgel.

Introdução

Nas artes e na literatura, as criações não surgem a partir de um vazio, mas estabelecem uma relação de diálogo constante com o que as precede. Cada obra ou texto, carrega traços de outras, seja quando reverenciam, transformam ou até desafiam essas influências. O diálogo entre obras, textos e contextos revela que a cultura pode ser construída de forma coletiva e dinâmica, em que o novo é, muitas vezes, transpassado pelo antigo, gerando possibilidades novas de interpretação e significado. De acordo com Ana Carolina Manfrinato (2012, p. 965) “nada é gerado do zero, os textos preexistentes sempre influenciam os novos textos. Porém, enquanto nenhum texto pode evitar ser influenciado pelo passado, alguns o fazem de modo mais explícito que outros, a essas explicitações dá-se o nome de intertextualidade”. Gabriel Mesquita (2023, p. 20) define intertextualidade como sendo “a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras” (MESQUITA apud MESQUITA, 2023, p. 20).

Baseando-se em estudos de Bakhtin e Kristeva, Ricardo Zani (2003) pondera que a intertextualidade é um diálogo dinâmico entre vozes, estilos e culturas, criando vínculos que vão além do autor ou do texto isolado. Este princípio expande a percepção da produção artística e literária como um processo histórico coletivo, no qual as obras se formam mutuamente, seja através da continuidade, da mudança ou do contraste, evidenciando a abundância das interações culturais e estilísticas.

A intertextualidade pode também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas (ZANI, 2003, p. 126).

A intertextualidade também pode ser vista como um processo do compositor, ao passo que, ao mesmo tempo que se conecta com suas raízes, tem a oportunidade de revivê-las a partir de sua própria visão, como afirma Joseph Nathan Straus (1990):

Compositores do século XX incorporam elementos tradicionais não por preguiça composicional e falta de imaginação, [...] mas, precisamente, como uma forma de lidar com a sua herança musical. Eles invocam o passado para reinterpretá-lo (STRAUS, 1990, p.1, tradução nossa)¹.

Daniel Sanches e Lúcia Barrenechea (2014) concordam com a ideia de que, para estudar intertextualidade, é preciso minimamente se afastar da ideia de que o conceito de *obra* é inteiramente independente. É necessário enxergá-la como parte de um sistema amplo, no qual cada obra (ou texto) se relaciona, conscientemente ou não, com outras.

Para que possamos entender o conceito de intertextualidade devemos, em um primeiro momento, refletir acerca da concepção de obra de arte como entidade autônoma. Para que haja uma discussão no estudo da intertextualidade faz-se necessário a mudança da concepção *obra*, como uma entidade completa em si mesma e

¹ Twentieth-century composers incorporate traditional elements not out of compositional laziness and lack of imagination, [...] but precisely as a way to grapple with their musical heritage. They invoke the past in order to reinterpret it (Straus, 1990, p.1).

autônoma para o conceito *texto* como uma entidade multidimensional e intertextual (SANCHES; BARRENECHEA, 2014, p. 157).

Mesquita (2023) pondera que “...assim como na natureza, as artes estão sempre inseridas em uma dinâmica de reaproveitamento e transformação — ou seja, inseridas na perspectiva da intertextualidade” (MESQUITA, 2023, p.21). Essa perspectiva revela que a intertextualidade no campo artístico não é somente uma possibilidade, mas sim uma condição intrínseca ao ato de criar. Reaproveitar e transformar reflete a maneira como artistas ressignificam elementos pré-existentes, seja pelo ato de releitura de obras, ou pela fusão de estilos, ou então pela adaptação das formas tradicionais a novos contextos. Dessa maneira, cada obra possui vestígios de outras, estabelecendo vínculos em cadeia contínua de diálogo artístico e cultural. No entanto, este processo não diminui a originalidade das obras, muito pelo contrário, enriquece o significado e a capacidade de comunicar, uma vez que incorporam e reinterpretam um repertório coletivo de referências. Tal processo será discutido ao analisar a ocorrência da intertextualidade em *De Mariano a Gurgel*, de Camilla Moraes, uma homenagem musical.

Teoria da Influência Musical de Straus

De acordo com Straus (1990), existem três exemplos conceituais de modelos de influência artística e são elas: por imaturidade, por generosidade e por ansiedade. Esses modelos conceituam a influência artística exercida sobre compositores do século XX que estavam extremamente conectados à música do passado.

A música composta na primeira metade do século XX é permeada pela música do passado. Sonoridades, formas e gestos musicais tradicionais permeiam até mesmo obras que parecem estilisticamente mais progressistas (STRAUS, 1990, p. 1, tradução nossa).²

A influência por imaturidade diz respeito ao compositor que é jovem e está vinculado a “elementos de estilo e estrutura musical intimamente identificados com um professor ou outra figura mais velha”³ (STRAUS, 1990, p. 9). A segunda influência, por generosidade, é associada a um compositor mais consciente e proponente, pois

[...] a suscetibilidade à influência [...] é um sinal não de incapacidade, mas de valor — quanto mais plenamente a tradição for assimilada, melhor será o artista. Mesmo em obras que parecem mais individuais, os bons artistas demonstrarão consciência do passado (STRAUS, 1990, p. 10, tradução nossa).⁴

De acordo com Straus (1990, p.11), Thomas Stearns Eliot considera que a troca entre os poetas é sempre de generosidade: os maduros, pelo compartilhamento da tradição que construiu a partir de seu trabalho; os poetas mais novos, por absorverem e darem sequência a partir de suas próprias construções futuras.

² Music composed in the first half of the twentieth century is permeated by the music of the past. Traditional sonorities, forms, and musical gestures pervade even works that seem stylistically most progressive (STRAUS, 1990, p. 1).

³ [...] elements of style and musical structure closely identified with a teacher or other older figure (STRAUS, 1990, p. 9).

⁴ [...] susceptibility to influence [...] is a sign not of incapacity but of value - the more fully the tradition is assimilated, the better the artist. Even in works that seem most individual, good artists will demonstrate consciousness of the past (STRAUS, 1990, p. 10).

O terceiro modelo é de influência por ansiedade, termo discutido por Harold Bloom em seu livro *A Angústia da Influência*, descrito por Straus como demonstração de que a relação do artista com a influência do passado é de rebelar-se na luta por seu espaço de admiração e respeito.

Um novo poema deve lutar para encontrar um lugar para si num mundo literário superlotado. Para fazer isso, deve deixar de lado os poemas anteriores: "Os poemas lutam pela sobrevivência em um estado de poemas, que por definição foi, é agora, e sempre será extremamente superpovoado. O problema inicial de qualquer poema é abrir espaço para si mesmo - deve forçar os poemas anteriores a se moverem e assim abrir espaço para ele [...]" (STRAUS, 1990, p.13, tradução nossa).⁵

Essa perspectiva corrobora a tensão criativa entre a tradição e inovação, na qual o novo não é criado com a intencionalidade de ruptura completa, mas como parte de enfrentamento transformador de um legado que o antecede. Ao desafiar obras anteriores, o artista não está apenas reivindicando seu espaço, mas também redefine o significado das influências no presente. É um processo que permite a evolução artística, admitindo que o antigo e o novo coexistam num diálogo enriquecedor.

A partir da Teoria da Influência, Straus (1990) se interessa por categorizar a maneira, ou seja, as estratégias musicais de composição e reinterpretação que os compositores utilizavam e afirma que:

[...] compositores da primeira parte do século XX, apesar das suas diferenças estilísticas superficiais, partilham técnicas musicais para refazer formas anteriores, elementos de estilo, sonoridades e obras musicais [...] (STRAUS, 1990, p. 17, tradução nossa)⁶.

Straus (1990, p. 17) descreve oito categorias de transformação intertextual. A motivicização intensifica os motivos herdados, tornando-os centrais na nova obra, enquanto a generalização os amplia para conjuntos de classes de alturas típicos da música pós-tonal. A marginalização desloca elementos antes centrais para funções periféricas, ao passo que a centralização faz o inverso, promovendo aspectos secundários à posição estrutural principal. Já a compressão sobrepõe elementos outrora sucessivos, criando novas texturas, e a fragmentação os dissocia, apresentando-os de modo disperso. A neutralização retira a função tradicional de progressão de certos elementos, tornando-os estáticos, enquanto a simetricização reorganiza progressões ou formas direcionais em estruturas simétricas, eliminando seu impulso direcional.

A análise realizada neste artigo reconhece a presença da influência por generosidade, conforme descrita na Teoria da Influência Musical de Straus (1990), isto é, quando o compositor, de forma consciente, lança mão de traços da linguagem composicional de outro autor como gesto de homenagem e diálogo criativo. Em *De Mariano a Gurgel*, composta por Camilla Moraes, essa generosidade se manifesta a partir da apropriação de elementos característicos

⁵ A new poem must struggle to find a place for itself in an overcrowded literary world. To do so, it must push earlier poems aside: "Poems fight for survival in a state of poems, which by definition has been, is now, and is always going to be badly overpopulated. Any poem's initial problem is to make room for itself - it must force the previous poems to move over and so clear some space for it [...]" (STRAUS, 1990, p. 13).

⁶ [...] composers in the first part of the twentieth century, despite their superficial stylistic dissimilarities, share musical techniques for remaking earlier forms, style elements, sonorities, and musical works [...] (STRAUS, 1990, p. 17).

dos pianismos⁷ de Cesar Camargo Mariano (n. 1943) e Debora Gurgel (n. 1962) — como motivos rítmicos, gestos harmônicos e procedimentos idiomáticos —, que são reelaborados e transformados em um novo discurso musical. As ocorrências intertextuais são verificadas a partir da análise das composições *Cristal* e *Samambaia* de Cesar Camargo e *Na Ginga do Guinga* e *Pro Romero* de Debora Gurgel. *De Mariano a Gurgel* configura, também, uma homenagem da homenagem, ao se voltar para as composições de Debora Gurgel, citadas acima, que também apresentam elementos intertextuais, pois são homenagens musicais aos músicos Guinga (n. 1950) e Romero Lubambo (n. 1955). Para desenvolver uma reflexão mais aprofundada sobre as ocorrências da intertextualidade nesse processo de criação, será utilizada a nomenclatura analítica proposta por Lucas Barbosa (2005), apresentada a seguir.

O modelo analítico de Barbosa

Barbosa (2005) desenvolve uma reflexão sobre a intertextualidade musical que parte de um deslocamento conceitual pontual: a passagem da noção de obra para a de texto. O autor defende que a obra não deve ser uma entidade autônoma, engessada e fechada em si mesma, mas sim um espaço aberto para diferentes significações e que são ou podem ser permeados de múltiplas vozes e referências. Neste sentido, “a noção tradicional de ‘obra’ é substituída pela noção de ‘texto’, o qual é caracterizado pela absorção e transformação de vários outros textos” (ABDO apud BARBOSA, 2005, p. 17).

O produto ou consequência dessa visão e perspectiva é que obra nenhuma pode ser encarada absolutamente original a partir de si mesma, uma vez que toda criação é atravessada por relações e diálogos com outros textos musicais. Essa correlação é verbalizada pelos autores nos seguintes termos: “o sentido do texto não está em si mesmo, [...] mas sim, na sua relação com outros textos, ele é apenas uma parte de um significado maior” (BARBOSA, 2005, p. 20). Assim sendo, a análise intertextual passa a não sustentar apenas um ideal de pureza e autonomia em si mesma, passando para uma maior necessidade da compreensão da obra como um nó que se encontra numa rede maior de significados.

Para tornar sua concepção operacional, Barbosa propõe um modelo analítico capaz de identificar e classificar diferentes possibilidades de ocorrências intertextuais em música. Como ponto de partida do modelo, a proposta é a observação de entidades musicais, que podem ser classificadas como elementares (motivos, células rítmicas, fragmentos melódicos), compostas (frases ou seções) ou supracompostas (estruturas mais amplas que abarcam trechos inteiros). A partir da observação dessas entidades é possível identificar em que medida e de que maneira materiais preexistentes foram absorvidos, transformados ou até mesmo ressignificados em uma nova obra.

Barbosa (2005, p. 30) também propõe uma nomenclatura analítica que permite

⁷ De acordo com Erika Ribeiro (2019, p. 23), “o termo pianismo está diretamente relacionado à ideia de identidade e unicidade, seja a partir da própria personalidade do pianista, seja em seu estilo e sua relação com o ambiente que o cerca”.

a observação da influência como fenômeno entre obras musicais. Contudo, deve ser lembrado que a intertextualidade é marcada pela releitura, portanto, no estudo deste fenômeno o aspecto reinventivo deve ser sempre levado em conta. Isto significa que a análise intertextual é sempre pontuada pela observação das semelhanças e das transformações, pois estudar relações entre textos implica em observar como o passado é reinventado. (BARBOSA, 2005, p.30).

Partindo da nomenclatura analítica de Barbosa (2005), a intertextualidade pode ocorrer nas seguintes formas: **motívica**, que designa pequenos fragmentos reconhecíveis; **extrática**, que está associada à citação literal de determinado trecho; **idiomática**, ligada à exploração de características instrumentais ou estilísticas específicas; **parafrásica**, tipologia que reelabora livremente o material original, preservando suas características originais; **estilística**, que está ligada à evocação de procedimentos compositivos característicos de um autor ou gênero; e **paródica**, que inverte criticamente o sentido da obra de origem, ou seja, uma recriação ou subversão (ver Quadro 1).

Nomenclatura analítica de Barbosa (2005, p. 31-32)	
Tipologia	Descrição
Motívica	Descreve as relações entre elementos musicais de proporções reduzidas, a relação intertextual em que um elemento musical, com proporções reduzidas, é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou efeito sonoro.
Extrática	Termo usado para descrever a intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, em que há uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sendo que a intervenção no trecho musical citado é mínima ou inexistente.
Idiomática	Na intertextualidade idiomática é observado o tipo de escrita peculiar, ou seja, os aspectos particulares que caracterizam a escrita de um determinado compositor objetivando explorar o potencial sonoro de instrumentos específicos.
Parafrásica	Usada para descrever uma citação reelaborada livremente, que não obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
Estilística	Termo empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas. Qualificar a influência estilisticamente significa afirmar que em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
Paródica	É descrita como paródia a relação intertextual em que o sentido do texto original se torna invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer. A paródia seria uma recriação com um caráter subversivo.

Quadro 1: Nomenclatura analítica proposta por Barbosa (2005, p. 31-32).

Uma análise realizada a partir da nomenclatura apresentada no Quadro 1 abre possibilidades para o mapeamento intertextual em diferentes níveis: no micro, através da observação de motivos e células rítmicas e melódicas curtas; no meso, a partir da identificação das paráfrases ou extratos que podem acometer frases e seções inteiras; e no macro, uma vez que é possível na nova obra identificar evocação de estilos, procedimentos idiomáticos

e também transformações mais amplas. Portanto, as tipologias sugeridas por Barbosa (2005) mostram-se eficazes para análises de citações literais, processos evocativos ou até mesmo de ressignificação, presentes em *De Mariano a Gurgel*.

Em suma, a partir da proposição de Barbosa (2005), amplia-se o fornecimento de um vocabulário preciso para melhor descrever as ocorrências intertextuais em âmbito musical, o que dá ênfase a sua dimensão estrutural e relacional. A nomenclatura analítica aqui apresentada tem enfoque na materialidade do discurso musical, ou seja, a partir dos modos concretos pelos quais os elementos preexistentes são transformados. E neste sentido é destacado que “novo e velho não são reconciliados, mas mantidos juntos em luta: o velho é posto em um novo contexto, adquirindo assim, um novo sentido” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 127)⁸. Portanto, para o escopo deste artigo será utilizada a nomenclatura das ocorrências de intertextualidade proposta por Barbosa (2005), no intuito de nortear a análise de *De Mariano a Gurgel*, para que os elementos musicais preexistentes e transformados sejam vistos de maneira mais concreta possível e compreendidos como parte de um processo de intertextualidade, criado na perspectiva de uma homenagem musical.

Homenagem musical: processo de homenagem da homenagem

A homenagem a um artista através de uma obra de arte é uma ação que vai além da mera menção, convertendo a influência em uma conversa criativa. De acordo com Mesquita (2023), esse procedimento visa reinterpretar a relação com os legados artísticos, transformando eventuais conflitos em celebrações e aprendizados. Portanto, a homenagem surge como um gesto de gratidão e apreciação, possibilitando ao artista absorver e converter a influência em algo individual e genuíno. Esta interação, longe de ser um obstáculo, pode potencializar o processo criativo, incentivando a continuidade e a reinvenção na arte.

Homenagear um artista através de uma criação pode ser uma excelente maneira de selar as pazes com a influência, convertendo a angústia em alegria, em aceitação e compreensão de que, onipresente e inexorável, essa influência pode ser ‘mocinha’ ao invés de ‘vilã’ do processo criativo (MESQUITA, 2023, p.71-72).

As homenagens musicais frequentemente vão além de um simples tributo, envolvendo a recriação de elementos estilísticos e idiomáticos presentes na obra do compositor homenageado. Conforme Barrenechea (2009, p. 627), “em uma parcela significativa das homenagens musicais, o compositor faz uma reelaboração de traços estilísticos e idiomáticos de uma ou várias obras do compositor homenageado, parodiando ou evocando sua linguagem musical”. Assim, o compositor que homenageia revisita o passado, reinterpretando-o sob sua própria perspectiva, que equilibra reverência e novidade.

A ação de prestar homenagem a um compositor envolve uma conexão intrínseca com sua obra, tornando a avaliação descritiva dessa ligação insuficiente para compreender sua complexidade. Greco (2007) enfatiza a

⁸ Lucas Barbosa apresentou seu modelo analítico em 2003, em um artigo no periódico *Per Musi*, em coautoria com sua orientadora de mestrado, Lúcia Barrenechea. Para o presente artigo, é utilizado o texto de sua dissertação de mestrado, defendido em 2005.

relevância de explorar como os componentes do homenageado são reformulados, desvendando elementos cruciais para o intérprete musical. Esta perspectiva expande o entendimento da obra, auxiliando nas escolhas interpretativas e fundamentando a elaboração de performances mais conscientes e informadas.

Na homenagem, o compositor acaba por se remeter a uma fonte específica, que é a música do próprio homenageado. Considerando este pressuposto como a premissa maior desta prática, a análise descritiva desta relação se torna supérflua, o que traz à tona a necessidade de uma proposta de investigação que enfoque a reelaboração destes elementos na obra e o que esta transformação revela para o performer, possibilitando o levantamento de elementos que possam subsidiar decisões interpretativas e fundamentar a construção de uma performance (GRECO, 2007, p. 8).

A música *De Mariano a Gurgel*⁹ é uma homenagem a dois pianistas, arranjadores e compositores de música popular brasileira: Cesar Camargo Mariano e Debora Gurgel. Durante o processo composicional, buscou-se inspiração em elementos musicais extraídos de 4 músicas: *Cristal*¹⁰ e *Samambaia*¹¹ de Cesar Camargo Mariano; e *Na Ginga do Guinga*¹² e *Pro Romero*¹³ de Debora Gurgel.

Em depoimento (2025) concedido para a elaboração desse artigo, Debora Gurgel esclarece que suas homenagens musicais ao Guinga e ao Romero Lubambo não são resultado de um planejamento formal, mas de um processo de experimentação e encantamento em relação a elementos específicos que surgem no estudo e na prática. *Na Ginga do Guinga*, os cromatismos e a condução rítmica a conectaram à linguagem de Guinga; por outro lado, em *Pro Romero*, a inspiração veio da alegria e do swing de Romero Lubambo, expressos em um samba-choro vibrante, alegre e repleto de possibilidades para improvisação. Esse depoimento demonstra que a homenagem musical pode surgir da vivência sensível e da recriação intuitiva, ao invés de ser resultado de uma aplicação deliberada de recursos pré-estabelecidos.

Gurgel detalha alguns elementos que ela vê como releituras de traços idiomáticos e estilísticos da escrita de Guinga e Lubambo, presentes em suas homenagens:

No caso específico de *Na Ginga do Guinga*, foi o conjunto da rítmica da introdução com os acordes cromáticos e a linha do baixo que imediatamente me lembraram do Guinga. Daí decidi que a música seria em homenagem a ele. Com Guinga na cabeça, o tema ser um choro com melodias tortuosas e harmonia com cromatismos foi uma consequência de eu estar 'com a música do Guinga na cabeça'. [...]

Já em *Pro Romero*, a história é diferente. Pensei assim: o que mais me encanta no Romero? A alegria e o swing. Romero está sempre feliz, animado, sorrindo, é um amor de pessoa, e o swing... é impressionante. Então decidi que tinha que ser um samba ou choro sambado, muito swingado, pra cima, alegre, e divertido para improvisar e criar. (GURGEL, 2025).

⁹ Gravação de *De Mariano a Gurgel* disponível em <https://tinyurl.com/5ctndmyc>. A partitura está disponível em <https://tinyurl.com/3w22sjt7>

¹⁰ Gravação de *Cristal* disponível em https://youtu.be/2FKRSjpMPMo?si=uN9qA3mJpBP-fb_Y

¹¹ Gravação de *Samambaia* disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=D176IBff-qk>

¹² Gravação de *Na Ginga do Guinga* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IYAUBja9sBU>

¹³ Gravação de *Pro Romero* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-foHbeOe870>

Nesse sentido, *De Mariano a Gurgel* pode ser entendida como uma homenagem construída a partir de outras homenagens, já que a peça dialoga diretamente com *Na Ginga do Guinga* e *Pro Romero*. Estabelece-se, assim, uma rede de diálogos, em que a homenagem se desdobra e se reinventa, revelando a potência intertextual desse gesto composicional.

A homenagem pensada em *De Mariano a Gurgel* concentra-se em trazer referências a pequenos elementos rítmicos que fazem alusão ao gênero samba-choro inspirados em *Na Ginga do Guinga* e *Pro Romero* de Debora Gurgel. Os elementos rítmicos e melódicos presentes em *De Mariano a Gurgel* também se associam ao pianismo de Cesar Camargo Mariano, e estão presentes nas composições *Cristal* e *Samambaia*. A origem do tema principal da música *De Mariano a Gurgel* tem inspiração num pequeno trecho de *Na Ginga do Guinga* de Debora Gurgel.

Análise descritiva

De Mariano a Gurgel é uma composição construída na forma ABA com CODA, que se inicia na tonalidade de Ré maior. A Seção A é dividida em duas partes¹⁴: na primeira parte, o tema principal (ver Figura 1) é apresentado dos compassos 1 a 8 e a partir da anacruse dos compassos 10 a 14 o tema se repete com algumas variações rítmicas (ver Figura 2).

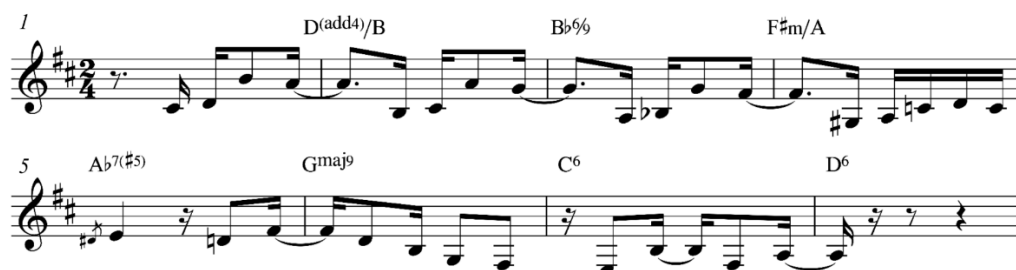


Figura 1: Tema principal da seção A em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, comp. 1-8.



Figura 2: Tema principal da seção A com variações rítmicas em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 10-13.

¹⁴ O primeiro tempo do compasso 9 encerra a sequência de apojeturas cromáticas (iniciada no compasso 8) em um acorde dominante, mas não foi considerado nas figuras por não constituir parte da melodia principal.

Na anacruse dos compassos 15 a 17 há um material harmônico e melódico novo, numa espécie de transição, pois o trecho cumpre o papel de encaminhar a música para uma nova seção, além de promover uma modulação para a tonalidade de Fá maior (ver Figura 3).



Figura 3: Melodia transitória na repetição do tema variado em De Mariano a Gurgel de Camilla Moraes, anacruse comp. 15-17.

A Seção B se inicia na anacruse para o compasso 18, e se estende até o primeiro tempo do compasso 42 (ver Figura 4). Em contraste com a Seção A, apresenta mudança de tonalidade para Fá maior, alteração do caráter rítmico e a introdução de novos materiais melódicos e rítmicos. Internamente, essa seção pode ser subdividida em três partes: B1 e B2, que dialogam entre si, ao apresentar uma espécie de pergunta e resposta da melodia; e B3, que consiste na chegada a um ambiente em que predomina uma levada rítmica de samba.

Início da Seção B
(B1)

B2

B3

Fim da Seção B
(B3)

Figura 4: Seção B, com as subdivisões em 3 partes em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 18-42.

B1 compreende a anacruse para o compasso 18 até o compasso 25 (ver Figura 5) e caracteriza-se pela presença de uma rítmica que evoca padrões rítmicos do samba¹⁵. O desenho rítmico apresentado pela mão direita é uma ideia motívica que irá se repetir, com pequenas alterações, no decorrer de B2.



Figura 5: Padrões rítmicos do samba (trecho destacado em amarelo) em B1 em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 18-25.

B2 estende-se da anacruse para o compasso 26 até o compasso 33. Nesse trecho, ocorre o retorno da levada de samba-choro utilizada ao longo de grande parte da Seção A, na mão esquerda (ver Figura 6). Além da retomada desse padrão de acompanhamento, em B2 a melodia na mão direita incorpora células rítmicas e contornos derivados do material anteriormente apresentado em B1, levando a uma organicidade temática ao longo do trecho.

¹⁵ Os elementos oriundos da rítmica do samba serão discutidos posteriormente, ao final da análise descritiva.



Figura 6: Retorno da levada de samba-choro (trecho destacado em amarelo), com organicidade temática em B2 em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 26-33.

Na Figura 7, observa-se que o trecho destacado em amarelo, que se inicia na anacruse para o compasso 19 e se estende até o primeiro tempo do compasso 20, apresenta um desenho rítmico que reaparece integralmente na anacruse para o compasso 28, prolongando-se até o primeiro tempo do compasso 29. Já o trecho destacado em azul, compreendido entre a anacruse para o compasso 26 até compasso 27, apresenta uma pequena variação desse mesmo desenho rítmico (destacado em amarelo), preservando sua identidade estrutural. Por sua vez, o material destacado em verde, localizado entre a anacruse para o compasso 23 até o compasso 25, retorna, com pequenas alterações rítmicas, entre a anacruse para o compasso 30 até o compasso 32, mantendo reconhecível o contorno do material original.

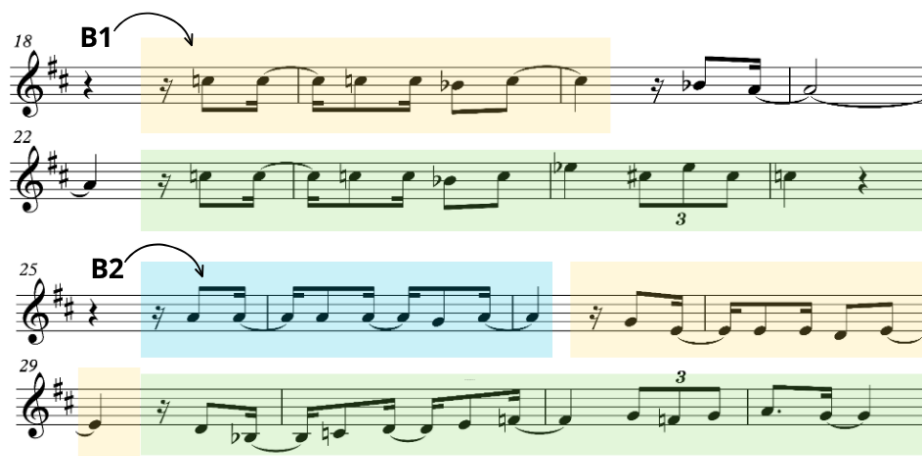


Figura 7: Comparação entre desenhos melódicos em B1 e B2 em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 18-32.

Essas ocorrências contribuem para a coesão interna da Seção B, mais especificamente em B1 e B2, estabelecendo relações orgânicas de material melódico e rítmico, enquanto o caminho harmônico conduz para B3.

B3 inicia-se na anacruse para o compasso 34 e segue até o primeiro tempo do compasso 42 (ver Figura 8). Esse trecho caracteriza-se pela introdução de uma levada de samba inspirada na textura pianística utilizada por César Camargo Mariano em *Samambaia*, estabelecendo um diálogo intertextual mais direto com a obra homenageada. A partir desse momento, a escrita da mão esquerda aproxima-se do padrão de acompanhamento presente na gravação de Mariano, incorporando elementos rítmicos e idiomáticos característicos de seu pianismo.



Figura 8: Levada de samba inspirada em textura pianística utilizada em *Samambaia*, por César Camargo Mariano, presente em B3 em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 34-42.

A seção A retorna com o tema na anacruse do compasso 43 ao 56, com uma pequena variação rítmica no segundo tempo do compasso 55: em vez de quiálteras, como no compasso 14 (ver Figura 3), foram utilizadas semicolcheias (ver Figura 9). O trecho que vai da anacruse do compasso 57 ao 63 é considerado a CODA. Vale ressaltar que a CODA proposta em *De Mariano a Gurgel* é curta e não parte da resolução na tônica estrutural, mas sim de uma cadência de engano que resolve num iii7. Dos compassos 58 a 61 ocorre a progressão (V7/iim7 – iim7 – V7 – I°7 – I6) que conduz para o final (ver Figura 9).

55 Gm7 C13(b9) Am7

V7/I → iii7

58 D7(b9) Gm7 C7 C7(b9)

V7/ii7 → ii7 → V7

61 F#7 F6

I°7 → I6

Figura 9: Variação rítmica no segundo tempo do compasso 55 e cadência de engano e progressão harmônica na CODA em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 57-63.

Um dos elementos musicais importantes na Seção B é a presença da levada oriunda do samba.¹⁶ Essa foi uma proposta para contrastar ritmicamente com a seção anterior trazendo outros modelos de elementos percussivos que podem ser realizados ao piano. O exemplo de clave extraído da apostila do curso de rítmica de Debora Gurgel (2020) representa bem o desenho rítmico expresso em *De Mariano a Gurgel* (ver Figura 10).

¹⁶ Uma discussão mais aprofundada sobre o samba foge ao escopo deste artigo. Para um maior aprofundamento sobre o tema, sugere-se ler o artigo *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*, de Tiago Oliveira Pinto (2004).



Figura 10: Clave de samba extraída da apostila do curso de rítmica de Debora Gurgel (2020).

Outros elementos característicos são representados nessa levada, e podem ser considerados, cada um, como uma camada textural. A mão direita, em grande parte da música, se divide ritmicamente entre a voz melódica superior e vozes internas, exigindo o toque polifônico do pianista (ver Figura 11).



Figura 11: Início da Seção B em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes: voz melódica superior e vozes internas, anacruse comp. 18-21.

O ritmo, realizado pela mão direita em *De Mariano a Gurgel*, é representado na clave de samba tradicional pelos ritmos exemplificados em acordes, escritos na parte do violão, dividindo-se entre melodia e vozes internas (ver Figura 12). A mão esquerda trabalha como um surdo de primeira¹⁷ de escola de samba, que é acentuado sempre no segundo tempo do trecho musical.

¹⁷ Segundo Francisco Mestrinel (2009, p. 109) no samba existem 3 tipos de surdo, sendo o “... surdo de primeira, ou surdo de marcação (de 24 a 29 polegadas), em geral, o mais grave dos três. Toca no segundo tempo do compasso binário (tempo forte do samba), e é o alicerce rítmico da bateria.”



Figura 12: Ritmo oriundo da clave de violão na Seção B em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, anacruse comp. 18-21.

Na Figura 13, é possível perceber os fragmentos extraídos do padrão rítmico executado pelo bumbo. Existem algumas alterações nas figuras de duração que enfatizam ainda mais o segundo tempo do compasso. As semicolcheias neste trecho da Seção B tem *staccato*, pois tem por objetivo parecer com o toque da mão na membrana do surdo, um toque curto e mais seco.



Figura 13: Comparação entre ritmo da clave de samba e mão esquerda em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, comp. 18-21.

Análise intertextual

O esforço para criar um diálogo entre os elementos composicionais presentes nas músicas de Cesar Camargo Mariano e Debora Gurgel, integrados em *De Mariano a Gurgel*, manifesta-se tanto como uma ação composicional quanto como um convite interpretativo. Ao interpretar a peça, outros pianistas podem participar desse diálogo intertextual, trazendo suas próprias perspectivas à execução. Nesse contexto, cada intérprete que se apropria da obra reativa e modifica os fragmentos de *De Mariano e Gurgel* presentes, expandindo a rede de significados e confirmando a natureza aberta e relacional da intertextualidade musical.

Alguns elementos musicais que surgem em *De Mariano a Gurgel* estão presentes em algumas composições de Cesar Camargo Mariano, como por exemplo, na linha do baixo, as apojeturas que ornamentam as notas de uma tríade. Tal desenho, ou padrão musical, foi utilizado por ele no final da seção A de *Cristal* (ver Figura 14). Este mesmo desenho/padrão também é encontrado em sua composição *Samambaia* (ver Figura 15). Diante da perspectiva das tipologias de Barbosa (2005), o trecho em que se retomam apojeturas cromáticas em *De Mariano a Gurgel* (ver Figura 16) é inspirado em *Cristal* e *Samambaia*, e observa-se um caso de intertextualidade motívica, pois pequenos fragmentos melódicos são transportados para o novo contexto mantendo sua identidade reconhecível (BARBOSA, 2005 p. 31-32).

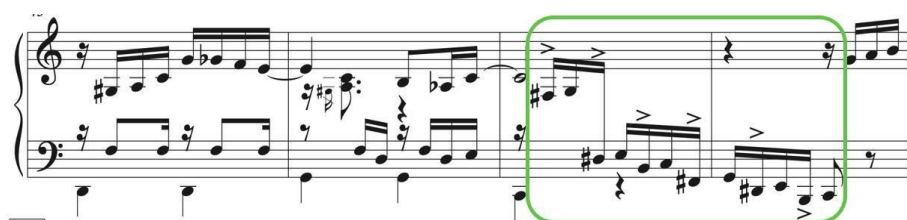


Figura 14: Apojeturas cromáticas para notas da tríade de Dó maior em *Cristal* de Cesar Camargo Mariano.



Figura 15: Apojeturas cromáticas para notas da tríade de Lá maior em *Samambaia* de Cesar Camargo Mariano, comp. 114.



Figura 16: Apojeturas cromáticas para notas da tríade de Ré maior em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, comp. 8.

Outro elemento utilizado por Cesar Camargo Mariano em *Samambaia* (ver Figura 17), e que também surge em *De Mariano a Gurgel* (ver Figura 18), é o de aproximação cromática em oitavas quebradas ascendentes, antes de iniciar a levada de samba.



Figura 17: Aproximação cromática em oitavas quebradas ascendentes em *Samambaia* de Cesar Camargo Mariano, comp. 12.



Figura 18: Aproximação cromática em oitavas quebradas ascendentes em *De Mariano à Gurgel* de Camilla Moraes, comp. 33.

De igual maneira, a própria levada de samba que Cesar Camargo Mariano realiza na introdução de *Samambaia*, dos compassos 14 a 21 (ver Figura 19), é incorporada em *De Mariano a Gurgel* (ver Figura 20).



Figura 19: Levada de samba-choro de *Samambaia* de Cesar Camargo Mariano, comp. 14-21.



Figura 20: Levada de samba-choro *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, comp. 34-41.

O gesto de aproximação cromática em oitavas quebradas ascendentes (Figura 18), originado de *Samambaia*, pode ser entendido como uma intertextualidade extrática, pois preserva de maneira literal o padrão ascendente típico do original. Simultaneamente, devido à brevidade e função do fragmento, ele também se enquadra na tipologia motívica (BARBOSA 2005, p. 31-32). Essa dupla interpretação demonstra a flexibilidade entre categorias de tipologias, evidenciando como o modelo analítico é capaz de incluir tanto o sentido literal da citação quanto seu papel estrutural no novo contexto.

A levada de samba-choro presente em *De Mariano a Gurgel* (Figura 20), inspirada em *Samambaia*, pode também ser analisada sob a perspectiva de diferentes tipologias da nomenclatura de Barbosa (2005). Primeiramente, é um exemplo de intertextualidade idiomática, pois faz referência direta ao pianismo presente na referida gravação de Cesar Camargo Mariano, trazendo à tona suas opções de registro, articulação e acentuação rítmica. Simultaneamente, a passagem se assemelha a tipologia extrática, pois reproduz de forma literal o padrão rítmico e textural de *Samambaia*. Por último, é possível levar em conta a dimensão estilística, uma vez que o efeito produzido pelas ligações entre entidades sonoras e rítmicas se aproxima da sonoridade distinta de Mariano. Isso confirma a definição do autor de que o estilo surge como uma evocação perceptiva mais abrangente (BARBOSA, 2005, p. 32).

Quanto aos elementos musicais apresentados por Debora Gurgel, é possível evidenciar, analisando a música *Na Ginga do Guinga*, a influência numa combinação intervalar parecida com a que é utilizada por ela no final da seção A (ver Figura 21). Na música *De Mariano a Gurgel* (ver Figura 22) existe um motivo temático baseado em

relações intervalares de sextas, segundas e sétimas que é inspirado no trecho musical de *Na Ginga do Guinga* (ver Figura 21). Na composição de Debora Gurgel a combinação intervalar não é utilizada como elemento temático principal, porém nota-se que *De Mariano a Gurgel* traz como proposta uma combinação mais evidente, a tratando como um motivo temático principal da música (ver Figura 22).

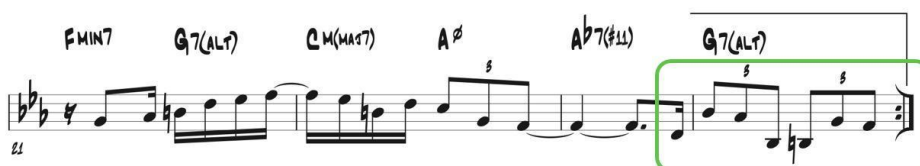


Figura 21: Combinação intervalar em *Na Ginga do Guinga* de Debora Gurgel.

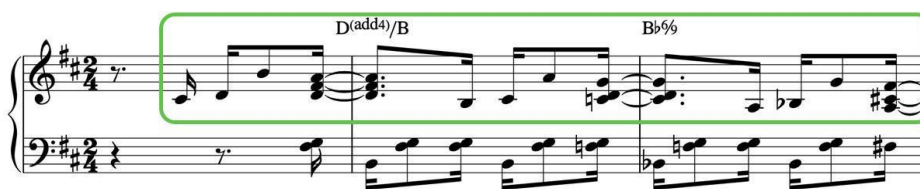


Figura 22: Combinação intervalar em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes.

Essa combinação intervalar (6ª, 2ª e 7ª), originada de *Na Ginga do Guinga*, pode ser vista, inicialmente, como uma tipologia motívica, uma vez que se trata de um fragmento identificável, integrado ao novo contexto (BARBOSA, 2005, p. 31-32). Em *De Mariano a Gurgel*, esse motivo adquire um novo papel: transforma-se no tema central da música, sendo reestruturado ritmicamente e ampliado em novas combinações intervalares. Nesse processo, o material original é, não só recuperado, mas também radicalmente modificado, ganhando nova possibilidade sonora.

O gênero musical escolhido para compor *De Mariano a Gurgel* tem inspiração em *Pro Romero*, de Debora Gurgel, obra que a própria compositora denomina como um samba-choro. De acordo com Manfrinato, “sobre alusão, entende-se que ela é uma forma de intertextualidade que faz uma leve referência a um texto já conhecido” (MANFRINATO, 2012, p. 967). Nesse sentido, a alusão ao samba-choro manifesta-se tanto em *Pro Romero* (Figura 23), como em *De Mariano a Gurgel* (Figura 24), especialmente na condução de baixo descendente.



Figura 23: Alusão ao samba-choro, com a presença de baixo descendente, na música *Pro Romero*, de Débora Gurgel.



Figura 24: Alusão ao samba-choro, com a presença de baixo descendente, na música *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes.

A partir da tipologia proposta por Barbosa (2005), tal ocorrência pode ser compreendida como intertextualidade estilística, já que a combinação entre entidades sonoras e rítmicas evoca o universo expressivo do samba-choro e aproxima a escrita de Debora Gurgel e Cesar Camargo Mariano. Ao mesmo tempo, observa-se também uma dimensão idiomática, uma vez que a escrita pianística adotada — sobretudo na condução do baixo descendente — remete a procedimentos característicos do acompanhamento desse gênero ao piano, reafirmando o diálogo entre tradição estilística e prática instrumental.

Além da condução descendente do baixo, é possível observar, nas Figuras 25 e 26, que a rítmica de acompanhamento da mão esquerda presente em *De Mariano a Gurgel* também se baseia nas células rítmicas encontradas no gênero choro, ocorrendo em diferentes trechos da música. De igual modo, em *Pro Romero*¹⁸, de Debora Gurgel, observa-se a mesma levada na mão esquerda, reafirmando a filiação estilística ao samba-choro.

¹⁸ Não existe transcrição realizada para piano da música *Pro Romero*. O documento encontrado é de melodia cifrada, e por este motivo, não foi possível acrescentar um exemplo musical demonstrando a execução de acompanhamento realizado pela mão esquerda em *Pro Romero*. No entanto, é possível escutar a ocorrência citada aqui neste trabalho a partir de 0:33 do vídeo encontrado no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-foHbe0e870>.



Figura 25: Acompanhamento da mão esquerda em células rítmicas do choro em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes.



Figura 26: Acompanhamento da mão esquerda em células rítmicas do choro em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes.

O gênero, contudo, não se limita à escrita de Debora Gurgel, uma vez que em *Cristal* (Figura 27 e 28), de Cesar Camargo Mariano, o samba-choro também se faz presente, sendo desenvolvido tanto no ritmo característico da levada quanto nos pequenos contornos melódicos elaborados pela mão esquerda, seja em vozes internas ou em linhas melódicas do baixo. É importante ressaltar que em *Cristal*, a execução da levada é dividida pelas duas mãos, enquanto em *De Mariano a Gurgel* a mão esquerda realiza predominantemente a levada rítmica.



Figura 27: Acompanhamento da mão esquerda em células rítmicas do choro em *Cristal* de Cesar Camargo Mariano.



Figura 28: Acompanhamento da mão esquerda com pequenos contornos melódicos em *Cristal* de Cesar Camargo Mariano.

Essa recorrência entre *Cristal*, *Pro Romero* e *De Mariano a Gurgel* evidencia como o samba-choro se constitui como um elo intertextual que articula evocação estilística e idiomatismo, transformando-se num diálogo que transita entre tradição e recriação.

A linha descendente do baixo utilizada em *De Mariano a Gurgel* pode ser interpretada como uma ocorrência de intertextualidade parafrásica se comparado ao mesmo desenho em *Na Ginga do Guinga* de Debora Gurgel (ver Figuras 29 e 30), pois mantém a ideia melódica do movimento descendente, porém o reconfigura com novas propriedades harmônicas (BARBOSA, 2005, p. 31-32). Simultaneamente, esse evento pode ser visto como idiomático, pois faz referência à baixaria realizada no gênero choro. Esse recurso estilístico foi transposto para a escrita pianística tanto em *Na Ginga do Guinga* quanto em *De Mariano a Gurgel*.



Figura 29: Linha descendente do baixo, na mão esquerda, em *Na Ginga do Guinga* de Débora Gurgel.



Figura 30: Linha descendente do baixo, na mão esquerda, em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes.

Para facilitar a visualização das ocorrências intertextuais abordadas na análise, o Quadro 2 resume os exemplos encontrados em *De Mariano a Gurgel* juntamente com suas menções nas obras de Cesar Camargo Mariano e Debora Gurgel. O quadro classifica cada ocorrência de acordo com as tipologias sugeridas por Barbosa (2005), acompanhadas de uma breve justificativa, para mostrar como os diversos níveis de intertextualidade — desde entidades mínimas até referências estilísticas mais amplas — se entrelaçam na estrutura musical da obra.

Ocorrências intertextuais em <i>De Mariano a Gurgel</i> de Camilla Moraes, segundo a nomenclatura analítica de Barbosa (2005, p. 31-32)			
Evento musical em <i>De Mariano a Gurgel</i>	Obra de referência	Tipologia	Justificativa
Apojaturas cromáticas	<i>Cristal e Samambaia</i> (Mariano)	Motivica	Pequenos fragmentos melódicos reconhecíveis são absorvidos, mantendo identidade no novo contexto.
Aproximação cromática em oitavas quebradas ascendentes	<i>Samambaia</i> (Mariano)	Extrática / Motivica	Mantém literalmente o padrão cromático ascendente de <i>Samambaia</i> , mas pode ser entendido também como entidade mínima reelaborada.
Levada de samba-choro	<i>Samambaia</i> (Mariano)	Idiomática / Extrática / Estilística	Retoma a levada de <i>Samambaia</i> no pianismo de Mariano, reproduzindo o padrão textural ainda que em outro tom e evocando a sonoridade típica do samba-choro.
Combinação intervalar (6ª, 2ª e 7ª)	<i>Na Ginga do Guinga</i> (Gurgel)	Motivica	O fragmento identitário é retomado transformado em tema principal com novas combinações rítmicas e intervalares, adquirindo sonoridade distinta.
Baixo descendente	<i>Pro Romero</i> (Gurgel)	Parafrásica	A condução descendente remete ao samba-choro de <i>Pro Romero</i> , mantendo a lógica melódico-harmônica mas ressignificada no novo contexto.
Células rítmicas do choro (mão esquerda)	<i>Pro Romero</i> (Gurgel)	Idiomática	A escrita da mão esquerda baseia-se em padrões típicos de acompanhamento do choro, em diálogo com <i>Pro Romero</i> .
Alusão ao samba-choro (condução do baixo)	<i>Pro Romero</i> (Gurgel)	Estilística / Idiomática	A condução do baixo evoca o universo expressivo do samba-choro, mas também o modo pianístico característico de execução, em diálogo com <i>Pro Romero</i> .
Alusão ao samba-choro (contornos melódicos na mão esquerda)	<i>Cristal</i> (Mariano)	Estilística / Idiomática	A rítmica de acompanhamento retoma as células do choro, ao passo que em <i>Cristal</i> Mariano desenvolve a levada explorando os contornos melódicos da mão esquerda. Essa relação evidencia tanto a evocação estilística do gênero quanto o idiomatismo pianístico.
Baixaria melódica descendente na mão esquerda	<i>Na Ginga do Guinga</i> (Gurgel)	Parafrase / Idiomática	A baixaria surge numa frase mais ampla e num contexto harmônico diferente, reelaborado livremente. <i>Na Ginga do Guinga</i> e em <i>De Mariano a Gurgel</i> compartilham o contorno melódico do idiomatismo violinístico e do gênero choro.

Quadro 2: Resumo das ocorrências intertextuais em *De Mariano a Gurgel* de Camilla Moraes, segundo a nomenclatura analítica de Barbosa (2005, p. 31-32).

O quadro acima demonstra que a construção em *De Mariano a Gurgel* se baseia em uma rede de conexões intertextuais que evoca e integra elementos da obra de Cesar Camargo Mariano e de Debora Gurgel. As ocorrências identificadas indicam que a peça não se limita a mencionar ou referenciar fragmentos específicos, mas os transforma em diferentes níveis — às vezes como motivicas, outras vezes como extratos mais literais, e ainda como parafrases e reinvenções que ressignificam os materiais no novo contexto. Além disso, a presença de intertextualidade idiomática e de estilo indica que a obra atua não só no nível dos fragmentos musicais, mas também no plano mais abrangente da sonoridade e do gesto pianístico típicos do samba-choro.

A análise com nomenclatura de Barbosa (2005) oferece uma perspectiva para observar a presença do fenômeno intertextual. No entanto, *De Mariano a Gurgel* não foi concebida com o objetivo deliberado de produzir ocorrências intertextuais. Há que se concordar com a declaração de Debora Gurgel (2025), ao enfatizar que suas homenagens se originam de um processo de experimentação e encantamento, em vez de um planejamento formal. Em *De Mariano a Gurgel*, a ideia de prestar homenagem a Cesar Camargo Mariano e Debora Gurgel também surgiu durante o processo de criação, em um autêntico laboratório de experimentações. O propósito foi integrar aspectos de seus pianismos — rítmicos, harmônicos e idiomáticos — em reconhecimento à relevância desses dois artistas na formação de uma tradição do piano popular brasileiro, confirmando que a intertextualidade, no contexto de uma homenagem, se expressa como experiência sensível de uma releitura composicional.

Conclusão

A análise da música *De Mariano a Gurgel* revela a importância do diálogo intertextual na produção artística, ressaltando como os elementos estilísticos e idiomáticos de Cesar Camargo Mariano e Debora Gurgel foram reinterpretados e remodelados em novos contextos. Aqui, a intertextualidade não é somente um recurso criativo, mas também uma conexão entre diversas gerações de músicos, possibilitando a reinterpretação e celebração do diálogo de obras musicais. A análise realizada em *De Mariano a Gurgel* identificou, a partir do cruzamento de elementos com as outras composições, cinco tipologias de Barbosa (2005), sendo elas: motívica, extrática, idiomática, parafrásica e estilística. Essa constatação reforça a importância da relação intertextual ao reutilizar elementos encontrados nas composições dos homenageados, como por exemplo, apojeturas cromáticas, combinações intervalares e ritmos típicos do samba-choro.

A interação entre o antigo e o novo reflete o papel transformador da intertextualidade na arte, conforme discutido ao longo do texto. Longe de restringir a originalidade, a apropriação e a reinterpretação de elementos pré-existentes ampliam o repertório expressivo do compositor e oferecem novas possibilidades de interpretação para os *performers*. *De Mariano a Gurgel* é uma demonstração de como o diálogo entre obras e artistas pode gerar singularidades, promovendo a continuidade de manifestações culturais e a renovação estética.

Referências

BARBOSA, Lucas de Paula. *A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

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

BARRENECHEA, Lúcia Silva. Homenagens pianísticas de Camargo Guarnieri: um estudo de intertextualidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 19., 2009, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFRR, 2009. p. 627–629.

GURGEL, Debora Picarelli. *Curso de Rítmica para piano e outros instrumentos*. Aula 3: Rítmica brasileira – samba tradicional e samba partido-alto. São Paulo: [s.n.], jul. 2020. Material de curso.

GURGEL, Debora Picarelli. Depoimento concedido a Camilla Moraes. Rio de Janeiro, 14 ago. 2025.

GURGEL, Debora Picarelli. *Na ginga do Guinga*. Partitura com melodia cifrada. São Paulo: Autora, 2008.

GURGEL, Debora Picarelli. *Pro Romero*. Partitura com melodia cifrada. São Paulo: Autora, 2015.

GURGEL, Debora Picarelli. Na ginga do Guinga. In: *Piano Solo*. São Paulo: Estúdio Da Pá Virada, 2017. 1 disco sonoro. Faixa 1.

GURGEL, Debora Picarelli. Pro Romero. In: *Piano Solo*. São Paulo: Estúdio Da Pá Virada, 2017. 1 disco sonoro. Faixa 2.

GRECO, Lara Roberta Peres de Lima e Silva. Viva Villa! de Gilberto Mendes: uma investigação sobre a ocorrência de intertextualidade no pós-modernismo musical. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

MANFRINATO, Ana Carolina. O uso da intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº 4 de Heitor Villa-Lobos. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, II, 2012, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR, 2012. Subárea de Linguagem e Estruturação Musical/Teoria da Música.

MARIANO, Cesar Camargo. *Cristal*. In: *Solo Brasileiro*. Rio de Janeiro: NCL (Núcleo Contemporâneo), 1994a. 1 disco sonoro. Faixa 8.

MARIANO, Cesar Camargo. *Samambaia*. In: *Solo Brasileiro*. Rio de Janeiro: NCL (Núcleo Contemporâneo), 1994a. 1 disco sonoro. Faixa 12.

- MARIANO, Cesar Camargo. *Cristal*. Transcrição para piano [manuscrito/digital]. [S.l.]: [s.n.], 1994b.
- MARIANO, Cesar Camargo. *Samambaia*. Transcrição para piano [manuscrito/digital]. [S.l.]: [s.n.], 1994b.
- MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*. 2009. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- MESQUITA, Gabriel. ||: (À) bússola intertextual (É) o estranho retorno infinito :|| 2023. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- MORAES, Camilla. *De Mariano a Gurgel*. Fonograma digital. Rio de Janeiro, 2025. Disponível em <https://tinyurl.com/5ctndmyc>.
- MORAES, Camilla. *De Mariano a Gurgel*. Partitura com melodia cifrada. Rio de Janeiro: Autora, 2024. Disponível em <https://tinyurl.com/3w22sjt7>.
- PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, [S. l.], n. 22-23, p. 87–109, 2004. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109. Disponível em: <https://revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 25 jun. 2026.
- RIBEIRO, Érika Maria. *O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- SANCHES, Daniel Felipe Leite; BARRENECHEA, Lucia Silva. Estudo n. 4 de José Vieira Brandão: aspectos intertextuais na homenagem musical a Heitor Villa-Lobos. In: II CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2014, Vitória. Anais [...]. Vitória: ABRAPEM – UFES – FAMES, 2014. Comunicação.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

Sobre os autores

Camilla Moraes é professora e pianista licenciada em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bacharel em Piano na mesma universidade e pós-graduada em Prática e Ensino do Piano no Século XXI pela Academia Cultura em parceria com a UniFAHE. Foi orientada pela pianista e professora Dra. Maria Teresa Madeira (2017-2019) e também pela pianista e professora Dra. Lúcia Barrenechea no curso de Piano. Dedicou-se ao estudo de Piano popular sob orientação do professor Dr. Cláudio Dauelsberg e da professora Débora Gurgel. Foi bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq sob orientação da Dra. Lúcia Barrenechea. Foi uma das finalistas do 1º Concurso Nacional de Piano e Canto de Câmara da UFRJ (2016). O duo Moraes-Goulart, do qual participa, foi contemplado com o prêmio "IVL 50 anos" - Melhor Intérprete de música brasileira" no II Concurso de Música de Câmara da UNIRIO (2017). Atualmente, é professora substituta no Instituto Federal do Rio de Janeiro, assistente de maestro e pianista colaboradora do coro da Associação Atlética do Banco do Brasil (AABB). <https://orcid.org/0009-0006-9259-9592>

Lúcia Barrenechea é professora Titular de Piano e Música de Câmara na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Lotada no Depto. de Piano e Instrumentos de Cordas do Instituto Villa-Lobos – Centro de Letras e Artes. Área de atuação: Música, Performance Musical. <https://orcid.org/0000-0002-5351-7797>