

# MUSICA



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

**||: ‘À’ BÚSSOLA INTERTEXTUAL  
‘É’ O ESTRANHO RETORNO  
INFINITO :||**

**GABRIEL MESQUITA**

**TESE DE DOUTORADO  
OUTUBRO DE 2023**

**||: ‘À’ BÚSSOLA INTERTEXTUAL ‘É’ O ESTRANHO RETORNO INFINITO :||**

**por**

**GABRIEL DE MESQUITA MADDALENA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, na linha de pesquisa Processos Criativos em Música.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Carneiro  
Coorientação: Prof. Dr. Liduino Pitombeira

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

MM578 Mesquita, Gabriel  
||: À Bússola Intertextual é o Estranho Retorno  
Infinito :|| / Gabriel Mesquita. -- Rio de  
Janeiro, 2023.  
245

Orientador: Marcelo Carneiro.  
Coorientador: Liduino Pitombeira.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2023.

1. Intertextualidade. 2. Composição musical. 3.  
Teorema do Macaco Infinito. 4. Eterno Retorno. 5.  
Strange Loops. I. Carneiro, Marcelo, orient. II.  
Pitombeira, Liduino, coorient. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**(A) BÚSSOLA INTERTEXTUAL (É) O ESTRANHO RETORNO INFINITO**

por

**Gabriel de Mesquita Maddalena**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima – orientador

Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira - coorientador

Prof. Dra. Lucia Silva Barrenechea

Prof. Dra. Erika Maria Ribeiro

Prof. Dr. Rafael Soares Bezerra

**Conceito: APROVADO**

**AGOSTO de 2023**

A todos aqueles que influenciaram este trabalho de alguma maneira.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Marcelo Carneiro, pela confiança no meu trabalho, pelo apoio constante e por sua extrema competência e dedicação, imprescindíveis à realização deste projeto.

Ao mestre Liduino Pitombeira, por todos os ensinamentos, pelo acompanhamento da minha pesquisa desde a sua gênese e pela valiosa coorientação desta tese.

À Marina Spoladore, por sua belíssima interpretação do produto composicional desta tese, dedicado a ela, e ao Pedro Milman, pela produção do excelente vídeo da performance da peça.

Às professoras Lúcia Barrenechea, Maria Teresa Madeira, Erika Ribeiro e Carole Gubernikoff e aos professores Marcos Lucas, Rafael Bezerra, Carlos Almada e Marcos Nogueira, por suas contribuições à minha pesquisa durante o período do doutorado.

Ao Tim Rescala, por sua disponibilidade e generosidade quando eu o contatei.

A todos os pesquisadores interessados no meu trabalho, por difundirem minha pesquisa nesses últimos anos.

A todos os funcionários do PPGM da UNIRIO, pela dedicação e eficiência.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Ao meu psiquiatra e à minha terapeuta, por cuidarem da minha saúde mental durante estes quatro anos.

À minha mãe, Lenora, por sua indispensável orientação nos meus trabalhos de artes visuais, e, junto a ela, ao meu pai, Marco, e a toda a minha família, amigas e amigos, por todo o amor e incentivo.

“A riqueza da unidade humana é a sua diversidade,  
e o tesouro da diversidade humana é a sua unidade.”  
(Edgar Morin)

## RESUMO

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

A intertextualidade é um conceito que designa a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras. No trabalho *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*, criamos a chamada **Bússola Intertextual**, um instrumento por meio do qual elaboramos uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da música, realizando uma vasta compilação e unificação de tipologias intertextuais. Agora, neste novo trabalho, acrescentamos um enfoque no aspecto cíclico do fenômeno da intertextualidade e ressaltamos a sua percepção como uma espécie de **Estranho Retorno Infinito**: uma representação matemático-filosófico-poética da constante, onipresente e eterna recorrência intertextual. Para compor tal representação, apresentaremos nosso encadeamento entre três teorias de diferentes autores, áreas e épocas: o **Teorema do Macaco Infinito** de Émile Borel, o **Eterno Retorno** de Friedrich Nietzsche, e as **Voltas Estranhas** de Douglas Hofstadter. Traçando um ciclo inteiramente permeado e regido pelo conceito de intertextualidade, foram revelados antecedentes e descendentes intertextuais dessas três teorias abordadas, as quais inspiraram a proposta original de encadeamento entre elas, que, por sua vez, descortinou em si mesmo uma metáfora da intertextualidade e da nossa Bússola Intertextual. Essa construção metafórica ainda se refletiu na própria estrutura da tese, assim como nas nossas aplicações de análise e composição musical do trabalho — a obra de música cênica *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, e a nossa peça intitulada *Metamorfoseanna*, respectivamente. Todo esse circuito está, ademais, sintetizado no conteúdo e na forma do nosso título. Como resultado, ||: *‘A’ Bússola Intertextual ‘é’ O Estranho Retorno Infinito* :|| é um trabalho sobre a intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito, criado a partir da intertextualidade e escrito em forma de um estranho retorno infinito.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Bússola Intertextual. Teorema do Macaco Infinito. Eterno Retorno. Voltas Estranhas.



## ABSTRACT

MESQUITA, Gabriel. ||: *The Intertextual Compass and/(is) The Strange Infinite Return (to)* :|| Thesis (Doctor Degree in Music) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Intertextuality is a term that comes from Literature and means the creation of a work from another preexisting one, or the presence of a work in another, or the dialogue between two or more works. In *The Acoustics of Influence: a recomposition of intertextuality in music*, we created the **Intertextual Compass**, an instrument through which we elaborated an original proposal to classify and systematize intertextuality with the scope of music, carrying out a vast compilation and unification of intertextual typologies. Now, in this new work, we added a focus on the cyclical aspect of the phenomenon of intertextuality and emphasized its perception as a kind of **Strange Infinite Return**: a mathematical-philosophical-poetic representation of constant, omnipresent and eternal intertextual recurrence. To compose such a representation, we will present our link between three theories from different authors, areas and times: Émile Borel's **Infinite Monkey Theorem**, Friedrich Nietzsche's **Eternal Return**, and Douglas Hofstadter's **Strange Loops**. Tracing a cycle entirely permeated and governed by the concept of intertextuality, we will reveal the intertextual antecedents and descendants of these three theories, which inspired the original proposal of linking them, which, in turn, unveiled in itself a metaphor of intertextuality and our Intertextual Compass. This metaphorical construction was reflected in the structure of the thesis itself, as well as in our musical analysis and composition — the *Noturno After Wine*, by Tim Rescala, and our piece entitled *Metamorfoseanna*, respectively. This entire circuit is, moreover, synthesized in the content and form of our title. As a result, ||: *The Intertextual Compass and/(is) The Strange Infinite Return (to)* :|| is a work about intertextuality and the Strange Infinite Return, created from intertextuality and written in a form of a strange infinite return.

**Keywords:** Intertextuality. Intertextual Compass. Infinite Monkey Theorem. Eternal Return. Strange Loops.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 0-1. Símbolos criados para os trabalhos de pesquisa atual e anterior, respectivamente, e pintados em acrílico sobre tela pelo presente autor.....	19
Figura 0-2. Foto de Julia Kristeva na <i>Tel Quel</i> (FOREST, 1995), revista na qual a autora publicou a primeira definição oficial de intertextualidade.....	21
Figura 0-3. A biblioteca que contém todos os livros do mundo, ilustrada por Erik Desmazières para a obra <i>A Biblioteca de Babel</i> , de Jorge Luis Borges (BORGES, DESMAZIERES, 2000).....	23
Figura 1-1. A Bússola Intertextual.....	35
Figura 1-2. <i>O Lavrador de Café</i> (1934), de Cândido Portinari (Foto: Reprodução/MASP)...	37
Figura 1-3. <i>Brigadista da Floresta</i> (2021), uma releitura de <i>O Lavrador de Café</i> (1934) de Cândido Portinari, criada pelo artista Mundano (Foto: Cris Faga/Estadão conteúdo).	37
Figura 1-4. <i>Operários</i> (1933), de Tarsila do Amaral (Foto: Reprodução/MASP).....	38
Figura 1-5. <i>Operários de Brumadinho</i> (2019), uma releitura de <i>Operários</i> (1933), de Tarsila do Amaral, criada pelo artista Mundano (Foto: André D'Elia). .....	38
Figura 1-6. Capa da edição de 1862 das três primeiras sonatas de Beethoven (BEETHOVEN, 1862).....	41
Figura 1-7. Primeira página da partitura da edição de 1862 da <i>Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor</i> de Beethoven (BEETHOVEN, 1862). .....	42
Figura 1-8. O piano <i>Graf</i> usado por Beethoven (Fonte: worldpianonews.com).....	43
Figura 1-9. Tema inicial do primeiro movimento da <i>Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor</i> de Beethoven, com a citação de Mozart — <i>o foguete de Mannheim</i> — destacada. (BEETHOVEN, 1980) .....	44
Figura 1-10. Primeiros compassos do quarto movimento da <i>Sinfonia No. 40</i> de Mozart, com o <i>foguete de Mannheim</i> destacado nos violinos I (MOZART, 1981). .....	44
Figura 1-11. Recriação da artista Becca Saladin da pintura antiga de Joseph Karl Stieler do retrato de Beethoven (Fonte: instagram @royalty_now_). .....	45
Figura 1-12. Localização da citação no gráfico da Bússola Intertextual. ....	47
Figura 1-13. Localização da paródia no gráfico da Bússola Intertextual.....	49
Figura 1-14. Exemplo de paródia a partir do intertexto de Beethoven. ....	50
Figura 1-15. Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual. ....	51
Figura 1-16. início do segundo movimento da <i>Sonata para Piano No 8 em Dó menor no 8 (Op. 13)</i> de Beethoven. ....	53
Figura 1-17. Exemplo de pastiche a partir do intertexto de Beethoven. ....	53
Figura 1-18. Localização da Modelagem Sistêmica no gráfico da Bússola Intertextual. ....	55
Figura 1-19. Tema inicial do primeiro movimento da <i>Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor</i> de Beethoven (BEETHOVEN, 1980). .....	56
Figura 1-20. Exemplo de modelagem sistêmica a partir do intertexto de Beethoven.....	57
Figura 1-21. Localização da modelagem de perfil no gráfico da Bússola Intertextual.....	60

Figura 1-22. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 1).	61
Figura 1-23. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 2).	62
Figura 1-24. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 3).	63
Figura 1-25. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 4).	64
Figura 1-26. Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual.	66
Figura 1-27. Exemplo de reescritura a partir do intertexto de Beethoven.	67
Figura 1-28. Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual.	68
Figura 1-29. Exemplo de paráfrase a partir do intertexto de Beethoven.	69
Figura 1-30. Início do terceiro movimento da <i>Sonata para Piano Op. 27 No 2</i> , de Beethoven	70
Figura 1-31. Localização da homenagem no gráfico da Bússola Intertextual.	71
Figura 1-32. Melodia inspirada em Beethoven.	72
Figura 1-33. Início do tema da <i>Bagatela No 25 em Lá menor</i> , mais conhecida como <i>Für Elise</i> .	72
Figura 1-34. Exemplo de homenagem a partir do intertexto de Beethoven.	73
Figura 1-35. Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual.	75
Figura 1-36. Exemplo de variação a partir do intertexto de Beethoven.	76
Figura 1-37. Exemplo de apropriação a partir do intertexto de Beethoven.	80
Figura 1-38. Aplicação de efeito de <i>delay</i> no <i>sample</i> da sonata de Beethoven, no programa <i>Audacity</i> .	85
Figura 1-39. Aplicação de efeito de <i>time stretch</i> no <i>sample</i> da sonata de Beethoven, no programa <i>Audacity</i> .	86
Figura 1-40. Exemplo de Referência a partir do intertexto de Beethoven.	88
Figura 1-41. Representação esquemática dos subtipos de heterointertextualidade.	89
Figura 1-42. Pôster do filme <i>The Cat Concerto</i> , de 1946 (Fonte: Wikipedia).	91
Figura 1-43. Primeira página do manuscrito de Schubert de sua obra <i>Erlkönig</i> , de 1815 (Fonte: Wikipedia).	92
Figura 1-44. Ilustração do <i>Erlkönig</i> criada pelo artista francês Aimé de Lemud, publicada na <i>Magasin Pittoresque</i> , em Paris, no ano de 1845.	93
Figura 1-45. Trecho em que Schubert representa musicalmente as características do poema de Goethe nos momentos de aparição do rei dos elfos, nos compassos 86 a 90 de sua canção <i>Erlkönig</i> (SCHUBERT, 1820).	94
Figura 1-46. Análise do contorno da melodia e Beethoven e criação análoga de um delineado visual a partir do mesmo contorno.	94
Figura 1-47. Operações análogas às da composição musical aplicadas ao nosso delineado visual: inversão, retrogradação, retrogradação da inversão — nessa ordem — e as quatro respectivas transposições.	95
Figura 1-48. Resultado da primeira etapa (digital) da nossa criação visual heterointertextual, antes de ser materializada.	96

Figura 2-1. Fotografia de ilustração do Teorema do Macaco Infinito (Fonte: New York Zoological Society). .....	100
Figura 2-2. Símbolo do <i>Ouroboros</i> em um antigo manuscrito grego. ....	103
Figura 2-3. Litografia <i>Subindo e Descendo</i> , de M. C. Escher (HOFSTADTER, 1999, p. 20). .....	106
Figura 2-4. Litografia <i>Galeria de Arte</i> , de M. C. Escher (HOFSTADTER, 1999, p. 709). ..	107
Figura 2-5. <i>Mãos desenhando</i> , de M. C. Escher (HOFSTADTER, 1999, p. 685).....	107
Figura 2-6. Representação gráfica do encadeamento por <i>zoom out</i> no tempo. ....	109
Figura 2-7. Representação do espaço da Bússola Intertextual como espectro total entre os extremos do retorno idêntico e o mais diferente. ....	113
Figura 2-8. Compassos iniciais de <i>Weigenlied</i> , de Johannes Brahms (1926). ....	116
Figura 2-9. Compassos 143 e 144 da obra <i>Cat O’Nine Tails</i> , de John Zorn (2000). ....	117
Figura 2-10. Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual. ....	117
Figura 2-11. Trecho dos compassos 15 a 20 de <i>Cat O’Nine Tails</i> , de John Zorn, mostrando a representação musical do Teorema do Macaco Infinito (ZORN, 2000). ....	119
Figura 2-12. Trecho do segundo movimento do <i>Concerto para Piano Nº 2 em Dó menor</i> , de Rachmaninoff, correspondente à origem intertextual da melodia da canção <i>All By Myself</i> , de Eric Carmen (RACHMANINOFF, 1947). ....	120
Figura 2-13. Melodia da canção <i>All By Myself</i> , de Eric Carmen, extraída do concerto rachmaninoffiano (CARMEN, 1976). ....	121
Figura 2-14. Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual. ....	122
Figura 2-15. Melodia do refrão de <i>Let’s Pretend</i> , de Eric Carmen (Partitura editada pelo presente autor). ....	123
Figura 2-16. Melodia do refrão de <i>All By Myself</i> , de Eric Carmen (1976). ....	123
Figura 2-17. Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual. ....	124
Figura 2-18. Exposição gráfica da representação musical do Eterno Retorno, desde a origem em Rachmaninoff até a canção de Eric Carmen. ....	125
Figura 2-19. Compassos iniciais do prelúdio da primeira das <i>Suítes para Violoncelo Solo</i> , de Bach (1824). ....	126
Figura 2-20. Compassos iniciais de <i>Horizons</i> , de Steve Hackett (partitura editada pelo presente autor). ....	126
Figura 2-21. Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual. ....	127
Figura 2-22. Identificação da representação das Voltas Estranhas na partitura de <i>Horizons</i> , de Steve Hackett (partitura editada pelo presente autor). ....	128
Figura 3-1. Foto da apresentação do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala, interpretado por Maria Teresa Madeira (fonte: Youtube). ....	133
Figura 3-2. Exemplo de alto contraste estilístico no <i>Concerto Grosso Nº1</i> de Alfred Schnittke, com citações seguidas de Tchaikovsky e Berg (SCHNITTKE, 1994). ....	138
Figura 3-3. Fragmentos de Chopin utilizados como intertextos geradores do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (CHOPIN, 1833). ....	140

Figura 3-4. Título e primeira exposição do tema melódico do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 135-136).....	141
Figura 3-5. Seção 1 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 135-136).....	142
Figura 3-6. Continuação da seção 1 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala.....	143
Figura 3-7. Gráfico esquemático da modelagem de perfil da obra de Tim Rescala sobre os fragmentos de Chopin. ....	144
Figura 3-8. Localização da modelagem de perfil no gráfico da Bússola Intertextual.....	146
Figura 3-9. Seção 2 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 136). .....	147
Figura 3-10. Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual.....	148
Figura 3-11. Seção 3 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 137). .....	149
Figura 3-12. Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual. ....	150
Figura 3-13. Localização da paródia no gráfico da Bússola Intertextual.....	151
Figura 3-14. Localização da homenagem no gráfico da Bússola Intertextual. ....	152
Figura 3-15. Seção 4 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 138). .....	153
Figura 3-16. Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual. ....	154
Figura 3-17. Localização da citação no gráfico da Bússola Intertextual. ....	155
Figura 3-18. Seção 5 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 139). .....	156
Figura 3-19. Seção 6 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 140). .....	157
Figura 3-20. Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual. ....	158
Figura 3-21. Seção 7 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 140). .....	159
Figura 3-22. Seção 8 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 141). .....	160
Figura 3-23. Final da seção 8 e seção 9 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 141). .....	161
Figura 3-24. Final da seção 9 e seção 10 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala.....	163
Figura 3-25. Início da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 143-145). ....	164
Figura 3-26. Continuação da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 143-145). .....	165
Figura 3-27. Final da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 143-145). ....	166
Figura 3-28. Localização da modelagem sistêmica no gráfico da Bússola Intertextual. ....	167

Figura 3-29. Compassos 3 e 4 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala....	169
Figura 3-30. Análise dos contornos dos compassos 5 e 6 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala, com as classes (011) marcadas com retângulo acinzentado, (012) com elipses vazadas, (021) com elipses acinzentadas, e (0101) com retângulos vazados. .....	171
Figura 3-31. Identificação de todos os intervalos verticais nos Compassos 8 e 9 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala. ....	172
Figura 3-32. Compassos 10 e 11 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala.	174
Figura 3-33. Representação gráfica do padrão de simetria escalar presente nas classes de alturas dos compassos 10 e 11 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala. .....	174
Figura 3-34. Tipologias mais contrastantes na Bússola intertextual. ....	176
Figura 3-35. Pianista ficcional bêbada despencada sobre as teclas do piano no fim do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (Fonte: Youtube). ....	177
Figura 3-36. Seção 12 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 145). ....	177
Figura 3-37. Compassos iniciais do <i>Estudo para piano</i> , de Tim Rescala (RESCALA, 1989). .....	178
Figura 3-38. Momento de apresentação do <i>Estudo para Piano</i> , de Tim Rescala (Fonte: Youtube). ....	179
Figura 3-39. Igreja da Cruz Sagrada, em Varsóvia, onde está guardado o coração de Chopin desde sua morte, em 1849, aos 39 anos (Fonte: Wikimedia). ....	180
Figura 3-40. <i>Grundgestalt</i> intertextual. ....	182
Figura 3-41. Apresentação esquemática do encadeamento entre as representações musicais das teorias do Estranho Retorno Infinito na obra <i>Noturno depois do vinho</i> de Tim Rescala. ....	187
Figura 3-42. Identificação da representação cênica do <i>Teorema do Macaco Infinito</i> do <i>Noturno depois do vinho</i> . ....	189
Figura 3-43. Estátuas de Dioniso com um cálice em uma das mãos e um cacho de uvas na outra. ....	190
Figura 3-44. Esquema gráfico da representação cênica das Voltas Estranhas. ....	192
Figura 3-45. Ilustração do encadeamento entre as representações cênicas das teorias. ....	193
Figura 4-1. Trecho inicial de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	197
Figura 4-2. Compassos 10 a 17 de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	198
Figura 4-3. Compassos 18 a 32 de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	199
Figura 4-4. Compassos 33 a 55 de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	200
Figura 4-5. Compassos 56 a 69 de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	201
Figura 4-6. Compassos 70 a 84 de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	203
Figura 4-7. Compassos 85 a 99 de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	204
Figura 4-8. Compassos 100 a 114 de <i>Metamorfoseanna</i> . ....	205

Figura 4-9. Compassos 125 a 127 de <i>Metamorfoseanna</i> .	207
Figura 4-10. Compassos 128 a 143 de <i>Metamorfoseanna</i> .	208
Figura 4-11. Compassos 144 a 152 de <i>Metamorfoseanna</i> .	209
Figura 4-12. Compassos 153 a 161 de <i>Metamorfoseanna</i> .	210
Figura 4-13. Compassos 162 a 166 de <i>Metamorfoseanna</i> .	211
Figura 4-14. <i>Grundgestalt</i> intertextual.	213
Figura 4-15. Representação gráfica do Estranho Retorno Infinito em <i>Metamorfoseanna</i> .	216
Figura 4-16. Materiais utilizados e testes realizados durante o processo de materialização da composição visual de <i>Metamorfoseanna</i> .	218
Figura 4-17. Etapa de aplicação das fitas no quadro da nossa composição visual.	219
Figura 4-18. Etapa de aplicação das camadas de tinta azul.	220
Figura 4-19. Resultado final da materialização da composição visual de <i>Metamorfoseanna</i> .	221
Figura 4-20. Outros ângulos do resultado final do nosso quadro.	222
Figura 4-21. Etapas das pinturas dos símbolos criados para a nossa pesquisa.	223
Figura 4-22. Representação gráfica da presença do Estranho Retorno Infinito na nossa composição visual.	225
Figura 4-23. Segunda parte da representação gráfica da presença do Estranho Retorno Infinito na nossa composição visual.	225
Figura 5-1. A relação entre unidade e diversidade representada em uma Volta Estranha pelo autor Edgar Morin (MORIN, 1992, p. 374).	227
Figura 5-2. As cores do arco-íris usadas para representar a diversidade de gêneros e sexualidades, e que podem ter uma interpretação adicional de <b>unidade na diversidade</b> .	228
Figura 5-3. Os quatro integrantes dos <i>Beatles</i> acompanhados de Maharishi Mahesh Yogi, o fundador da meditação transcendental (Fonte: jornal <i>O Globo</i> ).	229
Figura 5-4. Comparação dos símbolos do <b>nó sem fim</b> e <b>Yin-Yang</b> com os símbolos da nossa pesquisa (imagens produzidas pelo presente autor).	229
Figura 5-5. Comparação da representação do som com o símbolo <i>Yin-Yang</i> (WISNIK, 1989, p.18).	230
Figura 5-6. Representação imagética do arquétipo astrológico de peixes.	230
Figura 5-7. As obras <i>Hexagonal Fish Vignette</i> e <i>Circular Fish</i> , de M. C. Escher (Fonte: mutualart.com).	231
Figura 5-8. Foto do trabalho da artista Alice Miceli em parceria com o presente autor, durante o festival <i>Visualismo Arte Tecnologia e Cidade</i> .	233
Figura 5-9. Mapeamento das representações do encadeamento do Estranho Retorno Infinito na própria estrutura da nossa tese.	235

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1-1. Definições das <i>proporções revisionárias</i> de Harold Bloom.....	31
Quadro 1-2. Sistema composicional do exemplo de Modelagem Sistêmica a partir do intertexto de Beethoven.....	56
Quadro 1-3. Síntese do jogo de comparação entre citação, referência, plágio e alusão, segundo Bouillaguet.....	87
Quadro 3-1. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 3 e 4 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala.....	170
Quadro 3-2. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 5 e 6 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala.....	171
Quadro 3-3. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 8 e 9 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala.....	173
Quadro 3-4. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 10 e 11 da seção 11 do <i>Noturno depois do vinho</i> , de Tim Rescala.....	174
Quadro 3-5. Enredo Musical do <i>Noturno depois do vinho</i> . .....	183
Quadro 4-1. Resumo da descrição de <i>Metamorphoseanna</i> . .....	214



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>19</b>
-------------------------	-----------

### **PARTE I**

**(Em meio à aleatoriedade infinita, surgem as teorias)**

<b>1. NOVA APRESENTAÇÃO DA BÚSSOLA INTERTEXTUAL E DAS TIPOLOGIAS INTERTEXTUAIS.....</b>	<b>27</b>
---	-----------

<b>1.1 Recapitulação do conceito de intertextualidade e intertextualidade musical.....</b>	<b>28</b>
--	-----------

1.1.1 Conceito e contextualização da intertextualidade .....	28
--	----

1.1.2 Intertextualidade na música.....	31
--	----

<b>1.2 A Bússola Intertextual .....</b>	<b>34</b>
---	-----------

<b>1.3 Nosso intertexto dos exemplos tipológicos intertextuais: o tema inicial do primeiro movimento da <i>Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor</i> de Beethoven .....</b>	<b>41</b>
---	-----------

<b>1.4 As tipologias intertextuais principais .....</b>	<b>46</b>
---	-----------

1.4.1 Citação.....	47
--------------------	----

1.4.2 Paródia.....	48
--------------------	----

1.4.3 Pastiche.....	50
---------------------	----

1.4.4 Modelagem Sistêmica .....	54
---------------------------------	----

1.4.5 Modelagem de Perfil .....	59
---------------------------------	----

1.4.6 Reescritura.....	65
------------------------	----

1.4.7 Paráfrase .....	67
-----------------------	----

1.4.8 Homenagem .....	70
-----------------------	----

1.4.9 Variação .....	74
----------------------	----

<b>1.5 Outras tipologias .....</b>	<b>77</b>
------------------------------------	-----------

1.5.1 Transcrição .....	78
-------------------------	----

1.5.2 Apropriação .....	79
-------------------------	----

1.5.3 Alusão.....	80
-------------------	----

1.5.4 Plágio.....	81
-------------------	----

1.5.5 Colagem .....	82
---------------------	----

1.5.6 Arranjo .....	83
---------------------	----

1.5.7 Sampleamento .....	83
--------------------------	----

1.5.8 Intratextualidade.....	86
------------------------------	----

1.5.9 Referência.....	87
-----------------------	----

1.5.10 Heterointertextualidade .....	89
--------------------------------------	----

1.5.11 Multi-intertextualidade e intertextualidade de segunda ordem .....	96
---	----

<b>2. O ESTRANHO RETORNO INFINITO .....</b>	<b>99</b>
---	-----------

<b>2.1 O Macaco Infinito de Émile Borel .....</b>	<b>99</b>
---	-----------

<b>2.2 O Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche.....</b>	<b>102</b>
---	------------

<b>2.3 As Voltas Estranhas de Douglas Hofstadter .....</b>	<b>105</b>
<b>2.4 Uma proposta de encadeamento por <i>zoom out</i> no tempo .....</b>	<b>108</b>
<b>2.5. A Intertextualidade (é) o Estranho Retorno Infinito .....</b>	<b>111</b>
<b>2.6 As representações musicais (heterointertextuais) das teorias do encadeamento do Estranho Retorno Infinito .....</b>	<b>115</b>
2.6.1 Representação musical do Teorema do Macaco Infinito .....	115
2.6.2 Representação musical do Eterno Retorno.....	119
2.6.3 Representação musical das Voltas Estranhas.....	126

**PARTE II**  
(As teorias retornam)

<b>3. APLICAÇÕES DE ANÁLISE MUSICAL: O NOTURNO DEPOIS DO VINHO DE TIM RESCALA.....</b>	<b>131</b>
<b>3.1 O <i>Noturno depois do vinho</i> de Tim Rescala.....</b>	<b>132</b>
<b>3.2 Estilo e intertextualidade como parâmetros musicais articuláveis e centrais .....</b>	<b>135</b>
<b>3.3 Análise da partitura e detecção das tipologias intertextuais .....</b>	<b>139</b>
<b>3.4 Resumo da ópera (ou melhor, do noturno): <i>Grundgestalt</i> intertextual e o enredo musical do <i>Noturno depois do vinho</i> .....</b>	<b>180</b>
<b>3.5 As Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito .....</b>	<b>184</b>
3.5.1 Representações musicais .....	185
3.5.2 Representações cênicas .....	188
<b>4. APLICAÇÕES COMPOSICIONAIS: <i>METAMORFOSEANNA</i> .....</b>	<b>195</b>
<b>4.1 Composição musical.....</b>	<b>195</b>
4.1.1 Descrição do processo composicional.....	195
4.1.2 <i>Grundgestalt</i> intertextual e mapeamento geral de <i>Metamorfoseanna</i> .....	212
4.1.3 Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito.....	215
<b>4.2 Composição visual.....</b>	<b>217</b>
4.2.1 Processo de materialização.....	218
4.2.2 Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento.....	223
do Estranho Retorno Infinito.....	223

**PARTE III**  
(Estranhamente, tudo volta ao ponto de partida)

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>227</b>
-----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>237</b>
--------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

Intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*, o trabalho do presente autor define o conceito de intertextualidade como “a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras” (MESQUITA, 2018, p. 14). Neste novo trabalho, complementando a definição anterior e ressaltando seu aspecto cíclico, acrescentamos o enfoque do fenômeno da intertextualidade como uma espécie de **Estranho Retorno Infinito**, metaforizando a constante, onipresente e eterna recorrência intertextual por meio da imagem de uma proposta original de entrelaçamento de teorias de diferentes autores, áreas e épocas. Unida à **Bússola Intertextual** — a criação que funciona como nosso principal norteador da pesquisa —, aplicamos a representação do Estranho Retorno Infinito à composição dos produtos artísticos da tese, assim como à articulação da estrutura deste trabalho com seu próprio conteúdo. Como resultado,  $\|: \text{‘}A\text{’} \text{ Bússola Intertextual ‘}é\text{’} \text{ O Estranho Retorno Infinito :}\|$  é um trabalho sobre a intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito, criado a partir da intertextualidade e escrito em forma de um estranho retorno infinito — o encadeamento intertextual que consiste numa metáfora da própria Bússola Intertextual (a qual, por sua vez, constitui o cerne do nosso trabalho sobre a intertextualidade e o estranho retorno infinito, criado a partir da intertextualidade e escrito em forma de um estranho retorno infinito — o encadeamento intertextual que consiste numa metáfora da própria Bússola Intertextual (a qual, por sua vez, constitui o cerne do nosso trabalho sobre a intertextualidade e o estranho retorno infinito, criado a partir da intertextualidade e escrito em forma de um estranho retorno infinito...



Figura 0-1. Símbolos criados para a nossa pesquisa e pintados em acrílico sobre tela pelo presente autor (falaremos sobre as pinturas no último capítulo).

O pai da química, Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794), descobriu em 1785 a Lei de Conservação das Massas — publicada no livro *Traité élémentaire de chimie* em 1789 —, segundo a qual “na natureza, nada se cria e nada se perde, tudo se transforma”. O tradicional enunciado na verdade não é de Lavoisier, mas do poeta Titus Lucretius Carus (96-55 a.C.), que, por sua vez, se baseou nas ideias do filósofo Epicuro (341-270 a.C.) sobre Física. Séculos mais tarde, o comunicador brasileiro Abelardo Barbosa (1917-1988), popularmente conhecido como Chacrinha, declarou que na TV, “nada se cria, tudo se copia” — uma paródia metaintertextual (intertextualidade sobre a intertextualidade) da frase do químico francês, a qual consiste em uma citação do poeta latino, inspirada, por sua vez, nas ideias do filósofo grego. De fato, assim como na natureza, as artes estão sempre inseridas em uma dinâmica de reaproveitamento e transformação — ou seja, inseridas na perspectiva da **intertextualidade**.

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

Como produto da influência perene exercida por artistas antecessores sobre um novo artista criador, a ocorrência da intertextualidade é resultado de uma espécie de antropofagia e regurgitação artística causada pelo fascínio, pelo regozijo e ao mesmo tempo pela angústia dessa influência. O implacável influxo recebido é assimilado e manifesto em uma nova obra, seja de maneira mais explícita ou mais implícita, mais reafirmada ou mais subvertida. Mário de Andrade, certa vez, confortando a angústia da influência do então jovem poeta Carlos Drummond de Andrade, escreveu que “em última análise, tudo é influência neste mundo”, pois “cada indivíduo é fruto de alguma coisa”, confessando ainda que, quando via nele influência dos outros, “queria tirá-la e ficava sem nada” (ANDRADE, 1982, p. 31). O escritor Laurent Jenny afirma que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 21). Sendo assim, como define Julia Kristeva — a primeira autora a utilizar oficialmente o termo intertextualidade (Figura 0-2) —, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

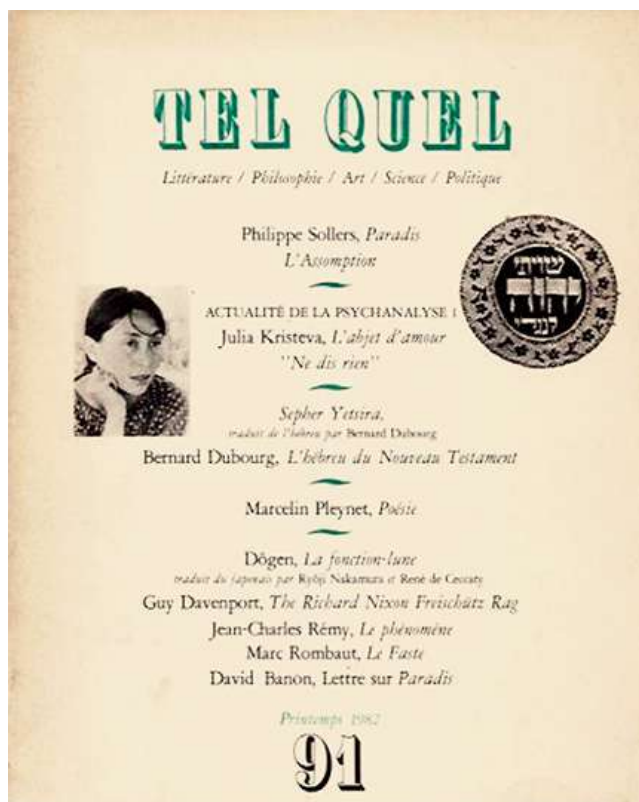


Figura 0-2. Foto de Julia Kristeva na *Tel Quel* (FOREST, 1995), revista na qual a autora publicou a primeira definição oficial de intertextualidade.

Da mesma maneira que acontece no âmbito textual, um compositor, no campo musical, ao se deparar com as obras de seus precursores, as reinterpreta e transforma a partir da sua própria identidade e inventividade, traduzindo em obras originais toda a influência sofrida. Esse processo composicional é justamente o tema geral da nossa pesquisa: a **intertextualidade musical**. O autor José Alberto Kaplan declara que

fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível. Só podemos apreender os seus sentidos e estrutura se a relacionarmos com seus arquétipos. Estes não são outra coisa senão abstrações de longas séries de textos anteriores de que constituem, por assim dizer, a constante. Em face desses arquétipos, toda obra entra sempre numa relação de imitação, transformação ou transgressão (KAPLAN, 2006, p. 19).

Se fora da perspectiva intertextual, uma obra musical é simplesmente incompreensível, pensamos que a melhor atitude do compositor diante disso é aliar-se à intertextualidade e usufruir dela da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo

em favor do processo composicional<sup>1</sup>. Pensando nisso, nossa dissertação de mestrado, mencionada no início deste texto, teve como objetivo elaborar uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da Música. Para tanto, criamos a chamada **Bússola Intertextual**, que consiste em uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico de **presença** versus **intencionalidade** (Figura 1-1, abordada detalhadamente no capítulo 1), através do qual podemos localizar cada caso de intertextualidade. A presença intertextual, que varia de explícita a implícita, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto<sup>2</sup>, no quanto ele foi preservado; e a intencionalidade intertextual, que varia de reafirmada a subvertida, representada pelo eixo horizontal do gráfico, consiste essencialmente no grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido no intertexto, no quanto o tratamento dado a ele foi mantido. Por meio da Bússola Intertextual, foi realizada uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, que se mapeiam justamente dentro do recorte bidimensional do gráfico. Nosso intuito foi o de realizar uma junção das dezenove tipologias selecionadas, as quais já foram, em sua maioria, abordadas de outras formas em outros trabalhos, mas nunca compiladas em sua totalidade em um único trabalho, amparadas por princípios unificadores.

Uma vez concluído nosso trabalho anterior, partimos agora, neste trabalho de doutorado, para o objetivo de mostrar nossa recomposição da intertextualidade musical de uma nova maneira, acrescida da apresentação da nossa metáfora matemático-filosófico-poética da intertextualidade, que surge de um encadeamento entre três teorias de diferentes autores e épocas. São elas: o **Teorema do Macaco Infinito**, descrito pelo matemático francês Émile Borel no artigo chamado *Mécanique Statistique et L'irréversibilité*, de 1913; o **Eterno Retorno**, concebido pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche na obra *A Gaia Ciência*, em 1882; e as **Voltas Estranhas**<sup>3</sup>, extensivamente discutidas pelo acadêmico estadunidense Douglas Hofstadter no livro *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, publicado em 1979. Após examinarmos e confrontarmos essas teorias, revelamos, por meio de uma perspectiva intertextual, um entrelaçamento, o qual nomeamos de **encadeamento por zoom**

---

<sup>1</sup> Não temos o intuito de impor a onipresença da intertextualidade como uma verdade absoluta, a qual todos devam aceitar. Estamos apenas partindo das premissas de todos esses pensadores, apresentadas neste texto e com as quais nós concordamos, e oferecendo uma proposta organizada de uso da intertextualidade para aqueles que se interessarem.

<sup>2</sup> Chamamos a obra ou trecho original — que será intertextualizado na nova obra — de **intertexto**.

<sup>3</sup> Adotamos Voltas Estranhas como versão em português do nome original, *Strange Loops*, pelo fato de ter sido traduzido assim por José Viegas Filho na edição brasileira do livro de Hofstadter (2001). Consideramos apropriada a tradução, pois consta nos dicionários a definição de **volta** que condiz com o sentido do *loop*; ou seja, de um circuito fechado, algo que retorna ao ponto de partida.

**out no tempo**, que resulta no novo protagonista deste trabalho: o **Estranho Retorno Infinito** (cujo nome também é formado pelo encadeamento entre palavras dos nomes das três teorias).

Para contar essa nova história, traremos um macaco digitador imortal, uma biblioteca que contém todos os livros do mundo (Figura 0-3), um demônio que faz revelações existenciais, átomos de Aristóteles, monges que sobem escadas que os trazem eternamente de volta ao mesmo lugar, um desenho de mãos que se desenhavam mutuamente, uma pianista embriagada tentando tocar Chopin, um homem célebre de Machado de Assis tentando compor como Chopin; e, por fim, um estranho retorno infinito a tudo isso. Tal sinopse, que mais parece uma história ficcional, elenca alguns dos personagens do enredo deste trabalho, e toda essa diversidade de assuntos, que podem parecer disparatados, mantém sua unidade conferida pelo conceito de intertextualidade, que permeia e interliga todos eles; além, é claro, do permanente diálogo com o campo musical.

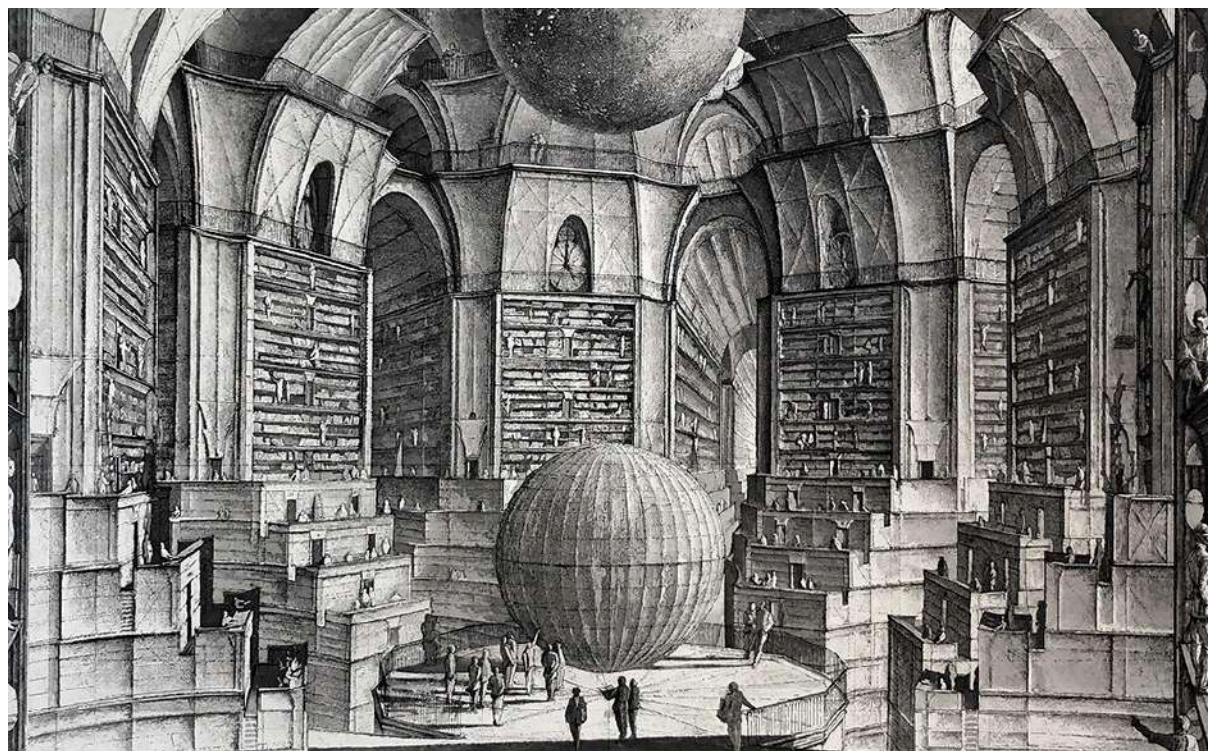


Figura 0-3. A biblioteca que contém todos os livros do mundo, ilustrada por Erik Desmazières para a obra *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges (BORGES, DESMAZIERES, 2000).



Finalizamos esta introdução com a descrição da estrutura final completa da tese, ressaltando primeiramente que ||: ‘*À*’ *Bússola Intertextual* ‘*e*’ *O Estranho Retorno Infinito* :|| traz a proposta de ‘fazer arte’<sup>4</sup> na própria confecção do texto, a começar por pelo título: sem os acentos grave e agudo entre parênteses, temos apenas a junção dos dois protagonistas do trabalho, com o *A* como artigo apenas, e o *e* como conjunção aditiva — *A Bússola Intertextual e O Estranho Retorno Infinito* —, e com a inclusão dos acentos, transformando o *A* em contração de artigo com preposição, e o *e* em verbo ser no presente o indicativo, além dos *ritornellos* virados um para o outro no início e no fim, surge uma nova camada de sentido que traz à tona a revelação de que a *Bússola Intertextual* é o *Estranho Retorno Infinito* a ela mesma. Articulamos conceitualmente, portanto, a forma do trabalho ao seu conteúdo (analogamente ao que faremos na nossa composição musical); ou seja, o texto da tese é composto e estruturado a partir da intertextualidade e dos princípios ditados pelas nossas teorias.

A primeira parte da tese — intitulada *Em meio à aleatoriedade infinita, surgem as teorias* — representa o Teorema do Macaco Infinito e corresponde ao momento em que o conteúdo teórico é apresentado, contendo os capítulos 1 e 2. Como os novos conteúdos deste trabalho são oriundos de desdobramentos do nosso trabalho de mestrado, e temos o intuito de que esta tese seja completa e autônoma, o primeiro capítulo contém basicamente — além de uma contextualização do conceito de intertextualidade e intertextualidade musical, com uma breve revisão de literatura dos principais autores que abordaram o tema — uma recapitulação da nossa dissertação, mas com uma nova apresentação da *Bússola Intertextual* e das tipologias intertextuais, diferente da que fizemos no trabalho anterior. Naquela ocasião, coletamos exemplos preexistentes das tipologias intertextuais em obras de diversos compositores, criadas a partir de diversos intertextos; desta vez nós escolhemos um único intertexto, a partir do qual criaremos nossos próprios exemplos para cada tipologia, mostrando de maneira didática como um mesmo trecho musical pode ser transformado de várias maneiras por meio das várias configurações tipológicas. E o segundo capítulo contém as apresentações das três teorias e do nosso encadeamento intertextual, bem como exemplos preexistentes de representações musicais de cada teoria, além das explicações do *Estranho Retorno Infinito* como representação matemático-poético-filosófico da intertextualidade e da sua relação com a *Bússola Intertextual*.

A segunda grande parte da tese, a qual chamamos de *As Teorias retornam*, representa o Eterno Retorno na estrutura do trabalho e consiste no pedaço em quem voltam todos os conteúdos anteriores, nas aplicações de análise e composição musicais. Essa parte é

---

<sup>4</sup> Utilizamos neste trabalho as aspas simples para indicar um sentido não literal ou coloquial, as aspas duplas para citações, negrito para dar destaque às palavras, e itálico para os termos estrangeiros e títulos de obras.

composta pelo capítulo 3, de análise, e pelo quarto e último capítulo, dedicado às aplicações composicionais. Todo o nosso conteúdo teórico está presente na análise do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala — uma peça de música cênica integralmente construída com recurso da intertextualidade, na qual detectamos todas as nossas tipologias intertextuais e as representações heterointertextuais das teorias e do encadeamento do Estranho Retorno Infinito. Da mesma maneira, nosso quarto e último capítulo retornará novamente todo o conteúdo, mas na criação de uma nova obra musical, além de uma composição visual heterointertextual, criada a partir do mesmo intertexto da música; nosso trabalho, inclusive, é marcado pela presença heterointertextual de outras artes além da música, como a Literatura — principalmente pelo fato de o conceito de intertextualidade ser originado nesse campo —, as Artes Cênicas — principalmente na dimensão teatral da obra de Rescala —, e, especialmente, as Artes Visuais — presentes tanto na nossa composição visual autoral, quanto nas Voltas Estranhas da obra de Escher e numa série de outros exemplos ao longo da tese.

A terceira e última parte, cujo título é *Estranhamente, tudo volta ao ponto de partida*, encerra o Estranho Retorno Infinito com uma volta estranha das Conclusões ao começo da tese: o primeiro parágrafo da introdução surge organicamente, numa autocitação da própria tese, como se o texto estivesse seguindo ‘em linha reta’ e, de repente, se emendasse ao início. Se o leitor, nesse momento, tiver preservada em algum nível a memória da introdução, ele terá a estranha sensação de que ‘já passou por ali’ antes. Essa parte é, à primeira vista, discrepantemente menor que as duas primeiras, propositalmente, para provocar estranhamento e nos levar à interpretação de que ela na verdade continuará — se encadeará — na introdução, a qual não está contida na primeira parte da tese.

Essa descrição geral da nossa tese evidencia o fato de que os desdobramentos deste projeto de doutorado continuam mantendo o lado mais didático e pragmático do nosso projeto de mestrado, mas acrescentam a ele um perfil mais poético-filosófico, produzido a partir da criação da nossa metáfora da intertextualidade: o Estranho Retorno Infinito. Daremos início agora à Parte I da tese, com o capítulo da nova apresentação da Bússola Intertextual e das tipologias intertextuais.



**PARTE I**  
**(Em meio à aleatoriedade infinita, surgem as teorias)**

**1. NOVA APRESENTAÇÃO DA BÚSSOLA INTERTEXTUAL E DAS TIPOLOGIAS INTERTEXTUAIS**

Conforme explicamos na seção de introdução, as novas criações presentes neste trabalho de doutorado se originaram de expansões, aprofundamentos e desdobramentos do nosso trabalho de mestrado, intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Portanto, a apreensão das novas teorias desta tese demanda o conhecimento do conteúdo do trabalho anterior, e, visto que o nosso intuito é de que este novo trabalho seja completo e autônomo, fizemos em nosso primeiro capítulo da tese uma reapresentação das teorias da nossa dissertação de mestrado, mas com novos exemplos (compostos pelo presente autor) e acrescida de algumas outras novidades. Cogitamos omitir esses conteúdos de recapitulação ou rerepresentá-los muito resumidamente, entretanto correríamos o risco de prejudicar o devido entendimento da tese, caso o leitor não recorresse à devida consulta do trabalho anterior.

Isso posto, tanto os trechos de conceituação da intertextualidade e da intertextualidade musical, quanto da Bússola Intertextual e das tipologias intertextuais serão resgatados/parafrazeados do nosso trabalho de mestrado. Já as partes deste capítulo referentes ao nosso intertexto de Beethoven, aos nossos exemplos tipológicos e suas respectivas descrições, por sua vez, são inteiramente novas — assim como a proposta dos subtipos de heterointertextualidade, as definições da duas últimas tipologias (ausentes no primeiro trabalho) e os exemplos de demonstração dos conceitos das dimensões da Bússola Intertextual no campo das Artes Visuais. Ao fim da explanação desses conteúdos, estaremos então preparados para prosseguir com os próximos capítulos da tese, inteiramente novos: o segundo consiste na apresentação das três teorias e do encadeamento do Estranho Retorno Infinito (a nossa metáfora matemático-filosófico-poética da intertextualidade); o terceiro constitui a análise do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, que contém todas as nossas tipologias e as representações do Estranho Retorno Infinito; e o quarto e último é o capítulo de aplicações composicionais, no qual mostraremos nossa composição realizada por meio das aplicações de todas as teorias apresentadas e desenvolvidas ao longo da tese.

Em nossa primeira exposição da Bússola Intertextual e das tipologias, selecionamos exemplos tipológicos preexistentes, de diversos compositores, gêneros,

nacionalidades e épocas, compostos também a partir de diversos intertextos. Desta vez, produzimos nossos próprios exemplos, e todos foram criados a partir de um mesmo intertexto: o tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor*, de Beethoven. O intuito dessa nova apresentação da Bússola Intertextual é o de mostrar, de forma didática, como um mesmo intertexto se transforma de maneiras totalmente distintas a partir de cada tipologia intertextual. E o motivo pelo qual escolhemos o intertexto mencionado foi o fato de ser algo muito conhecido e frequentemente utilizado por autores como exemplo em textos de teoria musical.

Prosseguiremos agora com a recapitulação dos conceitos de intertextualidade e intertextualidade musical — acompanhada de uma revisão da literatura de alguns dos principais autores relacionados ao assunto —, seguida da reapresentação da Bússola Intertextual e da contextualização intertextual do nosso intertexto beethoveniano, para, por fim, trazermos todas as tipologias acompanhadas dos nossos exemplos inéditos, encerrando este primeiro capítulo; essas miniaturas musicais serão posteriormente utilizadas como material para construção da nossa composição final, no último capítulo da tese.

## **1.1 Recapitulação do conceito de intertextualidade e intertextualidade musical**

### **1.1.1 Conceito e contextualização da intertextualidade**

Ingedore Koch declara que “a Linguística textual trata o texto como um ato de comunicação unificado num complexo universo de ações humanas” (KOCH, 2013, p. 27). Daniel Escudeiro, por sua vez, define o texto como “um objeto cultural em que se notabiliza uma gama de absorções e emanações, das quais o autor e o leitor são coparticipantes” (ESCUDEIRO, 2012, p. 5). Esse mesmo autor ainda explica que

o texto — produto e meio ao mesmo tempo — presentifica-se sob os diversos tipos de linguagens e fenômenos artísticos, seja na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na dança ou na música. É por meio dele que se materializam ações e se percebem limites que condensam as proposições anteriormente tomadas, daí sua qualidade física, tal um quadro, um livro ou um filme. (...) O texto, seja na sua concepção mais usual, materializada, diria também, mais funcional, ou nessa posição reconfigurada mais etérea, fluida, pode ser visto como uma entidade intercambiável, seja como meio ou fim. O texto presentificado entre as diversas instâncias humanas e passível de uma maleabilidade vai além da sua noção mais usual, eleva a condição textual ao *status* (estado) de percepção do mundo (ESCUDEIRO, 2012, p. 5-6).

Oriunda do latim *texto*, a palavra texto está relacionada à ideia de tecer (*texere*), fazer teia ou tecido com fios, urdir, tramar. Sobre essa relação com a imagem da teia, Roland Barthes escreve que

o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha) (BARTHES, 1987, p. 83).

Pela perspectiva da descrição metafórica dessa última citação, podemos afirmar que todo texto torna-se, portanto, intertexto — o qual é definido por Barthes como “um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (BARTHES, 2004, p. 275-276). A esse respeito Graham Allen declara que

A leitura, desse modo, se torna um processo de movimento entre os textos. O significado se torna algo que existe entre um texto e todos os outros textos com os quais ele se relaciona e aos quais se refere, movendo-se para fora a partir de um texto independente em uma rede de relações textuais. O texto se torna o intertexto. (ALLEN, 2000, p. 1, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Todo texto está, por conseguinte, intrinsecamente ligado ao conceito de intertextualidade, como nos confirmam, respectivamente, Julia Kristeva, Ingedore Koch, Ana Cristina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcanti e Mikhail Bakhtin, nesta colagem intertextual:

Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m) (KRISTEVA, 2005, p. 68). Todo texto é, portanto, um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe (KOCH, BENTES, CAVALCANTI, 2008, p. 16.). O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente nesse ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior quanto o anterior, juntando dado texto a um diálogo (BAKHTIN, 1986, p. 162).

A partir dos escritos de Bakhtin, vários autores se dedicaram ao estudo da intertextualidade; entre eles, Julia Kristeva foi a primeira a utilizar e definir o termo

---

<sup>5</sup> Original: “Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext.”

oficialmente, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e encontrados também em seu livro sobre semiótica (KRISTEVA, 2005). O primeiro artigo, de 1966, se chama *A palavra, o diálogo, o romance*, e o segundo, de 1967, tem o título de *O texto fechado*. As suas definições de intertextualidade eram: “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos” (ibid., p. 115), e “transposição de enunciados anteriores ou sincrônicos” (KRISTEVA, 2005, p. 115 e 133).

Após Kristeva, Laurent Jenny desenvolveu sua conceituação, escrevendo que

A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido [...] O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram aos poucos, o espaço semântico. Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao de uma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente (JENNY, 1979, p. 21 e 22).

Mencionado anteriormente neste trabalho, outro autor importante no estudo da intertextualidade é o inglês Harold Bloom, que descreveu seis ferramentas para interpretar a intertextualidade chamadas *proporções revisionárias*. Batizadas por ele com nomes gregos, elas consistem em seis maneiras por meio das quais novos poetas manifestam em suas obras a influência perene de seus precursores (Quadro 1-1).

Quadro 1-1. Definições das *proporções revisionárias* de Harold Bloom.

<b>Proporção Revisionária</b>	<b>Definição</b>
<i>Clinamen</i> (desvio)	O poeta efebo segue a obra do precursor até um determinado ponto, então desvia para outra direção.
<i>Tessera</i> (expansão)	O fragmento original do precursor é apropriado pelo novo poeta, e novos fragmentos, similares ao original, são adicionados por ele.
<i>Kenosis</i> (fragmentação)	Apropriando-se de fragmentos do precursor, o novo poeta destrói a força de continuidade da obra original, gerando descontinuidade com uso da obra original de maneira fragmentada.
<i>Deamonização</i> (intensificação)	Essa razão é baseada em um único aspecto da obra do precursor. Esse aspecto, chamado por Bloom de sublime, é oposto por um contrassublime na nova obra. O novo poeta se apropria da ideia única do precursor e a torna mais significativa no seu próprio trabalho.
<i>Askesis</i> (truncamento)	É uma redução feita pelo novo poeta de um aspecto essencial da obra do precursor.
<i>Apophrades</i> (retorno)	O poeta retorna aos precursores do seu precursor utilizando ideias que influenciaram o seu influenciador.

### 1.1.2 Intertextualidade na música

Baseados nos conceitos vistos na subseção anterior, podemos também abordar a música como uma espécie de texto, conforme comenta Gustavo Rodrigues Penha:

O texto, visto como tecido, não está exclusivamente ligado à noção de uma ocorrência linguística oral ou escrita, mas também nos é apresentado por imagens e sons, e é nesse sentido que podemos observar um quadro, ver um filme ou ouvir uma música abordando-os como texto. Assim compreendido, o texto, quando de sua aplicação no campo da música, pode ser verificado tanto numa partitura, que possui um sistema de escrita definido, quanto na enunciação sonora de uma peça musical (PENHA, 2010, p. 4).

Dessa maneira, apesar das diferenças entre as linguagens musical e verbal, a intertextualidade está presente na música assim como na literatura. Rodolfo Coelho de Souza expõe sua fundamentação que corrobora essa afirmativa:

[...] não há interpretação intertextual que não esteja, de algum modo, amparada por algum tipo de recorte analítico do texto. Na comunhão através do pensamento analítico localizamos o nível mais profundo da relação do discurso indireto com a leitura intertextual. Dessa forma, o eventual prejuízo à capacidade referencial da música que causaria a ausência de um nível semântico imediatamente identificável e codificável torna-se desprezível face à ampla possibilidade de leituras intertextuais do discurso musical. E a despeito das evidentes diferenças de funcionalidade semântica nas duas linguagens, podemos traçar o paralelo que a intertextualidade



introduz na música um nível de leitura que é funcionalmente equivalente ao do discurso indireto na linguagem verbal (SOUZA, 2009, p. 59).

Especialmente no universo da música, a prática da intertextualidade costuma ser muito associada à estética do pós-modernismo<sup>6</sup>. Podemos observar essa ligação na lista de Jonathan D. Kramer na qual o autor caracteriza o pós-modernismo musical como algo que:

1. Não é simplesmente um repúdio do modernismo ou a sua continuação, mas tem ambos os aspectos de uma ruptura e uma extensão dele.
2. É, em algum nível, e de alguma forma, irônico.
3. Não respeita fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente.
4. Desafia as barreiras entre os estilos mais intelectuais e os mais acessíveis, referindo-se à cisão entre música popular comercial e a tradição da chamada “música-arte”.
5. Mostra desdém ao o valor frequentemente inquestionável da unidade estrutural.
6. Questiona a exclusividade mútua de valores elitistas e populistas.
7. Evita formas totalizantes (por exemplo, não permite que uma peça inteira seja tonal ou serial ou construída em moldes formais prescritos).
8. Considera a música não como autônoma, mas como relevante para contextos culturais, sociais e políticos.
9. Inclui citações ou referências a músicas de muitas tradições e culturas.
10. Considera a tecnologia não apenas como uma forma de preservar e transmitir música, mas também como algo profundamente envolvido na produção e essência da música.
11. Abraça contradições.
12. Desconfia de oposições binárias.
13. Inclui fragmentações e descontinuidades
14. Abrange o pluralismo e o ecletismo
15. Apresenta múltiplos sentidos e múltiplas temporalidades.
16. Localiza o significado e até mesmo a estrutura nos ouvintes, mais do que nas partituras, performances, ou compositores (KRAMER, 2002, p. 16-17, tradução nossa)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Estamos falando aqui de uma prática intertextual mais intensa e concentrada, pois nos períodos anteriores os compositores já usavam o recurso da intertextualidade.

<sup>7</sup> Original:

1. It is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and an extension.
2. It is on some levels and in some ways, ironic.
3. It does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present.

Em consonância com as características de Kramer, Roseane Yampolschi declara que “o conceito de intertextualidade, ao abarcar em seu campo semântico os valores de inclusão, pluralidade, diversidade e tolerância, parece apontar para uma nova sensibilidade estética na música pós-moderna” (YAMPOLSCHI, 2006). Os compositores brasileiros Almeida Prado e Willy Correa de Oliveira, em uma entrevista de 2005, se referiram à atualidade da nova produção cultural pós-moderna com qualificações semelhantes às que Yampolschi utilizou para associá-la à intertextualidade; usaram, respectivamente, os termos “estética da multiplicidade” (PRADO apud. COELHO, 2005) e “química de linguagens múltiplas” (OLIVEIRA apud. COELHO, 2005).

Rodolfo Coelho de Souza, por sua vez, comenta que a intertextualidade ressurgiu a partir de tentativas de distinguir o Moderno do Pós-Moderno:

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

Assim como Souza destaca que a impossibilidade de criar algo do nada, e da mesma maneira que José Alberto Kaplan declarou que “fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível” (KAPLAN, 2006, p. 19), podemos afirmar que, em uma perspectiva geral, toda música construída sobre gestos e elementos do repertório da tradição da História da Música está sempre em uma dinâmica de intertextualidade. Sobre essa

- 
4. It challenges barriers between “high” and “low” styles, referring to the schism between commercial popular music and the so-called “art music” tradition.
  5. It shows disdain for the often unquestioned value of structural unity.
  6. It questions the mutual exclusivity of elitist and populist values.
  7. It avoids totalising forms (e.g. does not want entire pieces to be tonal or serial, or cast in a prescribed formal mould).
  8. It considers music not as autonomous, but as relevant to cultural, social and political contexts.
  9. It includes quotations of, or references to, music of many traditions and cultures.
  10. It considers technology not only as a way to preserve and transmit music, but also as deeply implicated in the production and essence of music.
  11. It embraces contradictions.
  12. It distrusts binary oppositions.
  13. It includes fragmentations and discontinuities.
  14. It encompasses pluralism and eclecticism.
  15. It presents multiple meanings and multiple temporalities.
  16. It locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances or composers.

questão, o compositor inglês Michael Finnissy dá seu depoimento:

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

A intertextualidade vem sendo abordada por diversos autores no campo musical, tanto do ponto de vista da teoria quanto da prática composicional. No âmbito teórico<sup>8</sup>, destacam-se os trabalhos de Kevin Korsyn (1991), que relacionou as definições de Harold Bloom (sobre teoria literária) com exemplos musicais, nos direcionando à *Teoria da Influência Musical*; Joseph N. Straus (1990), que criou suas próprias *proporções revisionárias*, as quais consistem em procedimentos composicionais compartilhados, segundo ele, pelos compositores da primeira metade do Séc. XX; e Michael L. Klein (2005), com abordagem interdisciplinar que trata a intertextualidade musical a partir de perspectivas de autores como Roland Barthes, Michel Foucault, Umberto Eco, Jacques Derrida, Sigmund Freud, entre outros. E no âmbito prático composicional, encontramos casos marcantes de diversas formas de intertextualidade em obras de inúmeros compositores de diferentes épocas, gêneros e nacionalidades; alguns deles serão mencionados ao longo deste trabalho, acompanhados das partituras de trechos composicionais.

## 1.2 A Bússola Intertextual

Criada no trabalho de mestrado do presente autor, a **Bússola Intertextual** funcionou como o principal instrumento por meio do qual atingimos o objetivo de desenvolver uma proposta original e unificada de sistematização da intertextualidade musical. Esse instrumento constitui uma abordagem da intertextualidade por uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico, por meio do qual podemos localizar cada caso intertextual.

---

<sup>8</sup> Estamos mencionando esses autores como contextualização e revisão de literatura, mas esta tese não se baseia diretamente em nenhum deles, ao contrário, apresenta uma proposta original de abordagem da intertextualidade musical.

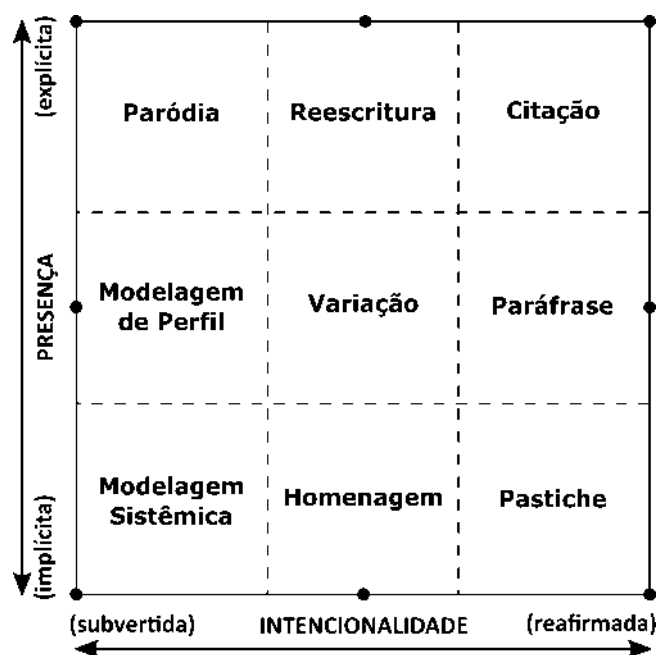


Figura 1-1. A Bússola Intertextual.<sup>9</sup>

As duas dimensões do gráfico da Bússola Intertextual correspondem aos dois aspectos da intertextualidade que consideramos os mais relevantes para serem enfocados, e os conceitos referentes a elas — **presença** versus **intencionalidade** — têm definições específicas dentro do contexto da nossa proposta<sup>10</sup> — pode haver, portanto, outros sentidos em trabalhos de outros autores. A presença intertextual, representada pelo eixo vertical do gráfico, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto, no quanto ele foi preservado. Ela varia de explícita — representada na extremidade superior do gráfico, quando o material temático se apresenta completamente reconhecível — a implícita — na extremidade inferior do gráfico, quando não é mais possível identificar o material temático na superfície da nova obra. A intencionalidade intertextual, representada pelo eixo horizontal do gráfico, consiste essencialmente no grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido no intertexto, no quanto o tratamento dado a ele foi mantido. Ela varia

<sup>9</sup> A partir de reflexões estimuladas pelo artigo de Ariane Petri (2020), no qual a autora realiza aplicações práticas da nossa Bússola Intertextual, fizemos uma pequena modificação no desenho do gráfico, explicitamente delimitado agora em áreas pelas linhas pontilhadas. Tal marcação torna mais evidente algo que estava implícito na apresentação anterior da bússola: o fato de que as tipologias contemplam todos os outros pontos na área de entorno dos seus respectivos pontos principais. Em suma, o gráfico da bússola compreende um campo contínuo através do qual uma tipologia vai aos poucos se tornando a outra, por isso a marcação das áreas é mais interessante do que somente a dos pontos.

<sup>10</sup> A conotação do nosso conceito de intencionalidade nada tem a ver com o grau de intenção/consciência do compositor sobre sua prática composicional intertextual. O nosso sentido é de intencionalidade intertextual (reafirmada ou subvertida), e não de intencionalidade do uso da intertextualidade. Salientamos, inclusive, que não é nosso interesse fazer qualquer tipo de juízo de valor ou atribuição de originalidade/autenticidade pelo fato de o compositor ter maior ou menor grau de consciência/intenção da intertextualidade praticada, nem pelo fato de a obra ter maior ou menor grau de intertextualidade aplicada.

de reafirmada — representada na extrema direita do gráfico, quando o contexto/tratamento dado ao material temático é completamente preservado na nova obra (expressando o intuito de reafirmar o sentido musical do intertexto) — a subvertida — na extrema esquerda do gráfico, quando o contexto/tratamento do material temático é completamente alterado (expressando o intuito de subverter o sentido musical do intertexto).

A relação entre presença e intencionalidade intertextuais corresponde, portanto, à relação entre algo que está sendo apresentado e a maneira pela qual se está apresentando algo; entre o texto e o contexto no qual está inserido; entre um material e o tratamento/roupagem dado a esse material; entre um tema e o **estilo**, gênero e caráter aplicados a ele.

Charles W. Morris, em seu artigo intitulado *Foundations of the theory of signs*, trata da relação entre texto e contexto ao tecer seu conceito de pragmática. O autor divide a semiótica geral em três subdisciplinas: a sintática, que se ocupa das relações entre signos e outros signos; a semântica, que se interessa pelas relações entre signos e seus designados; e a pragmática, que examina as relações entre signos e seus usuários. Trocando em miúdos, a sintática se atém às relações entre os elementos do texto — à construção dele —, a semântica ao sentido literal do texto, e a pragmática ao sentido do texto dentro do contexto do discurso. Dessa forma, a capacidade de compreender a intenção do locutor de um texto é chamada de competência pragmática. A própria palavra ‘sentido’, por exemplo, pode ter diferentes sentidos: pode designar o adjetivo ressentido, magoado; pode ser aquilo que uma palavra ou frase significam em um contexto determinado; pode se referir à faculdade de perceber uma modalidade específica de sensações; pode significar alvo, fim, propósito; ou, ainda, pode ter o sentido de orientação segundo a qual se efetua um movimento. A mesma presença do texto ‘sentido’ pode, portanto, ter diferentes intencionalidades, dependendo do contexto.

Seja na Música, Literatura, Artes Visuais ou Artes Cênicas, um mesmo material, com a mesma presença, poderá ter também diferentes intencionalidades, dependendo do tratamento/roupagem dado a ele. No exemplo das Figuras 1-2, 1-3, 1-4 e 1-5, no campo das Artes Visuais, as obras modernistas dos célebres pintores brasileiros Tarsila do Amaral e Cândido Portinari são recriadas pelo grafiteiro Mundano. O ‘ativista’ — como ele próprio se define, num neologismo que mistura artista e ativista — também é brasileiro e tem seu trabalho marcado por releituras nas quais atualiza aspectos de cunho socioambiental. Pintadas em murais gigantescos com tintas feitas das cinzas dos incêndios da floresta amazônica e da lama tóxica do desastre ambiental de Brumadinho, o *Brigadista da Floresta* (2021) e os *Operários de Brumadinho* (2019) são recriações de, respectivamente, *O Lavrador de Café* (1934), de Portinari, e *Operários* (1933), de Tarsila. Nesses trabalhos de Mundano, podemos

reconhecer claramente as figuras/personagens — o material temático — das obras precedentes, mas com um novo tratamento/roupagem dado pela nova estética, novas técnicas pictóricas, novas dimensões (tamanhos) e nova ambientação histórica/cronológica; ou seja, temos a mesma presença com nova intencionalidade intertextual no estilo do novo artista.



Figura 1-2. *O Lavrador de Café* (1934), de Cândido Portinari (Foto: Reprodução/MASP).



Figura 1-3. *Brigadista da Floresta* (2021), uma releitura de *O Lavrador de Café* (1934) de Cândido Portinari, criada pelo artista Mundano (Foto: Cris Faga/Estadão conteúdo).



Figura 1-4. *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral (Foto: Reprodução/MASP).



Figura 1-5. *Operários de Brumadinho* (2019), uma releitura de *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral, criada pelo artista Mundano (Foto: André D'Elia).

Sobre a relação entre tema e estilo, e a dualidade entre a apresentação de algo e a forma como algo se apresenta, Leonard Meyer comenta que

o estilo tem sido frequentemente equiparado à maneira pela qual algo é expresso, em distinção do tema que está sendo apresentado. Quando essa visão é adotada — quando o estilo é considerado o domínio de como as coisas estão apresentadas, em distinção do que está sendo apresentado — a escolha tende a ser entendida como uma decisão entre formas alternativas de “dizer” as mesmas coisas (MEYER, 1989, p. 6-7, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Meyer declara ainda que “o estilo constitui o universo de discurso dentro do qual os sentidos musicais surgem” (MEYER, 1994, p. 7, tradução nossa)<sup>12</sup>, e, corroborando essa citação, Marcos Nogueira afirma que “o sentido especificamente musical seria função do estilo” (NOGUEIRA, 2011, p. 50). Associado ao sentido musical, o estilo está, conseqüentemente, diretamente relacionado ao nosso conceito de intencionalidade; um mesmo tema — uma mesma presença —, submetido a diferentes estilos, terá diferentes intencionalidades.

Para exemplificar nossa conceituação na prática do universo musical, podemos imaginar o caso de um diretor de um determinado filme que pede ao compositor da trilha para criar uma música com estilo de Bach, mas que seja nova/original. O compositor criará um novo material musical, que não possa ser reconhecido como nenhum tema bachiano preexistente — portanto com uma nova presença —, porém o tratamento dado a esse novo material (o estilo) — ou seja, a intencionalidade — deverá ser o mais próximo possível ao da obra de Bach. Suponhamos que essa música tenha sido atrelada a um determinado personagem do filme em uma determinada situação inicial do roteiro. Da mesma maneira, no caminho inverso, se esse mesmo personagem muda completamente de situação em outro momento do filme, o diretor pode pedir que a música inicial seja recriada, com o tema permanecendo reconhecível (pois permanece atrelada ao mesmo personagem), porém com tratamento/roupagem (estilo) diferente, representando a mudança ocorrida com aquele personagem — ou seja, com a mesma presença, mas com uma nova intencionalidade.

Essas duas situações descritas no parágrafo anterior — uma composição que soe similar à outra, com mesmo estilo, mas com novo material temático, e uma composição com o mesmo material temático da outra, mas com roupagem totalmente diferente — correspondem, respectivamente, ao canto direito inferior, com intencionalidade reafirmada e

<sup>11</sup> Original: “Style has frequently been equated with the manner in which something is expressed, as distinguished from the matter being presented. When this view is adopted — when style is taken to be the domain of how things are stated, as distinct from what is being asserted — choice tends to be understood as a decision between alternative ways of ‘saying’ the same things.”

<sup>12</sup> Original: “Style constitutes the universe of discourse within which musical meanings arise.”



presença implícita, e ao canto esquerdo superior do gráfico, com intencionalidade subvertida e presença explícita (quando tratarmos, a seguir, das tipologias intertextuais, mostraremos que essas áreas do gráfico correspondem, nesta ordem, ao pastiche e à paródia).

Por meio da Bússola Intertextual, foi realizada uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, as quais se mapeiam justamente dentro do recorte bidimensional do gráfico. Nosso intuito foi o de realizar uma proposta de junção das tipologias selecionadas, amparadas por princípios unificadores. As nove **tipologias principais** são: citação, paródia, pastiche, modelagem sistêmica, variação, reescritura, paráfrase, modelagem de perfil e homenagem. Elas ocupam as nove principais áreas da Bússola Intertextual (Figura 1-1), cada uma com uma determinada configuração/proporção entre as dimensões do gráfico<sup>13</sup>.

Com intuito de criar uma compilação vasta e completa de tipologias intertextuais, reunimos em uma segunda categoria, nomeada de **outras tipologias**, outros termos frequentemente utilizados para classificar a intertextualidade no campo musical, os quais ficaram de fora no mapeamento das principais áreas da bússola, e cujos conceitos envolvem eventualmente outros aspectos além das dimensões do nosso gráfico. As outras tipologias são: apropriação, colagem, plágio, sampleamento, transcrição, arranjo, alusão, intratextualidade, referência e heterointertextualidade. E neste novo trabalho ainda traremos duas novas tipologias para essa segunda categoria — a multi-intertextualidade e a intertextualidade de segunda ordem — cuja inclusão foi motivada por características singulares de alguns dos nossos exemplos musicais<sup>14</sup>.

Faremos agora uma análise e contextualização do nosso intertexto beethoveniano, revelando suas supostas origens, para posteriormente rerepresentarmos as tipologias principais, seguidas da categoria das outras tipologias, todas acompanhadas das suas versões transformadas do tema da sonata de Beethoven.

---

<sup>13</sup> Ressaltamos que a localização na Bússola Intertextual não tem o intuito de ser algo matematicamente preciso; apesar de lidarmos com um gráfico, essa ideia não faria sentido. Nossa representação gráfica funciona apenas como um recurso de visualização das tipologias dentro do nosso recorte bidimensional, e toda localização/classificação é sempre passível de interpretação embasada textualmente.

<sup>14</sup> Nossos exemplos musicais da tese — tanto os autorais quanto os de outros compositores — se apresentam em vários estilos diferentes, no entanto, obviamente, não contemplam todo tipo de música. A Bússola Intertextual, pelo menos por enquanto, é focada num recorte de repertório com característica mais temática, portanto ela não comporta alguns gêneros/estéticas musicais, como, por exemplo, a música eletroacústica, a música espectral, ou outros tipos de música com um discurso mais textural ou não-temático; futuros trabalhos podem focar na adaptação do nosso sistema de classificação intertextual para esse tipo de repertório, ampliando a noção do conceito de tema.

### 1.3 Nosso intertexto dos exemplos tipológicos intertextuais: o tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven

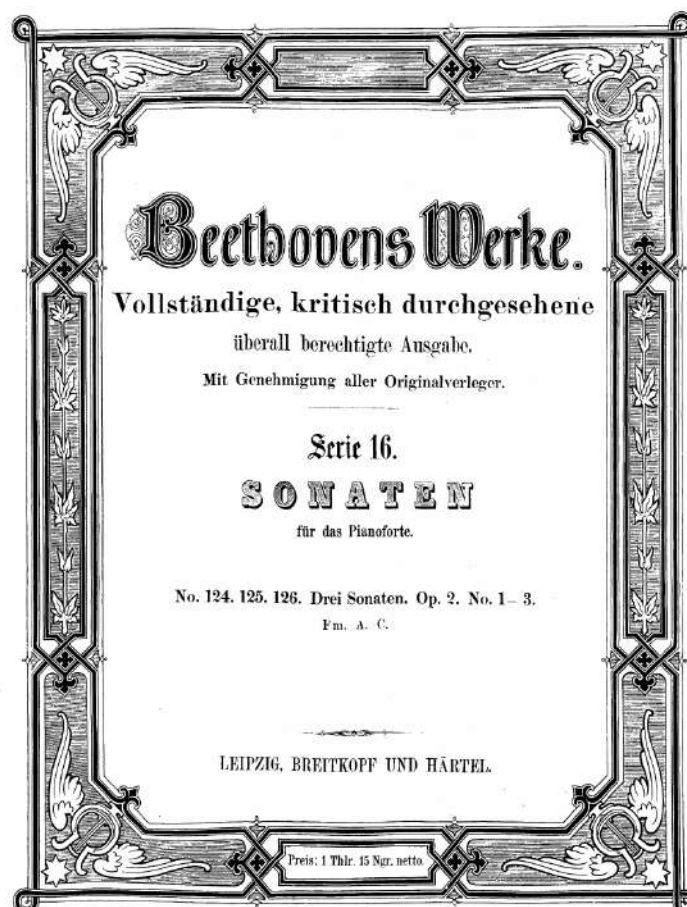


Figura 1-6. Capa da edição de 1862 das três primeiras sonatas de Beethoven (BEETHOVEN, 1862).

Conforme mencionado anteriormente, selecionamos o trecho inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Ludwig van Beethoven — a exposição do primeiro tema — como intertexto a partir do qual criaremos nossos exemplos para cada tipologia intertextual, os quais serão usados posteriormente na construção de uma peça original, no nosso último capítulo da tese. No trabalho de mestrado do presente autor, coletamos exemplos preexistentes de diversos compositores e obras, intertextualizados de diferentes fontes. Desta vez, comporemos nossos próprios exemplos, e todos eles partirão do mesmo intertexto, a fim de permitir a observação e comparação entre o produto das diferentes transformações intertextuais descendentes de uma mesma origem. O referido trecho musical foi escolhido como intertexto, primeiramente, com objetivos didáticos, por sua simplicidade — uma vez que já haverá complexificação nos processos de transformação intertextual —, e

também pelo fato de ser bastante conhecido e utilizado como referência em trabalhos teóricos, como, por exemplo, nos *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg (1967), no qual o autor usa o trecho para exemplificar a sua definição de sentença musical<sup>15</sup>.



Figura 1-7. Primeira página da partitura da edição de 1862 da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven (BEETHOVEN, 1862).

O conjunto da obra de Beethoven é marcado pela importância do repertório pianístico, e as suas 32 sonatas para piano são uma das mais notáveis coleções da História da música ocidental. Os especialistas dividem a produção do compositor alemão em três períodos, e a *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor*, escrita em 1795, foi criada durante a primeira fase, caracterizada pelo desejo do artista de alcançar, à sua própria maneira, a excelência no domínio do estilo vienense, fortemente influenciado por Mozart e Haydn. Esse último

<sup>15</sup>Segundo Schoenberg, a **sentença** se refere a uma estrutura particular que se inicia com a **apresentação** — composta por uma ideia básica, seguida de sua repetição (variada ou não) — e se encerra com a **continuação** — constituída por alguma quebra ou elaboração do material melódico que conduz à cadência. Para o compositor, a sentença é uma construção mais elevada do que o período, na medida em que ela não somente apresenta/articula uma ideia, como também dá início a uma espécie de desenvolvimento (SCHOENBERG, 1967, p.58).

compositor atuou inclusive como tutor de Beethoven, e a peça da qual estamos tratando aqui foi dedicada pelo pupilo ao seu mestre — fato que já nos remete ao tema da influência e, conseqüentemente, da intertextualidade.



Figura 1-8. O piano *Graf* usado por Beethoven (Fonte: worldpianonews.com).

A *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* tem quatro movimentos, e o primeiro — *allegro* — se desenrola tradicionalmente, sob a forma-sonata, com exposição de dois temas, seguida de desenvolvimento e recapitulação. A peça se constrói inteiramente sobre o material apresentado nos dois primeiros compassos: o arpejo ascendente seguido do ‘pouso’ em quiálteras, sobre o acorde de tônica. Em seguida, a sentença é repetida/imitada sobre harmonia do acorde de dominante, e então vai sendo abreviada, novamente passando pela tônica, até seu clímax agudo e conclusão/cadência sobre a dominante. Nosso intertexto consistirá nesse trecho descrito — a exposição do tema inicial nos oito primeiros compassos desse movimento (Figura 1-9) —, e, no final deste trabalho, análoga e intertextualmente, elaboraremos uma peça inteiramente baseada em um único material gerador, mas de outra maneira, por meio dos recursos da Bússola Intertextual.

## SONATE.

Op. 2. Nº 1.

Joseph Haydn gewidmet.

Ludwig van Beethoven.  
(1770-1827)

1. **Allegro.**

The image shows the first two systems of the musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 2 No. 1. The score is in F minor, 3/8 time, and marked 'Allegro'. The first system includes a shaded area representing the 'Mannheim Rocket' motif. The second system continues the piece with various dynamics like 'p', 'f', and 'ff'.

Figura 1-9. Tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven, com a citação de Mozart — o *foguete de Mannheim* — destacada. (BEETHOVEN, 1980)

**Allegro assai.**

The image shows the first few measures of the fourth movement of Mozart's Symphony No. 40. The score is in G minor, 2/4 time, and marked 'Allegro assai'. It shows the first few measures for various instruments: Oboi, Clarineti in B, Flauto, Oboi, Fagotti, Corno in B alto, Corno in G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The Violino I part is highlighted with a shaded area, showing the 'Mannheim Rocket' motif.

Figura 1-10. Primeiros compassos do quarto movimento da *Sinfonia No. 40* de Mozart, com o *foguete de Mannheim* destacado nos violinos I (MOZART, 1981).

A partir do argumento central deste trabalho, de que a intertextualidade opera a partir de um imanente estranho retorno infinito, podemos identificar a suposta origem do nosso intertexto beethoveniano. A chamada *Escola de Mannheim* se refere às técnicas inauguradas pela orquestra de Mannheim no século XVIII e ao grupo de compositores do período clássico que escreveram obras para essa orquestra. Entre as novas ideias introduzidas pela escola está o chamado *foguete de Mannheim*, que consiste em uma passagem rápida de notas em arpejo ascendente contemplando uma grande extensão de alturas. Esse recurso composicional pode ser encontrado nos primeiros compassos dos violinos I na abertura do quarto e último movimento da *Sinfonia No. 40* de Mozart, de 1788 (Figura 1-10). Esse fragmento mozartiano, por sua vez, pode ser detectado como uma citação (quase literal) no trecho inicial da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven, com a única diferença de estar transposto; a obra do compositor austríaco está no tom de Sol menor, mas os intervalos, os ritmos, o compasso, o andamento, o fraseado, a dinâmica e a região são os mesmos (inclusive a nota seguinte à última do *foguete de Mannheim* segue o mesmo padrão de intervalo melódico e de duração nas duas peças).



Figura 1-11. Recriação da artista Becca Saladin da pintura antiga de Joseph Karl Stieler do retrato de Beethoven (Fonte: instagram @royalty\_now\_).

Finalizamos este item com uma curiosidade no campo das Artes Visuais, aproximando novamente Beethoven ao tema da intertextualidade: uma recriação recente da pintura de Joseph Karl Stieler, de 1820, do retrato do compositor alemão (Figura 1-11). A responsável pela ideia é a artista Becca Saladin, que viralizou na internet, de forma bem humorada, retratando figuras históricas como se fossem pessoas dos dias atuais, por meio da manipulação digital minuciosa de antigas obras de Artes Visuais. A partir dos conceitos das nossas tipologias, a serem explicados ainda nesta seção, veremos que poderíamos interpretar essa série de trabalhos da artista como uma ocorrência de paródia, uma vez que, na sua recriação, a presença do tema — ou da figura (no caso o retrato de Beethoven) — está explícita, mas a intencionalidade do tratamento — ou do estilo, ou do contexto, ou, ainda, nessa situação específica, literalmente da roupagem — está subvertida em algo totalmente diferente e discrepante.

#### **1.4 As tipologias intertextuais principais**

As tipologias principais<sup>16</sup> constituem o grupo das nove classificações referentes às principais áreas do gráfico da Bússola intertextual, cada uma com uma determinada configuração entre as dimensões da presença e intencionalidade intertextuais. São elas:

1. Citação
2. Paródia
3. Pastiche
4. Modelagem sistêmica
5. Modelagem de perfil
6. Reescritura
7. Paráfrase
8. Homenagem
9. Variação

Vamos agora conceituar cada uma delas, identificando suas respectivas áreas no nosso gráfico e apresentando nossos novos exemplos, que compusemos a partir do mesmo intertexto beethoveniano.

---

<sup>16</sup> Os mesmos termos aqui utilizados para a designação das tipologias intertextuais podem ter conotações distintas em trabalhos de outros autores, dentro e fora do âmbito da intertextualidade.

### 1.4.1 Citação

Nossa primeira tipologia intertextual é definida por Antonie Compagnon como a “repetição de uma unidade de discurso num outro discurso”, e por Tiphaine Samoyault como “a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto de origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)” (COMPAGNON, 1979, p. 54, tradução nossa<sup>17</sup>; SAMOYAUULT, 2008, p. 35). Assim como fizemos com essas duas definições, a citação, no âmbito textual, costuma aparecer entre aspas, com a correspondente identificação do seu autor. No campo da música, ela é utilizada de maneira análoga, normalmente com pequenos trechos extraídos de suas fontes originais e inseridos em um novo contexto, como explicam Henrique Iwao e Ricardo Zani:

[...] a citação, por não intentar confundir-se com sua própria fonte citacional, tende à incompletude constitutiva e à incorporação parcial de conteúdos. (IWAO, 2012, p.97) — todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente (ZANI, 2003, p. 123).

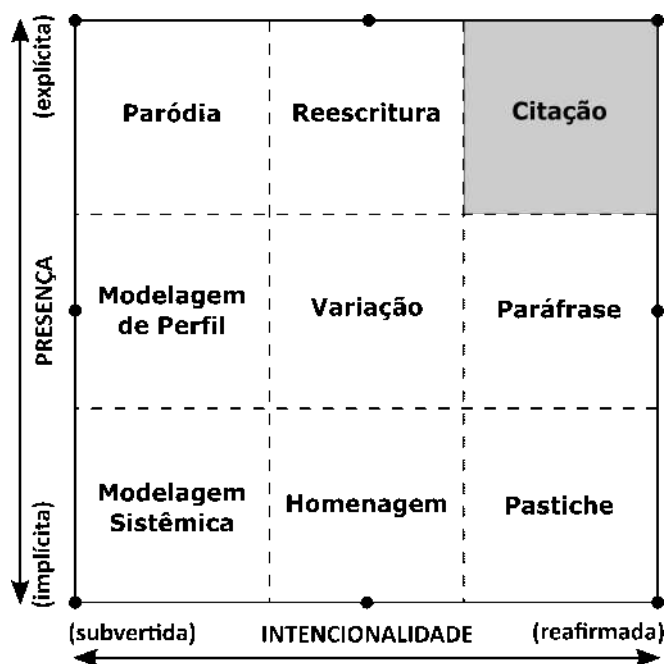


Figura 1-12. Localização da citação no gráfico da Bússola Intertextual.

<sup>17</sup> Original: “La répétition d'une unité de discours dans un autre discours.”



Considerando apenas a janela intertextual correspondente à extensão da própria citação, sem inclusão do seu entorno (esse será sempre nosso critério de determinação dos trechos a serem classificados tipologicamente), a citação consiste, portanto, na tipologia que apresenta a dimensão da presença explícita e da intencionalidade reafirmada, correspondendo, conseqüentemente, ao próprio intertexto e, na Bússola Intertextual, à área do vértice direito superior do gráfico (Figura 1-12).

Sendo assim, nosso exemplo com o tema de Beethoven resultaria na transcrição do próprio intertexto (no último capítulo deste trabalho, de aplicações composicionais, poderemos observar o funcionamento dessa citação no contexto de uma peça inteira).

#### 1.4.2 Paródia

Ilza Nogueira descreve nossa segunda tipologia principal como “o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado” (NOGUEIRA, 2003, p. 6). Baseada nas categorias intertextuais propostas pelo linguista Affonso Romano de Sant’Anna (2003), a mesma autora nos dá a seguinte explicação:

Com o deslocamento, temos um produto com a memória de dois; ambíguo, portanto. Libertada do código e do sistema paradigmáticos, a paródia estabelece novos padrões sintáticos, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É o texto do filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioria. Podemos defini-la, portanto, como a intertextualidade das diferenças (NOGUEIRA, 2003, p. 6).

É preciso que haja alteração substancial de contexto e, ao mesmo tempo, reconhecibilidade total do intertexto, para que ocorra o efeito de sentido invertido, como nos ensina Samoyault: “a paródia transforma uma obra precedente (...), mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente” (SAMOYAULT, 2008, p. 53).

Quando pensamos em paródia no campo da música, imediatamente nos vêm à mente as suas ocorrências num âmbito misto entre música e texto/literatura: a canção. Na maioria desses casos, a parte musical é totalmente preservada — garantindo a reconhecibilidade do tema da canção —, enquanto a letra é totalmente alterada — gerando a subversão de sentido. Porém, dentro do âmbito puramente musical, sem a dimensão da letra, essa tipologia demandaria outro mecanismo de ocorrência. Estimulados então por essa questão, propusemos no nosso trabalho anterior uma forma de promover a paródia baseada nos princípios das dimensões da Bússola Intertextual.

No capítulo anterior, explicamos como o sentido musical está ligado ao conceito de estilo. Logo, uma vez que a presença intertextual está representada na música pelo tema (material) e a intencionalidade pelo estilo (tratamento/roupagem), se preservarmos o tema e alteramos radicalmente o estilo, teremos, portanto, uma paródia estritamente musical. No gráfico da Bússola intertextual, essa tipologia ocupa, por conseguinte, a área do vértice esquerdo superior, com a presença explícita e a intencionalidade subvertida (Figura 1-13).

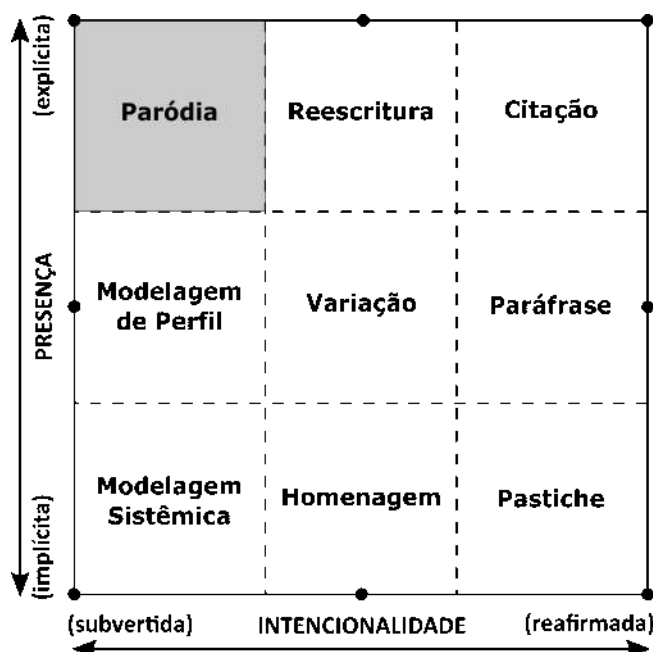


Figura 1-13. Localização da paródia no gráfico da Bússola Intertextual.

Para compor nosso exemplo de paródia a partir do intertexto de Beethoven, decidimos manter o tema e ‘vesti-lo’ com uma nova roupagem, radicalmente diferente, convertendo-o em um tango — sem obscurecer a sua reconhecibilidade. O resultado foi um novo trecho com caráter dramático, dinâmica forte, harmonia dissonante — com dominantes alteradas com quintas aumentadas e notas de tensão adicionadas aos acordes — e uma trama textural em quatro planos, sendo eles: (1) a melodia praticamente inalterada no plano superior, adensada em oitavas; (2) díades de preenchimento harmônico entre essas oitavas, intercaladas ritmicamente aos ataques da melodia; (3) acordes de acompanhamento num plano central com a mão esquerda, cujo padrão rítmico é o principal responsável pela caracterização do gênero do tango; (4) um baixo em oitavas num contraponto imitativo em relação ao plano da melodia.

The image displays a musical score for a parody, organized into three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with the tempo marking 'Vigoroso' and a metronome marking of approximately 120. It features a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The second system starts at measure 4 and includes a dynamic marking of 'mf'. The third system starts at measure 6 and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and contains various performance instructions such as fingering (e.g., '3', '7'), articulation (accents), and dynamic changes (e.g., 'ff', 'f', 'mf'). A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the upper register.

Figura 1-14. Exemplo de paródia a partir do intertexto de Beethoven.

### 1.4.3 Pastiche

Sobre a influência e o estilo na música — ou seja, sobre a intertextualidade e a nossa dimensão da intencionalidade intertextual —, Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea declaram que

Dentre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, em nosso estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que, em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. Dentro do estilo, abordaremos o aspecto relacionado à ambientação sonora, ou seja, o efeito perceptível sensorialmente como resultado das associações entre as entidades sonoras e rítmicas (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 134).

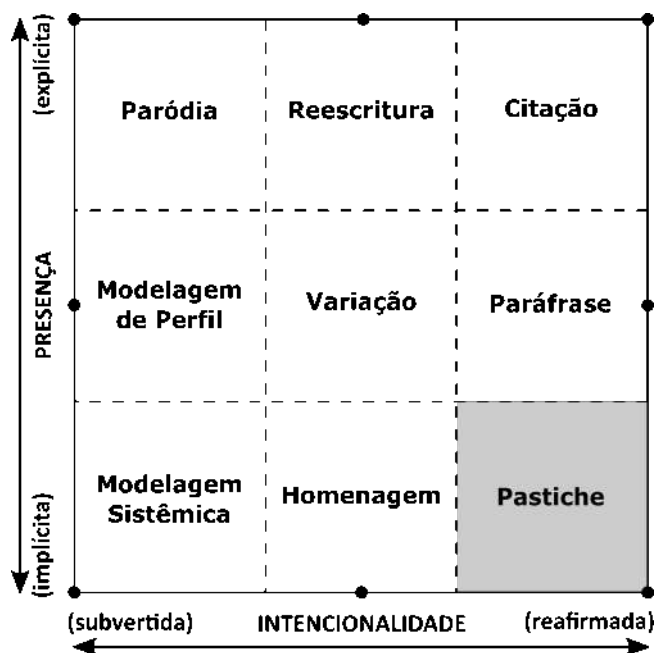


Figura 1-15. Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual.

A tipologia do pastiche<sup>18</sup> está justamente ligada à ideia de estilização, de reconstituição do estilo de uma obra (ou de um conjunto de obras, ou de um compositor), porém com utilização de novos materiais temáticos; “o pastiche deforma o hipotexto<sup>19</sup>, mas no sentido de mimetizá-lo, principalmente no que concerne ao seu estilo e ao gênero” (FRIGHETTO, 2017, p.71). Na Bússola Intertextual, ele tem presença implícita — uma vez que há utilização de novos materiais temáticos — e intencionalidade reafirmada — já que há mimetização do estilo —, ocupando, por conseguinte, a área do vértice inferior direito do gráfico (Figura 1-15), com configuração diametralmente oposta à paródia: “a estilização anda na mesma direção do objeto estilizado, pois se mantém fiel ao paradigma inicial, sem trair a organização ideológica do sistema, como ocorreria na paródia” (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

<sup>18</sup> Comumente o termo pastiche é utilizado com conotação pejorativa, no sentido negativo de pura imitação. No entanto essa mimetização de estilo não é necessariamente aplicada sempre de maneira a desqualificar a nova obra, pois pode haver muitas formas interessantes, criativas e legítimas de utilização dessa tipologia intertextual. Em todo caso, como já mencionamos anteriormente, não é interesse deste trabalho entrar na discussão de juízo de valor ou atribuição de originalidade/autenticidade de obras com presença da intertextualidade; só fizemos a inclusão desta nota por conta da utilização recorrente do termo pastiche com sentido negativo.

<sup>19</sup> Hipotexto é o nome dado ao texto de origem, o qual chamamos também de intertexto.

Quanto ao exemplo de pastiche utilizando o nosso intertexto, compomos uma miniatura buscando reproduzir características do estilo de Beethoven<sup>20</sup> (Figura 1-17). Seleccionamos, como modelo mais direto para extração de características, uma outra sonata beethoveniana, a fim de afastarmos possíveis reproduções de materiais temáticos do intertexto, mas mantendo o estilo do compositor (temos, apenas em 4 compassos, só na linha do baixo, dois momentos de presença aparente do intertexto, que maculam brevemente a integridade do pastiche, criados para engendrar nossos exemplos de apropriação e alusão, a serem mostrados na próxima subseção deste capítulo). Nossa escolha foi o início do segundo movimento da *Sonata para Piano No 8 em Dó menor (Op. 13)*, conhecida como *Patética*, (Figura 1-16), cujos traços estilísticos detectados e reconstituídos no nosso exemplo foram:

- 1- O caráter singelo e delicado, com andamento lento, dinâmica *piano* e melodia *cantabile* com articulação em *legato*.
- 2- A harmonia tonal clássica em tonalidade maior — Lá bemol maior no tema de Beethoven e Lá maior no nosso exemplo — com inclinações/modulações passageiras por meio de dominantes e subdominantes secundárias (ou individuais), para tons correspondentes aos acordes maiores ou menores pertencentes à tonalidade principal. Essas inclinações estão presentes no final do terceiro e final do sexto compasso no tema de Beethoven — respectivamente com as dominantes do quinto (com o Ré bequadro na harmonia) e do segundo grau (com o Lá bequadro) — e do nono (com Ré suspenido), décimo (Si suspenido e Ré suspenido) e décimo segundo compasso (Mi suspenido na harmonia) do nosso exemplo — respectivamente com as dominantes do quinto, terceiro e sexto graus.
- 3- A textura em três planos, sendo a melodia no plano superior; um plano intermediário com díades que completam a harmonia, horizontalizadas numa figuração de ostinatos alternando ataques de cada nota por vez; e um plano com a linha do baixo, em contraponto melódico ao plano da melodia, predominantemente em movimento contrário a ela (esse plano contém, como veremos na próxima subseção, alusões ao tema de Beethoven, mas sem afetar a dimensão implícita da presença no nosso tema, uma vez que se estamos falando de uma plano de acompanhamento).

---

<sup>20</sup> Não realizamos um aprofundamento maior nessa questão específica, uma vez que não é foco deste trabalho investigar minuciosamente o estilo de Beethoven ou de qualquer outro compositor.

Adagio cantabile.

Figura 1-16. início do segundo movimento da *Sonata para Piano No 8 em Dó menor no 8 (Op. 13)* de Beethoven.

Delicado  
♩ = 54

6

mf

12

rit.

Leo.

Figura 1-17. Exemplo de pastiche a partir do intertexto de Beethoven.

#### 1.4.4 Modelagem Sistêmica

Fechando os quatro vértices do gráfico da Bússola Intertextual, abordaremos agora a Modelagem Sistêmica, uma metodologia composicional criada por Liduino Pitombeira — o orientador da nossa dissertação de mestrado e coorientador deste trabalho de doutorado. A origem do conceito de Modelagem Sistêmica se encontra na Teoria Geral dos Sistemas (BERTALANFFY, 2008) e consiste na criação de um modelo que reproduz as características de um sistema real em proporções reduzidas, por meio de protótipos ou de equações matemáticas. Bruno Mororó define modelo como “a representação simplificada de um sistema real” (MORORÓ, 2008, p. 27), e Ludwig von Bertalanffy afirma que “um sistema é um complexo de elementos em interação” (BERTALANFFY, 2008, p. 84).

Pitombeira e Pedro Miguel de Moraes declaram que

a Modelagem Sistêmica é aplicada na análise musical como uma analogia à modelagem matemática e tem por finalidade compreender os princípios estruturais observados em diversos parâmetros musicais de uma obra, bem como as relações entre os valores associados a esses parâmetros, em suas diversas dimensões. Mais especificamente com fins composicionais, o resultado da modelagem se concretiza pela definição de um sistema, que descreve, de forma generalizada, a aplicação desses parâmetros e suas relações internas (MORAES; PITOMBEIRA, 2013, p. 9).

Esse sistema mencionado pelos autores é chamado de sistema composicional, cuja definição é dada por Flávio Lima como “um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir obras musicais” (LIMA, 2011, p. 63)<sup>21</sup>.

Para determinarmos as definições do sistema, identificamos inicialmente um perfil composicional, sob determinada perspectiva paramétrica — que consiste em um conjunto de objetos e relações entre eles — e focamos somente nas relações, desconsiderando os objetos, mesmo os mais abstratos. A Modelagem Sistêmica aplicada à composição musical pode ser descrita, portanto, como uma metodologia a partir da qual se extraem características em nível profundo dos parâmetros de uma determinada obra, com as quais será proposto um sistema composicional com potencial hipotético de ter gerado aquela obra original, e a através do qual será então criada uma obra inteiramente nova, como nos explica Pitombeira:

A modelagem sistêmica é uma especialização metodológica da intertextualidade abstrata que nos permite determinar um sistema (hipotético) para um determinado

---

<sup>21</sup> Pitombeira expandiu essa definição ao incluir, além dos parâmetros, os próprios materiais, algo necessário em sistemas composicionais que gerenciam a manipulação de intertextos de maneira integral (2015, p. 69).

intertexto (sem interesse com relação à intenção original do autor). (...) A partir do sistema, (...) pode-se planejar uma nova obra que tem similaridade com aspectos profundos do original (PITOMBEIRA, 2014, p. 1).

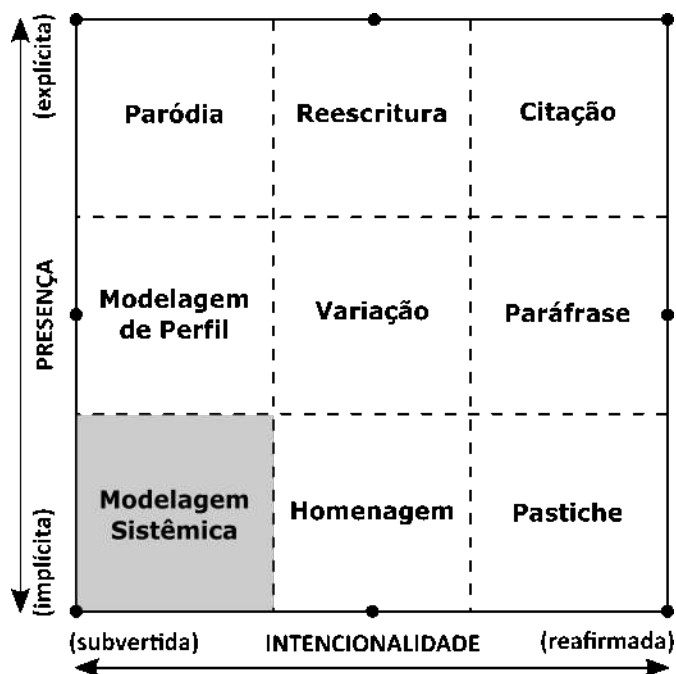


Figura 1-18. Localização da Modelagem Sistêmica no gráfico da Bússola Intertextual.

Uma vez que o propósito de criação da modelagem sistêmica no âmbito da música é, de maneira geral, o de produzir obras integralmente novas, sem a manutenção de materiais ou do tratamento dado a eles, temos, nas dimensões do gráfico da Bússola Intertextual, a presença implícita e a intencionalidade subvertida, resultando na localização do vértice esquerdo inferior (Figura 1-18) — a área mais distante da citação (ou seja, do intertexto).

Para definir o sistema composicional do nosso exemplo de Modelagem Sistêmica, escolhemos extrair dados do parâmetro dos conjuntos harmônicos do tema de Beethoven. Resgataremos a partitura do nosso intertexto (Figura 1-19), mostraremos as definições do sistema (Quadro 1-2), apresentaremos nossa miniatura composta a partir dele e, por fim, apontaremos como as definições estão presentes tanto no trecho beethoveniano quanto na nossa composição.



**SONATE.**  
Op. 2. Nº 1.  
Joseph Haydn gewidmet. Ludwig van Beethoven.  
(1770-1827)

**Allegro.**

1.

Figura 1-19. Tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven (BEETHOVEN, 1980).

Quadro 1-2. Sistema composicional do exemplo de Modelagem Sistêmica a partir do intertexto de Beethoven.

<b>Sistema Composicional</b>
<b>Definição 1:</b> O primeiro conjunto utilizado para compor as alturas da peça deve ser formado pela escolha de três a quatro classes de alturas.
<b>Definição 2:</b> Em seguida, o próximo conjunto deve se constituir pelo acréscimo de duas novas classes de alturas ao conjunto anterior.
<b>Definição 3:</b> A próxima operação mantém as duas novas classes de alturas do conjunto anterior, elimina 2 outras, mantém as restantes e acrescenta uma nova classe de altura ao novo conjunto.
<b>Definição 4:</b> A última operação, para formar o quarto conjunto, consiste em reinserir as duas classes de alturas eliminadas na operação anterior, mantendo as demais e formando um conjunto com todas as classes de alturas utilizadas até então.
<b>Definição 5:</b> Os próximos conjuntos deverão ser quaisquer entre os quatro formados anteriormente ou novos subconjuntos do quarto conjunto — o que contempla todas as classes de alturas utilizadas no trecho.

**Ansioso**  
♩ = 140

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as  $\text{♩} = 140$ . The piece is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and *sfz* (sforzando) markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

System 1 (Measures 1-5): *mp* in the right hand; *sfz* in the left hand. Includes a *leg.* (legato) marking under the left hand.

System 2 (Measures 6-10): *sfz* in the left hand. Includes a *leg.* marking under the left hand.

System 3 (Measures 11-14): *sfz* in the left hand; *mf* in the right hand. Includes a *leg.* marking under the left hand.

System 4 (Measures 15-18): *sfz f* in the right hand; *leg.* in the left hand.

System 5 (Measures 19-22): *sfz* in the right hand; *ff* in the right hand. Includes a *leg.* marking under the left hand.

Figura 1-20. Exemplo de modelagem sistêmica a partir do intertexto de Beethoven.

Nosso exemplo é uma miniatura com caráter que chamamos de ansioso, composta em 3 planos: (1) blocos acordais de acompanhamento, que se mantêm desde a introdução até quase o final da música, sendo que na primeira metade eles ocupam uma região média na mão esquerda, e na segunda, uma região mais aguda na direita; (2) um plano melódico que se alterna entre as regiões/mãos, inversamente ao plano anterior; (3) um baixo acentuado, sempre na mesma nota, que no início é atacado com um cruzamento de mão direita, depois passa para a esquerda, e que funciona como uma espécie de pedal harmônico que mantém a centricidade (não a tonalidade, uma vez que a harmonia não se configura como tonal) em Mi bemol, ao longo de toda a música. Todas essas características foram escolhidas *ad libitum*, uma vez que não estão contempladas no sistema composicional e se configuram, portanto, como uma complementação do planejamento composicional<sup>22</sup> do trecho. Partiremos agora para a identificação das determinações do sistema composicional no intertexto e no nosso exemplo.

O nosso sistema contempla um ‘roteiro’ que guiará as escolhas dos conjuntos harmônicos que constituirão a nova música; todas as classes de alturas devem estar contidas nesses conjuntos, sem distinção de notas melódicas ou figuras de acompanhamento. A primeira definição nos orienta a formar um conjunto de três a quatro classes de alturas — no primeiro compasso de Beethoven temos três classes de alturas (058), que correspondem ao acorde de tônica; e nos dois primeiros compassos do nosso exemplo temos quatro (057A)<sup>23</sup>. A determinação dessas novas classes de alturas, de acordo com o sistema composicional, se constitui na primeira fase do planejamento, denominada particularização.

A segunda definição estabelece que o segundo conjunto deve se formar pelo acréscimo de duas novas classes de alturas ao conjunto anterior — o segundo compasso de Beethoven acrescenta 4 e 7, sendo duas notas de passagem dentro do acorde de Fá menor, resultando em (04578); e o trecho dos compassos de 3 a 12 do nosso exemplo inclui as classes de alturas 1 e 3, produzindo o conjunto (01357A).

A próxima definição do sistema composicional nos conduz para o terceiro conjunto, o qual deve manter as duas novas classes de alturas do conjunto anterior, eliminar

---

<sup>22</sup> Pitombeira define planejamento composicional como uma metodologia em três fases. “Na primeira fase, denominada **particularização**, os parâmetros e materiais musicais envolvidos no processo são determinados a partir de um conjunto de diretrizes. [...] Caso os parâmetros sejam de natureza abstrata, isto é, não se localizem diretamente na superfície musical, como é o caso dos contornos, das formas primas, das partições texturais, dos eixos inversivos etc., uma segunda fase — **aplicação** — mapeia tais parâmetros em parâmetros de superfície (alturas, durações, dinâmicas etc.). Por fim, na terceira fase, **complementação**, cuidam-se dos parâmetros não declarados no início no processo” (PITOMBEIRA, 2022, p.3–4).

<sup>23</sup> Utilizamos as letras A e B para substituir respectivamente os números 10 e 11 nos conjuntos, a fim de distingui-los com clareza dos elementos 0 e 1.

duas outras, preservar as restantes e acrescentar uma nova classe de altura — no terceiro compasso da sonata de Beethoven, podemos observar que as novas classes de alturas 4 e 7 se mantiveram, 5 e 8 foram eliminadas, 0 foi preservada, e A foi a nova classe de alturas inserida, resultando no conjunto (047A), ou seja, a dominante com sétima de Fá menor; e nos compassos 13 e 14 da nossa miniatura, as últimas classes de alturas inseridas, 1 e 3, foram mantidas, excluimos 0 e A, preservamos 5 e 7 e incluimos B como nova classe de alturas desse terceiro conjunto (1357B).

A quarta definição consiste na orientação de que o próximo conjunto deve reinserir as duas classes de alturas eliminadas na operação anterior, mantendo as demais e formando um conjunto com todas as classes de alturas utilizadas — o quarto compasso de Beethoven resgata as classes de alturas 5 e 8, formando o conjunto total (04578A); e no nosso exemplo, reinserimos 0 e 4, obtendo (01357AB). Por fim, como a última definição determina que os próximos conjuntos a serem utilizados devem ser quaisquer subconjuntos do quarto conjunto, o que contém todas as classes de alturas usadas ao longo de cada trecho, podemos constatar que nenhuma classe de alturas nova surge nem nos compassos finais de Beethoven nem nos do nosso exemplo.

Toda a harmonia da nossa miniatura foi construída, portanto, a partir da particularização dos valores de classes de alturas, seguida da segunda fase do planejamento composicional, chamada de aplicação, que consiste em revelar esses valores na superfície musical.

#### 1.4.5 Modelagem de Perfil

A ideia de *modelling* no campo da composição musical é definida por Peter Burkholder como

o uso de uma música existente como modelo ou padrão para um novo trabalho, no todo ou em parte. A modelagem pode implicar assumir a estrutura do trabalho existente, incorporando parte de seu material melódico ou rítmico, imitando sua forma ou procedimentos, ou seguindo seu exemplo de alguma outra maneira (BURKHOLDER, 2001, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Essa definição nos aponta a direção do conceito da nossa quinta tipologia: a modelagem de perfil. Enquanto a Modelagem Sistemática se concentra nas relações entre

---

<sup>24</sup> Original: “The use of an existing piece of music as a model or pattern for a new work, in whole or in part. Modelling may involve assuming the existing work's structure, incorporating part of its melodic or rhythmic material, imitating its form or procedures, or following its example in some other way.”

objetos associados a parâmetros específicos na obra original para criar a nova obra, a modelagem de perfil considera ambos, objetos e relações, os quais, como vimos anteriormente, configuram o que denominamos perfil composicional.

Se identificarmos, por exemplo, os conjuntos harmônicos de uma determinada obra, na modelagem de perfil aplicaremos esses conjuntos diretamente na nova obra a ser produzida, ao passo que na Modelagem Sistêmica teremos que detectar relações profundas entre esses conjuntos, para então utilizá-las na nova composição, gerando novos conjuntos, exatamente como fizemos no nosso exemplo de Modelagem Sistêmica. A modelagem de perfil lida, portanto, diretamente com objetos e relações na perspectiva de determinados parâmetros musicais de uma obra.

Completando as três áreas da esquerda do gráfico da Bússola Intertextual, juntamente com a paródia e a Modelagem Sistêmica, a modelagem de perfil engendrará, via de regra, uma obra com novo estilo em relação ao intertexto — ou seja, com intencionalidade subvertida —, mas com nível de reconhecibilidade dos materiais temáticos nem tão superficial quanto na paródia, nem tão profundo quanto na modelagem sistêmica, como explicamos — ou seja, com presença no meio termo entre implícita e explícita. Logo, a localização dessa tipologia na Bússola Intertextual se encontra na área da esquerda, verticalmente intermediária entre a paródia e a Modelagem Sistêmica (Figura 1-21).

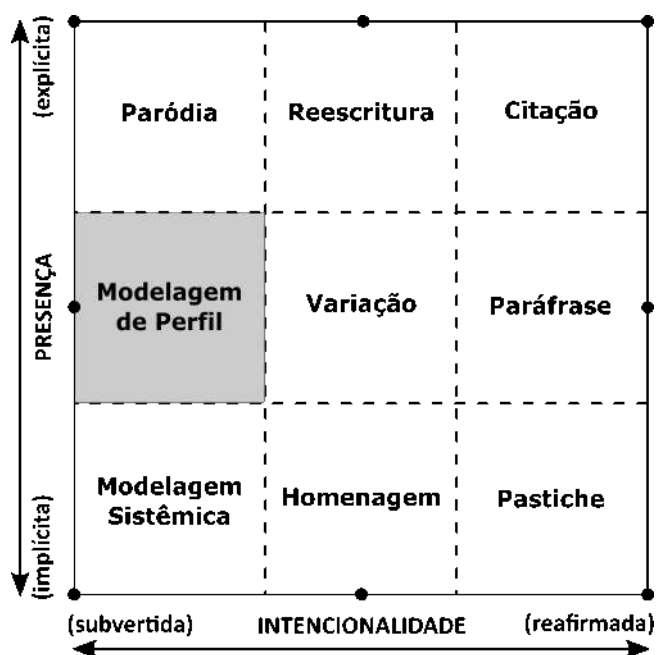


Figura 1-21. Localização da modelagem de perfil no gráfico da Bússola Intertextual.

Nosso exemplo prático de modelagem de perfil surgiu de uma experiência de samplear e manipular o áudio do intertexto de Beethoven, transcrito de volta para o piano; esse processo foi estimulado pela vontade de criar um exemplo não óbvio de transcrição e de sampleamento, duas das **outras tipologias**, a serem abordadas na próxima subseção deste capítulo, cujos exemplos estão inclusos nesses das tipologias principais. Descreveremos detalhadamente essa experiência no seu devido momento, quando tratarmos dessas outras tipologias; por ora, o que nos importa é o fato de essa transcrição ter resultado, dentro das classificações das tipologias principais, numa ocorrência de modelagem de perfil, como veremos a seguir.

**Apreensivo**  
 ♩ ~ 140  
*ff* ————— *ppp* *p* ————— *ppp*

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 1-3) starts with a piano staff marked *ff* and a bass staff marked *ppp*. The piano staff has a crescendo line leading to *ppp* at measure 3, followed by a decrescendo line leading to *p* at measure 4, and another crescendo line leading to *ppp* at measure 5. The time signature changes from 3/4 to 3/4. The second system (measures 4-6) has a piano staff with dynamics *mp*, *ppp*, *pp*, and *ppp*. The bass staff has dynamics *ppp*, *pp*, and *ppp*. The time signature changes from 3/4 to 4/4, then to 4/4, and finally to 3/4. The third system (measures 7-9) has a piano staff with dynamics *p*, *ppp*, *mf*, and *pp*. The bass staff has dynamics *ppp*, *pp*, and *pp*. The time signature changes from 3/4 to 4/4, then to 4/4, and finally to 4/4. A *pp* marking is placed below the bass staff at the end of the third system.

Figura 1-22. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 1).

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score is written in bass clef for the first system and treble clef for the subsequent systems. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

**System 1 (Measures 13-15):** The right hand plays a series of eighth notes, starting with a dynamic of *p* and ending with *pp*. The left hand plays a series of chords, starting with *b* and *bb* and ending with *(b)* and *b*. The dynamic profile is marked with *mp* and *pp*.

**System 2 (Measures 16-18):** The right hand starts with a dynamic of *f* and ends with *p*. The left hand starts with *b* and *bb* and ends with *b* and *bb*. The dynamic profile is marked with *mp* and *p*.

**System 3 (Measures 19-21):** The right hand starts with a dynamic of *mf* and ends with *p*. The left hand starts with *b#* and *b* and ends with *b* and *bb*. The dynamic profile is marked with *ff* and *mp*.

**System 4 (Measures 22):** The right hand plays a series of eighth notes with a dynamic of *ppp*. The left hand plays a series of chords with a dynamic of *ppp*.

Figura 1-23. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 2).

6 <sup>10</sup> *mp* *pp* *mf* *pp*

13 *p* *pp* *mp* *pp*

16 *f* *p* *mp* *p*

19 *mf* *p* *ff* *mp* *mf* *mp*

22 *ppp* *ppp*

Figura 1-24. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 3).



The image displays three systems of a musical score for piano, measures 25 through 30. The score is written in 6/4 time and features a complex intertextual structure. Measure 25 shows a melodic line in the right hand with dynamics *fff* and *f*, and a bass line with *f* and *fff*. Measures 28-30 feature a series of ascending and descending melodic phrases in the right hand, with dynamics *ff* and *p* alternating. The bass line in these measures has dynamics *p*, *f*, and *sub. p*. A *rit.* (ritardando) marking is present above measure 30, leading to a final *ff* dynamic. The score includes various articulation marks such as slurs and accents.

Figura 1-25. Exemplo de modelagem de perfil a partir do intertexto de Beethoven (parte 4).

O parâmetro modelado foi o das classes de alturas ordenadas da melodia. Mesmo modificando o ritmo e outros parâmetros, replicar classes de alturas ordenadas de uma melodia pode acabar explicitando demais a dimensão da presença do intertexto. Uma solução simples para isso poderia ser modificar o contorno, alterando os registros das alturas originais, sem mudar as classes; no nosso caso, entretanto, o que ajudou a obscurecer a melodia foram dois outros recursos: ‘esticar’ radicalmente o tempo e inserir uma espécie de ‘eco’ ascendente e *diminuendo* com duas entradas sequenciais de novas camadas de notas repetidas — um e dois semitons acima, respectivamente — após cada entrada de nota da sequência, gerando um contexto harmônico atonal no todo, com caráter que denominamos de apreensivo. Cada nota que surge permanece em ataques contínuos, numa dinâmica *pianissimo*, e essas reiterações vão se acumulando em *clusters* ‘em volta’ dos novos ataques. Esse padrão se mantém até o final, numa direção geral ascendente e dinâmica crescente, até atingir o clímax (compasso 26)

com uma cadência tonal que surge organicamente e define uma conclusão sobre Fá menor. Toda essa descrição é decorrente dos processos realizados na nossa experiência de manipulação de áudio feita para o exemplo de transcrição, como já explicamos, mas agora estamos analisando a música *a posteriori* e expondo os motivos pelos quais o resultante da experiência se enquadra na classificação tipológica da modelagem de perfil.

#### 1.4.6 Reescritura

Equivalente ao que muitos chamam de releitura, o conceito de reescritura do nosso trabalho pode ser metaforizado com a imagem de um palimpsesto, um termo que designa “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2006, p. 5).

Silvio Ferraz também nos ajuda a construir nossa ideia dessa tipologia com a afirmação de que a reescritura consiste em “retomar uma amostra musical qualquer e submetê-la a uma escuta atual”, ou “atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia” (FERRAZ, 2008, p. 50 e 47).

O autor Gustavo Rodrigues Penha, por sua vez, declarou que

A reescritura implica num diálogo entre diferentes pensamentos criativos historicamente determinados de uma mesma manifestação artística. Aquele que reescreve lança um olhar para trás e faz confrontarem-se os pensamentos e procedimentos composicionais presentes no texto que será reescrito, com aqueles próprios seus e de seu contexto histórico, e dessa maneira acaba por lançar um olhar a si mesmo, como que num espelho. Ao reescrever, um autor se apresenta também como um leitor crítico, e é justamente uma leitura, ou uma escuta, que ele tratará de escrever a partir de suas próprias ferramentas composicionais, atualizando, assim, a obra original; ele *reescreve* porque escreve uma leitura sua de um texto já escrito (PENHA, 2010, p. 1).

Neste trabalho, a reescritura corresponde a uma espécie de “meia paródia”, na medida em que, mantendo a reconhecibilidade — como na paródia —, essa tipologia promove uma inversão de sentido parcial — diferentemente da paródia, cuja inversão de sentido é total. Conseqüentemente, a reescritura ocupa, na Bússola Intertextual, a área central-superior do gráfico, com presença explícita e intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida, entre a paródia e a citação — fechando, portanto, as três tipologias com presença explícita (Figura 1-26).

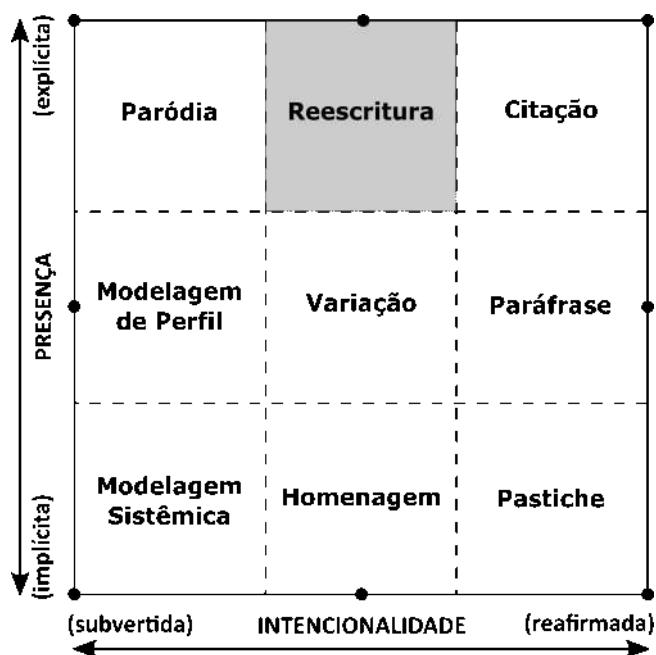


Figura 1-26. Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual.

Ao planejarmos a miniatura composicional criada a partir de uma reescritura do intertexto de Beethoven, nossa primeira diretriz era a de mantermos o material temático bastante explícito, no máximo com pequenas alterações que visassem adaptá-lo ao novo tratamento a ser dado a ele. Para decidirmos como seria esse novo contexto — lembrando que as classificações feitas com a Bússola intertextual são sempre relativas e estabelecidas por meio de interpretações que podem variar de um olhar para outro —, selecionamos um estilo que se afastasse do classicismo original da sonata, mas que ao mesmo tempo não se distanciasse ao ponto do tango com o qual ‘vestimos’ o intertexto no nosso exemplo da paródia. Nossa escolha foi então por um tratamento impressionista, com atmosfera etérea e caráter que qualificamos como ‘esvoaçante’; harmonia com centro gravitacional em Fá maior, mas sem tonalidade definida, constituída de acordes maiores e menores com tensões de sétima e nona e com empréstimos modais; e textura com arpejos de acompanhamento em contorno de arco na mão esquerda contra arpejos rápidos em tercinas na direita, sincronizados com os ataques de cada nota da melodia (Figura 1-27).

The image displays a musical score for piano, reworked from Beethoven's intertext. It is titled "Esvoaçante" and has a tempo marking of quarter note = 132. The score is in a key with one flat (B-flat major or F minor) and a 3/4 time signature. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-6, and the third system contains measures 7-8. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. A *rit.* (ritardando) marking is present above the final measure of the second system. The word "Reo." is written below the first and last systems. The score concludes with a double bar line and a *Reo.* marking below the final measure.

Figura 1-27. Exemplo de reescritura a partir do intertexto de Beethoven.

#### 1.4.7 Paráfrase

Ilza Nogueira, baseada nos estudos de Affonso Romano de Sant'Anna (2003), atribui à paráfrase a marca característica de “intertextualidade das semelhanças” (NOGUEIRA, 2003, p. 7). Por sua parte, Henrique Iwao elabora o conceito dessa tipologia diferenciando-a da citação, quando afirma que

Na abordagem de textos faz-se a distinção entre paráfrase e citação, a partir do texto (do resultado textual) e não da intenção (o modo como o texto é escrito). Deste ponto de vista, grosseiramente, a citação mantém o conteúdo do que foi

citado (usando como expediente as aspas de citação), enquanto a paráfrase mantém a ideia (o significado da mensagem), reelaborando o conteúdo (as palavras usadas, a frase) (IWAO, 2012, p.97).

No campo da música, nos séculos XV e XVI, o termo paráfrase já apontava para essa mesma direção de manutenção de uma ideia com reelaboração do conteúdo, na medida em que designava uma técnica composicional na qual uma melodia preexistente era usada em uma obra polifônica, livremente ornamentada, mas nunca totalmente obscurecida.

A nossa definição de paráfrase pode ser sintetizada, portanto, como a “reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido da obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais” (NOGUEIRA, 2003, p.4). Temos então, na localização da Bússola Intertextual, exatamente a configuração descrita por Iwao na primeira frase da sua citação, na qual o autor comenta que a paráfrase se distancia da sua origem “a partir do texto (do resultado textual) e não da intenção (o modo como o texto é escrito)”. Trocando em miúdos: a intencionalidade é completamente reafirmada, e a presença se desloca para o centro, entre implícita e explícita, com posicionamento do gráfico na área da direita entre a citação e o pastiche, funcionando como uma citação em que os materiais temáticos estão parcialmente modificados, ou então como um pastiche em que eles estão parcialmente revelados (Figura 1-28).

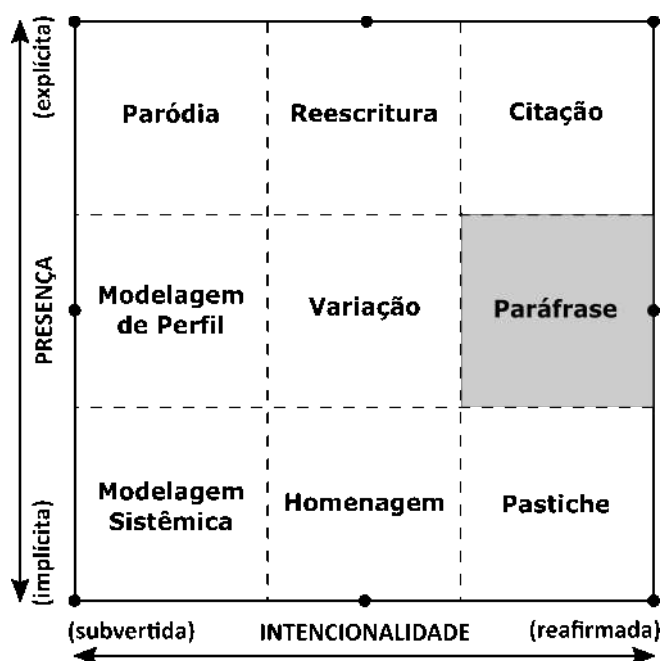


Figura 1-28. Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual.

**Enérgico**

37  $\text{♩} = 150$

*ff*

*ad libitum* *a tempo*

8<sup>va</sup>

3

3

3

3

41

*p* *ff*

*ad libitum* *a tempo*

8<sup>va</sup>

3

3

3

3

*ad libitum tempo* *ad libitum a tempo*

8<sup>va</sup>

*p* *ff*

*p* *ff*

3

3

8<sup>va</sup>

*mf*

8<sup>va</sup>

3

3

*ff*

Figura 1-29. Exemplo de paráfrase a partir do intertexto de Beethoven.

Para compormos nossa paráfrase (Figura 1-29), tivemos então a missão de explicitar/implicitar parcialmente o tema da sonata e ao mesmo tempo manter o estilo beethoveniano. Para a primeira parte dessa tarefa, decidimos inverter o contorno da melodia, seguindo rigorosamente a inversão de cada frase e acrescentando um pequeno ‘eco’ das notas

finais, em registro superagudo, com contorno ‘desinvertido’. E para mantermos o estilo de Beethoven, em primeiro lugar optamos por preservar a harmonia original do trecho, apenas substituindo a segunda aparição da dominante pelo acorde diminuto de dominante da dominante, também frequente na obra de Beethoven, como mostramos no nosso exemplo de pastiche. Ademais, resolvemos implementar o caráter e a textura similares aos do terceiro movimento da *Sonata para Piano Op. 27 No 2* (Figura 1-30) — famosa com nome de *Sonata ao Luar* — , com andamento veloz e arpejos ascendentes de semicolcheias em sequências contínuas de quatro notas — com as diferenças de que, na obra de Beethoven, a mão esquerda executa um baixo pedal figurado em ostinato, e a direção do todo é ascendente, enquanto, no nosso exemplo, a mão esquerda dobra a direita no registro grave, e a direção do todo é descendente. Encerramos nossa miniatura com um *grand finale* elaborado a partir de uma expansão do contorno do final do intertexto, numa escala descendente adensada em quatro oitavas paralelas, arrematadas pelo ataque em *fff* do acorde de tônica (utilizamos nessa escala um recurso de notação de música contemporânea para o efeito de *acelerando*, mas ele não implica uma interferência no estilo clássico do resultado musical produzido).

252 Presto agitato.

The image shows a musical score for the beginning of the third movement of Beethoven's Sonata for Piano Op. 27 No. 2. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (p) section followed by a forte (f) section. The right hand plays ascending semiquaver arpeggios, while the left hand plays a descending bass line with a figured bass pattern. The piece concludes with a grand finale marked with a double asterisk (\*\*) and a forte (f) dynamic.

Figura 1-30. Início do terceiro movimento da *Sonata para Piano Op. 27 No 2*, de Beethoven (BEETHOVEN, 1910).

#### 1.4.8 Homenagem

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. Gary Rownd declara que “a homenagem musical tornou-se um importante meio de expressão para compositores”, pois “através da composição, eles podem honrar aqueles que influenciaram suas vidas” (ROWND, 1990, p. 89). Lúcia Barrenechea, por sua vez, focando na questão estilística, comenta que “tal prática produz obras particularmente interessantes quando um compositor decide homenagear outro por meio da fusão de seu próprio estilo com determinadas características da linguagem composicional do homenageado” (BARRENECHEA, 2009, p. 627).

Nosso conceito de homenagem consiste justamente nessa fusão do estilo do autor ou obra intertextualizada/homenageada com o do compositor homenageador, sem a exposição de materiais temáticos do intertexto. Portanto essa tipologia ocupa, na Bússola Intertextual, a posição entre o pastiche e a Modelagem Sistemática, na parte inferior do gráfico. Essa área é resultante da intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida, e da presença implícita — uma vez que há mistura do estilo original da obra com o do novo compositor, e utilização de materiais temáticos inteiramente novos (Figura 1-31).

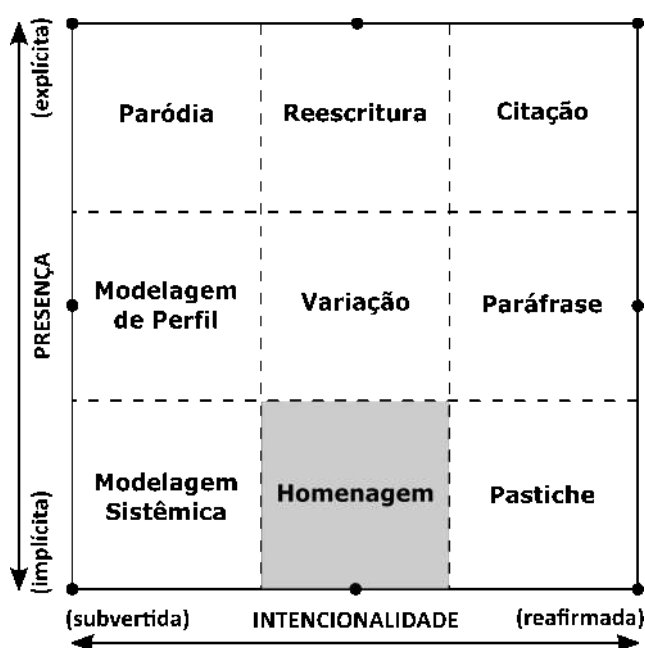


Figura 1-31. Localização da homenagem no gráfico da Bússola Intertextual.



Para compormos o nosso exemplo de homenagem (Figura 1-34), inicialmente criamos uma melodia inspirada em Beethoven, na tonalidade de Dó menor, cuja harmonia inferida está apresentada na Figura 1-32. Utilizamos basicamente as alturas da escala de Dó menor, com acréscimo de Lá natural — originado como nota real do acorde diminuto de dominante da dominante (frequente em Beethoven, como comentamos anteriormente) — e de Fá sustenido surgido como nota melódica cromática em torno de Sol —, da mesma maneira que, por exemplo, as notas repetidas do início do popularíssimo tema da *Bagatela No 25 em Lá menor* de Beethoven, mais conhecida como *Für Elise* (Figura 1-33) — nesse caso, Mi e Ré sustenido, porque a tonalidade é de Lá menor.

The musical score for Figure 1-32 is written in C minor, 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 140. The melody is marked *mp* (mezzo-piano). The chords indicated above the staff are Cm, G7, Dm7(b5), Cm, F#°, Cm/G, F#°, G7, and Cm. The melody consists of several phrases, including a sequence of eighth notes and a final cadence.

Figura 1-32. Melodia inspirada em Beethoven.

The musical score for Figure 1-33 is for the beginning of the theme of *Bagatela No 25 em Lá menor* (Für Elise). It is in C minor, 3/8 time, and marked *Poco moto.* and *pp* (pianissimo). The score shows the first few measures of the piece, including the characteristic eighth-note pattern in the right hand and the bass line. A *Red.* (ritardando) marking is present at the end of the first measure.

Figura 1-33. Início do tema da *Bagatela No 25 em Lá menor*, mais conhecida como *Für Elise*.

The image displays two systems of musical notation for piano, measures 15 through 20. The top system (measures 15-19) is marked 'Nebuloso' with a tempo of approximately 80. It features a melodic line in the right hand with large leaps, often marked with *sfz* (sforzando) and *p* (piano). The bass line also contains *sfz* and *p* markings. The bottom system (measures 20-24) continues the melodic line with similar leaps and dynamics, including a *rit.* (ritardando) marking and a final measure marked *15<sup>ma</sup>*. The notation includes various articulations and dynamic markings throughout.

Figura 1-34. Exemplo de homenagem a partir do intertexto de Beethoven.

Até essa etapa da Figura 1-32, tínhamos um pastiche, pois criamos uma nova melodia, buscando manter o estilo — a presença está implícita, e a intencionalidade, reafirmada. Precisávamos então de uma nova etapa no processo composicional na qual pudéssemos mesclar o estilo mantido com um novo estilo, promovendo então a fusão de estilos que configura, finalmente, a nossa homenagem. Para atingir tal objetivo, realizamos uma espécie de ‘filtragem’ que deixa passar parte dos parâmetros da melodia enquanto retém outra parte, a qual será modificada. Os parâmetros mantidos foram as classes de alturas ordenadas, o ritmo, a textura (monofônica), o andamento e as articulações (além do timbre, uma vez que nossos exemplos são pianísticos, assim como a sonata de Beethoven); e os parâmetros alterados foram apenas o contorno e a dinâmica, além de, indiretamente, a harmonia. Apesar de a quantidade de parâmetros conservados ser bem maior do que a dos modificados, essa ‘filtragem’ já foi suficiente para produzir uma nova roupagem bem diferente da primeira. A alteração no contorno, sem modificar as classes de alturas ordenadas, foi possível graças às mudanças (drásticas) de registro das notas, criando saltos gigantescos de uma nota para outra, destruindo o fluxo linear da melodia, ‘estilhaçando-a’ e

transformando o discurso melódico em um ‘desenho’ pontilhista. Para acentuarmos esse efeito de mutilação da melodia, estabelecemos uma dinâmica *piano* com algumas notas destacadas em *sforzando*, adicionando mais interrupções abruptas na linearidade, mas por uma outra via. Inserimos algumas fermatas nos finais de frase e, por fim, o parâmetro harmônico acabou sendo também transformado como consequência da dissolução da melodia, cuja integridade nos levava antes à inferência da harmonia tonal; ademais, adicionamos pedais que vão sobrepondo e acumulando as ressonâncias de todas as notas de cada frase, reforçando a instauração de um resultado harmônico que soa atonal, mesmo sem alterar as classes de alturas ordenadas originais.

#### 1.4.9 Variação

Várias das nossas tipologias têm seus conceitos provenientes do campo da Literatura — âmbito do qual o conceito de intertextualidade é oriundo —, mas a variação, no vocabulário intertextual, é um termo originalmente pertencente ao universo da Música, sendo, inclusive, um dos principais recursos tradicionais de desenvolvimento do discurso musical em processos composicionais. Ao longo da História da Música, a variação promoveu até mesmo o surgimento e estabelecimento de formas musicais, com destaque para o **tema com variações**, que, segundo Eugênio Lima de Souza, “é, talvez, o exemplo mais significativo do uso da intertextualidade na música. O compositor pode fazer variações de um material próprio, mas, na maioria das vezes, ele se apropria de um tema alheio”<sup>25</sup> (SOUZA, 1997, p. 55).

As transformações realizadas nas variações consistem geralmente em operações de transposição, inversão e retrogradação melódicas; contração e expansão intervalares; diminuição e aumento rítmicas; fragmentação e permutação motivica; filtragem e conversão de alturas; acréscimo, omissão, rotação e interpolação de notas; e mudanças/substituições nas escalas, harmonias, timbres, articulações, dinâmicas, andamentos e texturas; além de combinações entre todas essas alternativas. Na maioria das vezes, esses procedimentos não modificam o intertexto ao ponto de deixá-lo totalmente obscurecido — ou seja, a presença intertextual não é totalmente implícita. Os autores Stephen McAdams e Daniel Matzkin afirmam que “o espaço de variação possível do material temático que ainda

---

<sup>25</sup> Ressaltamos que nem todas as variações de obras compostas sob a forma de tema com variações corresponderão ao nosso conceito de variação; algumas poderão se aproximar mais de outras tipologias.

mantém uma ligação de semelhança perceptual com o original é limitado”<sup>26</sup> e que “o tipo de variação mais amplamente utilizado envolve mudança na estrutura de nível de superfície, enquanto algumas invariantes são mantidas em um nível hierárquico superior” (MCADAMS; MATZKIN, 2001, p. 73 e 66, tradução nossa)<sup>27</sup>. A partir dessas observações, podemos estabelecer que a variação deve, portanto, transformar o intertexto mantendo um grau considerável de reconhecibilidade.

Isso posto, o conceito dessa tipologia no presente trabalho corresponde a uma reescritura com o materiais temáticos parcialmente velados, ou uma homenagem que revela parte dos materiais temáticos da obra, ou, ainda, uma paráfrase com o contexto/tratamento parcialmente alterado, ou, por fim, uma modelagem de perfil que mescla o seu contexto/tratamento com o da obra original. Logo, nossa nona tipologia intertextual ocupa a área central da Bússola Intertextual, representando a presença no meio-termo entre implícita e explícita, e a intencionalidade metade reafirmada e metade subvertida.

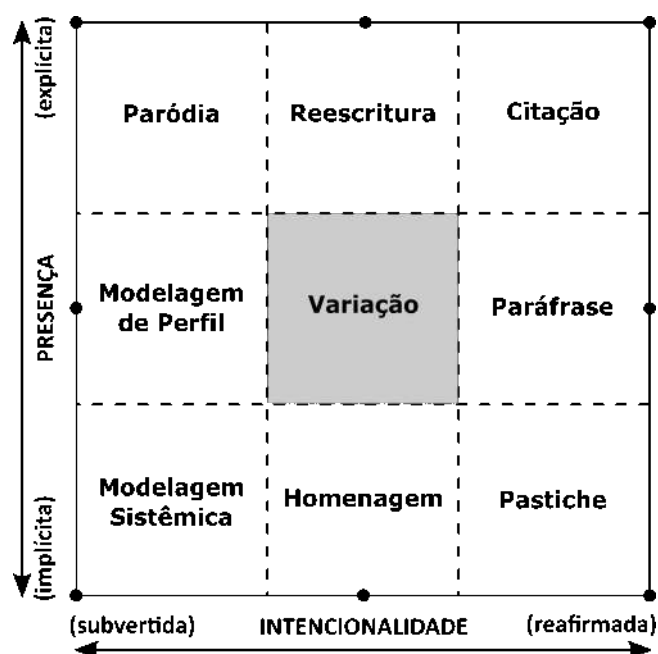


Figura 1-35. Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual.

<sup>26</sup>Original: “From the data, it is clear that the space of possible variation of thematic material that still maintains a link of perceptual similarity to the original is limited.”

<sup>27</sup>Original: “By far the most widely used type of variation involves change in the surface level structure while some invariant is retained at a higher hierarchical level.”

**Grandioso**  
♩ = 90

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 - **System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features chords and arpeggiated figures, while the left hand has a rhythmic accompaniment. A *8va* marking is present above the right hand.  
 - **System 2:** Begins with a measure number '3'. The texture continues with similar patterns. A *8va* marking is also present.  
 - **System 3:** Starts with a measure number '5'. The right hand has more active melodic lines, and the left hand provides harmonic support.  
 - **System 4:** Starts with a measure number '7' and a fortissimo (*ff*) dynamic. It includes a *ritardando* marking. The piece ends with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Figura 1-36. Exemplo de variação a partir do intertexto de Beethoven.

A programação para criarmos nosso exemplo de variação envolveu transformar parcialmente o material temático de Beethoven e alterar, também parcialmente, o tratamento dado a ele — ou seja, o seu estilo. Para essa segunda parte da tarefa, escolhemos dar à nossa miniatura um estilo romântico com caráter grandioso; dinâmica *fortíssimo*; compasso quaternário composto com polirritmia entre as mãos; harmonia tonal em Fá maior enriquecida com empréstimos modais e cromatismos; e textura em três planos, sendo um plano superior com a melodia adensada em acordes de quatro ou cinco notas, um plano central bastante preenchido ritmicamente com acordes ‘quebrados’ de acompanhamento, e um plano inferior com o baixo em oitavas executando contracantos à melodia (na segunda metade da miniatura, esse plano do baixo incorpora a melodia, enquanto o plano superior passa a assumir os contracantos, também adensados em acordes).

Para a primeira parte da tarefa — da transformação parcial do material temático — decidimos: (1) subir a primeira nota da melodia — da anacruse — em uma oitava, invertendo o primeiro intervalo melódico do tema (a quarta justa ascendente virou uma quinta justa descendente); (2) inserir notas de passagem entre as notas reais Fá, Lá e Dó; (3) não resolver ascendentemente o Mi para o Fá no final da frase, reatacando-o e mantendo-o sustentado como nona do acorde de Ré menor. As frases seguintes são imitações dessa primeira, portanto esse padrão de alterações é reaplicado da mesma maneira. E para encerrar a nossa variação temos um momento clímax com as mãos atacando juntas acordes nas extremidades do agudo e do grave, prosseguidos por linhas homorrítmicas em movimento contrário, que desembocam em duas notas centrais do piano — uma oitava de Dós —, arrematadas por uma cadência final sobre a tônica, mantendo o quinto grau na ‘ponta’ na última nota da melodia.

### 1.5 Outras tipologias

Na subseção anterior deste capítulo, rerepresentamos a nossa compilação das principais tipologias intertextuais, feita a partir do mapeamento das principais áreas do gráfico da Bússola Intertextual, com objetivo de realizar uma proposta de unificação tipológica, amparada pela criação de uma visão/conceito organizador. Com a categoria das **outras tipologias**, também criada no nosso trabalho de mestrado (neste novo trabalho incluímos duas novas tipologias nessa categoria), tivemos a intenção de fazer com que a nossa recomposição

da intertextualidade musical tivesse o máximo de abrangência, no sentido de contemplar a grande maioria dos termos utilizados para classificar/categorizar a intertextualidade musical. Uma vez que parte desses termos não figuraram no mapeamento da Bússola Intertextual como tipologias principais, eles foram então reunidos nessa segunda categoria de tipologias, as quais podem incluir, em suas definições, outros aspectos além dos referentes às dimensões do gráfico. Como a visão/perspectiva central do nosso trabalho é dada pela Bússola Intertextual, estabeleceremos um confronto das tipologias dessa categoria com o nosso gráfico e as tipologias principais.

Os exemplos práticos dessas tipologias a partir do intertexto beethoveniano estão, em sua maioria, inclusos nos exemplos apresentados das tipologias principais; alguns deles, no entanto, precisaram ser criados exclusivamente para algumas dessas outras tipologias e, assim como os anteriores, também nos servirão como material para a composição da nossa peça no último capítulo da tese. Prosseguiremos agora da mesma maneira da subseção anterior, recapitulando as definições tipológicas e analisando, nos exemplos composicionais, a presença de cada uma dessas doze outras tipologias (as duas constituem as novas). São elas:

1. Transcrição
2. Apropriação
3. Alusão
4. Plágio
5. Colagem
6. Sampleamento
7. Arranjo
8. Intratextualidade
9. Referência
10. Heterointertextualidade
11. Multi-intertextualidade e Intertextualidade de segunda ordem

#### 1.5.1 Transcrição

A transcrição<sup>28</sup> pode ser definida como a adaptação de uma obra para uma formação instrumental/vocal diferente da original, com o objetivo de manter o máximo grau

---

<sup>28</sup> Não confundir com o conceito de transcrição que significa registrar com notação musical uma obra, arranjo ou trecho musical ouvido.

possível de fidelidade à obra transcrita. Alfred Blatter declara que essa tipologia consiste em “pegar uma composição escrita em um meio e reescrevê-la praticamente nota por nota, em outro meio. As alterações somente serão feitas se houver necessidade por diferenças idiomáticas entre os dois meios” (BLATTER, 1980, apud PEREIRA, 2011, p. 179). Essas diferenças a que o autor se refere podem ser discrepâncias entre tessituras instrumentais, utilizações de técnicas exclusivas de um determinado instrumento, as próprias diferenças de timbre e de envelope sonoro característicos de cada instrumento, etc; a integridade total do intertexto é invariavelmente comprometida por essas incompatibilidades entre o meio de origem e o de acolhida. Na perspectiva da Bússola Intertextual, contudo, essas alterações não são suficientes para transformar o intertexto ao ponto de deslocá-lo para fora da área da citação, portanto a transcrição corresponde apenas a uma ocorrência específica de citação.

Em uma perspectiva inicial, nosso exemplo prático da tipologia da transcrição a partir do intertexto de Beethoven não seria viável, na medida em que estamos produzindo miniaturas pianísticas, e o piano é também o meio instrumental da sonata de Beethoven. Arquetetamos então um caminho alternativo, realizando um processo que inclui o exemplo do *sampleamento* (outra tipologia desta subseção): selecionamos e manipulamos digitalmente uma gravação do nosso intertexto e, em seguida, transcrevemos o resultado de volta para o piano, obtendo, no que se refere às tipologias principais, uma modelagem de perfil, mostrada no exemplo correspondente da subseção anterior. Esse processo será descrito em detalhes no item do *sampleamento* (1.5.7).

### 1.5.2 Apropriação

O linguista Affonso Romano de Sant’Anna descreve a apropriação como “um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha” (SANT’ANNA, 2003, p. 46-47). Dentro do nosso trabalho, determinamos que essa transformação consiste, dependendo do grau de subversão da intencionalidade, em um caso especial de reescritura, paródia, paráfrase ou variação<sup>29</sup> em que, em vez de o material temático do intertexto ser reescrito com um novo contexto, ele é apropriado e relegado à categoria de contexto, transformando o que era figura em fundo, sob um novo material temático protagonista.

---

<sup>29</sup> Incluímos a variação e a paráfrase neste trabalho, compreendendo que essas tipologias também apresentam um grau razoável de reconhecibilidade do intertexto.



O nosso exemplo de apropriação está contido no exemplo anterior de pastiche, nas duas frases de contracanto do baixo sob a melodia principal da miniatura. A primeira (da anacruse do compasso 2 até o compasso 4) contém a frase do tema de Beethoven com mudança apenas na escala (que passa a ser a de Lá maior) e na omissão de uma nota no arpejo ascendente do início — configurando uma reescritura —, e a segunda (da anacruse do compasso 10 até o compasso 12) consiste na inversão da primeira, sobre uma nova harmonia — resultando em uma variação em relação ao intertexto beethoveniano.

The image shows a musical score for a piano piece. It is marked "Delicado" and has a tempo of "♩. = 54". The score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system (measures 1-5) shows a treble staff with a melody and a bass staff with a counter-melody. The second system (measures 6-10) continues the melody and counter-melody. The third system (measures 11-15) concludes the piece. Shaded boxes highlight specific passages in the bass staff: measures 2-4, measures 10-12, and measures 11-12. Dynamics include "p" (piano), "mf" (mezzo-forte), and "rit." (ritardando). The piece is marked "Leo." at the beginning and end.

Figura 1-37. Exemplo de apropriação a partir do intertexto de Beethoven.

### 1.5.3 Alusão

Considerando sua origem etimológica — do latim *alludere*, que significa para brincar —, a alusão pode ser vista como uma prática intertextual lúdica, uma brincadeira de fazer menções. Para que seja efetivo o resultado da alusão na música, é necessário que se

conheça a origem do que está sendo aludido, e, segundo Henrique Iwao, “o compositor pode ter efetivamente uma intenção alusiva, mas também ela pode ser uma construção daquele que interpreta, ouve, pensa sobre, tanto como pode ser um pensamento contido na obra, mas não intencionado” (IWAO, 2012, p. 92).

Esse mesmo autor define a alusão como “um *referir-se a indiretamente*, algo que mantém distância do aludido” (IWAO, 2012, p. 97). Podemos detectar essa tipologia, por conseguinte, em qualquer ocorrência intertextual que seja indireta e *en passant*, ou seja, que não tenha presença totalmente explícita, mas que remeta de alguma maneira perceptível ao intertexto, e que seja breve e passageira. Portanto, a alusão pode corresponder, em relação ao gráfico da Bússola Intertextual, a um caso de paráfrase, variação, modelagem de perfil, pastiche ou homenagem.

Como exemplo da alusão a partir do nosso intertexto, podemos considerar a segunda frase de contraponto do baixo descrita no item anterior, da apropriação (Figura 1-37), no qual, por sua vez, estava contido no pastiche. Nesse momento temos uma ocorrência isolada da primeira frase do tema apenas, na forma invertida, com nova harmonização e numa camada de acompanhamento da melodia principal. Por outro lado, seus intervalos e estrutura rítmica preservados garantem sua reconhecibilidade, mesmo sem presença totalmente explícita. Temos, conseqüentemente, uma pequena variação que pode ser interpretada adicionalmente como uma alusão.

#### 1.5.4 Plágio

Qualquer caso de intertextualidade que utilize uma fração considerável do intertexto, com presença significativamente explícita, pode ser enquadrado como plágio, desde que não haja créditos ao autor da obra original e que fique comprovada a intenção de roubar a autoria<sup>30</sup>. Michel Schneider compara o plágio ao pastiche afirmando que o segundo se trata de “um texto como o outro”, e o primeiro de “um texto pelo outro” (SCHNEIDER, 1985, apud SAMOYAUULT, 2008, p. 41).

---

<sup>30</sup> Lembramos que não é interesse deste trabalho entrar no mérito de fazer qualquer tipo de juízo de valor ou atribuição de originalidade/autenticidade das obras, nem considerar a dimensão do grau de consciência/intenção do compositor no uso da intertextualidade. O plágio foi abordado por ser um termo muito conhecido e utilizado, que corresponde a um caso específico de uso da intertextualidade, o qual apresentamos aqui comentando sobre a existência do julgamento legal relativo aos direitos autorais da obra.

No confronto com a Bússola Intertextual, o plágio geralmente corresponderá a uma (grande) citação, reescritura, paródia ou paráfrase. Caso sejam violados os direitos autorais sobre a obra original, o plágio implicará uma infração e terá consequências judiciais.

Quanto ao nosso exemplo prático, se a obra de Beethoven não fosse tão conhecida, se nos apropriássemos dela sem a devida atribuição ao autor, e se ela não estivesse em domínio público, poderíamos estar cometendo um plágio.

### 1.5.5 Colagem

Com nome emprestado das artes visuais, a colagem na música é definida por Peter Burkholder como “a junção de unidades musicais distintas, simultâneas ou em sucessão, de forma que vários elementos permaneçam claramente distinguíveis”<sup>31</sup> (Burkholder, 2012, tradução nossa). Essa tipologia intertextual consiste, portanto, em um conjunto de trechos/fragmentos de diferentes obras (ou de partes diferentes de uma mesma obra), simultâneos ou em sequência.

Na perspectiva da Bússola Intertextual, caso haja somente justaposição dos fragmentos, com os intertextos intactos, teremos apenas um caso especial de citação que envolve uma série encadeada de ocorrências. Se houver sobreposição dos fragmentos, preservados ou modificados, o resultado poderá ser de paráfrase, reescritura, paródia, ou variação, pois as presenças poderão ser obscurecidas, e, as intencionalidades, alteradas pela existência concomitante dos fragmentos.

Alguns casos específicos e frequentes de colagem merecem ser destacados, como os chamados *mashup*, *medley*, *pot-pourry* e *quodlibet*. O *mashup* consiste na criação de obras, geralmente por meios digitais, a partir da justaposição e sobreposição de gravações pré-existentes, mais comumente combinando as partes vocais de uma canção com as instrumentais de outra. O *medley* e o *pot-pourry* se referem normalmente à colagem de pequenos trechos inalterados de diferentes canções ou peças musicais postos em sequência, geralmente unidos por alguma característica em comum. O *quodlibet* é uma colagem de melodias normalmente conhecidas, dispostas em sucessão ou em contraponto, muitas vezes de forma alegre e bem humorada.

---

<sup>31</sup> Original: “the juxtaposition of distinct musical units, either simultaneously or in succession, in such a way that the various elements remain clearly distinguishable.”

Nosso exemplo de colagem fica comprometido pelo fato de estarmos utilizando apenas um intertexto para criarmos todos os nossos exemplos, entretanto, no último capítulo desta tese, compartilharemos a criação de uma obra cuja matéria-prima são todos os nossos exemplos, e então, nesse próximo momento, haverá um exemplo de colagem com diferentes fragmentos da composição.

#### 1.5.6 Arranjo

Termo atualmente mais utilizado no universo da música popular, o arranjo denota, em termos gerais, a criação de uma nova versão de uma determinada música. O arranjador é definido pelo musicólogo francês Peter Szendy como alguém “que assina suas próprias escutas de uma obra musical” (Szendy, 2001, p. 12, tradução nossa)<sup>32</sup>. Diferentemente da transcrição, que consiste praticamente em reescrever a música nota por nota, o arranjo, segundo Alfred Blatter, é um processo que incorpora a transcrição e certa dose de composição, pois envolve eventualmente a criação de introduções, codas, passagens de transição, contracantos, linhas de baixo, ornamentos melódicos e rearmonizações (BLATTER, 1980, apud PEREIRA, 2011, p.179).

Em relação à visão bidimensional da Bússola Intertextual, o arranjo pode ser desde uma citação ou reescritura — quando houver baixo grau de subversão da intencionalidade — até o extremo da paródia — quando a intencionalidade for totalmente subvertida —, mas sempre com a tendência de preservar os materiais temáticos, mantendo a presença predominantemente explícita, no máximo se deslocando até a paráfrase ou variação. Nosso exemplo de arranjo a partir do intertexto de Beethoven está consequentemente contido, de forma mais definida, nos nossos exemplos anteriores de paródia e reescritura.

Uma subcategoria específica de arranjo bastante conhecida, principalmente no universo das pistas de dança, é o *remix*. Por meio da combinação de seções de gravações preexistentes e novos materiais — geralmente elementos percussivos —, DJs e produtores musicais criam novas mixagens/arranjos para canções e outras peças musicais.

#### 1.5.7 Sampleamento

O termo sampleamento é definido por Will Fulford-Jones como “o processo no qual um som é capturado diretamente de uma gravação e transposto em uma nova gravação”

---

<sup>32</sup> Original: “Un arrangeur est un auditeur qui signe et écrit son écoute.”

(FULFORD-JONES, 2001, tradução nossa)<sup>33</sup>. Esse procedimento intertextual, cujo termo é derivado de *sampling* — o ato de samplear (amostrar) ou de usar *samples* (amostras) — consiste, portanto, no âmbito da música fonográfica ou eletroacústica, na utilização de amostras sonoras retiradas de outras gravações e fixadas em algum suporte tecnológico, seja em mídia física ou num arquivo digital.

Na década de 1940, procedimentos similares estavam sendo criados com os pioneiros na elaboração da chamada *musique concrète*, como os franceses Pierre Schaefer e Pierry Henry, cujos estudos influenciaram o alemão Karlheinz Stockhausen, que mais tarde desenvolveu projetos de música eletrônica utilizando *samples*. Nos anos de 1950 e 1960, procedimentos fonográficos eram realizados com pedaços de fita magnética cortados e colados, o que resultava em uma justaposição de sons. Mas a origem propriamente do sampleamento e seu estabelecimento datam da década de 1970, principalmente por causa do *Hip Hop* e de diversos outros gêneros de música popular, quando o uso do *sample* ganhou abrangência, passando a ser cada vez mais difundido por DJs e produtores musicais.

Com relação ao confronto com a Bússola Intertextual, as classificações e correspondências se tornam complicadas, na medida em que os processos transformacionais do intertexto no âmbito da música concreta, eletrônica e eletroacústica envolvem parâmetros musicais de ordens distintas. Futuros trabalhos podem surgir tratando especificamente desse tema, mas acreditamos que o sampleamento é uma prática intertextual que pode contemplar todas as possibilidades de tipologias principais.

Chegamos agora finalmente ao momento de desvendar o processo que deu origem ao nosso exemplo de modelagem de perfil, o qual analisamos inicialmente no item dessa tipologia principal e, em seguida, mencionamos novamente no item 1.5.1, nesta subseção, explicando que ele surgiu estimulado pelo desafio de criarmos uma maneira de demonstrar uma transcrição em um caso de intertexto com o mesmo meio instrumental da nova composição. Nossa solução para esse desafio foi a de samplear uma gravação da primeira frase do tema da sonata de Beethoven, realizar manipulações por meio de recursos computacionais e, por fim, transcrever o resultado dessas manipulações de volta para o piano — resultado esse que, na perspectiva da Bússola Intertextual, se enquadrou em uma ocorrência de modelagem de perfil.

---

<sup>33</sup> Original: “A process in which a sound is taken directly from a recorded medium and transposed onto a new recording.”

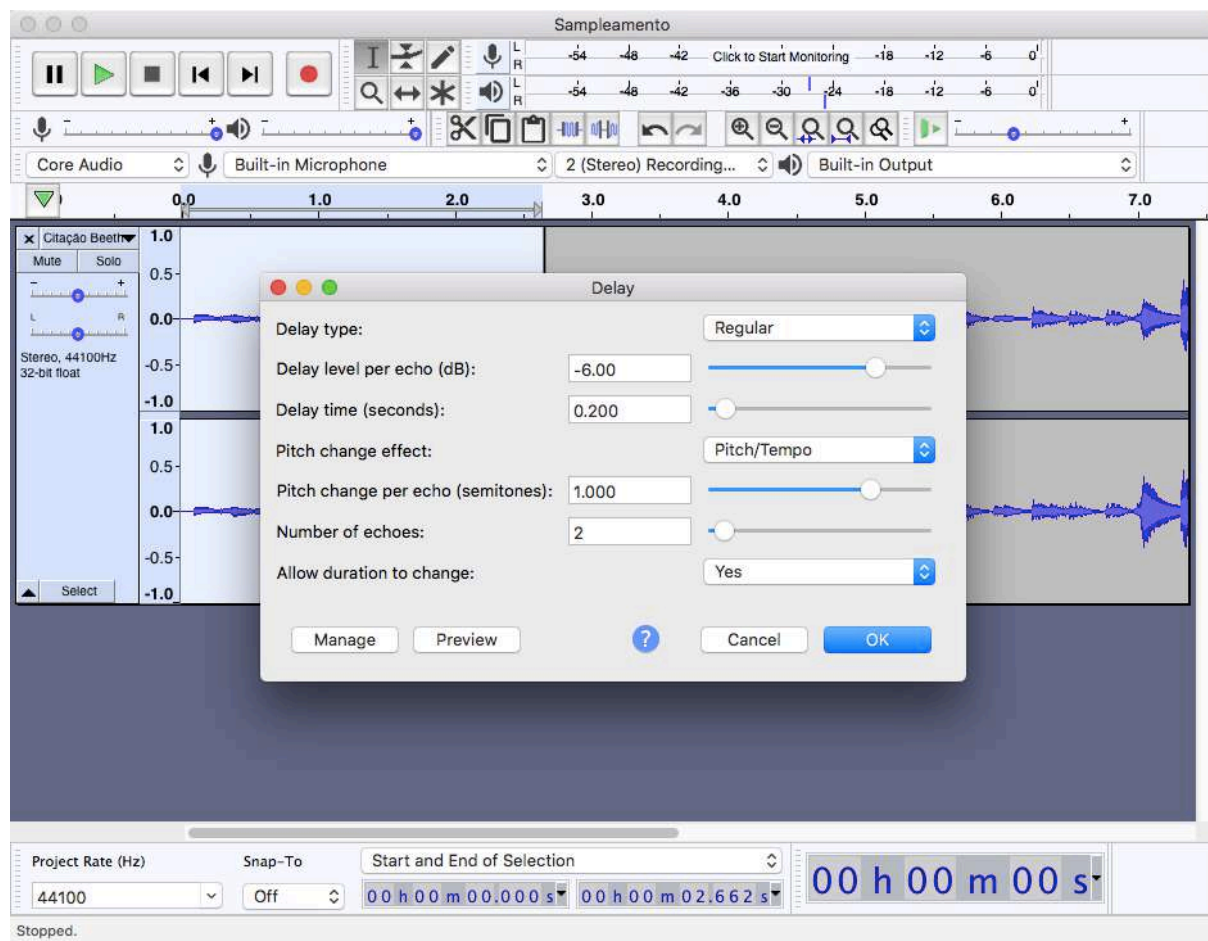


Figura 1-38. Aplicação de efeito de *delay* no *sample* da sonata de Beethoven, no programa *Audacity*.

Para realizarmos essa tarefa, recorreremos ao programa *Audacity* e utilizamos duas das suas ferramentas de transformação de áudio. A primeira foi a de produção de *delay* (Figura 1-38), cujos parâmetros foram ajustados para gerar dois ecos, com intervalo de tempo de 0.2 segundo, intervalo de altura de um semitom ascendente e volume decrescente em -6 decibéis a cada repetição. A segunda ferramenta foi a de *áudio stretch* (Figura 1-39), por meio da qual ‘esticamos’ o resultado do processo anterior de 2.66 segundos para 53.23 segundos, diminuindo radicalmente seu andamento, ao ponto de ‘granular’ o áudio, multiplicando cada nota em vários ataques rápidos e consecutivos com a mesma altura e com intensidades decrescentes — seguindo o padrão de envelope de um som de piano —, como se fossem numerosas novas camadas de efeito de *delay*. O resultado final é de uma textura micropolifônica — algo que, de certa maneira, nos remete a uma estética ligetiana — com ataques frenéticos que vão se sobrepondo cromaticamente e formando clusters, que se transformam lenta e gradativamente ao longo do tempo.

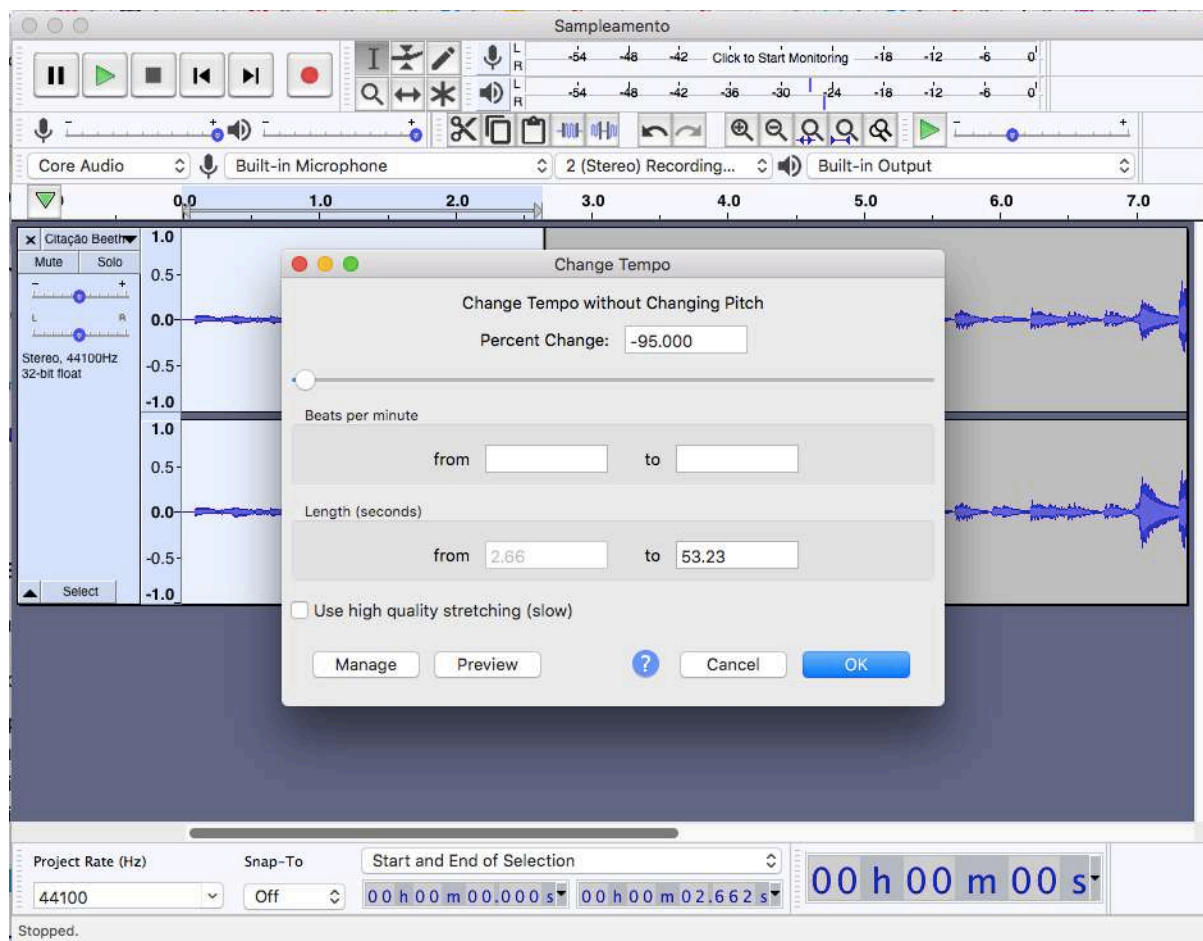


Figura 1-39. Aplicação de efeito de *time stretch* no *sample* da sonata de Beethoven, no programa Audacity.

Concluindo o processo total, unimos a nossa compreensão do funcionamento das ferramentas utilizadas a uma escuta atenta e minuciosa para, finalmente, concretizarmos nossa transcrição, registrando o áudio resultante da manipulação computacional com notação musical convencional escrita para piano (Figuras 1-22 a 1-25, no item 1.4.5).

#### 1.5.8 Intratextualidade

Daniel Escudeiro observa que “não há uma reutilização de textos somente entre diferentes autores e períodos; um autor também pode reutilizar seus próprios textos” (ESCUDEIRO, 2012, p. 50). Também chamada de autotextualidade, a intratextualidade é comparada por Maria Heloísa Martins Dias ao gesto essencial de Narciso na mitologia: contemplar a própria imagem, desejando possuí-la (DIAS, 2012). Quando um autor deseja possuir sua própria obra durante um novo processo de criação, ele estabelece então uma relação intertextual consigo mesmo, ou seja, uma relação de intratextualidade.

Quanto à Bússola Intertextual, as ocorrências intratextuais poderão acontecer sob a forma de qualquer uma das nossas tipologias principais e, quanto ao nosso exemplo prático, ele não seria viável, uma vez que estamos restritos à utilização do intertexto de Beethoven.

### 1.5.9 Referência

No campo da intertextualidade literária, Tiphaine Samoyault nos explica que “a referência não expõe o texto citado, mas a esse remete por um título, um nome de autor, de personagem, ou a exposição de uma situação específica” (SAMOYAULT, 2008, p. 50). Annick Bouillaguet, por sua vez, faz um jogo de comparações (o qual sintetizamos no quadro 1-3) dessa tipologia com a citação, o plágio e a alusão, declarando que a referência é um “empréstimo não literal explícito”, a citação um “empréstimo literal e explícito”, o plágio um “empréstimo literal não explícito” e a alusão um “empréstimo não literal não explícito” (BOUILLAGUET, 2000, p. 31, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Quadro 1-3. Síntese do jogo de comparação entre citação, referência, plágio e alusão, segundo Bouillaguet.

Empréstimo	Literal	Não literal
Explícito	CITAÇÃO	REFERÊNCIA
Não explícito	PLÁGIO	ALUSÃO

Determinamos que, no nosso trabalho, a referência é a tipologia que estabelece relações intertextuais entre duas ou mais obras de uma mesma área por meio de um elemento externo a essa determinada área. No campo da música, portanto, a referência articula a intertextualidade entre peças musicais por meio de um elemento extramusical. Esse elemento pode ser o título das obras, a letra de uma canção, uma notação textual na partitura, ou até mesmo um gesto, uma atuação cênica ou uma imagem apresentados na performance de uma obra musical, que façam menção a uma outra obra musical.

Quanto à perspectiva da Bússola Intertextual, caso a intertextualidade se restrinja apenas ao elemento extramusical, não haverá correspondências entre as nossas tipologias

<sup>34</sup> Original: “emprunt non littéral explicite”; “emprunt littéral explicite”; “emprunt littéral non explicite”; “emprunt non littéral non explicite.”



principais, as quais contemplam, por enquanto, casos de intertextualidade exclusivamente dentro do âmbito da música.

Nosso exemplo prático de referência não pôde estar contido nas miniaturas composicionais das tipologias principais, por isso criamos um novo exemplo exclusivo, o qual mostraremos agora. Ao planejarmos nossa referência a partir do intertexto beethoveniano, decidimos criá-la para o título da nossa composição, a ser apresentada e analisada no último capítulo da tese. Buscamos uma maneira de articular uma relação com o título da obra Beethoven, determinando um nome que, de alguma forma, fosse também condizente com nosso conceito composicional intertextual. Chegamos então ao nome *Metamorphoseanna*, cujo sentido de metamorfose remete às transformações intertextuais — por meio das quais a nossa composição será integralmente composta — e, simultaneamente, cujas letras constituem um perfeito anagrama do título da *Sonata em Fá menor* de Beethoven (Figura 1-40) — ou seja, um nome se metamorfoseia/intertextualiza no outro apenas com a reordenação das mesmas letras, todas mantendo, inclusive, as mesmas quantidades de cada aparição.

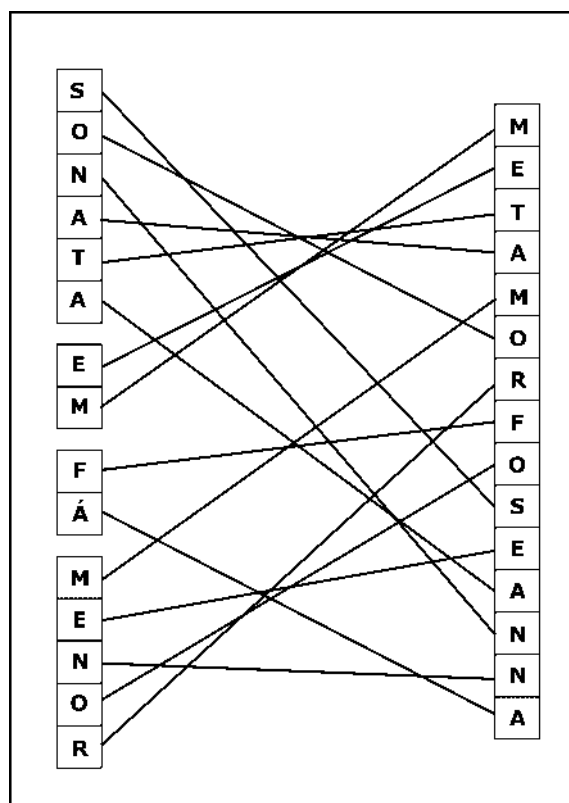


Figura 1-40. Exemplo de Referência a partir do intertexto de Beethoven.

### 1.5.10 Heterointertextualidade

Em nosso trabalho de mestrado, propusemos o nome heterointertextualidade<sup>35</sup> para classificar tipologicamente as ocorrências intertextuais entre áreas diferentes — no caso do campo musical, elas acontecem entre a Música e a Literatura, Artes Visuais, Artes Cênicas, etc. Como essa tipologia envolve a relação entre obras de naturezas distintas, o confronto com a perspectiva da Bússola Intertextual, a qual contempla, por enquanto, categorias circunscritas exclusivamente ao âmbito da música, não se faz possível.

Neste novo trabalho, trazemos uma ideia adicional para essa tipologia: dividir os casos de heterointertextualidade em subtipos. Esses subtipos consistem em três gradações de uma escala que vai da transposição (entre diferentes áreas) mais objetiva, direta e concreta para a transposição mais subjetiva, indireta e abstrata (Figura 1-41). Chamamos o subtipo mais objetivo, direto e concreto (à esquerda da Figura 1-41) de heterointertextualidade literal, seguida da heterointertextualidade análoga, no meio e, por fim, a heterointertextualidade simbólica, que corresponde ao subtipo mais subjetivo, indireto e abstrato (à direita na Figura 1-40).

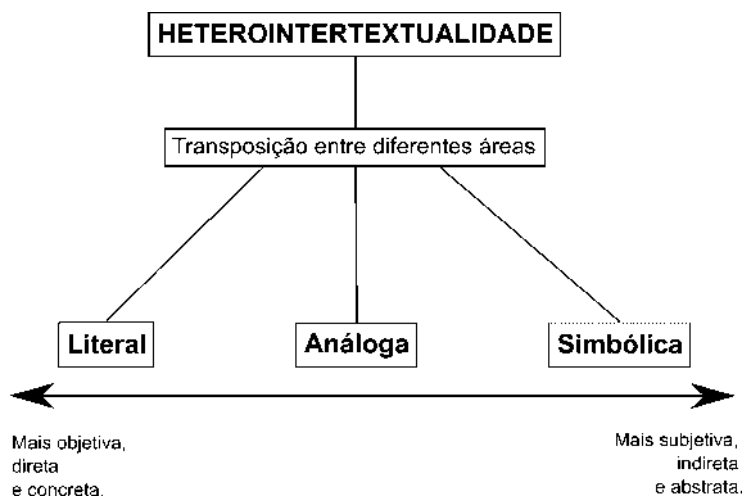


Figura 1-41. Representação esquemática dos subtipos de heterointertextualidade.

<sup>35</sup>O prefixo hetero, que significa diferente, denota, como explicamos no texto, a relação de intertextualidade entre áreas diferentes, em contraposição ao que seria a homointertextualidade, que consistiria no próprio conceito de intertextualidade como o conhecemos — ou seja, referente às relações intertextuais dentro de uma mesma área.

A heterointertextualidade literal designa relações entre obras que são de áreas diferentes, porém possuem um ou mais parâmetros em comum e que podem ter perfis literalmente iguais; por exemplo, a música e a dança compartilham o parâmetro rítmico, a literatura e o cinema compartilham o enredo, a pintura e a fotografia compartilham aspectos visuais, etc. Esses parâmetros podem então ter seus perfis transpostos da obra de uma área para a de outra de maneira objetiva, direta e concreta — ou seja, de maneira literal. O segundo subtipo, da heterointertextualidade análoga, contempla relações entre obras de áreas diferentes que possuem parâmetros análogos; por exemplo, uma textura musical de melodia acompanhada pode ser análoga a uma disposição visual de figura e fundo na pintura, a estrutura formal de um poema pode ser análoga à de uma peça musical, as frequências do som podem ser compreendidas analogamente às frequências das cores, o andamento de uma música pode ser análogo ao andamento de uma cena teatral, etc. Portanto, esses parâmetros não são exatamente os mesmos em cada diferente área, mas podem ser aproximados e ter seus perfis transpostos por analogia, de maneira menos objetiva, direta e concreta, se compararmos ao primeiro subtipo. E, por fim, a heterointertextualidade simbólica se refere às relações entre obras de áreas diferentes que não compartilham parâmetros em comum, nem permitem aproximações paramétricas por analogia, mas apenas por meio de metáforas, representações ou associações simbólicas; podemos pensar, na música, em determinadas harmonias, ou, nas artes visuais, em combinações específicas de cores que remetam (seja por questões cognitivas ou por ligações pré-estabelecidas social ou historicamente) a determinadas emoções no campo da dramaturgia, por exemplo. Essas aproximações mais indiretas, subjetivas e abstratas dos perfis paramétricos podem então ser usadas pelo artista como recurso para criar uma obra a partir de outra obra pré-existente de uma área diferente, ou para estabelecer um diálogo (hetero)intertextual entre obras de campos distintos. Esse último subtipo talvez seja o mais recorrente, na medida em que estabelece relações mais subjetivas, e essas são as mais passíveis de surgir por meio de interpretações criativas — ou criações interpretativas.

Antes de apresentarmos o nosso exemplo tipológico a partir do nosso intertexto de Beethoven, o qual se enquadrará somente em um dos subtipos heterointertextuais, mostraremos outros dois casos dessa tipologia (ambos envolvendo o campo da música), para podermos exemplificar também os outros dois subtipos — essas subdivisões são uma novidade deste trabalho, portanto não tivemos esses exemplos no trabalho anterior.

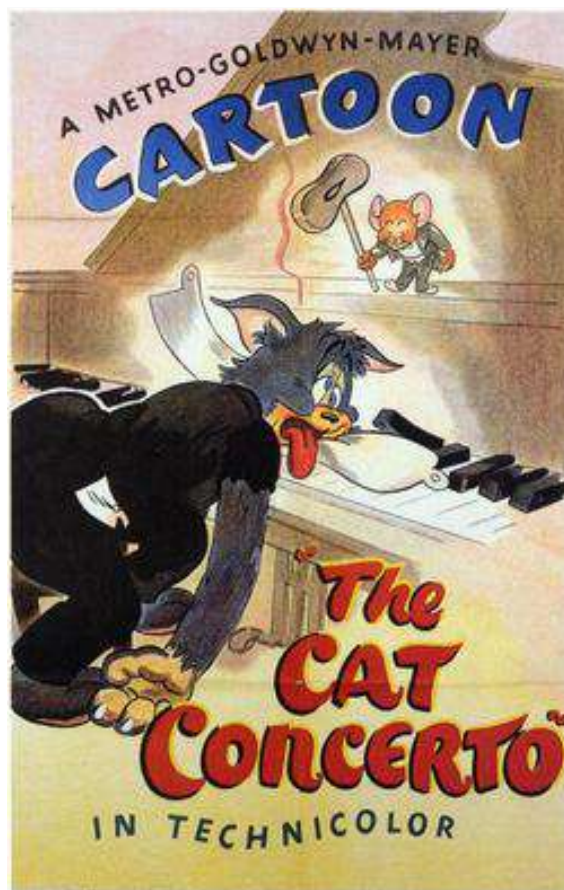


Figura 1-42. Pôster do filme *The Cat Concerto*, de 1946 (Fonte: Wikipedia).

O exemplo que escolhemos de heterointertextualidade literal foi o vencedor do Oscar de melhor curta de animação em 1946, intitulado *The Cat Concerto*, dos personagens Tom & Jerry, dirigido pela dupla William Hanna e Joseph Barbera. O roteiro se desenrola num concerto em que Tom interpretará a versão pianística da *Rapsódia Húngara No 2* de Liszt, mas, ao iniciar sua performance, acaba despertando Jerry, que dormia no interior do piano e se revolta por ter seu sono interrompido. Esse conflito desencadeia uma série de ações cênicas de confronto entre os dois personagens, que duelam ao mesmo tempo em que executam a peça lisztiana; o grande desafio criativo do filme é, por conseguinte, conceber e realizar os ataques mútuos dos personagens, todos ‘encaixados’ à mecânica dos movimentos da performance pianística, sincronizados às ações de Tom — que toca o piano de forma convencional — e, simultaneamente, de Jerry — que toca por dentro do piano, acionando diretamente os martelos sobre as cordas do instrumento. Portanto, nessa configuração de roteiro tão específica, são os parâmetros musicais da obra de Liszt que comandam e engendram todo o desenvolvimento da ação cênica, principalmente o aspecto rítmico, que

determina diretamente os ‘ataques’ (no sentido musical do termo) dos ataques (no sentido do embate, da briga) dos personagens. Não se trata então de um caso em que uma trilha musical está atrelada à movimentação cênica por analogia, com o ritmo musical dialogando com o ritmo cênico — dessa maneira seriam ritmos análogos, mas em *The Cat Concerto* são literalmente iguais. O que ocorre nesse filme de animação é uma espécie de *Mickey Mousing* — a técnica de trilha musical típica dos desenhos animados dessa época, em que a música acompanha as ações sincronizadamente —, só que invertido, ou seja, as ações seguem a música pré-existente ao invés de o contrário.



Figura 1-43. Primeira página do manuscrito de Schubert de sua obra *Erlkönig*, de 1815 (Fonte: Wikipedia).

Nosso segundo exemplo, de heterointertextualidade simbólica, é uma obra-prima de Schubert: a canção *Erlkönig*, composta em 1815 sobre a balada homônima de Johann Wolfgang von Goethe, de 1772. O poema narra a intempérie de um pai que cavalga apressado pela floresta com seu filho doente nos braços (Figura 1-44). A criança, delirante em febre,

começa a ver, desesperada, aparições do Erlkönig, o rei dos elfos, que, representando a chegada da morte, tenta seduzir o menino para levá-lo para seu reino, oferecendo a ele uma série de atrativos. Na composição de sua música, Schubert replica simbolicamente uma série de informações contidas no texto, como, por exemplo, as palavras lisonjeiras de Erlkönig oferecendo chamarizes à criança e a maneira lúdica e sedutora como ele as diz. Os recursos utilizados pelo compositor para reproduzir musicalmente tais elementos textuais nesses momentos da canção são as mudanças na tonalidade — do tom menor para o tom relativo maior — e do caráter das figurações de acompanhamento — que antes eram constituídas de notas repetidas veloz e insistentemente, com dinâmica forte, criando uma atmosfera de tensão e urgência, e, quando aparece o rei dos elfos, se tornam arpejos que sobem e descem em dinâmica *ppp*, produzindo um caráter leve e brincante (Figura 1-45). A forma como a métrica da melodia cantada é delineada pela prosódia do texto é mais direta e literal, mas a maneira através da qual os elementos da narrativa do poema são transpostos para a composição da música é (em alguns momentos análoga, mas), na maioria das vezes, heterointertextualmente simbólica.



Figura 1-44. Ilustração do *Erlkönig* criada pelo artista francês Aimé de Lemud, publicada na *Magasin Pittoresque*, em Paris, no ano de 1845.



Figura 1-45. Trecho em que Schubert representa musicalmente as características do poema de Goethe nos momentos de aparição do rei dos elfos, nos compassos 86 a 90 de sua canção *Erlkönig* (SCHUBERT, 1820).

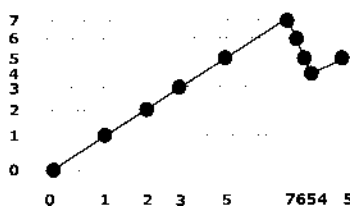
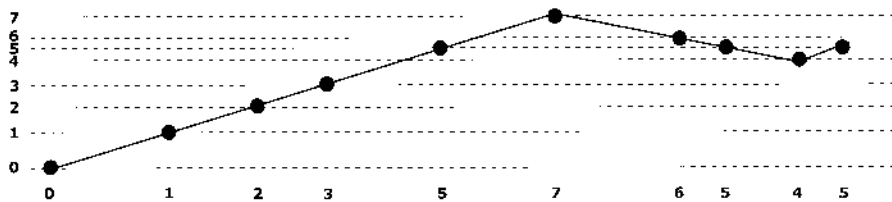
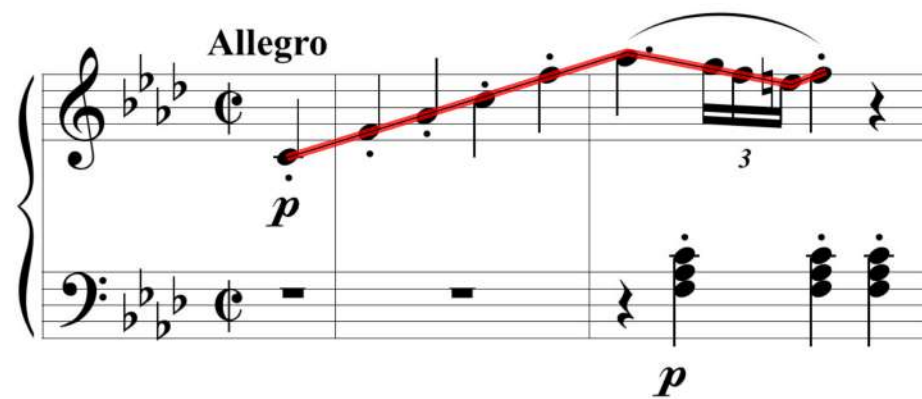


Figura 1-46. Análise do contorno da melodia de Beethoven e criação análoga de um delineado visual a partir do mesmo contorno.

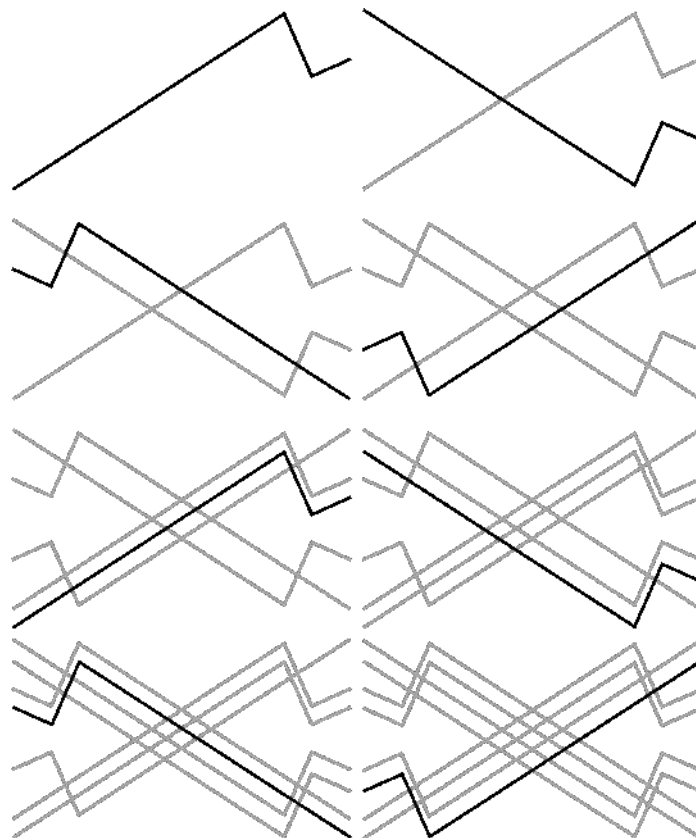


Figura 1-47. Operações análogas às da composição musical aplicadas ao nosso delineado visual: inversão, retrogradação, retrogradação da inversão — nessa ordem — e as quatro respectivas transposições.

Chegamos agora, finalmente, ao nosso exemplo autoral criado a partir do intertexto beethoveniano, que corresponde à ocorrência do subtipo restante: a heterointertextualidade análoga. Nossa tarefa foi a de criar algo não-musical a partir do intertexto musical; decidimos então produzir uma peça de artes visuais iniciada com um desenho digital e finalizada com pintura acrílica sobre tela, estabelecendo conexão com a música por meio de um parâmetro presente analogamente em ambos os campos artísticos: o contorno — contido tanto na melodia de uma obra musical quanto nas linhas de um desenho numa obra visual. Destacamos então a primeira frase do tema da sonata de Beethoven e analisamos seu contorno melódico (parte superior da figura 1-46), o qual pode ser representado numericamente pela sequência <0123576545><sup>36</sup>. A partir desses dados, criamos, analogamente, um contorno visual que também se enquadrasse nessa mesma sequência (último gráfico, na parte inferior da Figura 1-46); esse delineado passou a ser a matéria-prima

<sup>36</sup>Para explicações detalhadas sobre esse assunto dos contornos, consultar Straus (2013) e Sampaio (2012).



geradora do nosso desenho, da mesma maneira que a frase se Beethoven em sua obra. Para desenvolver a composição visual mantendo a lógica de analogia com a música, aplicamos ao contorno visual procedimentos utilizados na composição musical, sobrepondo as formas invertida, retrógrada e retrógrada da invertida à forma original do contorno (figura 1-47). Encerrando essa etapa de criação digital, adicionamos ao desenho uma transposição de cada uma das quatro formas do contorno; novamente por analogia, a transposição visual — que criou um deslocamento para baixo de cada contorno visual da composição visual — pode ser comparada à operação de transposição intervalar na música (continuação da Figura 1-47).

No nosso último capítulo (de aplicações práticas composicionais), chegaremos ao resultado final dessa criação, determinando as cores do desenho, para então materializarmos nossa composição visual geométrica-abstrata pintando uma grande tela com 1,80 metro de largura — esse quadro será um elemento heterointertextual que complementar a nossa composição musical, ilustrando a capa da partitura e o cenário de performance da peça.

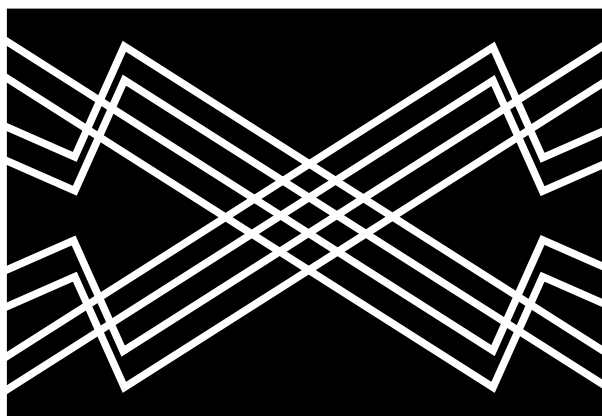


Figura 1-48. Resultado da primeira etapa (digital) da nossa criação visual heterointertextual, antes de ser materializada.

#### 1.5.11 Multi-intertextualidade e intertextualidade de segunda ordem

Agrupamos essas duas últimas classificações tipológicas desta subseção em um mesmo item porque, além de serem as duas novas tipologias deste trabalho, ambas possuem conceituações bem sucintas. O surgimento dessas tipologias intertextuais aconteceu por uma

demanda de classificações específicas durante os processos de aplicação prática de análise musical com a Bússola Intertextual.

Propomos a **multi-intertextualidade** como uma tipologia que nomeia os casos em que duas ou mais fontes intertextuais são utilizadas para criar uma mesma obra, e a **intertextualidade de segunda ordem** para designar cadeias em sequência de uso da intertextualidade: uma determinada obra (A) é utilizada para criar uma outra (B), que, por sua vez, dá origem a uma terceira obra (C).

Sobre o confronto com a perspectiva da Bússola Intertextual, tanto a multi-intertextualidade quanto a intertextualidade de segunda ordem podem corresponder a quaisquer tipologias principais, dependendo de cada ocorrência. E, por fim, quanto aos nossos exemplos a partir do intertexto de Beethoven, veremos os funcionamentos dessas tipologias na prática nos capítulos de aplicação de análise musical e composição.

Finalizadas as etapas de recapitulação do conceito de intertextualidade e intertextualidade musical e de nova apresentação da Bússola Intertextual e todas as nossas tipologias intertextuais, encerramos este primeiro capítulo do nosso trabalho e partimos para o próximo, que consiste na apresentação das teorias e do encadeamento do Estranho Retorno Infinito, nossa metáfora matemático-filosófico-poética do fenômeno da intertextualidade.



## 2. O ESTRANHO RETORNO INFINITO

Damos início agora ao segundo e último capítulo da primeira das três grandes partes do nosso trabalho — intitulada *Em meio à aleatoriedade infinita, surgem as teorias* —, a qual representa o Teorema do Macaco Infinito na perspectiva da articulação conceitual da forma da tese com o seu conteúdo, e na qual se concentram as apresentações de todas as teorias, cujas aplicações práticas serão mostradas na parte II: *As Teorias retornam* (que representa o Eterno Retorno). Este capítulo 2 constitui as revelações sobre a representação, como metáfora da intertextualidade, do **Estranho Retorno Infinito** — nosso encadeamento intertextual entre o Teorema do Macaco Infinito, de Émile Borel, o Eterno Retorno, de Friedrich Nietzsche, e as Voltas Estranhas, de Douglas Hofstadter.

Explicaremos cada uma das três teorias, apresentaremos o nosso encadeamento por *zoom out* no tempo, em seguida abordaremos o Estranho Retorno Infinito como representação da intertextualidade e, encerrando o capítulo, traremos exemplos de representações musicais (heterointertextuais) das teorias do nosso encadeamento.

### 2.1 O Macaco Infinito de Émile Borel

Imaginemos que um milhão de macacos foram treinados para bater aleatoriamente nas teclas de uma máquina de escrever e que, sob a supervisão de fiscais iletrados, esses macacos digitadores trabalharam avidamente dez horas por dia com um milhão de máquinas de escrever de vários tipos. Os fiscais recolhem as páginas enegrecidas e as encadernam em volumes. E no final de um ano, essas bibliotecas acabariam por conter os textos exatos dos livros de todos os tipos e línguas encontrados nas bibliotecas mais ricas do mundo (BOREL, 1913, p. 194, tradução nossa)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Original: “Concevons qu'on ait dressé un million de singes à frapper au hasard sur les touches d'une machine à écrire et que, sous la surveillance de contremaîtres illettrés, ces singes dactylographes travaillent avec ardeur dix heures par jour avec un million de machines à écrire de types variés. Les contremaîtres illettrés rassembleraient les feuilles noircies et les relieraient en volumes. Et au bout d'un an, ces volumes se trouveraient renfermer la copie exacte des livres de toute nature et de toutes langues conservés dans les plus riches bibliothèques du monde.”



Figura 2-1. Fotografia de ilustração do Teorema do Macaco Infinito (Fonte: New York Zoological Society).

As pitorescas conjecturas citadas, escritas pelo matemático francês Émile Borel em seu artigo *La Mécanique Statistique et L'irréversibilité*, de 1913, consistem na primeira descrição do chamado **Teorema do Macaco Infinito**. Posteriormente, a teoria passou a ser sintetizada pela afirmação de que um único macaco imortal digitando aleatoriamente em um teclado por um intervalo de tempo infinito quase certamente criará qualquer texto já escrito, como, por exemplo, a obra completa de William Shakespeare. O personagem do macaco na máquina de escrever (Figura 2-1) funciona como metáfora para um dispositivo abstrato que produziria uma sequência constante e aleatória de letras que, pelo fato de durar *ad infinitum*, acabaria por gerar todas as combinações possíveis, que contemplariam, portanto, todos os livros já criados.

O autor Jorge Luis Borges, em seu ensaio intitulado *La Biblioteca Total*, de 1939, partiu da *Metafísica* de Aristóteles para tratar do conceito de macaco infinito e detectar suas supostas origens intertextuais, explicando que o filósofo menciona as ideias de Leucipo sobre o surgimento do mundo — e de toda matéria que há nele — por meio da combinação aleatória de átomos:

O mais antigo vislumbre disso está no primeiro livro da *Metafísica* de Aristóteles. Falo da passagem que expõe a cosmogonia de Leucipo: a formação do mundo pela junção fortuita de átomos. O autor observa que os átomos exigidos por essa hipótese são homogêneos e que suas diferenças derivam de posição, ordem ou forma. Para ilustrar essas distinções, ele acrescenta que “A é diferente de N na forma; AN de NA na ordem; Z de N na posição” (BORGES, 1999, p. 24, tradução nossa)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Original: “El más antiguo de los textos que la vislumbran está en el primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles. Hablo de aquel pasaje que expone la cosmogonía de Leucipo: la formación del mundo por la fortuita conjunción de los átomos. El escritor observa que los átomos que esa conjetura requiere son homogéneos y que sus diferencias proceden de la posición, del orden o de la forma. Para ilustrar esas distinciones añade: ‘A difiere de N por la forma, AN de NA por el orden, Z de N por la posición’.”

O escritor argentino prossegue comentando que, na obra *Da Geração e da Corrupção*, Aristóteles faz uma analogia comparando essa imagem de Leucipo ao modo como a tragédia e a comédia são compostas pelas mesmas letras (BORGES, 1999, p. 25), as quais, assim como os átomos — cuja origem etimológica significa algo que não pode ser cortado —, representam unidades mínimas e indivisíveis.

O conceito de biblioteca total de Borges é o tema principal do seu prestigiado conto *A Biblioteca de Babel*, de 1941, que descreve uma biblioteca inimaginavelmente vasta, estruturada em câmaras hexagonais interligadas, cujas prateleiras

[...] registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanos, o catálogo fiel da biblioteca, o comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros, o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões e os livros perdidos de Tácito (BORGES, 2007, p. 73).

Ao fim do percurso traçado desde as ideias de Aristóteles, Borges chega explicitamente ao conceito de macaco infinito, alegando que,

Após um intervalo de tempo tão enorme, o vocabulário e as metáforas da polêmica mudaram. Huxley [...] não diz que os “caracteres dourados” finalmente comporiam um verso em latim se fossem lançados um número suficiente de vezes; ele diz que meia dúzia de macacos munidos de máquinas de escrever produziriam, em algumas eternidades, todos os livros do Museu Britânico. [...] A rigor, um macaco imortal seria suficiente (BORGES, 1999, p. 24, tradução nossa)<sup>39</sup>.

O autor ressalta que “para cada linha razoável ou uma correta informação, haveria milhões de cacofonias sem sentido, disparates verbais e balbucios” (BORGES, 1999, p. 27, tradução nossa)<sup>40</sup> — o que já era de se imaginar, na medida em que a imensa maioria do produto de combinações aleatórias entre letras certamente resultará em vocábulos inexistentes em qualquer idioma.

<sup>39</sup> Original: “En tan desaforado espacio de tiempo, el vocabulario y las metáforas de la polémica son distintos. Huxley [...] no dice que los ‘caracteres de oro’ acabarán por componer un verso latino, si los arrojan un número suficiente de veces; dice que media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum. [...] Bastaría, en rigor, con un solo mono inmortal.”

<sup>40</sup> Original: “Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias.”

A crítica literária Beatriz Sarlo, ao escrever sobre Borges, traz à tona a forte presença da intertextualidade na obra do literato, afirmando que ele “paradoxalmente constrói sua originalidade por via da citação, da cópia e da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura” (SARLO 2008, p. 21). No prólogo de *Ficções* — livro no qual está presente o conto que estamos abordando — o próprio escritor declara que não é “o primeiro autor da narrativa *A biblioteca de Babel*” e que “os curiosos de sua história e pré-história podem consultar certa página do número 59 de *Sur*, que registra os nomes heterogêneos de Leucipo e Lasswitz, de Lewis Carroll e Aristóteles” (BORGES, 2007: 11), referindo-se ao texto da *Biblioteca Total*.

## 2.2 O Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche<sup>41</sup>

Na obra *A Gaia Ciência* (1882), há um trecho em que Friedrich Nietzsche propõe a seguinte reflexão:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de retornar, e tudo na mesma ordem e sequência.” Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que responderias: “Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!” (NIETZSCHE, 2012, p 205).

A primeira possibilidade de reação diante da sentença proferida pelo demônio é de total desespero ao imaginar a hipótese de revivermos infinitas vezes toda a angústia e sofrimento presentes em nossas vidas, inerentes à condição humana. Todavia uma outra atitude poderia se manifestar com amor incondicional à vida e afirmação total de cada dor com a mesma intensidade de cada alegria, sem negações ou recortes. Essa postura de aceitação integral e entusiástica da nossa existência é chamada por Nietzsche de *amor fati* (termo latino que significa amor ao destino), cuja expressão máxima consiste em sermos capazes de abraçar a ideia do **Eterno Retorno**.

---

<sup>41</sup> Existem diferentes interpretações dessa teoria, nós estamos abordando aqui uma delas, talvez a mais difundida, conhecida como o Eterno Retorno do Mesmo.

Em agosto do ano de 1881, caminhando pelos bosques que margeiam o lago Silvaplana, na Suíça, Nietzsche se deteve diante de um grande bloco de pedra em forma de pirâmide e, em um momento de epifania, teve a abismal e inquietante ideia do Eterno Retorno. Segundo a teoria, todos os eventos que aconteceram, estão acontecendo, ou vão acontecer no universo, já ocorreram incontáveis vezes no passado e retornarão eternamente no futuro. Com enorme importância e vasta presença no trabalho do filósofo, o Eterno Retorno constitui, segundo declarações do próprio autor, a concepção fundamental de *Assim Falou Zaratustra*, uma das suas obras mais célebres.



Figura 2-2. Símbolo do *Ouroboros* em um antigo manuscrito grego.

Frequentemente simbolizado pela imagem de uma serpente (ou dragão) que devora a própria cauda — o *Ouroboros* (Figura 2-2) —, o Eterno Retorno já recebeu inúmeras interpretações em diferentes campos como a Filosofia, a Física e a Psicologia. Dentro do escopo deste trabalho, nosso foco será a versão cosmológica, talvez a mais conhecida, do Eterno Retorno do Mesmo. Há registros de que Nietzsche pretendia, inclusive, comprovar cientificamente esse aspecto da teoria. Podemos observar, em um fragmento póstumo de 1881, a argumentação do filósofo para fundamentar sua hipótese:

A medida da força total é determinada, não é nada de “infinito”. Consequentemente, o número das situações, alterações, combinações e desenvolvimentos dessa força é, decerto, descomunalmente grande e praticamente “imensurável”, mas, em todo caso, também determinado e não infinito. O tempo, sim, em que o todo exerce sua força, é infinito, isto é, a força é eternamente igual e eternamente ativa: até este instante já transcorreu uma infinidade, isto é, é necessário que todos os desenvolvimentos possíveis já



tenham estado aí. Consequentemente, o desenvolvimento deste instante tem de ser uma repetição, e também o que o gerou e o que nasce dele, e assim por diante, para a frente e para trás! Tudo esteve aí inúmeras vezes, na medida em que a situação global de todas as forças sempre retorna (NIETZSCHE, 1999, p. 439).

Portanto, segundo a fundamentação do autor, se a quantidade de matéria ou energia no universo é finita, há um número limitado de maneiras pelas quais as coisas no universo podem ser organizadas, e, por conseguinte, elas repetem seus arranjos quando projetadas no tempo sem fim. Como resultado, cada um de nós está fadado a viver esta vida novamente, exatamente como estamos vivendo agora. A filósofa brasileira Scarlett Marton, especialista em Nietzsche, sintetiza da seguinte forma o argumento para a vertente cosmológica da teoria: “Finito, mas eterno: é o quanto basta para formular a doutrina do eterno retorno”<sup>42</sup> (MARTON, 2009, p. 99).

Pensando nas suas origens intertextuais, existem algumas possíveis explicações para as influências exercidas sobre a formulação da doutrina de Nietzsche. O próprio filósofo afirmou que a teoria “poderia afinal ter sido ensinada também por Heráclito. Ao menos encontram-se traços dela no estoicismo, que herdou de Heráclito quase todas as suas ideias fundamentais” (NIETZSCHE, 1999, p. 47). Rogério Miranda de Almeida (2003, p. 27) comenta que Nietzsche era familiarizado com a literatura religiosa da época, e que o seguinte versículo do famoso primeiro capítulo do *Eclesiastes* dificilmente teria passado despercebido por ele: “O que foi voltará a ser, o que aconteceu, ocorrerá de novo, o que foi feito se fará outra vez; não existe nada de novo debaixo do sol” (*Eclesiastes*, capítulo 1, versículo 9). Almeida ainda argumenta que

dada a sua formação de filólogo e a exemplo de tantos outros eruditos que, no século XIX, se dedicaram ao estudo de textos clássicos, Nietzsche teria pressentido os numerosos indícios dessa doutrina no pensamento de Heráclito e Empédocles, de Platão e Aristóteles, de Eudemo e dos estoicos (ALMEIDA, 2003, p. 28).

---

<sup>42</sup> Da época de Nietzsche até os dias atuais, as teorias cosmológicas sobre o Eterno Retorno foram sofrendo muitas transformações e desdobramentos; algumas ideias foram refutadas, outras novas surgiram. No entanto ainda hoje existem pesquisas significativas sobre o assunto que partem dos conceitos originais de Nietzsche. De qualquer forma, este não é um trabalho do campo da ciência, portanto o que nos interessa são os aspectos artísticos e filosóficos das narrativas sobre essas teorias.

### 2.3 As Voltas Estranhas de Douglas Hofstadter

Consideremos um cartão imaginário em cujas faces constam, respectivamente, os seguintes dizeres: “A sentença do outro lado deste cartão é verdadeira” e “A sentença do outro lado deste cartão é falsa.” Ora, se a primeira sentença é verdadeira, a segunda também deve ser. Mas, se for, então a primeira se tornará automaticamente falsa, o que, por sua vez, implicará que a segunda se converta em falsa também, acarretando, portanto, na transformação da primeira em verdadeira novamente; e assim por diante, num paradoxo<sup>43</sup> *ad eternum*. Esse caso é um pequeno exemplo de ocorrência do fenômeno das **Voltas Estranhas**.

Nas palavras do autor Paulo Henrique Dias da Costa, as Voltas Estranhas são “aberrações lógicas que fundam paradoxos na medida em que uma série inclui a si mesma em um circuito lógico infinito”, no qual “A produz B; B produz C; e C produz A.” (COSTA, 2010, p.35-36). O conceito foi originalmente proposto e extensivamente discutido pelo acadêmico estadunidense Douglas Hofstadter no livro *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, publicado em 1979 e ganhador do Prêmio Pulitzer. Segundo o autor, as Voltas Estranhas acontecem sempre que, “movendo-se para cima (ou para baixo) através dos níveis de algum sistema hierárquico, inesperadamente nos encontramos de volta onde começamos” (HOFSTADTER, 1999, p. 18, tradução nossa)<sup>44</sup>. Hofstadter enfatiza que o elemento surpresa é importante, e que exatamente por isso batizou o conceito com o adjetivo “estranhas”.

Ao pensarmos da ideia de Voltas Estranhas, podemos lembrar de uma manifestação perceptual que costumamos ver no cinema: pessoas perdidas em um lugar ermo e desconhecido — por exemplo uma floresta —, caminhando em círculos, sem perceber, ao tentarem encontrar uma saída. A existência real de tal fato foi inclusive evidenciada empiricamente por cientistas do Instituto Max Planck de Biologia Cibernética em Tübingen, na Alemanha. O estudo, publicado na revista *Current Biology* (SOUMAN, 2009), examinou as trajetórias de pessoas que caminharam por várias horas no deserto do Saara, na Tunísia, e na floresta Bienwald, na Alemanha, e os resultados mostraram que, quando o sol sumia atrás das nuvens, os andarilhos não eram mais capazes de manter uma linha reta e, sem se dar conta disso, começavam a se deslocar em círculos. A sensação de voltas estranhas ocorre com essas pessoas pelo fato de haver a nítida impressão de estarem percorrendo uma trajetória reta

<sup>43</sup> A descrição se refere especificamente ao chamado *Paradoxo de Jourdain*, em homenagem ao seu criador.

<sup>44</sup> Original: “moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started.”

apontada para uma determinada direção constante e, de repente, estranha e surpreendentemente, flagram-se novamente no local de onde partiram.

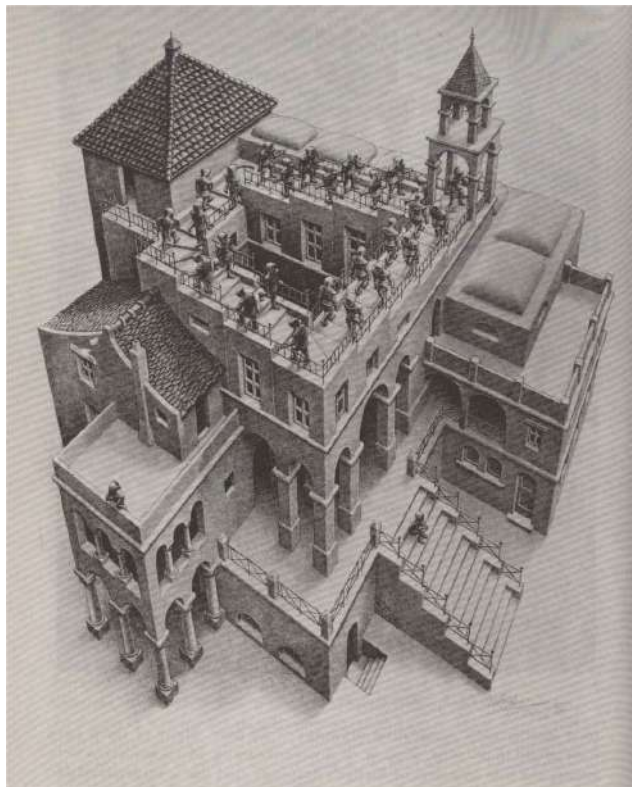


Figura 2-3. Litografia *Subindo e Descendo*, de M. C. Escher (HOFSTADTER, 1999, p. 20).

As materializações mais potentes do conceito de Voltas Estranhas no campo das artes visuais foram realizadas por Maurits Cornelis Escher, em suas intrigantes e intrincadas composições geométricas, repletas de paradoxos, ilusões e metamorfoses. Inclusive podemos presumir que a criação desse conceito foi inspirada — ou heterointertextualizada — nos trabalhos do artista holandês, tendo em vista datarem de antes da publicação de Hofstadter e serem amplamente utilizados em seu livro como exemplos da teoria.

Na litografia intitulada *Subindo e descendo* (Figura 2-3), de 1960, observamos duas fileiras de monges, uma que sobe, e outra que desce as escadas. Se acompanharmos o percurso de qualquer uma das linhas, inusitadamente retornaremos ao ponto de onde partimos. Outro exemplo de surgimento desse fenômeno no trabalho do artista gráfico, por meio de distorções nos planos da imagem — arquitetadas, neste caso, de uma outra maneira — está presente na obra *Galeria de Arte* (Figura 2-4), de 1956, na qual

Escher utiliza uma volta estranha incluindo o observador dentro do quadro observado. A galeria de arte contém um quadro pendurado em sua parede que representa a cidade onde a própria galeria está. É um círculo lógico infinito percorrendo a profundidade. O visitante da galeria de arte, ao observar uma obra, percebe tratar-se de uma realidade da qual ele mesmo participa. Não se pode separar a realidade do pensamento, o quadro do mundo, o observador do observado (COSTA, 2010, p. 37).



Figura 2-4. Litografia *Galeria de Arte*, de M. C. Escher (HOFSTADTER, 1999, p. 709).

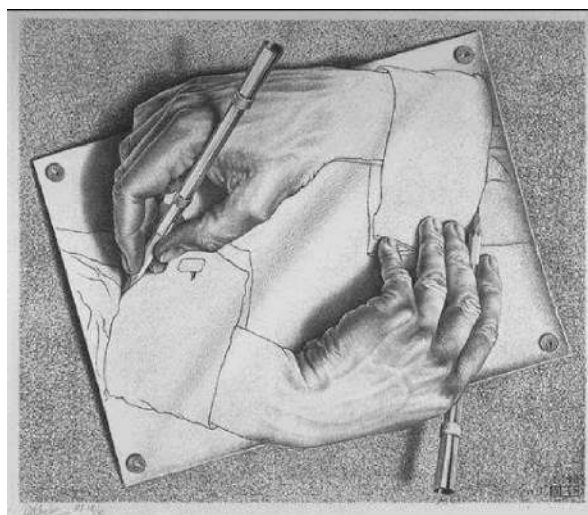


Figura 2-5. *Mãos desenhando*, de M. C. Escher (HOFSTADTER, 1999, p. 685).

Na obra *Mãos desenhando* (Figura 2-5), de 1948, Escher ilustra duas mãos que, numa primorosa demonstração das Voltas Estranhas, se desenhavam mutuamente. As mãos se transformam gradativamente de uma textura bidimensional, presente no metapapel (papel dentro do papel) representado no trabalho, para outra tridimensional, que confere a elas uma impressão de volume, fazendo-as ‘saltar’ para fora do metadesenho (desenho dentro do desenho). “As mãos são produtos e causas mútuas, porém, como descrever o momento primordial desta relação? No instante fundacional não haveria nada para iniciar o ciclo” (COSTA, 2010, p. 37).

Um entrelaçamento simples, como o fato corriqueiro de lavar o braço direito com o esquerdo e vice-versa, não envolve nenhum estranhamento. Nesse caso, ao contrário das mãos do desenho de Escher, não há violação de um sistema hierárquico. As Voltas Estranhas implicam o surgimento de uma hierarquia entrelaçada, chamada de **heterarquia** pelo autor de *Gödel, Escher, Bach* (HOFSTADTER, 1999, p. 142), na qual os níveis inesperadamente se misturam, dispostos em uma configuração que infringe suas presumidas distinções.

Quase trinta anos depois do primeiro livro, Hofstadter elaborou e aprofundou ainda mais seu conceito, em 2007, na obra *I am a Strange Loop*. Nela, o autor sintetiza a definição das Voltas Estranhas como “um circuito paradoxal de cruzamento hierárquico” (HOFSTADTER, 2008, p. 102).

## 2.4 Uma proposta de encadeamento por *zoom out* no tempo

Como já havia proclamado Zaratustra no *canto do ébrio*, na quarta parte da obra que leva seu nome no título, “todas as coisas estão encadeadas, emaranhadas, enamoradas” (NIETZSCHE, 1999, p. 249). Apresentaremos nesta seção, a partir de uma perspectiva intertextual, a nossa proposta original de entrelaçamento das três teorias apresentadas, a qual chamamos de **encadeamento por *zoom out* no tempo**, e que resulta no **Estranho Retorno Infinito** (nome formado também pelo encadeamento entre palavras dos nomes das três teorias). A fim de favorecer sua compreensão, criamos uma representação gráfica da ideia, mostrada na Figura 2-6.

**JDHCNSKEJDN  
 NDJEIRUUSHQ  
 LPMVNM I YRHX  
 JDNVMZVXGDI  
 DLLOEJCBSVAT**

(zoom out)  
 ↓

FKKDJSVMD2U DODONSKEJDN	FJJFJFJF M IJFH PDKFNHFKN FJJF M IJFH CDSI	
KFJGJDOMCKEFNDJEIRUUDSDI	FKJFJGNFKDNF JDNNAJDIEMFKJFJGNFKDNFJ	
WJNKFDHSJMI L N M I YRHX CDC	FJHWUQJANCB S I KDJFNCMD OFJHWCBFSDSI	
DIEDKJFKWJEJDNVMZVXGDI	DEIJFDHFJ H M I M I KDJDKSLFEJDFH M I FDSFD	
DJIFDKFJGKGLDFPOEJCBSVAT	DEKRJFHJSORJ H HDKWLROOQ ADEKRJFFKDJSH	
FJJFJFJF M IJFHI	GKKDJKSMD2O	JDHCNSKEJDN
FKJFJGNFKDNFJ	SWKJDKMCKEO	NDJEIRUUSHQ
FJHWUQJANCBF	WJNANCBJFIRII	LPMVNM I YRHX
DEIJFDHFJ H M I I	M IEJHDOWJEJ	JDNVMZVXGDI
DEKRJFHJSORJF	DJIFKSIEUDJZV	DLLOEJCBSVAT
GKKDJKSMD2OFKJGJDOMCKEF	JDHCNSKEJDN DODONSKEJDNL	
NDJEIRUUSHQ NDJEIRUUDSDI		
WJNKFDHSJMI L N M I YRHX CDC	LPMVNM I YRHX L N M I YRHX CDC	
JDNVMZVXGDI JDNVMZVXGDI	JDNVMZVXGDI JDNVMZVXGDI	
DJIFKSIEUDJZV DJIFDKFJFMDM	DLLOEJCBSVAT DFPOEJCBSVATG	
JDHCNSKEJDN	FKKDJSVMD2U	FJJFJFJF M IJFHI
NDJEIRUUSHQ	KFJGJDOMCKEF	FKJFJGNFKDNFJ
LPMVNM I YRHX	WJNKFDHSJMI	FJHWUQJANCBF
JDNVMZVXGDI	DIEDKJFKWJEJ	DEIJFDHFJ H M I I
DLLOEJCBSVAT	DJIFDKFJGKGLF	DEKRJFHJSORJF
PPDKFNHFKN FJJF M IJFH CDSI	FKKDJSVMD2U	GKKDJKSMD2O
OJDNNAJDIEMFKJFJGNFKDNFJ	KFJGJDOMCKEF	SWKJDKMCKEO
SIKDJFNCMD OFJHWCBFSDSI	DKSKFJFHS J M I	WJNANCBJFIRII
U M I KDJDKSLFEJDFH M I FDSFD	DIEDKJFKWJEJ	M IEJHDOWJEJ
IHDKWLROOQ ADEKRJFFKDJSH	DJIFDKFJFMDM	DJIFKSIEUDJZV

(zoom out)  
 ↓

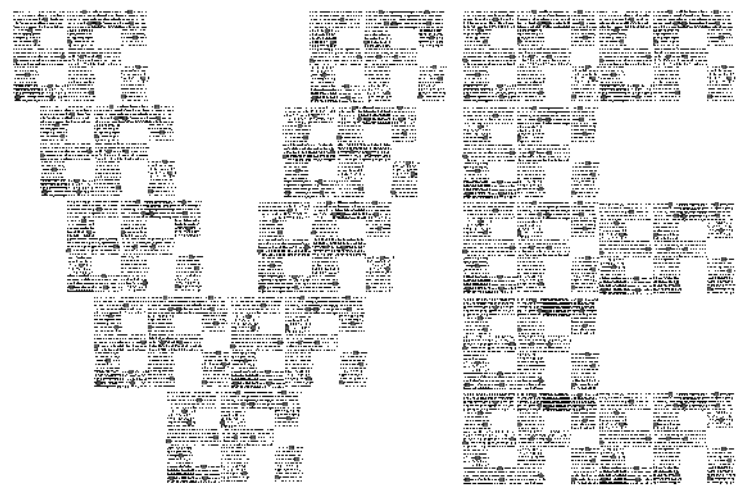


Figura 2-6. Representação gráfica do encadeamento por zoom out no tempo.

A primeira parte da imagem, no alto, representa o **Teorema do Macaco Infinito**: as iniciais **MI**, destacadas em meio a uma grande série aleatória de outras letras, simboliza graficamente a descrição dessa teoria — segundo a qual uma determinada obra literária escolhida surge ao acaso a partir de uma sequência contínua de texto produzida por um macaco imortal digitando em uma máquina de escrever, em um intervalo de tempo infinito.

Partindo da mesma lógica, em uma segunda etapa, se realizarmos uma operação de ‘*zoom out*’ no tempo, essa sequência aleatória de letras em um tempo ilimitado não somente será capaz de produzir todas as obras literárias existentes, como também, em algum momento, produzirá as mesmas novamente, e mais uma vez, eternamente, de forma análoga à narrativa cosmológica do **Eterno Retorno** — segundo a qual, se a quantidade de matéria ou energia no universo é finita, há um número limitado de maneiras pelas quais as coisas podem ser organizadas, e, conseqüentemente, elas se repetirão em momentos futuros; como resultado, cada um de nós viverá esta vida novamente, *ad eternum*. Posto isso, a segunda parte da Figura 2-6, no centro, representa o resultado da primeira operação de *zoom out* no tempo, com as iniciais **MI** reaparecendo inúmeras vezes, separadas por diferentes intervalos de espaço, em um todo que forma as grandes iniciais **ER**, as quais simbolizam o Eterno Retorno.

Finalmente, considerando as mesmas fundamentações e seguindo o mesmo raciocínio, se realizarmos uma segunda operação de *zoom out* no tempo, observaremos que, assim como todas as configurações possíveis surgem e retornam no universo, o mesmo ocorrerá com todas as configurações entre as sequências de configurações. Sendo assim, em um dado momento, nesse contexto de possibilidades finitas (ainda que em número descomunal) dentro do intervalo infinito, toda essa macrossequência de sequências ‘caminhando em linha reta’ voltará inusitadamente ao seu ponto inicial e começará a se repetir indefinidamente, desvelando o fenômeno das **Voltas Estranhas**. A última parte (inferior) da Figura 2-6, representa graficamente a teoria com as grandes iniciais simbólicas **VE**, compostas por várias iniciais **ER** (Eterno Retorno), as quais, por sua vez, como explicamos, são formadas por numerosas sequências contendo as iniciais **MI** (Macaco Infinito). Em suma: as Voltas **Estranhas** são desencadeadas pelo Eterno **Retorno**, que, por sua vez, foi desencadeado pelo Macaco **Infinito**, resultando em um **Estranho Retorno Infinito**.

## 2.5. A Intertextualidade ‘é’ o Estranho Retorno Infinito

O fenômeno da intertextualidade se manifesta fundamentalmente como um retorno de obras anteriores em novas obras, ou, melhor dizendo, como um **Estranho Retorno Infinito**. Já pudemos observar até este ponto do trabalho inúmeros indícios do potencial do Estranho Retorno Infinito como representação (intertextual) matemático-filosófico-poética do conceito de intertextualidade. Doravante, neste item, trataremos enfática e explicitamente dessa relação entre o fenômeno intertextual e as três teorias entrelaçadas no nosso encadeamento.

O autor Laurent Jenny declara que “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” (JENNY, 1979, p. 22). Assim como as prateleiras da biblioteca total de Borges, que “registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos” (BORGES, 2007, p. 73), essa observação de Jenny acerca da intertextualidade também se assemelha à narrativa do **Teorema do Macaco Infinito** de Émile Borel, segundo a qual um macaco imortal digitando aleatoriamente em um teclado por um intervalo de tempo infinito criará todos os textos já escritos. Da mesma forma que a tragédia e a comédia são compostas pelas mesmas letras, e o mundo é todo composto pelos mesmos átomos, a intertextualidade é consequência do fato de que as criações artísticas são compostas pelos mesmos elementos constitutivos, que, combinados ao longo do tempo, produzirão obras de arte que estarão todas entrelaçadas, formando uma gigantesca teia intertextual.

Podemos concluir então que, em uma perspectiva geral, toda música construída sobre gestos do repertório da História da música ocidental está sempre em uma dinâmica de intertextualidade. Ela é, conforme afirmou Rodolfo Coelho de Souza, um fenômeno “onipresente e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental” (SOUZA, 2009, p. 54). E é por esse motivo que, como disse Kaplan, “fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível” (KAPLAN, 2006, p. 19).

Jenny também comenta que “o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao de uma superpalavra, na medida em que os constituintes desse discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais” (JENNY, 1979, p. 22). O escritor inglês William Ralph Inge, em outras palavras, e de maneira cômica, diz algo parecido quando assegura que “originalidade é muito frequentemente apenas plágio inconsciente e não detectado” (INGE *apud* STEVENSON, 1949, p. 1441). E concordando com a afirmação de Inge, o compositor Michael Finnissy comenta que, mesmo em peças que



não considera transcrições, extrai o material de algum outro lugar, uma vez que “todas as notas foram usadas antes e todas as combinações foram usadas antes”, e, portanto, “na melhor das hipóteses, pode-se enganar a si mesmo que se está começando do zero, mas você nunca está” (DEL NUNZIO, 2006, p. 3).

De maneira análoga, a teoria do **Eterno Retorno** de Nietzsche nos conta que todos os eventos que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no universo já ocorreram incontáveis vezes no passado e retornarão eternamente no futuro, uma vez que, segundo a fundamentação do autor, se a quantidade de matéria ou energia no universo não é infinita, não há um número ilimitado de maneiras pelas quais as coisas podem ser organizadas, e, por conseguinte, elas repetem seus arranjos quando projetadas no tempo sem fim.

Portanto, da mesma maneira que Nietzsche prega o chamado *amor fati* (a aceitação integral e entusiástica da nossa existência) para abraçarmos a ideia do Eterno Retorno, devemos também acolher a dinâmica de eterno retorno da intertextualidade na música e nas artes, pois, “não havendo como escapar dela, pensamos que a melhor solução é aliar-se a ela e usufruir da intertextualidade da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo em favor do processo composicional” (MESQUITA, 2018, p. 100). Como diz Austin Kleon no seu bem-humorado livro *Roube como um Artista*, “se estivermos livres do fardo de sermos completamente originais, poderemos parar de tentar construir algo do nada e abraçar a influência ao invés de fugirmos dela” (KLEON, 2012, p. 15).

No tocante à relação da intertextualidade com a última das três teorias do nosso encadeamento, as **Volts Estranhas** de Douglas Hofstadter, podemos trazer novamente, por meio de uma citação de Roland Barthes, a metáfora da teia intertextual mencionada há pouco nesta seção. Etimologicamente, a origem da palavra texto é oriunda do latim *textu* e está relacionada à ideia de tecer (*texere*), fazer teia ou tecido com fios, urdir, tramar. A partir da relação com essa imagem, Barthes escreve que “o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES, 1987, p. 83). A ideia de entrelaçamento perpétuo nos remete imediatamente às Voltas Estranhas, as quais consistem no surgimento de uma hierarquia entrelaçada em um circuito lógico infundável, no qual os níveis estranhamente se misturam, dispostos em uma configuração que infringe suas presumidas distinções. A imagem de Barthes do sujeito que se desfaz no entrelaçamento perpétuo do tecido do texto, como uma aranha que se dissolve nas secreções constitutivas de sua própria teia, promove esse *looping* de cruzamento hierárquico,

na medida em que a obra de um artista constitui a gigantesca teia intertextual, ao mesmo tempo em que é constituída por ela.

Vistas as relações da intertextualidade com cada uma das nossas três teorias, podemos supor que a mesma dinâmica do nosso encadeamento — o Macaco Infinito, que desencadeia o Eterno Retorno, que desencadeia as Voltas Estranhas — ocorrerá com o fenômeno da intertextualidade. Por meio das inúmeras combinações entre o conjunto de possibilidades de seus elementos constitutivos, surge uma determinada criação artística, que, posteriormente, em meio a um oceano de outras possibilidades de combinações, retornará e, por fim, da mesma maneira, em um tempo infinito, fará voltar estranhamente um macrociclo de combinações entre as combinações.

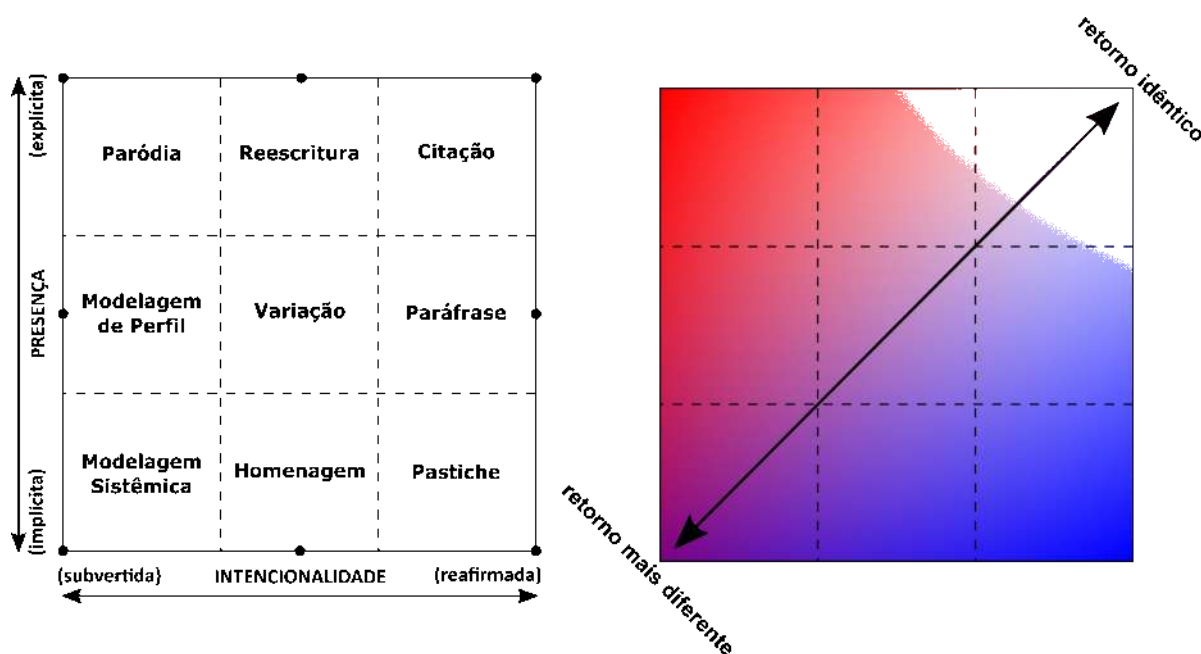


Figura 2-7. Representação do espaço da Bússola Intertextual como espectro total entre os extremos do retorno idêntico e o mais diferente.

Finalmente, concluímos esta seção com a relação propriamente da Bússola Intertextual (e suas tipologias) com o Estranho Retorno Infinito, começando pelo resgate do comentário de Borges sobre o Macaco Infinito, quando ele afirma que, analisando o resultado das digitações do macaco imortal, “para cada linha razoável ou uma correta informação, haveria milhões de cacofonias sem sentido, disparates verbais e balbucios” (BORGES, 1999, p. 27, tradução nossa). As palavras do autor chamam atenção para o fato de que durante o processo eterno e aleatório de produção de todas as combinações possíveis entre todas as letras, a proporção de configurações sem nenhum sentido que surgiriam seria gigantesca

comparada àquelas que formassem algo compreensível. Da mesma maneira, portanto, após algo ter surgido, e até que ressurgja idêntico — ou seja, até a primeira ocorrência do Eterno Retorno —, haverá inúmeras aparições intermediárias que contemplarão todo o espectro entre os extremos do retorno idêntico e o do mais diferente possível (as “cacofonias sem sentido” mencionadas por Borges). Na nossa teoria da intertextualidade, esse espectro corresponde justamente a todos os pontos ao longo de todo o gráfico da Bússola Intertextual. Esse espaço vai desde o ponto do vértice da tipologia da citação (retorno do idêntico), passando por e preenchendo todas as áreas entre a reescritura, paráfrase, variação, paródia, pastiche, homenagem e modelagem de perfil (retornos intermediários), até o vértice extremo oposto, diagonalmente contrário e mais distante, o da Modelagem Sistêmica (o retorno mais distinto). A Figura 2-7 sintetiza graficamente nossas palavras, com um eixo diagonal na bússola indicando a direção que interliga o ponto da extrema direita superior (em branco, representando o retorno idêntico) até o ponto da extrema esquerda inferior (em roxo, representando o retorno mais diferente), passando por inúmeras gradações intermediárias (em tons de azul, vermelho e misturas entre eles e o branco); no plano do eixo vertical, há um degradê do branco, correspondente ao intertexto inalterado, até o azul intenso, que corresponde à presença implícita, e no plano do eixo horizontal, há outro degradê sobreposto, do mesmo branco, até um vermelho intenso, correspondente à intencionalidade subvertida.

Toda essa descrição pode ser detectada no retorno da declaração de Kaplan — citada anteriormente neste trabalho —, quando ele afirma que em face da constante formada por abstrações de longas séries de textos anteriores, toda obra entra sempre numa relação de **imitação**, transformação ou **transgressão**. (KAPLAN, 2006, p. 19, grifo nosso) Quanto mais um retorno se aproximar da **imitação** dita pelo autor, maior o grau de presença explícita e intencionalidade reafirmada nas dimensões da bússola; e quanto mais próximo da **transgressão**, maior o grau de presença implícita e intencionalidade subvertida no gráfico (e a transformação dita por Kaplan corresponderia aos retornos intermediários).

Vale lembrar que mesmo os retornos com maior transgressão, os mais distintos da origem, ainda guardam, embora ocultamente, algum grau de parentesco intertextual, na medida em que, como explicamos antes, estão todos interligados em uma gigantesca teia intertextual, pois são constituídos dos mesmos elementos, a partir do mesmo denominador comum, em uma eterna dinâmica de Estranho Retorno Infinito.

## 2.6 As representações musicais (heterointertextuais) das teorias do encadeamento do Estranho Retorno Infinito

Mostraremos neste item os exemplos musicais deste trabalho, que consistem em representações, no universo da música, de cada uma das teorias e do nosso encadeamento, como se essas músicas pudessem ter sido criadas heterointertextualmente a partir de cada narrativa teórica do Estranho Retorno Infinito. Nosso critério para a escolha desses exemplos foi o de buscar peças musicais que não somente contivessem o potencial de representação de cada teoria, mas que também fossem obras criadas com uso notório do recurso da intertextualidade musical. Em cada um dos exemplos, iniciaremos falando sobre suas origens intertextuais musicais e detectando as respectivas tipologias, para, em seguida, identificar a relação de representação com a teoria correspondente.

### 2.6.1 Representação musical do Teorema do Macaco Infinito

Criado pelo compositor nova-iorquino John Zorn em 1988, sob encomenda feita pelo Kronos Quartet, *Cat O'Nine Tails* é um quarteto de cordas que

combina uma variedade de citações musicais, alusões estilísticas, episódios de improvisação e elementos de ruído em uma colagem musical frenética e dramática. Como um jogo contínuo de referencialidade fragmentada e disjuntiva, *Cat O'Nine Tails* exemplifica o pós-modernismo do final do século XX (PRICE, 2013, p. 34, tradução nossa)<sup>45</sup>.

Ao ouvirmos os primeiros compassos da obra, ou mesmo ao olharmos brevemente para a partitura, já fica bastante evidente a fortíssima presença da intertextualidade em seu processo composicional, manifesta em uma grande colagem na qual podemos detectar diversas tipologias intertextuais, algumas delas inclusive declaradas com nomes de compositores escritos em ‘caixas’ sobre determinados trechos da música (Ives, Xenakis, Paganini, Schönberg e Messiaen).

Como exemplo tipológico, podemos identificar um **pastiche** no compasso 144 da obra (segundo compasso da Figura 2-9). Essa tipologia está relacionada à ideia de

---

<sup>45</sup> Original: “uses a variety of musical quotes, stylistic allusions, improvisational episodes, interludes, and noise elements in a frenetic and dramatic musical collage. A continuous play of fragmented and disjunctive referentiality, *Cat O'Nine Tails* exemplifies late 20th century postmodernism.”

reconstituição de um determinado estilo, porém com utilização de novos materiais temáticos; dentro da perspectiva da nossa recomposição da intertextualidade, sua localização na Bússola Intertextual corresponde, portanto, à área da direita inferior do gráfico, com a dimensão da presença implícita e a intencionalidade subvertida (Figura 2-10). Precedido por uma espécie de anacruse timbrística que transforma gradativamente ruído em altura definida, o referido compasso de Zorn, identificado na partitura com o nome *Lullaby*, pode ser interpretado como um pastiche da obra *Wiegenlied*, de Johannes Brahms (Figura 2-8), cujo nome — assim como *lullaby* — significa canção de ninar. A peça do compositor alemão, uma das mais populares de sua autoria, escrita para voz e piano e publicada em 1868, tem o mesmo estilo e caráter do fragmento de Zorn: melodia singela, harmonia tonal em tonalidade maior, compasso ternário, alta simplicidade textural, acompanhamento em baixos e díades em terças, e dinâmica em *piano*.

**Wiegenlied**  
aus "Des Knaben Wunderhorn"  
Johannes Brahms (1833–1897)

*Zart bewegt* *p*

Gu - ten A - - bend, gut' Nacht, mit

Ro - sen be - dacht, mit Näg - lein be - steckt, schlupf un - ter die

Figura 2-8. Compassos iniciais de *Weigenlied*, de Johannes Brahms (1926).

Tyson hits Spinks      lullaby

scrape to tone      2''      ♩ = 144

scrape to tone      *sfffz*      *p*

scrape to tone      tremolo 2nd time

scrape to tone      *sfffz*      *p*

scrape to tone      tremolo 2nd time

scrape to tone      *sfffz*      *p*

scrape to tone      *sfffz*      *p*      pizz.

Figura 2-9. Compassos 143 e 144 da obra *Cat O'Nine Tails*, de John Zorn (2000).

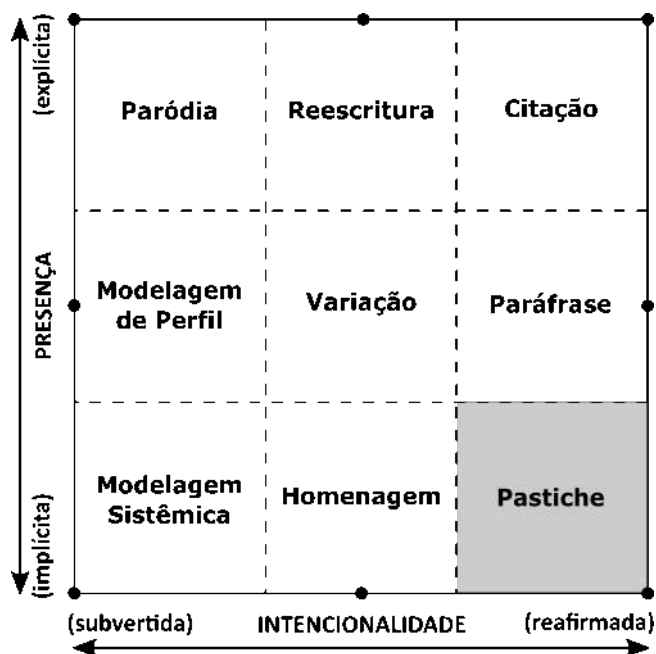


Figura 2-10. Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual.

*Cat O'Nine Tails* é uma das obras em que John Zorn explorou a técnica bastante peculiar que chamou de *file cards composition*, com a qual montava composições a partir de descrições verbais, impressões visuais, citações literárias e fragmentos independentes de música — tudo registrado em cartões como blocos sonoros, os quais ele ordenava e reordenava improvisadamente, até que definia uma sequência favorita e registrava a partitura de forma convencional. O resultado disso se enquadra na categoria “tempo-momento”, descrita por Jonathan D. Kramer (após a formulação de Stockhausen da forma-momento) como uma temporalidade em que a música

não começa efetivamente, simplesmente inicia, como se tivesse acontecido o tempo todo e por acaso a sintonizamos; (...) [e, da mesma maneira,] cessa em vez de efetivamente terminar. No final, temos a impressão de ter ouvido uma série de seções que são um segmento de um contínuo eterno. (...) A ordem de sucessão dos momentos pode ou não ser arbitrária, mas deve parecer assim na superfície (KRAMER, 1981, p. 547, tradução nossa)<sup>46</sup>.

O quarteto do compositor americano soa justamente da maneira descrita por Kramer, como uma sequência arbitrária e infinita de eventos, precisamente análoga à narrativa do **Teorema do Macaco Infinito**; por esse motivo selecionamos a peça como nossa representação musical dessa teoria. A Figura 2-11 nos mostra um trecho que contém cinco momentos: (1) um evento predominado por efeitos de ruídos com ataques agressivos em dinâmica *fortissimo*; (2) uma passagem tonal em Lá maior com estilo nomeado na partitura como *country swing*; (3) um acorde, que, vindo do contexto tonal, pode ser interpretado como um Lá maior com sétima, nona aumentada e décima terceira menor, com duração de mínimas pontuadas, efeito timbrístico de *sul ponticello* e dinâmica *crescendo*; (4) um *cluster* que preenche todas as alturas da escala cromática em um âmbito de Ré4 a Sol4, em terças intercaladas entre os instrumentos, articuladas em colcheias repetidas; 5- e, por fim, um *glissando* coletivo que parte de uníssono em um Dó central e se expande para quatro outros Dós, alcançando uma extensão geral de cinco oitavas entre o primeiro violino e o violoncelo.

Pensando no Macaco Infinito, podemos interpretar o evento *country swing* como a representação da obra literária que surge em meio à produção caótica e aleatória de textos sem sentido, uma vez que ele é um fragmento de música familiar cercado de ruído e efeitos sonoros. O autor William Price comenta que esses momentos bastante familiares, com

---

<sup>46</sup> Original: “A work in moment time does not really begin; rather, it simply starts, as if it has been going on all along and we happened to tune in on it, (...) [and, in the same way], ceases rather than ends. At its close we have the impression of having heard a series of minimally connected sections-called moments-that are a segment of an eternal continuum. (...) Actually, the order may or may not be arbitrary, but it must seem so on the surface.”

cadências tonais em meio ao ‘caos’, servem ao ouvinte como ‘*Aural Souvenirs*’ (que significam ‘recordações sonoras’, no sentido de lembranças ou também de presentes) — termo esse que inclusive intitula seu artigo sobre *Cat O’Nine Tails* (PRICE, 2013, p. 41).

15 cat and dog fight\*  $\text{♩} = 110$   
country swing

*fff* screeches  
claws scratching  
*ff* prestissimo ord.  
*f*  
dog barks  
*fff*  
*f*  
*f* lightly  
*f* lightly  
pizz.

\* Vocalizations of any kind are strictly forbidden.

a little faster  $\text{♩} = 125$  very fast

sul pont.  
*sfp*  
sul pont.  
*sfp*  
sul pont.  
*sfp*  
arco sul pont.  
*sfp*  
gliss.  
gliss.  
gliss.  
gliss.

Figura 2-11. Trecho dos compassos 15 a 20 de *Cat O’Nine Tails*, de John Zorn, mostrando a representação musical do Teorema do Macaco Infinito (ZORN, 2000).

## 2.6.2 Representação musical do Eterno Retorno

Nossa próxima representação musical é um caso de intertextualidade que envolve **reescritura, variação, citação, intratextualidade, multi-intertextualidade** e



**intertextualidade de segunda ordem**, todos na mesma música. Estamos falando da canção *All By Myself*, de Eric Carmen, que faz parte do álbum intitulado com o nome compositor, lançado em 1975. A música é declaradamente baseada em um trecho do segundo movimento do *Concerto para Piano N° 2 em Dó menor* (1900), de Rachmaninoff, cuja melodia foi adaptada para ocupar grande parte da canção. Para avaliarmos a classificação tipológica desse caso de intertextualidade, comparando as Figuras 2.12 e 2.13, observamos que o material temático rachmaninoffiano, executado pelo clarinete I, está bastante evidente na nova canção, quase sem modificações, caracterizando a dimensão da presença como explícita. E quanto ao tratamento/contexto dado ao material, observamos que é parcialmente alterado — configurando a intencionalidade entre reafirmada e subvertida —, uma vez que a canção, por um lado, transporta a música de Rachmaninoff para um universo *pop*, mas, por outro, mantém o caráter tipicamente romântico da melodia do compositor russo. Portanto, de acordo com a nossa sistematização da intertextualidade, estamos diante de um caso de **reescritura** — a tipologia, cuja área na Bússola Intertextual corresponde aos casos com presença explícita e intencionalidade parcialmente reafirmada/subvertida (Figura 2-14).

Figura 2-12. Trecho do segundo movimento do *Concerto para Piano N° 2 em Dó menor*, de Rachmaninoff, correspondente à origem intertextual da melodia da canção *All By Myself*, de Eric Carmen (RACHMANINOFF, 1947).

## All By Myself

Eric Carmen

Slowly  
♩ = 60  
A<sup>5</sup>

When I was young, I nev - er

need - ed an - y - one, and mak - ing love was just for fun.

Those days are gone.

*mf*

Dm<sup>6</sup>/A A<sup>5</sup> Em<sup>6</sup>/G F<sup>7</sup>sus F<sup>7</sup>

Bm Dm A Bdim E

Figura 2-13. Melodia da canção All By Myself, de Eric Carmen, extraída do concerto rachmaninoffiano (CARMEN, 1976).

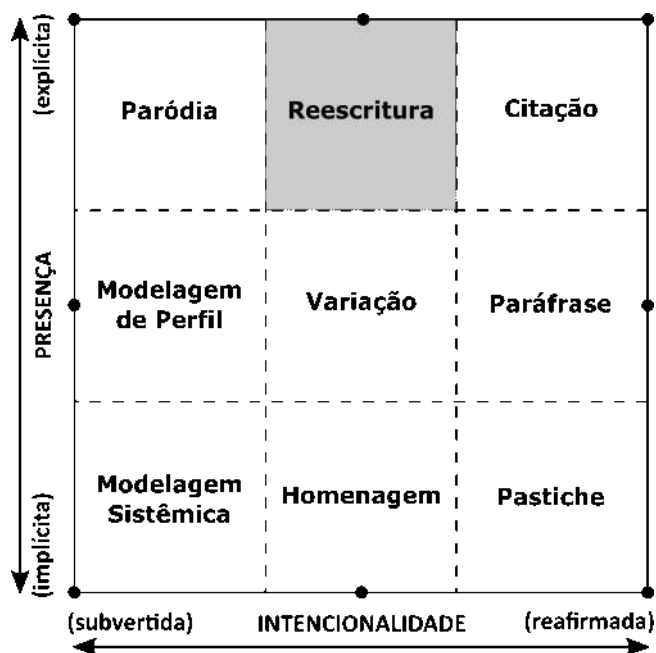


Figura 2-14. Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual.

Para completar sua canção, Eric Carmen utilizou novamente o recurso da intertextualidade de maneira declarada, por meio de uma outra música de sua própria autoria chamada *Let's Pretend*, composta para a banda Raspberries (da qual ele fazia parte) e lançada no álbum *Fresh*, de 1972. O músico estadunidense adaptou a melodia do refrão da primeira canção para integrar o refrão de *All By Myself*, promovendo mudanças significativas — porém não extremas — tanto na dimensão da presença quanto da intencionalidade intertextual (Figuras 2-15 e 2-16). Sobre a presença intertextual, não só os contornos, mas também as relações intervalares entre as notas das melodias das duas canções são exatamente as mesmas; porém as figuras rítmicas da primeira canção têm metade do valor das figuras da segunda (com o dobro da velocidade do andamento), e a segunda tem a frase acéfala, enquanto a primeira é anacrústica. E, no tocante à intencionalidade intertextual, apesar de serem ambas canções *pop*, a primeira música é animada e descontraída, enquanto a segunda é mais lenta e dramática. Podemos interpretar, portanto, como um caso intertextual de **variação**, a tipologia que determinamos como aquela que, na Bússola Intertextual, corresponde à área central do gráfico, com presença parcialmente explícita/implícita, e intencionalidade entre reafirmada e subvertida (Figura 2-17).

## Let's Pretend

Eric Carmen

♩ = 120

Voice

G Bm C

Am7 F Dsus D G C

Figura 2-15. Melodia do refrão de *Let's Pretend*, de Eric Carmen (Partitura editada pelo presente autor).

A C#m7

All by my self, don't wan-na be

G<sup>6</sup> F<sup>#7sus</sup> F<sup>#7</sup> 1. Bm Bdim/F E<sup>7</sup>

all by my self an-y-more.

Figura 2-16. Melodia do refrão de *All By Myself*, de Eric Carmen (1976).

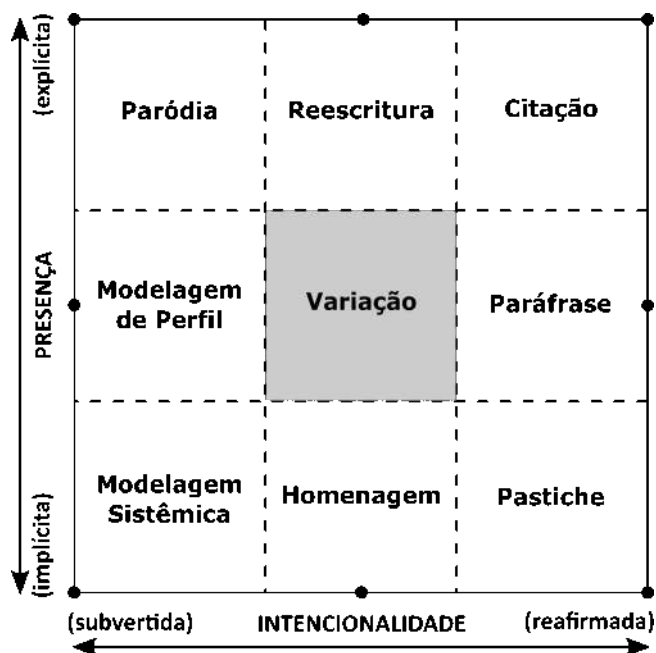


Figura 2-17. Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual.

Com relação às nossas **outras tipologias** (categoria explicada na seção da Bússola Intertextual deste trabalho), pudemos observar a **colagem** na representação musical do Macaco Infinito, e agora, no exemplo musical do Eterno Retorno, identificaremos outras três tipologias dessa categoria. O fato de Carmen ter intertextualizado a partir de sua própria obra configura um caso de **intratextualidade**, e, levando em conta que ele acessou duas fontes intertextuais para criar a mesma peça, podemos detectar também a presença da **multi-intertextualidade**. Por fim, seguindo o percurso intertextual de *All By Myself*, ainda avistamos nossa segunda nova tipologia intertextual, a **intertextualidade de segunda ordem**, uma vez que a canção de Carmen, criada intertextualmente, foi outra vez intertextualizada em novas versões de artistas como Frank Sinatra, Celine Dion e Sheryl Crow, os quais rearranjaram a música com seus respectivos estilos musicais.

The figure displays a series of musical scores illustrating the transformation of the 'Eternal Return' theme. At the top, the original orchestral score by Rachmaninoff is shown, featuring staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Piano (P-no), and Archi (Archi). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *dim.*, *legato*, *rit.*, and *rit. [rit.] a tempo*. Below this, a second score shows a more detailed view of the orchestral arrangement with similar markings. To the right, a third score shows the theme adapted for a vocal and piano setting, with lyrics in Portuguese: 'Liv - re - a - lme... / Hard to be sure... / I think of all the friends I've known... / Sometimes I feel as if I'm - cure... / All by my - self...'. This score includes guitar chords (AC1, A1, F1, F1#, B1, Dm7/F, C7m, E1, A) and dynamic markings like *pp*, *mf*, *f*, *dim.*, *rit.*, *pliss.*, *div.*, *in div. arco*, and *ppp*. At the bottom left, a fourth score shows the vocal line with lyrics in English: 'Liv - re - a - lme... / Hard to be sure... / I think of all the friends I've known... / Sometimes I feel as if I'm - cure... / All by my - self...'. This score includes guitar chords (A, Dm7/A, A, Em7/G, F7m, F7, Gm, Dm) and dynamic markings like *pp*, *mf*, *f*, *dim.*, *rit.*, *pliss.*, *div.*, *in div. arco*, and *ppp*. Arrows indicate the flow of the theme from the orchestral score to the vocal/piano score and then to the English lyrics score.

Figura 2-18. Exposição gráfica da representação musical do Eterno Retorno, desde a origem em Rachmaninoff até a canção de Eric Carmen.

Um detalhe marcante nos chama a atenção tanto na obra de Rachmaninoff quanto na canção de Carmen — e todas as suas versões posteriores. Notamos o constante retorno de uma frase de contracanto instrumental que surge, quase igual (material temático totalmente preservado e contexto diferente apenas na instrumentação), tanto quando volta em vários momentos dentro da mesma peça, quanto quando retorna por diversas vezes nas novas obras ao longo de sua cadeia intertextual. A Figura 2-18 revela então a nossa representação musical do **Eterno Retorno**, mostrando: na parte superior, o primeiro surgimento na orquestra rachmaninoffiana, com a frase na flauta, dobrada pelo clarinete e segundos violinos; na parte central, seu primeiro retorno dentro da mesma obra, nos primeiros e segundos violinos; e, por fim, nos dois sistemas inferiores da Figura, seus próximos retornos na canção de Carmen.

### 2.6.3 Representação musical das Voltas Estranhas

2

Suite I  
BWV 1007

I. Prélude

Figura 2-19. Compassos iniciais do prelúdio da primeira das *Suites para Violoncelo Solo*, de Bach (1824).

## Horizons

Steve Hackett

♩ = 100

Guitar

Figura 2-20. Compassos iniciais de Horizons, de Steve Hackett (partitura editada pelo presente autor).

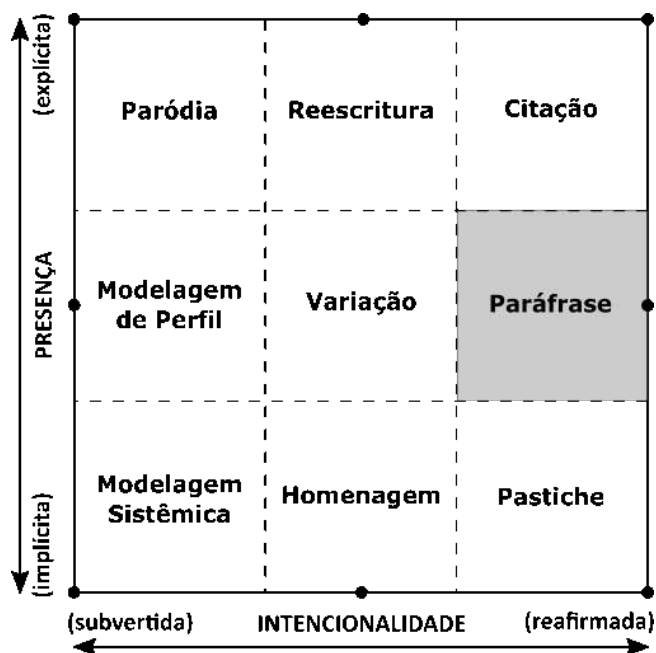


Figura 2-21. Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual.

A obra escolhida como representação das Voltas Estranhas foi a peça para violão solo chamada *Horizons*, escrita pelo guitarrista Steve Hackett e lançada em 1972 no álbum *Foxtrot*, da banda inglesa Genesis, da qual o compositor foi integrante. Era notável a influência dos compositores da música de concerto ocidental sobre as bandas de rock progressivo daquela época; além do Genesis, bandas como Jethro Tull, Renaissance, Gentle Giant e Emerson, Lake & Palmer (entre outras) intertextualizaram esses seus grandes precursores de diversas maneiras. Na nossa peça selecionada é clara a inspiração no prelúdio de Bach da primeira das *Suites para Violoncelo Solo*, compostas entre 1717 e 1723. Apesar de a origem intertextual ser mais evidente em apenas um trecho bem curto, ele corresponde aos compassos do início dos temas de ambas as peças, o que torna a inspiração mais marcante (fora o fato de essa peça de Bach ser especialmente conhecida). De acordo com a nossa interpretação, considerando a janela intertextual correspondente às Figuras 2.19 e 2.20 (nessa segunda, o tema começa no quarto compasso), classificamos esse caso de intertextualidade como uma **paráfrase**. Os dois primeiros compassos do tema são idênticos, com exceção da instrumentação, obviamente, e da última nota de cada um deles — Ré em Bach, e Sol na nova obra. Os compassos seguintes da nova obra seguem o mesmo estilo, caráter e basicamente a mesma harmonia da primeira, mas modificam as alturas, o contorno e as proporções da frase. A partir dessa análise, consideramos a intencionalidade totalmente reafirmada e a presença



parcialmente explícita/implícita, e essa configuração corresponde à área de localização tipológica da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual (Figura 2-21).

Sobre a representação das **Voltas Estranhas**, essa música foi selecionada pelo fato de terminar exatamente da maneira como ela se inicia, propiciando a sugestão de que recomeçará novamente *ad eternum*: os três primeiros compassos, acrescidos da primeira nota do quarto, são absolutamente idênticos aos três últimos compassos, acrescidos da nota final da peça (Figura 2-22). E não se trata apenas disso, ainda há algo interessante na maneira como os compassos iniciais encerram a peça, algo que fortalece a nossa escolha de representação das Voltas Estranhas. O fim da última parte vai aos poucos se rarefazendo, perdendo preenchimento rítmico, caindo em dinâmica e mudando a sonoridade até ‘desembocar’ nos harmônicos do início da peça. Ou seja, não há um término com sentido de conclusão, seguido de um resgate dos compassos iniciais da música, após uma cisão; pelo contrário, o final da obra se encadeia por meio de uma fusão gradativa que organicamente se emenda aos compassos iniciais, assim como ocorre na dinâmica do fenômeno das Voltas Estranhas.

The image displays a musical score for the piece "Horizons" by Steve Hackett. It is divided into two main sections. The upper section shows the piano accompaniment, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff shows chords and accompaniment, with a dynamic marking of *mp*. The bottom staff features a bass line with a dynamic marking of *p*. A shaded rectangular area highlights a specific rhythmic pattern in the bottom staff. An arrow points from this shaded area down to the title "Horizons" and the composer's name "Steve Hackett". Below this, the guitar part is shown on a single staff. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$  and a dynamic marking of *p*. The guitar part features a complex rhythmic pattern with various time signatures (4/4, 2/4, 4/4) and a dynamic marking of *mf* at the end. A shaded area highlights a section of the guitar part, and an arrow points from this area up to the shaded area in the piano part.

Figura 2-22. Identificação da representação das Voltas Estranhas na partitura de *Horizons*, de Steve Hackett (partitura editada pelo presente autor).

Terminadas as apresentações das teorias e do nosso encadeamento do Estranho Retorno Infinito, encerra-se a primeira parte do trabalho, a qual representa o Teorema do Macaco Infinito na perspectiva conceitual da estrutura da tese, articulada ao seu conteúdo. Na parte II, que representa o Eterno Retorno, todo o material teórico apresentado na parte I voltará nas aplicações práticas de análise e composição musicais. Prosseguiremos agora com o capítulo 3, inteiramente dedicado ao *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, uma peça de música cênica na qual encontramos ocorrências de todas as nossas tipologias intertextuais, bem como de todas as representações das teorias e do encadeamento do Estranho Retorno Infinito.



### 3. APLICAÇÕES DE ANÁLISE MUSICAL: O *NOTURNO DEPOIS DO VINHO DE TIM RESCALA*

Intitulada **As teorias retornam**, inicia-se agora a **parte II** da nossa tese, dedicada às aplicações práticas do conteúdo teórico elaborado na primeira parte do trabalho. Começaremos, neste terceiro capítulo, com as aplicações de análise e, em seguida, no quarto e último (a ser apresentado em um próximo momento), mostraremos as aplicações composicionais.

A obra selecionada para a nossa análise foi a peça de música cênica intitulada *Noturno depois do vinho*, do compositor brasileiro Tim Rescala. Os motivos pelos quais escolhemos essa obra — e somente ela — foram: (1) é uma peça composta integralmente a partir do recurso da intertextualidade; (2) detectamos nela todas as nossas nove **tipologias principais** e a maioria das nossas **outras tipologias**; (3) ainda identificamos, nessa mesma obra, as representações musicais de todas as três teorias — O **Teorema do Macaco Infinito** de Émile Borel, o **Eterno Retorno** de Friedrich Nietzsche, e as **Voltas Estranhas** de Douglas Hofstadter — e de seu encadeamento do **Estranho Retorno Infinito** — a nossa representação matemático-filosófico-poética da intertextualidade. Ademais, também encontramos representações das teorias e do encadeamento na dimensão cênica da obra, as quais serão mostradas no último subitem deste capítulo<sup>47</sup>.

Salientamos que nossas análises — assim como, via de regra, análises musicais em geral —, não têm o intuito ou compromisso de alcançar ou reconstituir fielmente o pensamento, as intenções, os processos utilizados ou a poiésis concebida pelo compositor. Seja ela relativa à intertextualidade ou não, a análise é uma interpretação, uma criação de uma narrativa, de uma hipótese coerente com elementos observados em uma determinada obra; algo que seja capaz de explicar eficientemente determinados aspectos dessa obra, a partir de enfoques selecionados por aquele que analisa. A nossa interpretação da intertextualidade e a detecção das nossas tipologias e das representações do Estranho Retorno Infinito segue, portanto, essa perspectiva de liberdade interpretativa e criativa.

Prosseguiremos agora com as seções: 3.1, que consiste numa apresentação da obra a ser analisada; 3.2, com a explicação de uma visão nossa sobre estilo e intertextualidade como parâmetros musicais articuláveis e centrais — algo marcante na obra; 3.3, com a análise da partitura e detecção das tipologias intertextuais; 3.4, com um ‘resumo da ópera’ (ou

---

<sup>47</sup> As nossas tipologias intertextuais foram identificadas apenas na dimensão musical, uma vez que, por enquanto, a operação das classificações com a Bússola Intertextual se mantém focada nesse âmbito.

melhor, do noturno), mostrando uma figura com a *Grundgestalt* — uma espécie de “elemento estruturador em uma obra de constituição orgânica” MAYR, 2015, p.12) — intertextual e um quadro com ‘enredo musical’ do *Noturno depois do vinho*; e 3.5, com as identificações na obra (tanto no âmbito musical quanto cênico) das representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito.

### 3.1 O *Noturno depois do vinho* de Tim Rescala

Cultivado durante o século XIX e majoritariamente escrito para piano solo com textura de melodia acompanhada, o noturno é “uma peça musical que evoca a atmosfera da noite, geralmente com caráter tranquilo e meditativo”, nostálgico e introspectivo (BROWN, 2001, tradução nossa)<sup>48</sup>. Apesar da origem associada ao compositor irlandês John Field, os noturnos mais conhecidos são, indubitavelmente, os de Frédéric Chopin, compostos entre 1827 e 1846 e enriquecidos com maior intensidade dramática, complexidade contrapontística e sofisticação harmônica. Na cadeia de intertextualidade, Field influenciou o jovem Chopin, que, por sua vez, inspirou uma série de outros compositores que posteriormente também compuseram noturnos, como Gabriel Fauré, Erik Satie, Alexander Scriabin, Francis Poulenc, Samuel Barber, Sergei Rachmaninoff, Lowell Liebermann, Almeida Prado e Alberto Nepomuceno.

Essas composições do artista romântico polonês marcam presença intertextual tão cômica quanto peculiar nos enredos de duas obras distintas: a peça de música cênica de Tim Rescala que abordaremos agora e o conto de Machado de Assis intitulado *Um homem célebre*. Descobrimos ainda que as maneiras pelas quais os noturnos chopinianos surgem em cada um desses casos revelam uma curiosa relação de oposição entre si, a qual explanaremos a seguir.

O texto de Machado conta a história de Pestana, um bem-sucedido compositor de polcas que repudia sua própria música em virtude do desejo não alcançado de se tornar um compositor de obras ‘sérias’, como as dos seus grandes ídolos da música de concerto. Em um dado momento no conto, entusiasmado com a investida aparentemente exitosa de criação dentro do padrão almejado, Pestana

chamou a mulher para tocar um trecho do noturno; não lhe disse o que era nem de quem era. De repente, parando, interrogou-a com os olhos.

— Acaba, disse Maria, não é Chopin?

Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A ideia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum

<sup>48</sup> Original: “*A piece suggesting night, usually quiet and meditative in character (...)*”.

daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições. Triste, desesperado, saiu de casa e dirigiu-se para o lado da ponte, caminho de São Cristóvão.

— Para que lutar? dizia ele. Vou com as polcas... Viva a polca!

(ASSIS, 1986, p. 87-88)

Tal episódio era frequente na vida do personagem: “Se acaso uma ideia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar” (ASSIS, 1896, p. 80). Esse fenômeno que tanto atormenta o protagonista na trama do *Bruxo do Cosme Velho* pode ser reconhecido como uma manifestação psíquica chamada **criptomnésia**, a qual configura uma espécie de intertextualidade explícita e involuntária. Resumindo as palavras de Alan S. Brown e Dana R. Murphy, no artigo do *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, esse curioso fenômeno de interação entre consciente e inconsciente consiste basicamente na crença de que um pensamento é novo, quando na verdade é simplesmente uma memória (BROWN; MURPHY, 1989, p. 432).

Imaginemos agora uma situação inversa, como uma pianista convicta de que está tocando Chopin, mas que, por estar embriagada, acaba produzindo algo predominantemente novo, descontroladamente criado por ela naquele momento. É justamente esse o mote do *Noturno depois do vinho*, a peça de música cênica de Tim Rescala em cujas instruções de interpretação destacamos o seguinte trecho: “Mesmo estirada sobre o instrumento, [a pianista] ainda encontra forças para tocar o tema (**ou o que ela pensa ser o tema**)” (RESCALA, 2001, grifo nosso). No conto de Machado, o personagem tem a intenção de criar algo original, mas involuntariamente reproduz Chopin, e na peça de Rescala, ao contrário, a personagem tem a intenção de reproduzir Chopin, mas involuntariamente cria algo original.



Figura 3-1. Foto da apresentação do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, interpretado por Maria Teresa Madeira (fonte: Youtube).

Dedicada a Maria Teresa Madeira, a obra de Tim foi estreada pela pianista em 2001, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Segundo as notas de programa escritas pelo próprio autor, a peça

pressupõe que a pianista bebeu algumas taças de vinho (de qualidade discutível) antes de tocá-la. Estimulada pela bebida dionisiaca, ela procura sobre o piano a partitura de algum noturno de Chopin. Porém ela encontra apenas folhas avulsas de peças contemporâneas, o que em nada a desestimula. Sem se importar muito com o resultado, ela toca, enlevada, como se tivesse encontrado a partitura que procurava. Às vezes até arrisca algumas frases de memória, mas o que importa é o espírito chopiniano, destituído de qualquer autocritica musical. Ela é corajosa, excessiva, ridícula, mas feliz, como todos os bêbados costumam ser (RESCALA, 2017, p. 134).

Por se tratar de uma obra de música cênica, na qual há, portanto, um plano ficcional, temos então dois concertos acontecendo em paralelo, em dois planos diferentes: um com a pianista-atriz — real — tocando a peça de Tim Rescala; e outro com a pianista-personagem — ficcional, interpretada pela primeira —, embriagada tentando tocar Chopin. Em entrevista concedida à tese *Música cênica para piano no Rio de Janeiro*, de Maria Clara de Almeida Gonzaga, o compositor comenta que “não é só a música que é discutida, mas é a própria situação da pianista que entra bêbada, e o que aquilo gera em termos de discurso musical” (GONZAGA, 2013, p. 191). A música é minuciosamente planejada e integralmente predeterminada e registrada em partitura, com o intuito de causar o efeito contrário: o de soar como fruto de divagação, improvisado e aleatoriedade, condizentes com o contexto de cena da personagem desorientada pela embriaguez, tentando tocar (ou achando que está tocando) uma obra convencional de forma correta. Durante a peça, a pianista ficcional alterna lembranças dos noturnos com seus momentos de inconsciência, caracterizados pelo autor como “devaneios atonais” (RESCALA, 2017, p. 134); o produto disso para a pianista-atriz é o grande desafio de conciliar a entrega à encenação com o virtuosismo técnico de quem domina tanto um repertório chopiniano quanto uma linguagem bem diferente e complexa de música contemporânea.

E quanto ao trabalho de composição musical propriamente, o resultado é uma obra poliestilística integralmente elaborada por meio do recurso da intertextualidade, construída a partir de diversas versões/transformações de intertextos<sup>49</sup> de Chopin, as quais contemplam todas as nossas tipologias intertextuais, bem como as representações das teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito.

---

<sup>49</sup> Chamamos a obra original — a que é intertextualizada na nova obra — de **intertexto**.

### 3.2 Estilo e intertextualidade como parâmetros musicais articuláveis e centrais

O resultado composicional descrito na seção anterior — uma obra poliestilística integralmente elaborada por meio do recurso da intertextualidade — guarda algumas particularidades que merecem ser ressaltadas antes de destrincharmos a partitura do *Noturno depois do vinho* na análise musical propriamente dita, na próxima seção deste capítulo. Estamos falando dos usos do estilo e da intertextualidade como parâmetros articuláveis e centrais na construção da obra, os quais explicaremos a seguir.

Uma das primeiras definições do termo **parâmetro** em sua acepção atual é: “fator mensurável que ajuda a definir um determinado sistema” (HARPER, 2010, tradução nossa<sup>50</sup>). Etimologicamente originado do grego *para* (ao lado de) + *metron* (medida), também podemos descrevê-lo, segundo o dicionário de significados<sup>51</sup>, como “um elemento ou característica que pode ser usada para estabelecer comparações entre pessoas, comportamentos, eventos, etc.” No campo da música, no qual o termo foi aplicado pela primeira vez por Joseph Schillinger e subsequentemente popularizado por Werner Meyer-Eppler, podemos considerar como um parâmetro qualquer aspecto ou dimensão variável que possa ser manipulada independentemente das demais. Eugene Narmour lista como parâmetros musicais a melodia, harmonia, ritmo, dinâmica, tessitura, timbre, andamento, métrica, textura, entre outros. (MEYER; NARMOUR; SOLIER, 1988, p. 326). Virgil Thomson (1957, p. 7) lista os parâmetros da música em ordem das suas supostas descobertas: ritmo, melodia e harmonia, incluindo contraponto e orquestração.

Cada cultura, época, contexto, compositor ou obra terá uma determinada lista de parâmetros mais pertinentes, no sentido de quais são os aspectos enfocados e mais articulados na concepção e confecção de uma peça musical específica — e que serão, portanto, aqueles nos quais uma respectiva análise musical tenderá a se concentrar. Quando dizemos os aspectos mais articulados, nos referimos àqueles que mais se ‘movem’, mais se alteram ao longo de uma determinada obra, sendo, portanto, abordados como uma variável, e não como uma constante no processo de elaboração composicional.

No caso da música serial, por exemplo, o termo **parâmetro** assume importância destacada quando Boulez, Stockhausen e outros compositores passaram a articular de forma serializada os diferentes aspectos da composição, com o chamado serialismo integral. Na música concreta, foram identificados por Pierre Schaeffer parâmetros próprios para adequar e

<sup>50</sup> Original: “measurable factor which helps to define a particular system” (HARPER, 2010).

<sup>51</sup> Disponível na página < [www.significados.com.br/parametro/](http://www.significados.com.br/parametro/) >, consultado em 18.06.2017.



formalizar o estudo desse tipo de repertório. A música eletroacústica, surgida a partir da concreta, frequentemente lida com a espacialização do som como um parâmetro articulável e posto em destaque, em contraponto à maioria dos concertos convencionais, nos quais há prevalência do aspecto espacial como uma constante, com performers predominantemente fixados em seus respectivos posicionamentos ao longo da execução de uma peça. Portanto o conjunto de parâmetros mais articulados e priorizados depende de cada caso, cada gênero, de cada peça.

Em peças como o nosso exemplo de representação musical do Teorema do Macaco Infinito no capítulo anterior — o quarteto de cordas *Cat O Nine Tail*, de John Zorn —, ou o terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio, ou como o nosso *Noturno depois do vinho* de Rescala, podemos notar que um dos aspectos mais articulados e enfocados é uma dimensão pouco tratada dessa maneira, como um parâmetro: o **estilo**<sup>52</sup>. Sobre o aspecto estilístico da música — na acepção do “tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 134), — muitos compositores mantêm uma constante ao longo da vida, alguns promovem modificações de uma fase para outra durante suas carreiras, outros de uma obra para outra, e outros movimentam mudanças até dentro de uma mesma obra. Esses últimos são os que lidam com o estilo como um parâmetro articulável em um processo composicional. E entre eles, há ainda aqueles que não só recorrem a essas oscilações dentro da mesma peça, como também elevam esse recurso a um dos focos principais na construção da composição — como é o caso de Rescala em seu noturno e das outras peças que citamos no início deste parágrafo. Nessas obras, o estilo não só é articulado com grande frequência e amplitude, mas também detém as ‘rédeas’ de condução do discurso musical, com todos os outros parâmetros operando em função dele. Em outras palavras, é a determinação dos diversos estilos produzidos — o ‘jogo’ de alternância entre eles e os diferentes graus de contraste gerados — que encaminha a narrativa da obra, tornando-se uma das características mais salientes na sua apreciação.

Tal mecanismo composicional gerou a estética musical batizada de **poliestilismo**, a qual ‘anda de braços dados’ com a intertextualidade, uma vez que a nossa dimensão da intencionalidade intertextual, referente ao contexto/tratamento dado ao intertexto, contempla

---

<sup>52</sup> Há uma série de trabalhos importantes que abordam o conceito de estilo em um âmbito geral e no campo da música, como o *Guidelines for Style Analysis*, de Jan LaRue (1998), ou a *Filosofia do Estilo*, de G. G. Granger (1974), entre outros. No entanto, nosso intuito aqui não é o de aprofundamento nesse tema especificamente; nossa referência é uma conceituação mais simples, explanada no capítulo da Bússola Intertextual no nosso trabalho *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Essa conceituação é principalmente baseada em obras de Leonard Meyer (1989, 1994) e está sintetizada pela citação de Barbosa e Barrenechea no corpo do presente texto.

justamente as variações de características de estilo. O poliestilismo — muito associado ao pós-modernismo musical, assim como a prática proeminente da intertextualidade — é sucintamente definido por Jean-Benoit Tremblay em sua tese *Poliestilismo e Potencial Narrativo na Música de Alfred Schnittke* como “a combinação de dois ou mais estilos dentro de uma obra” (TREMBLAY, 2007, p. 2, tradução nossa<sup>53</sup>). E o seu aparente anacronismo é justamente a característica que marca a originalidade dessa estética, demandando novos códigos de escuta.

Schnittke é um dos grandes compositores associados à estética poliestilista, e o autor Richard Taruskin comenta que

apesar das agudas dicotomias, extremos de consonância e dissonância (ou tonalidade e atonalidade) não parecem incongruentes dentro do estilo de Schnittke. Eles não mais representam estágios separados do desenvolvimento histórico. Eles estão igualmente disponíveis, e situados não em um continuum histórico, mas expressivo. (TARUSKIN *apud* CERVO, 2015, p. 39)

Jonathan D. Kramer, por sua vez, enumerando as características principais do pós-modernismo musical, afirma que ele “não respeita fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente (...); inclui citações e referências à música de muitas tradições e culturas; abraça contradições (...); e abrange o pluralismo e o ecletismo” (KRAMER, 2002, p. 16-17, tradução nossa<sup>54</sup>). Na perspectiva de abordagem do estilo como um parâmetro articulável e central não há, portanto, hierarquização ou separação entre diferentes estilos no tocante às suas respectivas épocas ou a outras características quaisquer.

Não entraremos aqui em um maior aprofundamento acerca dessas questões, uma vez que esse não é o foco deste trabalho; trazemos apenas a proposta de assimilação dessas alternâncias de estilo como algo análogo às movimentações convencionais de quaisquer outros aspectos musicais, encarando-o como um parâmetro passível de ser articulado e enfocado em um processo composicional. Inclusive o estilo pode eventualmente acabar roubando o protagonismo de outros parâmetros musicais, como nos conta Simon Emmerson (EMMERSON, 2007, p. 1, tradução nossa<sup>55</sup>): “a justaposição e superposição de diferentes estilos musicais criou uma espécie de ‘tensão cultural’ que frequentemente substituiu outros tipos de tensão musical” (A Figura 3-2 nos mostra um exemplo de alto contraste estilístico no *Concerto Grosso N<sup>o</sup> 1* de Alfred Schnittke, com citações seguidas de Tchaikovsky e Berg).

<sup>53</sup> Original: “the combination of two or more styles in a work”.

<sup>54</sup> Original: “It does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present (...); It includes quotations of, or references to, music of many traditions and cultures (...); It embraces contradictions (...); It encompasses pluralism and eclecticism”.

<sup>55</sup> Original: “Juxtaposition and superposition of different musical styles created a kind of ‘cultural tension’ which often replaced other kinds of musical tension”.

E a partir do mesmo raciocínio dessa abordagem do estilo, também podemos lidar com a intertextualidade, em alguns casos especiais, como um parâmetro articulável e central. Nessas peças — como, por exemplo, novamente a de Zorn e Berio mencionadas anteriormente e, é claro, o noturno de Rescala — a intertextualidade é aplicada em grande intensidade e ‘movimentação’ no decorrer do processo criativo, diferentemente de casos em que obras são compostas por meio de somente uma tipologia intertextual, ou que utilizam a intertextualidade como recurso criativo em apenas um ponto ou outro da música.

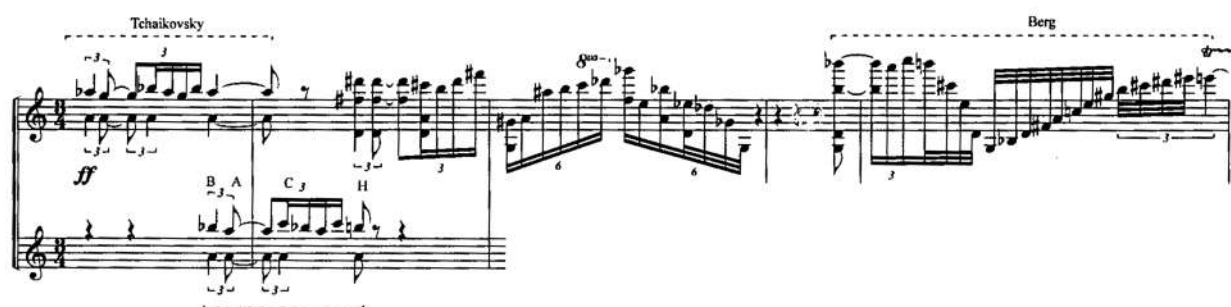


Figura 3-2. Exemplo de alto contraste estilístico no *Concerto Grosso N°1* de Alfred Schnittke, com citações seguidas de Tchaikovsky e Berg (SCHNITTKE, 1994).

Finalizando esta seção, trazemos uma proposta de categorização dos parâmetros musicais, a partir da qual o estilo e a intertextualidade são classificados como parâmetros de terceira ordem. Essa categorização é focada na ordem de dependência da conformação de um determinado parâmetro em relação aos demais.

O ritmo, as alturas, ou a dinâmica, por exemplo, podem ser chamados, a partir dessa visão, de parâmetros de primeira ordem, na medida em que não dependem de outros parâmetros para ser articulados; ou seja, para determinarmos uma altura, uma dinâmica ou uma duração, não é preciso recorrer a outros parâmetros. Já a harmonia ou a textura, a partir da mesma lógica, são exemplos de parâmetros de segunda ordem, na medida em que são dependentes/derivados de parâmetros de primeira — a harmonia é essencialmente consequência da verticalização das alturas, e a textura se constitui basicamente pela sobreposição de ‘linhas’ contendo ritmos. Dentro dessa perspectiva, o estilo e a intertextualidade podem então ser considerados como parâmetros de terceira ordem, uma vez que as suas determinações são caracterizadas por configurações específicas entre todos os outros parâmetros, de primeira e segunda ordem.

Por exemplo, em um determinado contexto, podemos ter alturas específicas, as quais produzirão uma harmonia específica, a qual, por sua vez, em conjunto com a textura, a instrumentação, as articulações, e outros parâmetros, irá configurar um estilo específico. E a maneira como esse resultado será (re)utilizado na criação de uma nova obra — mais explícita ou implicitamente, e mais reafirmada ou subvertidamente — determinará a ocorrência da intertextualidade.

Qualquer parâmetro pode ser mais ou menos focado na composição de uma obra, independentemente de ser de primeira, segunda ou terceira ordem. Ao longo da nossa análise musical a seguir, poderemos constatar claramente o quanto o *Noturno depois do vinho* alça o estilo e a intertextualidade ao nível de parâmetros articuláveis e centrais em sua concepção e confecção; além disso, especificamente nessa obra, são eles os responsáveis por conectar o discurso musical ao cênico, integrando o todo.

### 3.3 Análise da partitura e detecção das tipologias intertextuais

Iremos agora destrinchar a partitura da obra de Tim Rescala e mostrar como ela é uma peça integralmente composta a partir do recurso da intertextualidade: por meio de manipulações de quatro pequenos fragmentos, as quais contemplam todas as nossas **tipologias principais** e a maioria das nossas **outras tipologias**, o compositor materializou absolutamente todos os pedaços que constituem esse quebra-cabeça intertextual tão lúdico quanto intrincado. Esses quatro fragmentos — os intertextos — correspondem a quatro compassos, cada um extraído do início de um noturno de Chopin: *Noturno N° 1 em Si bemol menor* (Op. 9, N° 1), *Noturno N° 2 em Mi bemol maior* (Op. 9, N° 2); *Noturno N° 7 em Dó sustenido menor* (Op. 27, N° 1); e *Noturno N° 19 em Mi menor* (Op. 72, N° 1)<sup>56</sup>. Na Figura 3-3, vemos o começo da partitura de cada noturno, com a marcação do retângulo cinza delimitando o respectivo fragmento utilizado como intertexto.

Recordando nossas **tipologias principais** — citação, pastiche, paródia, modelagem sistêmica, reescritura, paráfrase, modelagem de perfil, homenagem e variação —, são aquelas que contemplam as nove áreas da Bússola Intertextual, cada uma definida por uma determinada configuração entre as duas dimensões do gráfico de presença versus intencionalidade. E as nossas **outras tipologias** — transcrição, apropriação, colagem, plágio, arranjo, sampleamento, alusão, referência, heterointertextualidade, intratextualidade,

<sup>56</sup> Cada noturno tem duas numerações porque uma é referente ao pequeno grupo dentro do seu respectivo opus, e a outra é relativa à lista geral feita *a posteriori*, reunindo todo o conjunto de noturnos, numerados de 1 a 21.

intertextualidade de segunda ordem e multi-intertextualidade — consistem em outros termos frequentemente utilizados para classificar a intertextualidade no campo musical, os quais ficaram de fora do mapeamento das áreas da Bússola, e cujos conceitos envolvem eventualmente outros aspectos além das dimensões do nosso gráfico.

### Noturno N°1

**Larghetto.**  $\text{♩} = 116.$

*p espress.*

♩. \* ♩. \*

### Noturno N°2

**Andante.**  $\text{♩} = 132.$

*espress. dolce*

♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\* ♩.\*

### Noturno N°7

**Larghetto.**  $\text{♩} = 42.$

*pp*

*sotto voce*

*legato*

♩. \* ♩. \* ♩. \*

### Noturno N°19

**Andante.**  $\text{♩} = 69.$

*p molto legato*

♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \* ♩. \*

Figura 3-3. Fragmentos de Chopin utilizados como intertextos geradores do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (CHOPIN, 1833).

Uma vez que, no *Noturno depois do vinho*, como explicamos, mais de um intertexto foi usado para a criação de uma mesma obra, já podemos, portanto, detectar a primeira das nossas **outras tipologias**: a **multi-intertextualidade**. E ainda antes de iniciarmos a análise da partitura, já está evidente uma outra tipologia dessa mesma categoria: a **referência**. Conforme dito no capítulo da Bússola Intertextual e das tipologias, dentro da nossa perspectiva de sistematização da intertextualidade, a referência classifica os casos intertextuais entre obras musicais promovidos por elementos extramusicais. Neste caso, o título da obra — um elemento textual — faz referência aos noturnos de Chopin; embora não tenha sido nem o primeiro nem o único a compor noturnos, a palavra **noturno** sem dúvida nos remete imediatamente às obras do compositor polonês que criou as mais famosas peças entre as que levaram esse nome em seus títulos.

## Noturno depois do vinho

Tim Rescala, 2.001

Como um Noturno de Chopin, mas insône, trôpego e impreciso  
à Maria Teresa Madeira

♩. = 46

Piano

Pno.

Figura 3-4. Título e primeira exposição do tema melódico do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 135-136).

Dividida em 3 grandes partes e subdividida em 12 seções enumeradas pelo próprio autor na partitura (13 se contarmos com a breve exposição do tema, antes da primeira seção, o qual chamamos de seção 0), a obra se inicia com a introdução do tema melódico, monofônico, em compasso 12/8, na região aguda do piano, constituído de apenas três alturas:

Fá, Mi e Sol bemol. Essa melodia — derivada da seção 1, como veremos a seguir — configura-se como o tema da obra porque retorna diversas vezes ao longo de toda a peça, como uma espécie de refrão — algumas vezes retorna igual (demarcando inclusive o seccionamento das 3 grandes partes da obra), outras, modificada. Nesse início — a seção 0 — o tema é apresentado duas vezes seguidas, na mesma sequência de alturas, porém com durações diferentes. O ritmo é escrito de forma a não evidenciar o compasso nem mesmo o pulso, causando efeito de irregularidade e aleatoriedade das durações.

Figura 3-5. Seção 1 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 135-136).

## Noturno depois do vinho/Pg.2

The musical score for 'Noturno depois do vinho/Pg.2' is presented in four systems, each with two staves. The upper staff of each system contains a melodic line with a slur and a fermata, and the lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, triplets, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Figura 3-6. Continuação da seção 1 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 135-136).

Na seção 1 (Figura 3-5 e 3-6), o ciclo descrito do tema se repete mais quatro vezes, e junto com ele vão surgindo aos poucos duas linhas de contraponto, cada uma com um novo trio de alturas: uma linha abaixo do tema com as alturas Dó sustenido, Ré e Sol; e outra acima dele com Si, Si bemol e Dó. Diferente da melodia-tema, que já se mostra inteira desde a primeira aparição e retorna sempre da mesma maneira (com a repetição), as outras duas linhas vão expondo uma nota por vez e variando a cada retorno — a linha superior, ao se mostrar por inteiro, revela-se inclusive como uma imitação em relação à do meio, no tocante à sequência de intervalos: segunda menor descendente, segunda maior ascendente e mais duas



segundas menores descendentes em sequência. O resultado geral formado é uma textura polifônica em três vozes, com nove alturas distintas, que aparecem na ordem geral Fá, Mi, Sol bemol, Dó sustenido, Ré, Sol, Si, Si bemol e Dó.

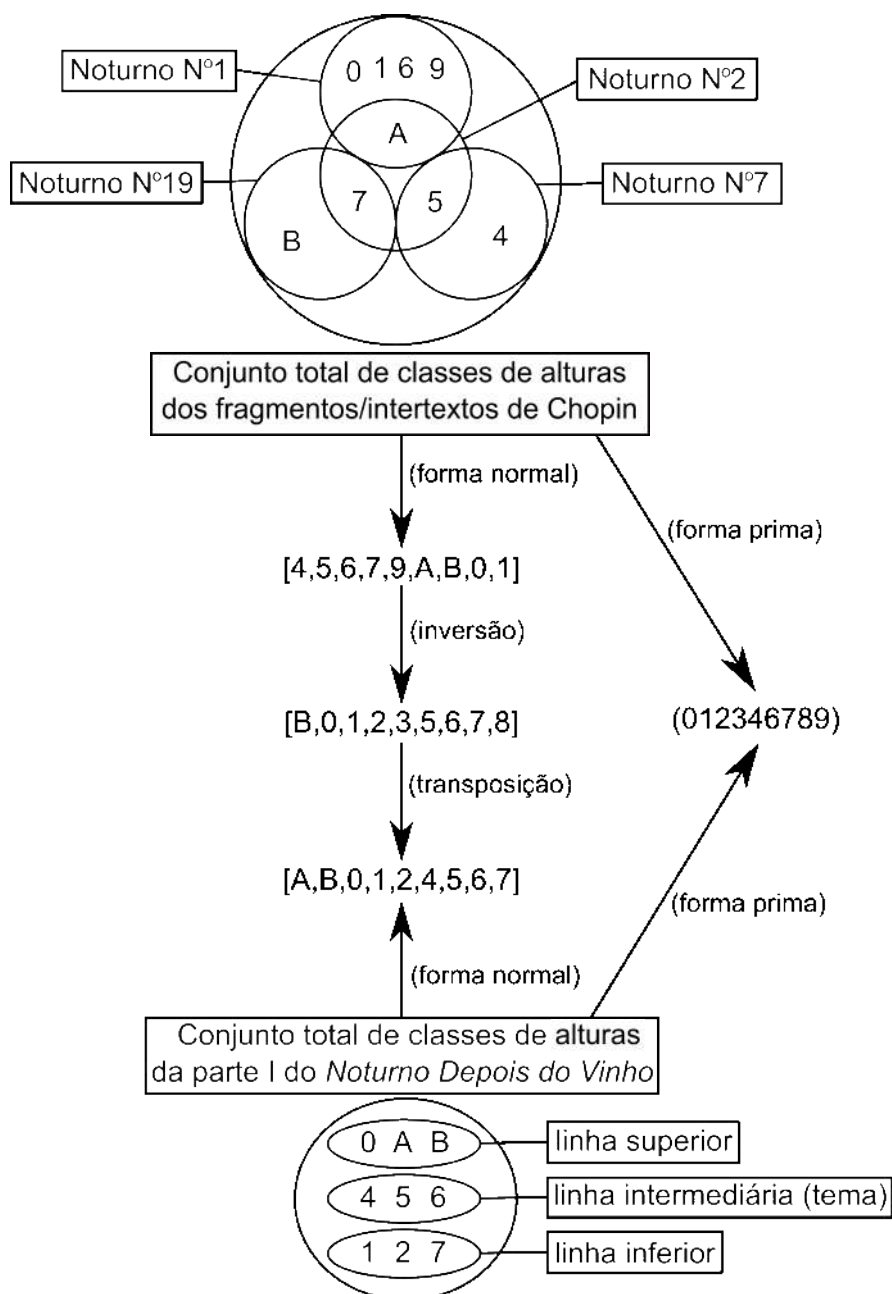


Figura 3-7. Gráfico esquemático da modelagem de perfil da obra de Tim Rescala sobre os fragmentos de Chopin.

O conjunto de classe de alturas formado pela soma das linhas desse contraponto, na forma normal, é o nonacorde  $[A,B,0,1,2,4,5,6,7]$ <sup>57</sup>, que corresponde à classe de conjunto (012346789) — o conjunto 9–5 da lista de Allen Forte<sup>58</sup>. Se formarmos um conjunto com todas as classes de alturas das melodias dos quatro fragmentos/intertextos de Chopin — o *Noturno N.º. 1* contém Si bemol, Dó, Ré bemol, Lá e Sol bemol; o n.º. 2 contém Si bemol, Sol e Fá; o n.º. 7 tem Mi e Mi sustenido; e o n.º. 19, Si e Sol —, obteremos também um nonacorde, o  $[4,5,6,7,9,A,B,0,1]$ . Observando esse segundo conjunto, notamos que ele difere do primeiro apenas por um elemento: o 9 desse substitui o 2 do primeiro. E se olharmos com mais atenção, notaremos que o segundo conjunto está relacionado ao primeiro por inversão e transposição — pela operação  $T_1I$ . O segundo conjunto, o de Chopin —  $[4,5,6,7,9,A,B,0,1]$  —, se for invertido (em torno do eixo 0) e colocado na forma normal, resulta em  $[B,0,1,2,3,5,6,7,8]$ , que nada mais é do que a transposição (um semitom acima) do primeiro conjunto, o de Rescala — o  $[A,B,0,1,2,4,5,6,7]$ . Portanto, uma vez que os conjuntos de uma determinada classe estão todos relacionados uns com os outros por transposição e/ou inversão — e como resultado disso, têm o mesmo conteúdo de classes de intervalo —, o segundo conjunto tem a mesma forma prima (012346789) e também pertence à mesma classe de conjuntos, correspondente ao conjunto 9-5 de Forte (Figura 3-7).

No fim das contas temos a mesma classe de conjuntos — e o mesmo conteúdo de classes de intervalo — nessa primeira seção da obra de Rescala e no somatório das melodias dos fragmentos dos noturnos de Chopin utilizados como intertextos pelo compositor brasileiro. Esse procedimento composicional está perfeitamente alinhado à descrição cênica do próprio autor a respeito da peça: “Não encontra a [partitura] que procura e acaba pegando qualquer uma, pois acha que será capaz de tocar de cor qualquer noturno de Chopin. No entanto, ela não se lembra bem qual deles está programado, ficando indecisa entre quatro” (RESCALA, 2017, p. 134). Ou seja, essa seção 1 — da qual se originarão outras seções —, com o tema da obra em polifonia atonal, é criada espontaneamente pela pianista ficcional como fruto da sua confusão mental causada pelo efeito da embriaguez, que a faz misturar e sintetizar os quatro noturnos.

<sup>57</sup> Utilizamos as letras A e B para substituir respectivamente os números 10 e 11 nos conjuntos, a fim de distingui-los com clareza dos elementos 0 e 1.

<sup>58</sup> Essas são as duas maneiras de nomear classes de conjuntos: a forma prima e o número de Allen Forte. A forma prima consiste em procurar em todos os membros da classe de conjuntos, selecionar aquele com a ‘mais normal’ das formas normais e usá-lo para nomear a classe de conjuntos como um todo, começando com 0. Já o número de Allen Forte é proveniente de uma lista em que esse autor elenca todas as classes de conjuntos e identifica cada uma com um par de números separados por um traço, sendo o primeiro algarismo referente à quantidade de elementos do conjunto, e o segundo à posição do conjunto na lista (STRAUS, 2013: 47).

E com relação às nossas detecções tipológicas, estamos, nessa primeira seção da peça, diante de um caso de **modelagem de perfil**. Como já explicamos, essa tipologia se localiza, no tocante às dimensões da Bússola Intertextual, na parte esquerda da faixa horizontal central do gráfico (Figura 3-8), na qual a intencionalidade é subvertida, e a presença é parcialmente explícita/implícita. No caso que estamos analisando, a subversão da intencionalidade é clara, uma vez que o resultado estético/estilístico de música de concerto contemporânea na obra de Rescala é radicalmente distinto dos noturnos românticos de Chopin; e a presença é intermediária entre explícita e implícita, pois, apesar de certos parâmetros apresentarem características totalmente diferentes — e até mesmo a harmonia ser tratada de forma distinta —, a classe de conjuntos utilizada é exatamente a mesma do intertexto, em uma perspectiva de multi-intertextualidade. A presença seria totalmente implícita se fossem encontradas relações mais profundas entre os objetos do parâmetro das alturas — algum processo oculto que pudesse estar por trás da construção delas —, e essas relações fossem então utilizadas para criar um sistema composicional, o qual, por sua vez, seria então usado para gerar uma nova obra. Se fosse esse o caso, estaríamos falando de uma ocorrência de **modelagem sistêmica**, a tipologia que se concentra apenas nas relações profundas entre objetos associados a parâmetros específicos na obra original para criar a nova obra; a modelagem de perfil considera as relações e diretamente os objetos.

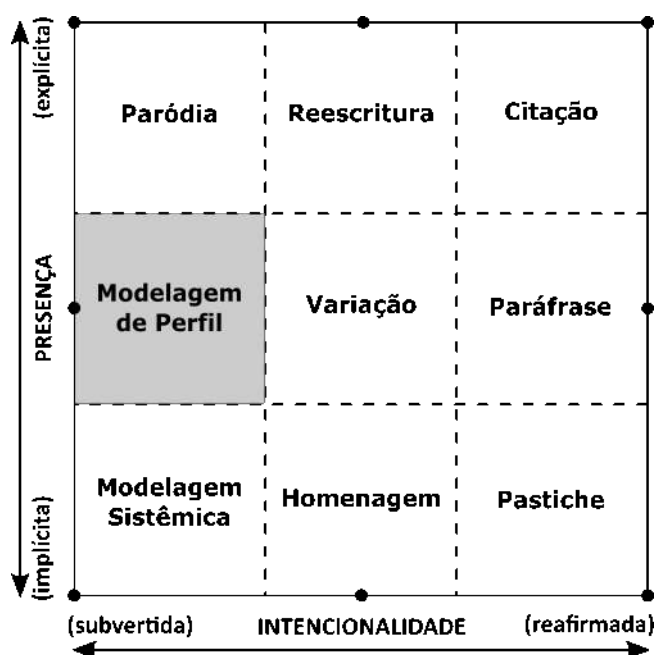


Figura 3-8. Localização da modelagem de perfil no gráfico da Bússola Intertextual.

Na seção 2 da obra de Rescala (Figura 3-9), temos um desenvolvimento do tema com uma nova textura em três planos distintos: um agudo constituído apenas da metade inicial da primeira frase da melodia, com as mesmas alturas e registro, mas com durações diferentes, dobradas oitava acima, repetindo-se em ostinato; um intermediário com um acorde batido de quatro notas (Sol, Lá bemol, Si bemol, Dó) repetido em um padrão rítmico de dois compassos; e um grave, a partir do terceiro compasso da seção, com colcheias oitavadas marcadas com acentos, intercaladas aos acordes do segundo plano, constituindo linhas de imitação contrapontística da camada aguda, as quais vão sendo transpostas a cada reincidência.

**Noturno depois do vinho/Pg.3**

Figura 3-9. Seção 2 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 136).

Apesar de a melodia do tema apresentar algumas modificações, ela mantém um alto grau de reconhecibilidade, pois: (1) ela está na camada mais aguda e mais saliente dentro da textura geral; (2) as suas alturas não só são as mesmas, como estão na mesma sequência; (3) apesar de diferentes, as durações preservam uma certa relação de proporcionalidade, evitando a deformação da melodia. Portanto podemos considerar a dimensão da presença intertextual dessa seção da obra, em relação à seção anterior, como explícita, mesmo não sendo totalmente. E quanto à dimensão da intencionalidade, temos um tratamento dado ao tema com resultado de estilo e caráter próximos ao da seção 1, por um lado, por conta do tipo de harmonia, mas distintos por outro, pela textura bem diferente, a dinâmica *fortissimo* (antes era *piano*) e o padrão rítmico com caráter mais regular e repetitivo. Podemos então detectar aqui, em relação à seção 1, uma ocorrência de **reescritura** — a tipologia, cuja área na Bússola Intertextual corresponde aos casos com presença explícita e intencionalidade parcialmente reafirmada/subvertida (Figura 3-10).

Além da detecção no plano das tipologias principais, também encontramos nessa seção da peça uma das nossas **outras tipologias**. Acabamos de detectar uma reescritura do tema da peça, que, por sua vez, consiste em uma modelagem de perfil dos fragmentos de Chopin; temos, portanto, dois ‘passos’ de transformação intertextual: o intertexto se transformou por meio da modelagem de perfil, e o produto dessa transformação é novamente intertextualizado, dessa segunda vez pela reescritura. O resultado disso é uma cadeia intertextual em sequência, ou seja, um caso de **intertextualidade de segunda ordem**.

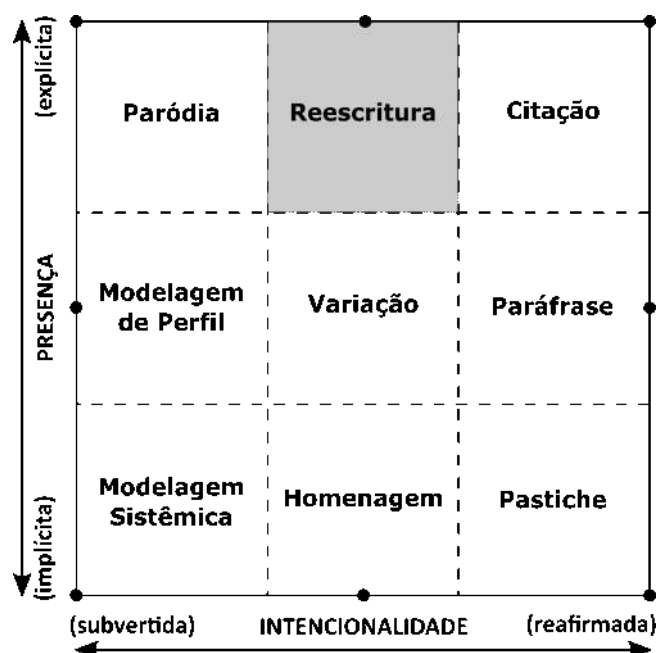


Figura 3-10. Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual.

A partir da nossa perspectiva, a seção 0 — a exposição monofônica do tema — pode ser então derivada da seção 1, apesar de estar antes dela. As 3 vozes da polifonia da seção 1 (Figura 3-5) surgem da modelagem de perfil dos intertextos de Chopin, e se eliminarmos as linhas superior e inferior do contraponto e mantivermos apenas a linha do meio, isolada e monofônica, temos a seção 0. E no tocante à sua classificação tipológica, interpretamos o tema monofônico como ocorrência das mesmas tipologias da seção 2 (a partir da mesma origem intertextual): **reescritura e intertextualidade de segunda ordem**. Nesse caso, a reescritura se justifica pelo fato de que todo o material de entorno do tema foi retirado, resultando na melodia temática ‘solitária’, com a dimensão da presença totalmente explícita, e a intencionalidade nem muito subvertida, nem muito reafirmada em relação à original.

Figura 3-11. Seção 3 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 137).

A terceira seção (Figura 3-11) começa com a ocorrência de um **pastiche** dos nossos intertextos (e o fragmento inicial do primeiro compasso ainda pode ter a interpretação adicional de uma brevíssima paráfrase do início do tema de um outro noturno, o Op. 27 N° 2, o qual optamos, no entanto, por não considerar como uma quinta fonte intertextual da peça de Rescala, uma vez que o compositor descreve que a personagem da pianista faz confusão entre

quatro noturnos chopinianos, e os quatro que consideramos como intertextos apresentam, todos, citações literais no noturno de Rescala, diferentemente do Op. 27 N<sup>o</sup> 2). Partindo da primeira nota do tema da peça — que funciona como elo entre a essa seção e a anterior — e reconstituindo a textura, o caráter, as particularidades melódicas e harmônicas, e o pianismo e virtuosismo característicos do estilo dos noturnos do compositor polonês, Rescala simula os improvisos da pianista que acha que está tocando Chopin. Ao mesmo tempo, no entanto, não há presença explícita de materiais temáticos chopinianos; o compositor brasileiro realiza a reconstituição de estilo, mas com materiais musicais próprios. Temos, portanto, a dimensão da presença implícita — já que há utilização de novos materiais temáticos —, com a intencionalidade totalmente reafirmada — uma vez que há mimetização do contexto e do tratamento dados ao material musical. No gráfico da Bússola intertextual o pastiche ocupa, conseqüentemente, a área do vértice direito inferior (Figura 3-12).

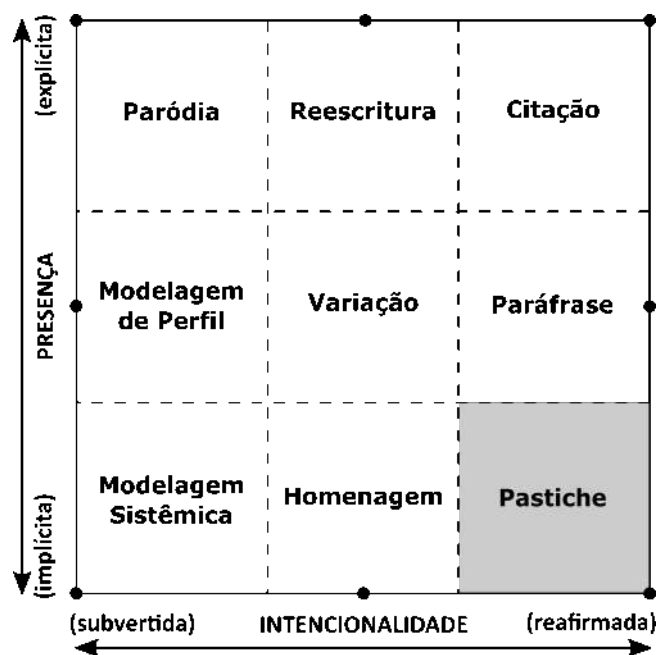


Figura 3-12. Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual.

O segundo compasso dessa mesma seção (Figura 3-11) retoma o início do primeiro, mas dessa vez a nota Fá invoca uma reaparição do tema da peça, com as mesmas alturas, na mesma ordem, durações diferentes e um contexto harmônico e textural distintos, seguindo o padrão do pastiche de Chopin do compasso anterior. No tocante ao âmbito das alturas, temos então nesse momento uma rearmonização tonal do tema — a nota Fá funciona como terceiro grau da escala diatônica de Ré bemol maior, ou terça do acorde de tônica; e o Mi natural e Sol bemol funcionam como bordadura dupla cromática, a partir do Fá. Uma vez

que as modificações no material temático não são suficientes para tirar sua clara reconhecibilidade, e a alteração no seu contexto/tratamento é muito grande — a textura polifônica a três vozes, com harmonia atonal e ritmos que soam irregulares e aleatórios, se torna uma textura de melodia acompanhada com harmonia tonal e ritmos regulares —, podemos considerar esse breve trecho como um pequeno caso intertextual de **paródia** do tema de Rescala. Essa tipologia, contrariamente ao pastiche, tem a dimensão da presença explícita, e a da intencionalidade subvertida, ocupando a área do vértice esquerdo superior do gráfico da Bússola (Figura 3-13).

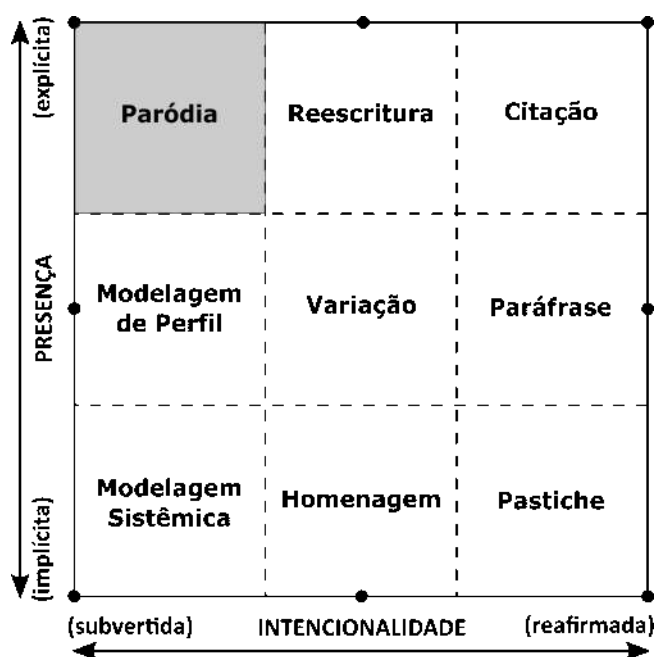


Figura 3-13. Localização da paródia no gráfico da Bússola Intertextual.

Na segunda metade do segundo compasso, o tema some, os materiais passam a ser novos outra vez, e o contexto/tratamento chopiniano se desconstrói parcialmente, mantendo a maior parte de suas características e alterando apenas o aspecto harmônico, que se metamorfoseia numa conformação atonal, subvertendo consideravelmente o contexto e reforçando o efeito cênico de embriaguez sobre a performance da instrumentista. Nesse momento temos então um caso de **homenagem**, a tipologia que consiste nessa fusão do estilo do autor ou obra intertextualizada/homenageada com o do compositor homenageador — gerando intencionalidade intertextual parcialmente reafirmada/subvertida —, sem exposição de materiais temáticos do intertexto — resultando em presença implícita (Figura 3-14). Esse



padrão se mantém no compasso seguinte, quando é interrompido abruptamente, deflagrando a próxima seção.

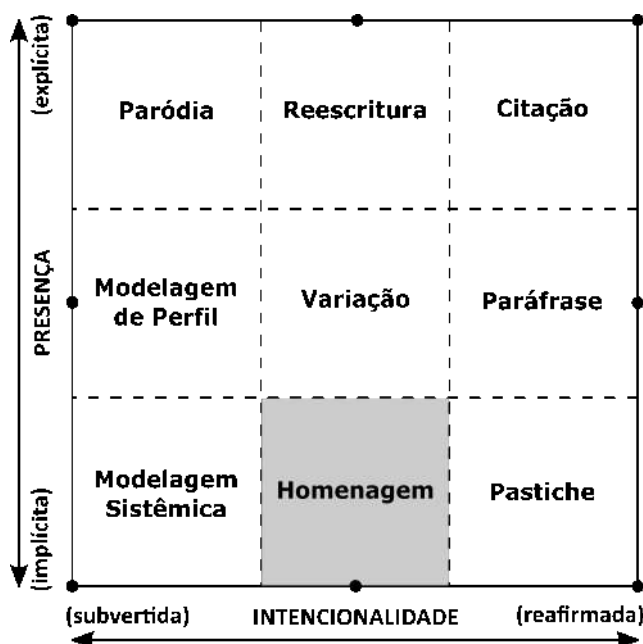


Figura 3-14. Localização da homenagem no gráfico da Bússola Intertextual.

A seção 4 (Figura 3-15) traz um novo desenvolvimento do tema, configurado em três planos e entremeado das primeiras citações literais de Chopin. Nos quatro compassos iniciais, o primeiro plano apresenta o motivo inicial do tema da peça, na altura original, começando com a mesma nota Fá expandida em semibreves pontuadas e oitavadas, uma em cada compasso, alternadas entre as duas mãos, em diferentes registros. O segundo plano, que começa na mão direita, imita o primeiro, com os mesmos intervalos, traspostos a outras alturas e com durações mais curtas, expondo as quatro notas em um único compasso, cujas alturas na primeira aparição correspondem às três classes de altura que constituem a linha mais aguda do contraponto da primeira seção — Si, Si bemol e Dó. Da mesma maneira que o primeiro, esse plano também se alterna entre as mãos. O terceiro plano se apresenta em uma linha melódica cujas classes de altura das três primeiras notas são as mesmas da voz inferior do contraponto da primeira seção — Dó sustenido, Ré e Sol —, e as três últimas, separadas dessas por um Mi bemol, apresentam as mesmas classes de intervalos — <15> —, em ordem retrógrada — Ré, Lá e Sol sustenido, ou seja, <51>. O conjunto de alturas desse plano ainda pode ser interpretado como uma derivação da linha melódica do tema da peça, com as classes de altura Fá, Mi, e Sol bemol, representadas pelo conjunto (012). As classes de altura desse terceiro plano podem ser organizadas em dois tricordes pertencentes a esse mesmo conjunto:

Dó sustenido, Ré e Mi bemol; e Sol, Sol sustenido e Lá. E, assim como os outros dois, esse último plano também se alterna entre as duas mãos, formando uma textura geral em três planos que vai modulando de acordo com os intervalos das alturas do primeiro plano, durante quatro compassos no total.

### Noturno depois do vinho/Pg.4

The musical score for 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala, page 4, is presented in five systems. Each system consists of two staves for piano. The first system is marked with a box containing the number '4'. The music features complex textures with multiple layers of notes, often spanning an octave (8va). Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). Performance instructions include 's/ pedal' and 'ped.' (pedal). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Figura 3-15. Seção 4 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 138).

Podemos considerar esse trecho inicial da seção 4 como uma **paráfrase** em relação à seção 1 — a tipologia que desloca parcialmente a presença para um meio termo entre explícita e implícita e mantém a dimensão da intencionalidade reafirmada (Figura 3-16). Esse trecho deixa aparente a intertextualização do material temático, porém com modificações significativas nele, pela diluição da melodia com as notas mais longas e ‘espalhadas’ por diferentes registros; isso determina, portanto, a localização da presença entre explícita e implícita. Já o tratamento/contexto dado a esse material parcialmente modificado é bastante semelhante, em termos de estilo e caráter, ao da seção 1 — com harmonia atonal baseada nos mesmo intervalos, textura em uma espécie de contraponto em três vozes desencontradas ritmicamente, e dinâmica predominantemente *piano*.

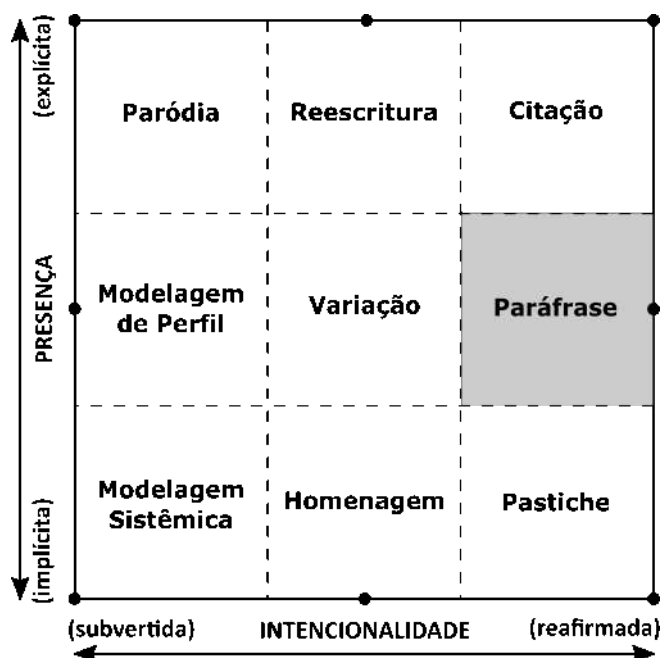


Figura 3-16. Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual.

A mesma seção segue alternando esse padrão do início, um pouco modificado, com **citações**, pela primeira vez na peça, dos noturnos de Chopin. Como já explicamos, a citação é a tipologia que resgata o intertexto na sua forma original, com presença explícita e intencionalidade reafirmada (Figura 3-17). Temos, no quinto compasso, o fragmento intacto do início do *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*, seguido da volta um pouco modificada do padrão anterior, nos próximos três compassos. Dessa vez, mantém-se o plano das semibreves oitavadas com o motivo inicial do tema alternado entre as mãos. O segundo plano (que nesse momento se inicia na mão esquerda) mantém a mesma disposição anterior, apenas

com adição de terças paralelas. E o terceiro plano (que começa agora na mão direita) se transformou em colcheias de notas duplas em *staccato*, que se movimentam especularmente a partir da altura-eixo que divide ao meio, em dois trítonos, a oitava do primeiro plano. Novamente essa textura geral é interrompida por um compasso intacto de citação, dessa vez do *Noturno No. 1 em Si bemol menor*, no nono compasso dessa seção. Por fim, o padrão imediatamente anterior à última citação retorna nos dois penúltimos compassos, os quais, em seguida, se rarefazem, encerrando a seção em uma suspensão de pausa fermatada.

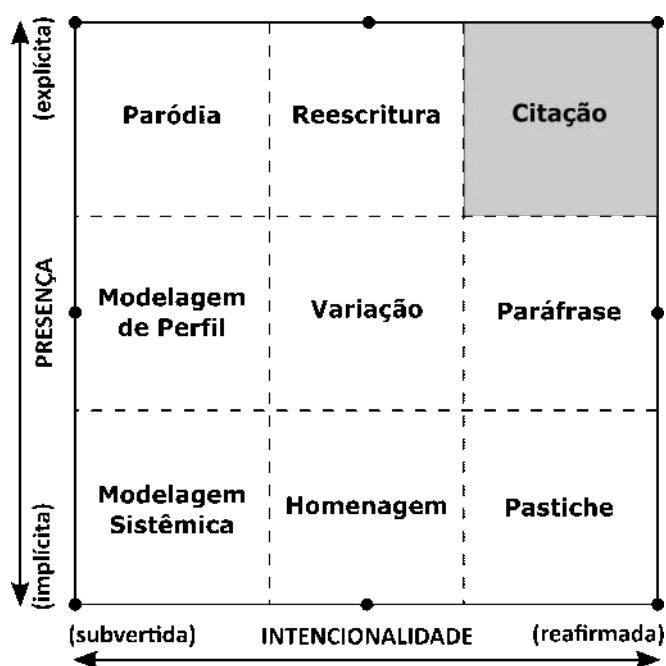


Figura 3-17. Localização da citação no gráfico da Bússola Intertextual.

A quinta seção (Figura 3-18) se inicia com a reexposição literal do tema monofônico, como na sua primeira aparição na abertura da obra, marcando o início da segunda grande parte da peça. Porém, em vez de ser prosseguido pela harmonização atonal do contraponto a três vozes da seção 1, descortina-se agora, na sequência, novamente o perfeito encaixe da melodia do tema com o contexto do ‘improviso’ chopiniano harmonizado tonalmente sobre o acorde de Ré bemol maior — ou seja, temos uma reaparição (levemente modificada) da paródia descrita no segundo compasso da seção 3. Nos próximos três compassos, a melodia do tema continua a ser reiterada na mão direita, sobre contexto que se alterna entre acompanhamentos e contrapontos atonais, extraídos/derivados de materiais anteriores da peça, e o retorno do pastiche chopiniano. Por fim, o tema começa a ser desenvolvido, a partir do tratamento *à la* Chopin — com uma melodia adensada com acordes

na mão direita, e acompanhamento de arpejos ornamentados na esquerda — com harmonia tonal que vai se ‘deformando’ em atonalismo, enquanto os outros parâmetros musicais mantêm suas características, da mesma maneira que observamos anteriormente na homenagem da seção 3.

**Noturno depois do vinho/Pg.5**

5

The musical score for 'Noturno depois do vinho/Pg.5' is presented in five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (p) dynamic and a fermata over the first two measures of the right hand, with a second finger (2) indicated. The left hand has a simple accompaniment. The second system features a forte (f) dynamic in the right hand and a four-measure phrase in the left hand. The third system shows dynamic changes from p to f and back to p, with a fermata in the right hand. The fourth system has a forte (f) dynamic and includes triplets (3) and a trill (tr) in the left hand. The fifth system concludes with a piano (p) dynamic and a fermata in the right hand. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Red.' and asterisks.

Figura 3-18. Seção 5 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 139).

A seção 6 (Figura 3-19) mantém inalterados, ao longo dos seus quatro compassos, a trama textural e o padrão do ritmo e das alturas, num todo disposto em 2 planos distintos, ambos compartilhados pelas duas mãos. O primeiro plano contém uma linha melódica dobrada em 3 oitavas, que parte de um Si bemol para um Lá e vai progressivamente ampliando esse intervalo, alternando as novas alturas com a reiteração do Si bemol e repousando ao final sobre o Lá; e o segundo consiste numa espécie de acompanhamento em acordes de quatro notas, com ataques intercalados aos da melodia, reiterando algumas notas e prolongando outras. Podemos observar, em uma visão geral sobre a maneira pela qual o compositor organiza os movimentos horizontais das alturas em toda a obra, que há prevalência do intervalo de segunda menor, cuja origem está claramente destacada no tema da peça.

**Noturno depois do vinho/Pg.6**

The image shows a musical score for piano, titled 'Noturno depois do vinho/Pg.6'. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked with a box containing the number '6'. The music is in 12/8 time and features a melodic line in the right hand and a four-note accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like accents and slurs. There are also some performance instructions like 'Red.' and asterisks below the staves.

Figura 3-19. Seção 6 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 140).

Essa descrição pode ser interpretada como um novo desenvolvimento da seção 1, só que mais distante que os dois anteriores, nas seções 2 e 4 — respectivamente a reescritura e a paráfrase da seção 1. Assim como o desenvolvimento da seção 2, o da 6 também altera parcialmente o contexto de tratamento da seção 1 dado ao material temático, com uma trama textural diferente — conforme descrevemos acima — e um padrão rítmico geral regular e repetitivo. Temos, então, a intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida, como na reescritura. Mas, além disso, observamos também, nesse novo desenvolvimento, um

obscurcimento do tema da seção 1, em um nível bastante significativo, porém sem deixar totalmente de transparecê-lo; temos em ambas as seções o intervalo de segunda menor descendente iniciando as melodias, em seguida detectamos segundas maiores — uma ascendente na seção 1, e uma descendente (após o retorno ao Si bemol) e outra ascendente na seção 2 —, na sequência temos alguns intervalos diferentes entre as melodias, e, por fim, as duas terminam em uma nota que produz o mesmo intervalo em relação à nota inicial de cada uma. Configura-se, portanto, a presença intermediária entre explícita e implícita, como na paráfrase. E como resultado final, chegamos à **variação**, a tipologia que ocupa a área central do gráfico da Bússola Intertextual (Figura 3-20).

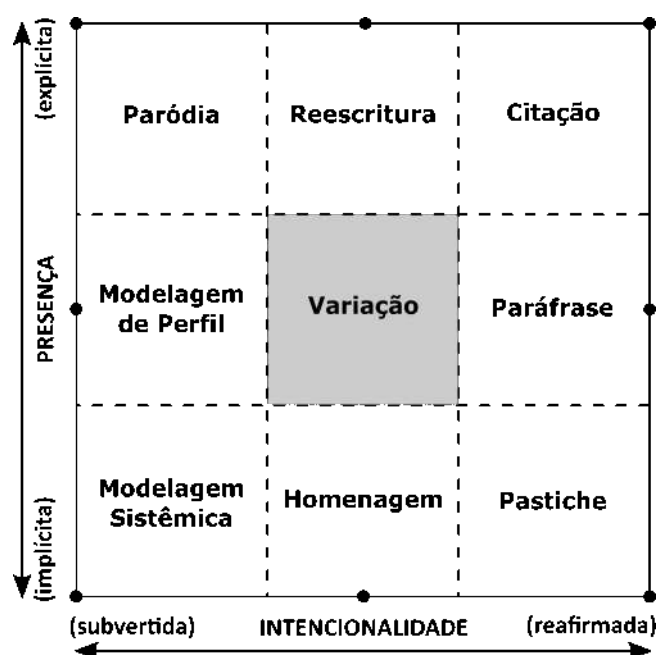


Figura 3-20. Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual.

Na seção seguinte, de número 7 (Figura 3-21), temos novamente o caso tipológico da **homenagem** com o padrão de ‘improviso’ chopiniano harmonicamente ‘distorcido’. Porém, diferentemente das seções 3 e 5, nas quais ele surge da transformação do ‘improviso’ tonal, dessa vez ele já se apresenta atonal desde o começo, mantendo-se assim até o sexto e último compasso. Também há utilização da imitação como recurso de desenvolvimento do material musical; o terceiro compasso consiste integralmente na repetição do primeiro, apenas transposto uma terça menor acima. Além da marcante presença do intervalo de segunda menor, comentada anteriormente, as alturas da música nesse momento também são organizadas em torno do intervalo de trítone, vertical e horizontalmente, conferindo a esse

trecho uma sonoridade bastante dissonante. Junto a essas dissonâncias, a armação de oitavas em registros extremos e opostos nas duas mãos, com dinâmica *fortissimo*, produz um momento de tensão que ‘descansa’ sobre o primeiro acorde da próxima seção, de Ré bemol maior — a tônica dos momentos dos pastiches chopinianos e das paródias tonais do tema da peça.

Figura 3-21. Seção 7 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 140).

Na oitava seção (Figura 3-22), o acorde supramencionado (de Ré bemol maior), que nos soa como um alívio à tensão harmônica anterior, já é ‘contaminado’ por dissonâncias logo no segundo tempo do primeiro compasso: o acorde perfeito maior prolonga-se na mão direita, enquanto a mão esquerda abandona o baixo da fundamental Ré bemol para atacar o intervalo de sétima maior formado pelas alturas Sol natural e Fá sustenido, gerando um resultado harmônico bastante tenso. No decorrer dessa seção, a pianista embriagada tenta insistentemente — porém sem êxito — se fixar no acorde tonal, o qual, portanto, reincide repetidas vezes e é sempre imediatamente ‘bombardeado’ e ‘desmantelado’ pelos intervalos dissonantes. Analogamente a esse processo, o padrão da **homenagem** com os ‘improvisos’ chopinianos, que já se apresentam com harmonia atonal, vão sendo cada vez mais



fragmentados e interrompidos, dissolvendo-se, por fim, em uma textura geral totalmente pontilhista; esse pontilhismo caótico representa o grau máximo de confusão mental da pianista e corresponde, nas palavras do próprio compositor, aos seus “devaneios atonais” (RESCALA, 2017, p. 134) (cuja classificação tipológica intertextual será devidamente realizada quando chegarmos à análise da seção 11, no momento em que eles aparecerão com predominância).

**Noturno depois do vinho/Pg.7**

The musical score is for piano (Pno.) and consists of five systems of two staves each. The first system is marked with a box containing the number '8'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and various articulations such as accents and slurs. The notation includes dynamic markings like 'f' and 'Red.', and includes some non-standard symbols like asterisks and '8va' markings. The piece is in 2/4 time and ends with a double bar line.

Figura 3-22. Seção 8 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 141).

### Noturno depois do vinho/Pg.8

The image displays five systems of piano music for the piece 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala. Each system is a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). A box with the number '9' is placed above the first system. The score concludes with a fermata over a final chord.

Figura 3-23. Final da seção 8 e seção 9 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 141).

A seção 9 (Figura 3-23) prossegue com a textura completamente pontilhista resultante do fim do processo da seção anterior, ainda entremeada das reaparições fugazes do acorde de Ré bemol maior. A partir do quinto compasso, desencadeia-se uma nova situação na peça com o surgimento dos intertextos de Chopin ‘despedaçados’, ‘partidos ao meio’ lateralmente, sempre com o material musical de uma das mãos apenas, sobre ou sob o material do seu entorno pontilhista atonal. No sétimo compasso temos a mão direita do fragmento do *Noturno No. 1 em Si bemol menor*; no décimo compasso detectamos a mão esquerda do *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*; e no compasso 12 dessa seção notamos o conteúdo da mão direita do *Noturno No. 19 em Mi menor*. Nos dois compassos com a mão direita dos noturnos, temos os respectivos materiais temáticos chopinianos totalmente evidentes, recontextualizados em novos acompanhamentos na mão esquerda, altamente contrastantes em relação aos originais; temos, portanto, ocorrências tipológicas da **paródia**, na medida em que a dimensão da presença está totalmente explícita, e a da intencionalidade, totalmente subvertida. Já o caso do compasso 10 dessa seção, no qual encontramos a mão esquerda de Chopin por baixo do pontilhismo atonal que se mantém na mão direita, temos um caso diferente. Podemos interpretar tal configuração como uma ocorrência tipológica de **homenagem**, uma vez que foi extraído do noturno de Chopin apenas o material de contexto — ou seja, referente à intencionalidade, sem valor de presença intertextual —, e que, somado a isso, o material da mão direita é inteiramente novo — pertencente aos “devaneios atonais”. Em suma, temos nesse momento o pontilhismo atonal sobre um arpejo do acorde de Dó sustenido menor (com o Mi natural na mão direita) — um arpejo bastante genérico, sem o poder de, por si só, gerar reconhecibilidade significativa especificamente do *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*. Como consequência, do ponto de vista dos intertextos chopinianos, temos a intencionalidade intermediária entre reafirmada e subvertida — com a mistura de estilos —, e a presença implícita — com o novo material temático de Rescala.

Também podemos detectar classificações das nossas **outras tipologias** nesses fragmentos ‘despedaçados’. A tipologia do **arranjo** pode ser considerada em todos os casos em que o material temático (a presença) é consideravelmente explícito, e o contexto/tratamento é alterado em algum nível, seja alto ou baixo; sendo assim, ocorrências de reescritura, paródia e algumas de variação e paráfrase — as que obscureçam pouco a presença intertextual — podem ser consideradas arranjos. Dito isso, podemos ver os fragmentos ‘despedaçados’ com materiais da mão direita dos noturnos como pequenas amostras de arranjo, com os materiais temáticos explícitos, mas com uma nova roupagem subversiva.

Assim como o arranjo, a **alusão** pode corresponder a ocorrências de diferentes tipologias principais. Todos os momentos que remetem aos intertextos de forma indireta e *en passant* — ou seja, sem presença totalmente explícita, mas com características de presença e/ou intencionalidade significativamente perceptíveis — podem ser classificados como alusões. Por conseguinte, casos de paráfrase, variação, modelagem de perfil, pastiche ou homenagem que reúnam esses requisitos podem ser vistos — ou melhor, ouvidos — como alusões. E nessa seção 9 do *Noturno Depois do vinho*, enxergamos essas características na homenagem do fragmento ‘despedaçado’ com material chopiniano da mão esquerda — um momento fugaz de arpejos tonais ‘sufocado’ entre e sob o pontilhismo caótico do seu entorno.

Finalizando a seção, o último fragmento temático chopiniano, no compasso 12, se encerra na nota Ré sustenido, emendando-se no prenúncio da melodia do tema principal da peça e desembocando na sua reexposição literal, na décima seção (Figura 3-24), que corresponde integralmente à exposição monofônica do tema na abertura da obra (com exceção de uma breve expansão final). Novamente, a reexposição do tema monofônico demarca o início de uma nova grande parte da obra, que dessa vez é a terceira e última.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system shows the end of section 9 and the beginning of section 10. It features a monophonic melody in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand. A box labeled '10' is placed above the first measure of section 10. The second system continues the melody in the right hand. The third system shows the final measures of section 10, which end with a 6/8 time signature change. Performance markings such as *p*, *rit.*, and asterisks are present throughout the score.

Figura 3-24. Final da seção 9 e seção 10 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 142-143).

A seção 11 (Figuras 3-25 a 3-27), a primeira dessa última parte, também é a penúltima da peça e a maior de todas as seções. Ela retoma e avança o processo da seção 9, resgatando o pontilhismo caótico entremeadado dos fragmentos dos noturnos; entretanto, nesse momento, eles emergem vertiginosamente, completos e intactos, sem contaminação vertical de materiais dos “devaneios atonais”. No compasso 1 da seção temos a **citação** do *Noturno No. 2 em Mi bemol maior*; no compasso 3, constatamos o fragmento intacto do *Noturno No. 1 em Si bemol menor*; no 5 observamos o *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*; no 8, o *Noturno No. 19 em Mi menor*; no 10, novamente o No. 2; no 12, mais uma vez o No. 1; no 14, o No. 7 aparece pela segunda vez; e, finalmente, no 16, retorna o No. 19. Além disso, desaparecem, provisoriamente, o tema da peça — ou qualquer derivação evidente dele —, bem como a sua possibilidade de harmonização tonal: o acorde de Ré bemol maior.

The image displays a musical score for piano, labeled 'Pno.' on the left. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a box containing the number '11' in the top left corner. The music is in 6/8 and 3/4 time signatures. It features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a box containing the number 11. The second system continues the piece with various articulations and dynamics.

Figura 3-25. Início da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 143-145).

## Noturno depois do vinho/Pg.10

The musical score for 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala, page 10, is presented in five systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) for piano (Pno.).

- System 1:** Features a piano (*p*) melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *pp* and *ff*. Fingerings of 6 and 5 are indicated. There are accents marked 'Red.' and '\*'.
- System 2:** Shows a piano (*p*) melody with a triplet in the treble staff and a bass line. Dynamics include *p* and *Red.*. A triplet is marked with a '3'.
- System 3:** Features a *ff* melody in the treble staff and a bass line. Dynamics include *ff* and *p*. Fingerings of 5 and 3 are shown. Accents 'Red.' and '\*' are present.
- System 4:** Shows a *ff* melody in the treble staff and a bass line. Dynamics include *ff* and *p*. A triplet is marked with a '3'. Accents 'Red.' and '\*' are present.
- System 5:** Features a *ff* melody in the treble staff and a bass line. Dynamics include *ff*, *p*, and *ff*. Fingerings of 3 and 5 are shown. A dynamic marking of *8<sup>va</sup>* is present. Accents 'Red.' and '\*' are present.

Figura 3-26. Continuação da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 143-145).

### Noturno depois do vinho/Pg.11

The musical score for 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala, page 11, is presented in four systems. Each system consists of two staves for piano (Pno.). The first system begins with a piano introduction marked *p* and *ff*, featuring a triplet of eighth notes and a five-fingered scale. It includes markings for 'Red.', '\*', and '5'. The second system continues with *ff* dynamics and a triplet of eighth notes. The third system features *f* dynamics and another triplet. The fourth system concludes with dynamics *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*, ending with a double bar line and the number 49/8.

Figura 3-27. Final da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 143-145).

Revelaremos agora, finalmente, a classificação tipológica dos materiais do pontilhismo caótico — ou seja, a maneira através da qual os “devaneios atonais” da pianista se originam intertextualmente, partindo dos intertextos geradores de toda a obra: os quatro fragmentos de Chopin. Deixamos essa revelação para este momento, uma vez que a seção 11 é a única em que os intertextos aparecem todos, íntegros, e justapostos a trechos do até então misterioso pontilhismo caótico.

Argumentamos no capítulo anterior, no item de explicação do Estranho Retorno Infinito como metáfora da intertextualidade, que todas as coisas estão, em última instância, interligadas, e, portanto, somos capazes de identificar parentesco intertextual até entre os textos (no caso, musicais) aparentemente mais distintos. E no contexto da nossa análise, se

olharmos para a Bússola Intertextual e para as tipologias principais que utilizamos até então nesta análise, notaremos que todas já apareceram em algum momento, com exceção da **modelagem sistêmica**. Da mesma maneira, entre todos os eventos musicais que compõem a obra, os “devaneios atonais” são, por enquanto, os únicos sem um diagnóstico tipológico intertextual. E é justamente essa última tipologia que explicará essa última origem, como veremos a seguir.

Conforme reafirmamos no início deste capítulo, uma análise musical permite liberdade interpretativa e criativa e não tem normalmente o intuito de resgatar os pensamentos do compositor na concepção e confecção de uma obra; e essa observação tem agora seu momento mais pertinente, uma vez que, muito provavelmente, o conteúdo das nossas modelagens sistêmicas não passou pela cabeça de Rescala quando ele compôs sua peça.

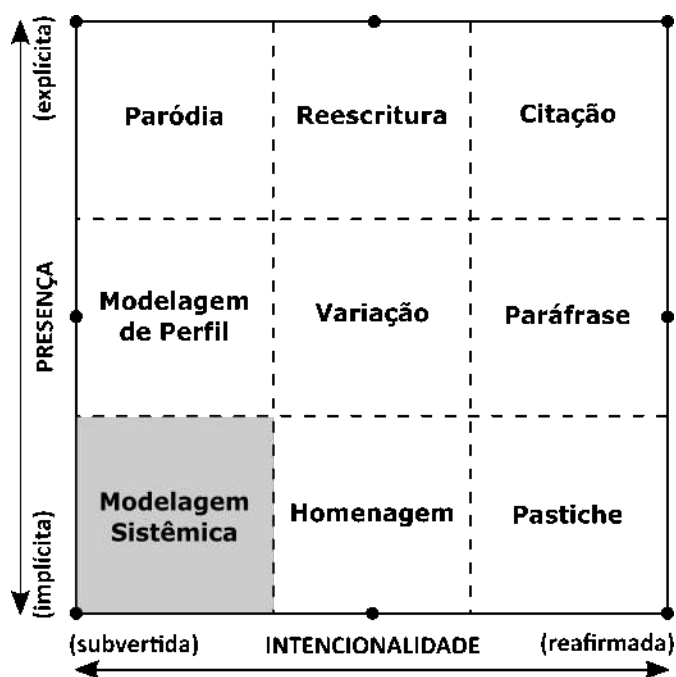


Figura 3-28. Localização da modelagem sistêmica no gráfico da Bússola Intertextual.

Segundo o idealizador da teoria, Liduino Pitombeira,

a modelagem sistêmica é uma especialização metodológica da intertextualidade abstrata que nos permite determinar um sistema (hipotético) para um determinado intertexto (sem interesse com relação à intenção original do autor). (...) A partir do sistema, (...) pode-se planejar uma nova obra que tem similaridade com aspectos profundos do original (PITOMBEIRA, 2014, p. 1).



Visto que o resultado intertextual guarda semelhanças apenas com aspectos profundos da obra precedente, sem exposição de nenhum material temático, nem reconstituição do contexto/tratamento, a tipologia da modelagem sistêmica ocupa, conseqüentemente, a área do vértice esquerdo inferior da Bússola Intertextual, com presença totalmente implícita e intencionalidade totalmente subvertida (Figura 3-28).

Essa metodologia, normalmente, parte então de um sistema composicional modelado com base em um intertexto para compor um novo texto musical. No caso peculiar da nossa análise, faremos o caminho inverso: partiremos do novo texto musical para desvendar o sistema composicional hipoteticamente criado a partir do intertexto, para que se configure a modelagem sistêmica que poderia ter sido aplicada para gerar os “devaneios atonais” da pianista ficcional a partir dos fragmentos dos noturnos de Chopin. Em outras palavras, nosso desafio, objetivamente, foi o de inferir um sistema composicional capaz de ter gerado ambos os textos musicais: os intertextos chopinianos e os novos textos musicais de Rescala. Essa tarefa foi bastante desafiadora, uma vez que, na prática mais usual da modelagem sistêmica, a meta é a de analisar um intertexto e, a partir de determinados dados extraídos da análise, formar um sistema composicional com potencial de ter produzido aquela determinada peça ou trecho musical, e, por fim, compor uma nova peça ou trecho por meio desse sistema. No nosso caso, precisamos realizar duas análises de dois textos musicais distintos para criar um sistema composicional que contemple concomitantemente o potencial de geração de ambos. Esse desafio se impôs como um recurso bastante relevante e oportuno de demonstração prática das nossas teorias que apontam, como comentamos, para o fato de todas as obras, mesmo aquelas mais distintas, estarem, em última análise, ligadas pela gigantesca, onipresente e indescrivível teia intertextual, a qual tudo constitui, ao mesmo tempo em que é por tudo constituída.

Como essa seção 11 é composta predominantemente por compassos de pontilhismo caótico intercalados com os compassos de citação literal dos noturnos, nosso planejamento intertextual foi o de partir da hipótese de que cada compasso dos “devaneios atonais” teria surgido por meio da modelagem sistêmica do compasso chopiniano adjacente, imediatamente anterior. Seguindo esse planejamento, selecionamos quatro pares de compassos, cada par contendo um compasso de pontilhismo caótico e um dos nossos quatro fragmentos-intertextos: os compassos 3 e 4, contendo a citação do *Noturno No. 1 em Si bemol menor*; 5 e 6, com o fragmento do *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*; 8 e 9, com o *Noturno No. 19 em Mi menor*; e 10 e 11, com o *Noturno No. 2 em Mi bemol maior*. Além disso, com a finalidade de poder mostrar um leque de diferentes possibilidades de criação de

sistema composicional, estabelecemos previamente que cada uma das nossas quatro pequenas modelagens sistêmicas seria focada em um determinado parâmetro musical diferente.

The image shows a musical score for piano (Pno.) in 3/4 time, covering measures 3 and 4 of section 11. The right hand (treble clef) starts with a piano (p) dynamic and features a triplet of eighth notes in measure 3, followed by a quintuplet of eighth notes in measure 4. The left hand (bass clef) starts with a piano (p) dynamic and features a triplet of eighth notes in measure 3, followed by a quintuplet of eighth notes in measure 4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, ff).

Figura 3-29. Compassos 3 e 4 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 143).

Nossa primeira modelagem contempla o fragmento do *Noturno No. 1 em Si bemol menor* do compasso 3, a partir do qual, dentro da nossa perspectiva, o pontilhismo caótico do compasso 4 teria sido criado (Figura 3-29). E o parâmetro musical selecionado para constituir este primeiro sistema composicional foi o das classes de conjunto.

Se observarmos as classes de altura da mão direita do compasso chopiniano, temos, na ordem de aparecimento, sem considerar as repetições: Si bemol, Dó, Ré bemol, Lá, Lá bemol e Fá sustenido, formando o conjunto [0,1,6,8,9,A], cuja forma prima é (013457). E, na mão esquerda, temos Ré bemol, Fá e Si bemol, formando o conjunto [1,5,B], cuja forma prima é (037). Analisando o compasso seguinte, de Rescala, constatamos as alturas Lá bemol, Dó sustenido, Ré, Sol, Mi bemol e Lá, formando o conjunto [1,2,3,7,8,9], pertencente à classe de conjunto (012678). E na mão esquerda identificamos Sol sustenido, Lá, Sol, Ré e Mi bemol, formando [2,3,7,8,9], pertencente à classe (01267).

Examinando esses dados, podemos notar que ambos os conjuntos da mão direita dos dois compassos constituem um hexacorde composto por dois tricordes pertencentes à mesma classe de conjunto: o de Chopin, (013457), é formado por duas transposições de (013); e o de Rescala, (012678), por duas transposições de (012). E quanto aos conjuntos da mão esquerda de cada compasso, descobrimos que suas formas primas consistem em subconjuntos das respectivas classes de conjunto da mão direita: a mão esquerda de Chopin, com a classe (037), é subconjunto da respectiva mão direita, com a classe (013457); e a mão esquerda de Rescala, com a classe (01267), é subconjunto da direita, com a classe (012678). Portanto, a partir das semelhanças descritas, podemos convergir dois fragmentos musicais

radicalmente distintos para um mesmo sistema composicional, com potencial de ter gerado ambos (Quadro 3-1).

Quadro 3-1. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 3 e 4 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.

<b>Sistema Composicional dos compassos 3 e 4</b>
Definição 1: O conjunto de alturas da mão direita deve ser constituído por um hexacorde formado por duas transposições de uma mesma classe de tricorde.
Definição 2: O conjunto de alturas da mão esquerda deve ser um subconjunto da mão direita, em qualquer transposição.

Nossa próxima modelagem sistêmica contempla os compassos 5 e 6 da seção 11 da peça de Tim, com o compasso do *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*, a partir do qual o fragmento seguinte de pontilhismo caótico poderia ter sido criado. Dessa vez, o parâmetro escolhido para elaborarmos nosso segundo pequeno sistema composicional foi o contorno melódico.

Olhando na Figura 3-30 as células estabelecidas pelas nossas divisões (usando as formas primas), teremos na mão direita do compasso chopiniano o contorno (011); e na esquerda o (012), (012) retrógrado, e novamente (012) e (012) retrógrado. Por sua vez, o compasso de “devaneios atonais” apresenta na mão direita os contornos (012), (021) e (0101) invertido; e na esquerda o (012) invertido e (021) retrógrado do inverso. Analisando os dados descritos, notamos o seguinte: considerando o total de classes de contornos de cada um dos dois compassos, sem distinção entre as duas mãos, os contornos com repetição de pontos não se repetem no compasso, enquanto os contornos sem repetição de pontos, se repetem. Trocando em miúdos: no primeiro compasso, temos (011), que repete o ponto 1, aparecendo somente uma vez, enquanto o contorno (012), que não tem repetição de pontos, aparece quatro vezes; e no segundo compasso, o contorno (0101) inverso, que repete os pontos 1 e 0, está presente uma única vez, ao passo que os contornos (012) e (021), ambos sem repetição nenhuma de pontos, surgem no compasso duas vezes cada um. Nosso segundo sistema

composicional (Quadro 3-2), que contempla o potencial de geração de ambos os compassos, sintetiza toda essa explicação.

Figura 3-30. Análise dos contornos dos compassos 5 e 6 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, com as classes (011) marcadas com retângulo acinzentado, (012) com elipses vazadas, (021) com elipses acinzentadas, e (0101) com retângulos vazados.

Quadro 3-2. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 5 e 6 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.

<b>Sistema Composicional dos compassos 5 e 6</b>
<p>Definição 1: O trecho deve ser integralmente construído a partir de dois segmentos de contorno; o primeiro deve ter um ponto de contorno repetido, e o segundo não deve contemplar repetições de pontos de contorno.</p>
<p>Definição 2: Contornos sem pontos repetidos deverão aparecer diversas vezes, tanto na forma literal, como transformados pelas operações usuais (P, R, I e RI). Contornos com pontos repetidos só podem aparecer uma única vez.</p>

O parâmetro enfocado nesta próxima modelagem, referente aos compassos 8 e 9, com o *Noturno No. 19 em Mi menor*, será o das classes de intervalos verticais — ou seja, as classes que organizam todos os intervalos harmônicos de cada fragmento.

Observando na Figura 3-31 o primeiro compasso — o de Chopin —, temos as seguintes classes de intervalos verticais no conjunto das duas mãos, confrontando o Sol da direita com as notas da esquerda: 3, 8, 0, 3, 7, 8, cuja redução ordenada e sem repetições corresponde a 0, 3, 7, 8. No compasso seguinte — dos “devaneios atonais” — temos, considerando as duas mãos simultâneas, em todos os momentos em que há sobreposição de alturas, as classes dos intervalos verticais: 11, 4, 5, 5, 5, 10 e 11, que, ordenados e sem

repetições, resultam em 4, 5, 10, 11. Comparando os dois conjuntos de intervalos, percebemos que, além de ambos serem formados por quatro elementos, existe também nos dois uma maneira de dividir o conjunto em pares de modo que as somas intervalares na base 12 sejam iguais entre eles. No primeiro conjunto — 0, 3, 7, 8 —, podemos somar  $0 + 3$ , que resultará em 3; e  $7 + 8$ , que resultará em 15, que, reduzido à base 12, corresponderá também a 3. No segundo conjunto — 4, 5, 10, 11 —, se somarmos  $4 + 11$ , teremos 15, que corresponde a 3; e adicionando  $5 + 10$ , também chegaremos a 15 e 3. As definições do nosso respectivo sistema composicional resumem essa análise (Quadro 3-3).

Figura 3-31. Identificação de todos os intervalos verticais nos Compassos 8 e 9 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> O segundo compasso dessa figura nos permite supor que há uma pequena defasagem da mão esquerda em relação à direita na partitura da peça, por conta de existir um espaço de 6 semicolcheias (com duas colcheias e uma pausa de colcheia) em vez de as 5, correspondentes à quiáltera do início do compasso. Isso poderia então ter dessincronizado visualmente as semicolcheias da próxima quiáltera de 5, do tempo seguinte (o segundo), em relação às da mão direita — a posição gráfica do início do segundo tempo na mão esquerda, ocupado por uma pausa de semicolcheia da quiáltera de 5, está alinhada à segunda semicolcheia da quiáltera também de 5 do segundo tempo da mão direita. Por conta disso, existe a possibilidade de se cogitar que há uma defasagem visual na partitura. No entanto, mesmo se considerássemos esse compasso sem a defasagem, isso não alteraria a nossa análise e a modelagem sistêmica a partir dela, uma vez que os únicos dois intervalos modificados continuariam dentro do mesmo conjunto detectado. O Fá grave do meio do compasso da mão esquerda faria intervalo vertical com o Lá, em vez do Si bemol, formando uma terça maior (4) na base 12; e a nota seguinte da mão esquerda, o Fá sustenido, se alinharia ao Si bemol, em vez do Si natural, formando o mesmo intervalo anterior (4), o qual já aparece no nosso conjunto de intervalos, pois está contido no primeiro intervalo vertical, na tríade do início do compasso. E a quarta justa (5), que deixaria de existir, também já pertence à mesma tríade.

Quadro 3-3. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 8 e 9 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.

<b>Sistema Composicional dos compassos 8 e 9</b>
Definição 1: Todos os intervalos verticais do trecho devem ter suas respectivas classes contidas em um conjunto pré-selecionado com quatro elementos.
Definição 2: Esses quatro elementos do conjunto devem permitir uma organização em pares, de forma que as somas intervalares entre cada par, na base 12, tenham resultados iguais.

A nossa quarta e última pequena modelagem sistêmica, a partir do fragmento do *Noturno No. 2 em Mi bemol maior*, será focada num parâmetro mais específico: a simetria de escala de alturas. Examinando o compasso 10 (Figura 3-32), no contexto tonal chopiniano, temos, no somatório das duas mãos, todas as alturas da escala de Mi bemol maior, com exceção do sexto grau, Dó, que é substituído por Si natural — ou seja, Dó bemol enarmonizado (o sexto grau de empréstimo do tom homônimo) —, resultando em Mi bemol, Fá, Sol, Lá bemol, Si bemol, Si natural e Ré. Se dispusermos essas alturas horizontalmente no âmbito de uma oitava, de Si a Si, como mostra a Figura 3-33, e estabelecermos um eixo vertical central sobre Fá (indicado pela linha pontilhada), poderemos constatar, rejeitando o Si bemol à direita do eixo (marcado com círculo), a presença de uma simetria perfeita na sequência intervalar 312, espelhada a partir do eixo.

Analisando o compasso seguinte, de pontilhismo caótico (Figura 3-32), identificamos as alturas Dó, Sol bemol, Fá, Lá bemol, Sol, Mi, Mi bemol e Ré. Ordenando as alturas de Fá a Fá dentro de uma oitava e traçando um eixo de simetria no ponto de um Si natural (ausente), e excluindo o Dó à direita do eixo, obteremos duas sequências de intervalos 1113 especularmente dispostas em torno da linha vertical pontilhada, como vemos na Figura 3-33. Torna-se possível, portanto, concebermos o sistema composicional do Quadro 3-4, através do qual ambos os fragmentos poderiam ter sido compostos.

Figura 3-32. Compassos 10 e 11 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.

Figura 3-33. Representação gráfica do padrão de simetria escalar presente nas classes de alturas dos compassos 10 e 11 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.

Quadro 3-4. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 10 e 11 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala

### Sistema Composicional dos compassos 10 e 11

Definição 1: As classes de altura utilizadas no trecho devem ser inicialmente estabelecidas por uma escala resultante de uma configuração simétrica de alturas dispostas especularmente em torno de um eixo que divide uma oitava ao meio.

Definição 2: Em seguida, para complementar a escala, deve ser acrescentada uma nova classe de alturas, do lado direito do eixo de simetria, a qual quebre o padrão da organização descrita na definição 1.

Podemos considerar essa seção 11, a última antes da seção-coda, como uma espécie de seção-clímax da obra, por conta do alto nível de tensão provocado especialmente por essas alternâncias abruptas, vertiginosas e extremamente contrastantes entre as citações literais de Chopin e o pontilhismo caótico. O efeito disso na dimensão cênica é a produção de um ‘zigzague’ frenético entre os extremos do ébrio e do sóbrio, entre os pontos máximos da lembrança e do esquecimento da instrumentista bêbada, entre os seus lampejos intactos de lucidez e a sua volta ao estado de total embriaguez; sem passar por possibilidades intermediárias.

Na tese que citamos anteriormente sobre Schnittke e o poliestilismo, Tremblay afirma que a obra do compositor russo — assim como muitas outras obras poliestilistas — é “marcada por contrastes e oposições (...), abraçando relações entre o passado e o presente, o antigo e o novo, o leve e o sério [ou o cômico e o sério, no caso do *Noturno depois do vinho*], o similar e o contrastante, o pessoal e o universal” (TREMBLAY, 2017: 117, tradução nossa<sup>60</sup>). Tal marca é claramente percebida na peça de Tim Rescala, que, além desses contrastes enumerados — e, no plano cênico, o da memória e o esquecimento, da lucidez e da embriaguez —, explora intensamente contrastes nas dimensões de dois parâmetros musicais específicos, os quais categorizamos anteriormente como parâmetros de terceira ordem e qualificamos como articuláveis e centrais na obra: o estilo e a intertextualidade. E é justamente essa intensidade de exploração de contrastes nesses parâmetros que os torna marcadamente articuláveis e centrais na construção da obra.

Nessa seção 11, esses contrastes atingem sua amplitude máxima, concomitante e sincronizadamente, quando o compositor justapõe os compassos chopinianos intactos intercalados aos “devaneios atonais”, gerando o alto nível de tensão que caracteriza o trecho do clímax da peça.

No trabalho *Polystylism as Dialogue*, Gavin Thomas Dixon declara que “diferentes níveis de tensão estilística são alcançados na medida do contraste estilístico resultante dessas contraposições” (DIXON, 2007, p. 249, tradução nossa<sup>61</sup>). Richard Taruskin, escrevendo sobre Schnittke, comenta que, “com uma variedade estilística ilimitada, ele pode construir contrastes que previamente seriam de uma extremidade inconcebível” (TARUSKIN, *apud* CERVO, 2015, p. 39). Na seção-clímax do *Noturno depois do vinho*, o

<sup>60</sup>Original: “a work of contrasts and oppositions (...), embraces many relationships: between the past and the present, the old and the new, the light and the serious, the similar and the contrasting, the personal and the universal”.

<sup>61</sup>Original: “differing levels of stylistic tension are achieved through the extent to which stylistic contrast results from these counterpoints”.



alto nível de contraste no parâmetro do estilo se deve, portanto, à aproximação repentina de estéticas musicais tão distintas. E no parâmetro da intertextualidade, a alta disparidade acontece na medida em que são contrapostas, respectivamente aos estilos citados, a tipologia da citação e da modelagem sistêmica — ou seja, a mais próxima e a mais distante do intertexto, representadas nas áreas diagonalmente opostas da Bússola Intertextual (Figura 3-34).

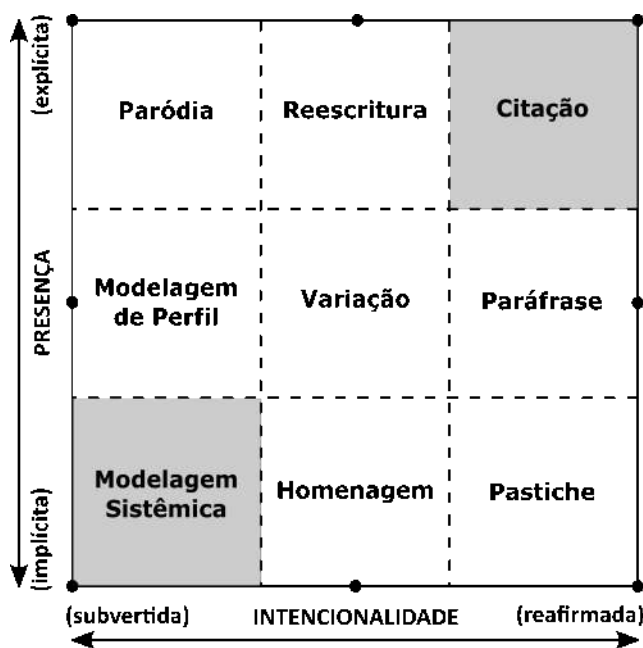


Figura 3-34. Tipologias mais contrastantes na Bússola intertextual.

A tensão de toda essa carga de contraste gera grande expectativa para o fim da obra, e, encerrando a seção 11, as citações são abandonadas e dão lugar às reaparições do acorde de Ré bemol maior, sobre o qual a pianista tenta novamente se manter, até que, de súbito, o excesso do vinho a faz desmaiar e despencar comicamente sobre as teclas do piano (Figura 3-35), produzindo um estrondo, musicalmente traduzido na partitura como um imenso cluster com dinâmica *ff*. Esse gesto — que já inicia a seção 12 — soa, tanto na dimensão musical quanto cênica, como um *gran finale* com forte sentido de resolução do clímax da peça, na seção 11.

Mas a sensação do público de que a obra teria se encerrado é surpreendida pela continuação da última seção, 12 (Figura 3-36), com uma coda que retoma o tema mais uma vez, num registro mais agudo, por sobre os resquícios da extensa massa harmônica sustentada pelo corpo da pianista desfalecido e estirado sobre o teclado; sem forças para se erguer, ela

consegue apenas ‘caminhar’ com os dedos da mão direita pelas teclas até encontrar a nota Fá que (re)inicia o tema.



Figura 3-35. Pianista ficcional bêbada despencada sobre as teclas do piano no fim do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2012)

Figura 3-36. Seção 12 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (RESCALA, 2017, p. 145).

Além de todas as tipologias principais, apareceram também na nossa análise a referência, a multi-intertextualidade, a intertextualidade de segunda ordem, o arranjo e a alusão. Encerraremos agora as classificações tipológicas comentando sobre as **outras tipologias** que não figuraram por enquanto entre as citadas dessa categoria; ainda detectaremos algumas, e outras delas estão ausentes na peça de Rescala.

A **heterointertextualidade** — a nossa tipologia que abarca as relações intertextuais entre obras de diferentes campos — emerge nas representações musicais e cênicas das teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito, as quais mostraremos no último item deste capítulo.

**ESTUDO PARA PIANO** Tim Rescala

4/4  $\text{♩} = 132$

voz *A pianista, visivelmente feliz, corre brejeira e saltitante em direção ao piano. Senta-se, dá um suspiro apaixonado e começa o seu "Estudo diário"*

(com muito entusiasmo)

legato

(com menos entusiasmo)

(vai perdendo o entusiasmo)

ff

p

ca. 11...

Figura 3-37. Compassos iniciais do *Estudo para piano*, de Tim Rescala (RESCALA, 1989).

Com relação à **intratextualidade** — aquela tipologia que designa os casos de uso de um intertexto de autoria do próprio compositor —, há uma peça mais antiga de Rescala, o *Estudo para Piano* (Figura 3-37), de 1989, que pode ser vista como uma inspiração intertextual para a o *Noturno depois do vinho*, na medida em que ambas compartilham características bastante peculiares. Para começar, a primeira peça também é explicitamente intertextual — composta a partir de citações do *Etude No 1* (1804) de J. B. Cramer — e marcada pela mistura específica de estilos presente na segunda. Podemos confirmar tal semelhança nesta fala de Maria Clara de Almeida Gonzaga sobre o estudo de Rescala:

O piano, executado de maneira tradicional, ao estilo dos períodos clássico e romântico, se intercala à execução de música de linguagem contemporânea, com clusters e com inserção da voz falada, exigindo excelência técnica da pianista ao instrumento (GONZAGA, 2013, p. 74).

Nessa peça, a personagem de uma menina manifesta a dor e a delícia de estudar piano, verbalizando seus sentimentos enquanto toca a ‘trilha sonora’ que funciona como expressão musical subjetiva que acompanha suas emoções e, concomitantemente, como concretização musical objetiva do que ela descreve em suas falas: “Todo dia sem parar esses arpejos, escalas, acordes que eu não suporto, que eu não aguento!” (RESCALA, 2012). Ambas as obras de Rescala são, portanto, peças de música cênica escritas para pianista-atriz, cujo produto musical é consequente do enredo construído para a cena<sup>62</sup>.



Figura 3-38. Momento de apresentação do *Estudo para Piano*, de Tim Rescala (Rescala, 2012).

Sobre a **colagem** — que consiste basicamente na justaposição de citações em série —, a seção 11 atenderia perfeitamente à configuração dessa tipologia, se não fossem os compassos de pontilhismo caótico que ‘descolam’ os compassos de citação chopiniana uns dos outros. E sobre a **apropriação**, não detectamos sua aparição na obra, uma vez que em nenhum momento o compositor se apropriou de um intertexto de Chopin relegando-o ao papel de ‘pano de fundo’ para um novo material ‘protagonista’ por sobre ele.

Também não há como encontrarmos ocorrências de **transcrição** na peça, na medida em que o *Noturno depois do vinho* é uma obra que transfere intertextos pianísticos de Chopin para uma outra obra escrita para o mesmo meio instrumental. Da mesma maneira, não há casos de **sampleamento**, uma vez que a peça é criada para piano solo, sem inserção de elementos gravados. E, por fim, também não existe, obviamente, alguma possibilidade de **plágio** na composição, pois, além de os intertextos constituírem apenas quatro compassos e serem usados de forma declarada na peça, toda a obra de Chopin já se encontra em domínio público há muito tempo — mais de um século, se considerarmos a lei que determina a liberação de direitos 70 anos após a morte do compositor; ocorrida, no caso do artista polonês, em 1849.

<sup>62</sup> Pelo fato de essa relação intertextual entre as obras não se restringir ao campo da música, não cabe aqui uma classificação entre as nossas tipologias principais da Bússola Intertextual.



Figura 3-39. Igreja da Cruz Sagrada, em Varsóvia, onde está guardado o coração de Chopin desde sua morte, em 1849, aos 39 anos (Fonte: Wikimedia).

### 3.4 Resumo da ópera (ou melhor, do noturno): *Grundgestalt* intertextual e o enredo musical do *Noturno depois do vinho*

Finalizada a destrição da partitura e as classificações tipológicas, faremos agora um resumo de recapitulação da análise, antes do item final deste capítulo (o das representações do Estranho Retorno Infinito). Por meio de uma figura que representa graficamente as origens e transformações de todos os eventos musicais da obra, e, em seguida, de um quadro que apresenta uma visão panorâmica do ‘enredo’ musical da peça (utilizando analogias emprestadas no universo das artes cênicas, já que estamos tratando de música cênica), faremos uma síntese de revisão de toda a análise musical.

Começamos elencando os 11 tipos de eventos musicais que compõem a obra, na ordem de primeira aparição de cada um:

1. Tema monofônico
2. Tema em polifonia atonal
3. Desenvolvimento imitativo do tema atonal (nome dado por haver imitação entre as mãos)
4. ‘Improviso’ chopiniano
5. Tema tonal *à la* Chopin
6. ‘Improviso’ chopiniano atonal

7. Desenvolvimento alternado do tema atonal (nome dado por haver alternância dos planos entre as mãos)
8. Desenvolvimento compartilhado do tema atonal (nome dado por haver compartilhamento simultâneo dos planos entre as mãos)
9. Fragmentos intactos dos noturnos
10. Pontilhismo caótico
11. Fragmentos ‘despedaçados’ dos noturnos

A peça é integralmente composta por esses 11 tipos de eventos musicais, os quais são resultantes de diversas articulações intertextuais a partir de um mesmo intertexto original: os quatro compassos de Chopin. Esse intertexto funciona, portanto, como uma espécie de *Grundgestalt* intertextual da obra.

Em seu artigo dedicado a esse conceito, Desirée Mayr e Carlos Almada afirmam que, para Schoenberg, a *Grundgestalt* corresponde a um “denominador comum da visão do todo da obra, (...) contendo, ao menos em tese, todos os seus possíveis desdobramentos” (MAYR; ALMADA, 2014, p. 50). Cenicamente, o vinho, ao embebedar a pianista e provocar oscilações/variações em seu estado de consciência, é o grande elemento responsável por toda a gama de processos transformacionais dessa *Grundgestalt*, passando por todas as nossas tipologias intertextuais. A Figura 3-40 nos mostra o mapeamento dessas transformações na Bussola Intertextual, com os 11 tipos de eventos musicais resultantes, com setas partindo da origem intertextual até o resultado da transformação, cuja classificação tipológica é identificada pela localização desse evento resultante no gráfico. Diretamente dos **intertextos de Chopin** saem setas apontando para os **fragmentos intactos dos noturnos**, na área da citação; para os **fragmentos ‘despedaçados’ dos noturnos**, na paródia; o **tema em polifonia atonal**, na modelagem de perfil; o **‘improviso’ chopiniano**, no pastiche; o **‘improviso’ chopiniano atonal**, na homenagem; e o **pontilhismo caótico**, na modelagem sistêmica. E, apontando os casos de intertextualidade de segunda ordem, saem do **tema em polifonia atonal** as setas direcionadas para o **tema tonal à la Chopin**, na paródia; para o **desenvolvimento imitativo do tema atonal** e o **tema monofônico**, ambos na reescritura; **desenvolvimento compartilhado do tema atonal**, na variação; e, finalmente o **desenvolvimento alternado do tema atonal**, na paráfrase.

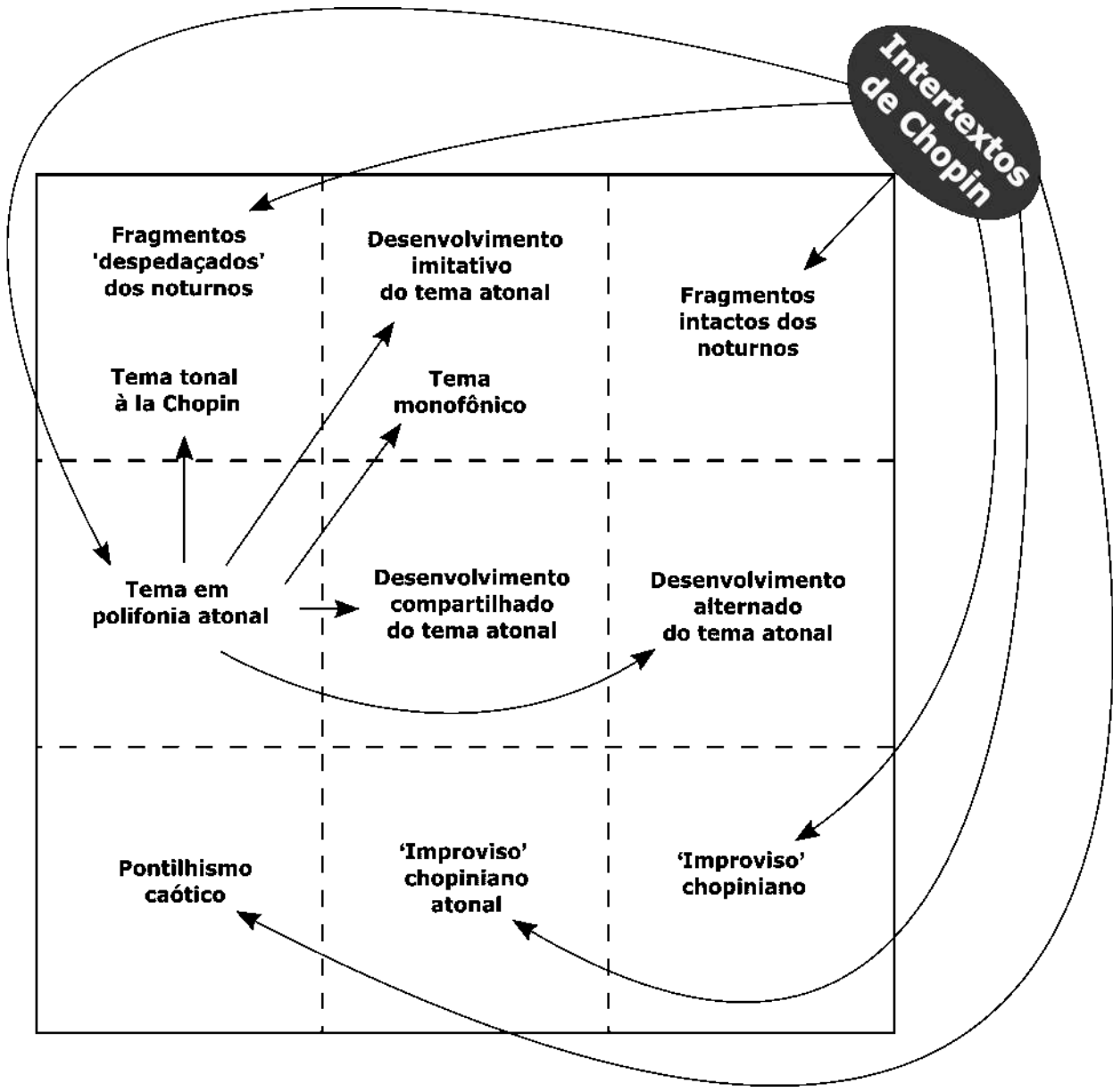
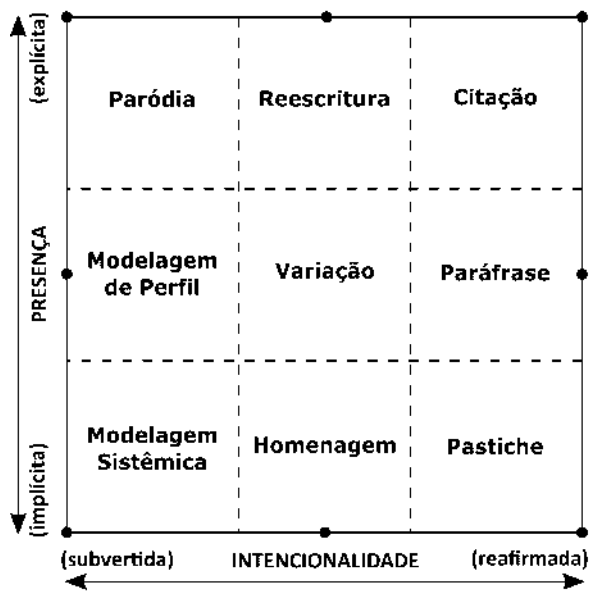


Figura 3-40. Grundgestalt intertextual do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.

Quadro 3-5. Enredo Musical do *Noturno depois do vinho*.

<b>ENREDO MUSICAL DO NOTURNO DEPOIS DO VINHO DE TIM RESCALA</b>				
<b>ATOS</b> (grandes partes)	<b>CENAS</b> (seções)	<b>PERSONAGENS PRINCIPAIS</b> (tipologias intertextuais principais)	<b>PERSONAGENS SECUNDÁRIOS</b> (outras tipologias intertextuais)	<b>AÇÕES</b> (eventos musicais)
Primeiro	0	Reescritura		Tema monofônico
	1	Modelagem de perfil	Multi-intertextualidade	Tema em polifonia atonal
	2	Reescritura	Intertextualidade de segunda ordem	Desenvolvimento imitativo do tema atonal
	3	Pastiche Paródia Homenagem	Intertextualidade de segunda ordem	‘Improviso’ chopiniano Tema tonal à la Chopin ‘Improviso’ chopiniano atonal
	4	Paráfrase Citação	Intertextualidade de segunda ordem	Desenvolvimento alternado do tema atonal Fragmentos intactos dos noturnos
Segundo	5	Reescritura Paródia Homenagem	Intertextualidade de segunda ordem	Tema monofônico Tema tonal à la Chopin ‘Improviso’ chopiniano atonal
	6	Variação	Intertextualidade de segunda ordem	Desenvolvimento compartilhado do tema atonal
	7	Homenagem		‘Improviso’ chopiniano atonal
	8	Homenagem Modelagem Sistêmica		‘Improviso’ chopiniano atonal  Pontilhismo caótico
	9	Modelagem Sistêmica Paródia e Homenagem	Arranjo e Alusão	Pontilhismo caótico  Fragmentos ‘despedaçados’ dos noturnos
Terceiro	10	Reescritura	Intertextualidade de segunda ordem	Tema monofônico
	11	Citação Modelagem Sistêmica		Fragmentos intactos dos noturnos Pontilhismo caótico
	12	Reescritura	Intertextualidade de segunda ordem	Tema monofônico

\* Tipologias presentes na peça, porém sem localização determinada no enredo musical, pois envolvem elementos extramusicais.

Referência\*  
Heterointertextualidade\*  
Intratextualidade\*



Encerramos este item com o nosso Quadro do Enredo Musical do *Noturno depois do vinho*, no qual utilizamos, de forma lúdica, termos do vocabulário das Artes Cênicas análogos aos termos musicais listados (já que a obra de Rescala concilia o universos musical e cênico).

As **três grandes partes** da obra, delimitadas pela exposição e reexposições monofônicas do tema, chamamos teatralmente de **atos**, e as **12 seções** do noturno, associamos às **cenais** teatrais. Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, afirma que a ação teatral é a “sequência de acontecimentos essencialmente produzidos em função do comportamento dos personagens” (PAVIS, 2008, p. 2). Analogamente, os eventos musicais do *Noturno depois do vinho* são produzidos em função da operação das nossas tipologias intertextuais; portanto correlacionamos a **ação teatral** com **eventos musicais**, os **personagens principais** com nossas **tipologias intertextuais principais**, e os **personagens secundários** com nossas **outras tipologias**.

### **3.5 As Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito**

O *Noturno depois do vinho* contempla dois planos artísticos: o cênico e o musical. Apesar de terem naturezas distintas, eles são interdependentes, atuando em sinergia no resultado integral da obra, e possuem o mesmo grau de presença e importância dentro dela; isso significa que não se trata de uma peça musical à qual foram adicionados elementos cênicos ou vice-versa, *a posteriori*, mas, sim, de uma obra que foi concebida, na sua essência, a partir de uma ideia que se manifesta equitativa e complementarmente nos dois planos — sem um, o outro perde seu sentido.

Nesta seção, trataremos das relações intertextuais entre a obra de música cênica de Tim Rescala e o Estranho Retorno Infinito, detectando as representações das três teorias — O Teorema do Macaco Infinito de Émile Borel, O Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche, e as Voltas Estranhas de Douglas Hofstadter — e do seu encadeamento, tanto na dimensão musical quanto na dimensão cênica da peça. Ao realizarmos essa detecção, estamos automaticamente identificando ocorrências de **heterointertextualidade**<sup>63</sup> — a nossa tipologia que abarca os casos intertextuais entre campos diferentes — já que que estamos falando de relações de uma obra de música cênica com obras no campo teórico envolvendo outras áreas.

---

<sup>63</sup> Nesses casos a Bússola Intertextual não será requisitada, uma vez que ela opera, por enquanto, apenas em casos circunscritos exclusivamente ao campo musical.

Sinteticamente recapitulando a dinâmica de operação do nosso encadeamento por *zoom out* no tempo, explicado e demonstrado na representação gráfica no capítulo anterior, recordamos que: através uma operação de *zoom out* no tempo, as Voltas **Estranhas** são desencadeadas pelo fenômeno do Eterno **Retorno**, que, por sua vez, através da mesma operação, foi desencadeado pelo Macaco **Infinito**, resultando em um **Estranho Retorno Infinito** — a nossa representação matemático-poético-filosófica da intertextualidade.

Podemos dizer que a relação heterointertextual das representações musicais com o nosso encadeamento das teorias por *zoom out* no tempo se constrói por uma via mais direta — seguindo a mesma dinâmica de operação, apontando o surgimento e os retornos dos elementos —, enquanto a relação das representações cênicas se dá por um caminho mais simbólico — por imagens e associações metafóricas. Por esse motivo, no plano da música, partiremos diretamente para o mapeamento do encadeamento, concomitantemente às detecções das representações de cada teoria; e no plano cênico, por sua parte, revelaremos primeiro as representações de cada teoria, para então, finalmente, mostrar a representação geral do encadeamento.

### 3.5.1 Representações musicais

Para mapear essa dinâmica do encadeamento por *zoom out* no tempo no âmbito musical, utilizamos como pontos de referência, estrategicamente, apenas os eventos que apresentam retornos iguais ao longo da peça: o tema monofônico e os quatro fragmentos intactos dos noturnos. E para mostrar esse mapeamento eficientemente, precisávamos encontrar uma forma de expor todo o ‘trajeto’ da obra em um panorama geral no qual pudéssemos sinalizar em uma só figura todas as ocorrências desses eventos. Chegamos então à solução de usar uma versão super-reduzida da partitura, com as páginas em sequência, dispostas uma embaixo da outra, formando uma grande tira vertical (Figura 3-41). Nessa configuração, não conseguimos ler as notas e símbolos de notação, mas podemos visualizar a delimitação entre as páginas, bem como entre os sistemas de cada página; e isso é o bastante para cumprirmos o nosso objetivo neste momento.

Para as identificações dos eventos, utilizamos pequenos círculos com uma letra ou um número associado a cada um deles: a letra ‘T’ para o tema monofônico, e os números correspondentes aos noturnos (1, 2, 7 e 19) para os respectivos fragmentos intactos. Colocamos então essas ‘placas’ de sinalização ao lado dos sistemas nos quais surgem ou

retornam os eventos, com o centro dos círculos alinhados ao centro dos sistemas correspondentes, do lado mais próximo ao(s) compasso(s) referente(s) a cada evento.

Marcadas todas as sinalizações, foi a vez então de, a partir delas, detectarmos finalmente as representações das três teorias e do encadeamento do Estranho Retorno Infinito, demonstradas graficamente na Figura 3-41 de maneira análoga à nossa figura do encadeamento no capítulo anterior.

Mais ao centro da figura, demarcados por um retângulo com as iniciais MI (Macaco Infinito), vemos os primeiros surgimentos<sup>64</sup> de cada um dos cinco eventos: de cima para baixo, temos a letra **T** no topo do retângulo, à direita da partitura, marcando a presença do tema nos primeiros sistemas dessa página (9); o número 2 na altura do quarto sistema, à esquerda, marca o fragmento intacto do *Noturno N°2*; o número 1 no quinto sistema indica o fragmento intacto do *Noturno N°1*; o número 7 no primeiro sistema da página seguinte, à esquerda também, sinaliza o fragmento intacto *Noturno N°7*; e, por último, o 19, indica o fragmento intacto do *Noturno N°19*, no segundo sistema dessa página 10, à direita da partitura. E esses eventos surgem em meio a diversos outros que os rodeiam, representando a narrativa do Teorema do Macaco Infinito — segundo a qual uma determinada obra literária escolhida surge ao acaso a partir de uma sequência contínua de texto produzida por um macaco imortal digitando em uma máquina de escrever, em um intervalo de tempo infinito.

Partindo do enquadramento desse primeiro retângulo, se dermos um *zoom out* na figura — que representa um *zoom out* no tempo, assim como na figura do encadeamento do capítulo anterior —, temos um outro retângulo, intermediário, com as iniciais ER (Eterno Retorno), abrangendo agora os primeiros surgimentos acrescidos de reaparições de todos os eventos, antes e/ou depois dos anteriores (já que o tempo na perspectiva das teorias é infinito ‘para frente’ e ‘para trás’): o **T** retorna no topo desse retângulo, à esquerda da partitura, nos primeiros sistemas da página 5; o número 1 retorna no topo, à direita, no quarto sistema da página 5, e também na parte inferior desse segundo retângulo, ao lado direito do quarto sistema da penúltima página; o número 7 retorna no topo do retângulo, no terceiro sistema da página 5, à esquerda; e o número 19 retorna na base desse retângulo, à esquerda do primeiro sistema da última página. Tais reaparições representam a descrição do Eterno Retorno — segundo a qual, se a quantidade de matéria ou energia no universo é finita, há um número limitado de maneiras pelas quais as coisas podem ser organizadas, e, conseqüentemente, elas

---

<sup>64</sup> Consideramos esses como os primeiros surgimentos na peça, mesmo havendo outras aparições anteriores, porque a interpretação de uma forma ciclicamente infinita da nossa análise anula a ordenação convencional do que vem antes ou depois. Então nosso critério de estabelecimento das localizações foi ditado pela identificação das representações das teorias e do encadeamento.

irão se repetir em momentos futuros; como resultado, cada um de nós viverá esta vida novamente, *ad eternum*.

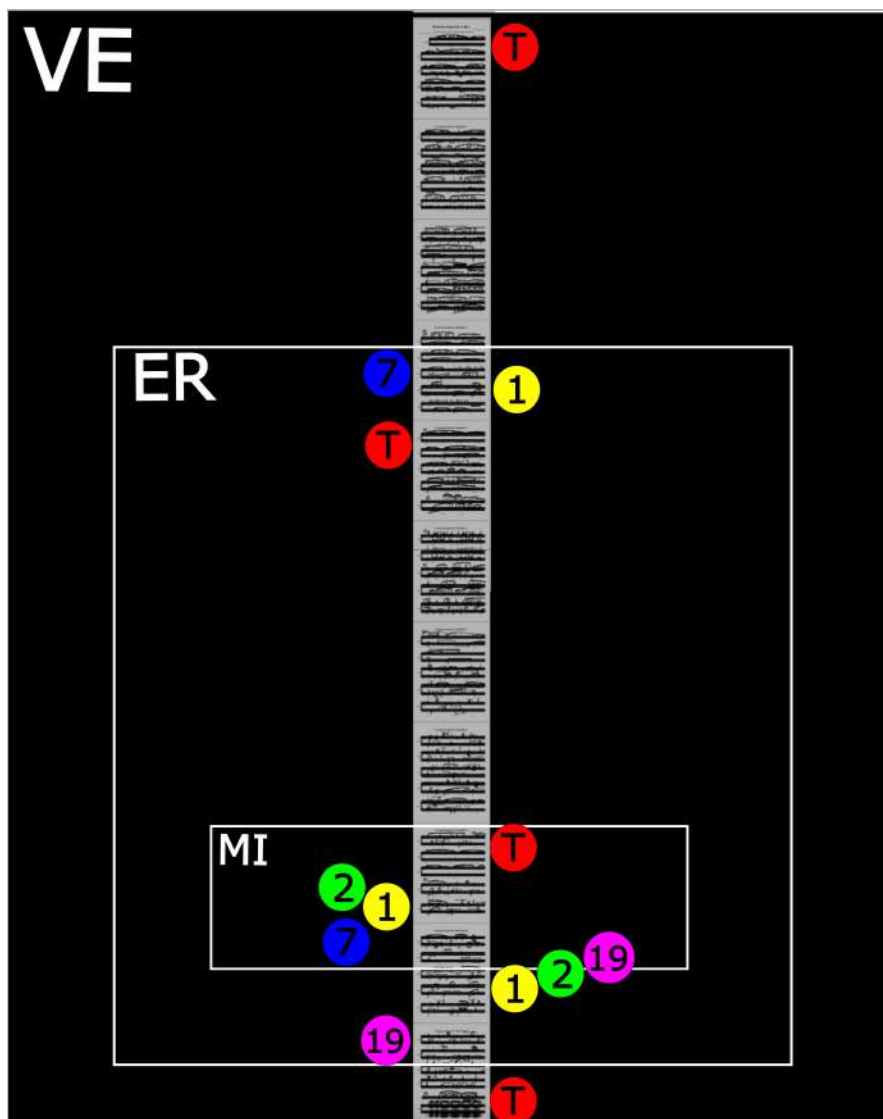


Figura 3-41. Apresentação esquemática do encadeamento entre as representações musicais das teorias do Estranho Retorno Infinito na obra *Noturno depois do vinho* de Tim Rescala.

Por fim, repetindo a operação de *zoom out* na figura — e no tempo —, temos o maior retângulo, com as letras VE (Voltas Estranhas), que engloba os dois primeiros e também inclui especificamente os retornos do tema monofônico na abertura e no encerramento da peça. Esses retornos nos permitem a interpretação de uma representação musical das Voltas Estranhas, o fenômeno que surge da seguinte maneira: considerando as mesmas fundamentações anteriores, assim como todas as configurações possíveis surgem e

retornam no universo, o mesmo ocorrerá com todas configurações entre as sequências de configurações, e, em um dado momento, nesse contexto de possibilidades finitas (ainda que em número descomunal) dentro do intervalo infinito, toda essa macrossequência de sequências ‘caminhando em linha reta’ voltará inusitadamente ao seu ponto inicial e se repetirá indefinidamente.

Essa última aparição do tema monofônico, apesar de não consistir em um retorno totalmente igual, suas diferenças são mínimas — consistem apenas no registro mais agudo e na reminiscência da ressonância do acorde-cluster —, não sendo suficientes para desconfigurar o que seria classificado tipologicamente como um citação em relação ao tema monofônico. Conseqüentemente, podemos validar a ocorrência das Voltas Estranhas — considerando também que esta é uma análise/interpretação de uma obra que, apesar de ser um grande achado que contempla todas as nossas tipologias e teorias do nosso encadeamento, não foi concebida intencionalmente a partir do Estranho Retorno Infinito, e, portanto, muito dificilmente apresentaria todas as representações com perfeição total. A reminiscência da ressonância do acorde-cluster funciona inclusive como uma espécie de ‘cola’ que une o fim da peça com o retorno do início, mantendo, portanto, a peculiaridade das Voltas Estranhas de não somente promoverem um cruzamento hierárquico — nesse caso o fim se transforma em começo —, mas também de fazerem com que não haja uma cisão no momento da volta ao início, para que a tenhamos a sensação de que o caminho seguia em ‘linha reta’ e inusitadamente voltou ao seu ponto de partida.

Resumindo, temos, portanto, em meio a vários outros eventos musicais, o surgimento dos eventos sinalizados (ocorre o Macaco Infinito), que, por *zoom out* no tempo, se encadeia — em meio ao fluxo dos outros eventos musicais que continua — ao retorno igual desses eventos (acontece o Eterno Retorno), que, por sua vez, se encadeia, por outra operação de *zoom out*, à abertura e à finalização da peça, as quais trazem o mesmo retorno do tema principal, sugerindo a interpretação de que tudo irá recomeçar (configuram-se as Voltas Estranhas).

### 3.5.2 Representações cênicas

Conforme explicamos antes, detectaremos de maneira mais metafórica as representações de cada teoria no plano cênico do *Noturno depois do vinho*, para depois, então, reunirmos as três na representação do seu encadeamento.

O Teorema do Macaco Infinito constitui o caso mais simples e direto deste item. Podemos enxergar a representação da figura do primata **digitando aleatoriamente nas teclas** da máquina de escrever, imagetivamente, na figura da pianista-personagem bêbada **digitando aleatoriamente nas teclas** do piano (Figura 3-42).

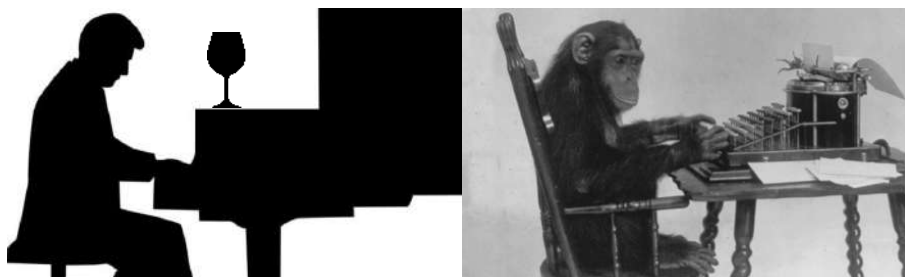


Figura 3-42. Identificação da representação cênica do *Teorema do Macaco Infinito* do *Noturno depois do vinho*.

Quanto ao Eterno Retorno, encontramos uma representação repleta de significado simbólico na presença do vinho em cena, caracterizado pelo próprio compositor sob o epíteto de “bebida dionisíaca” (RESCALA, 2017, p. 134). Em um artigo publicado nos *Cadernos Nietzsche*, Luís Rubira nos apresenta a seguinte metáfora:

A videira (...) com seus frutos maduros (não esqueçamos, também, a relação de Dioniso com o vinho), ocupa um lugar central em relação à afirmação trágica do eterno retorno do mesmo. Suas uvas estão comprimidas nos “cachos”, e na alma de Zarathustra o “futuro e o passado” estão próximos (...) (RUBIRA, 2012, p. 196).

Nietzsche articula a embriaguez de Dioniso — deus do vinho e da música — ao conceito de Eterno Retorno alegando que ela propicia o estado de afirmação total da vida e da ideia de vivê-la novamente *ad aeternum*. O filósofo nos conta que a sua fórmula para o *amor fati* (amor ao destino) consiste em alcançar “um dionisíaco dizer-sim ao mundo, tal como é, sem desconto, exceção e seleção”, em querer “o eterno curso circular: as mesmas coisas, a mesma lógica e ilógica do encadeamento.” E declara ainda que o supremo estado que um filósofo pode alcançar é o de “estar dionisiacamente diante da existência” (NIETZSCHE, 1999, p. 445). Na *Canção Bêbada*, na penúltima seção de *Assim Falava Zarathustra*, o protagonista exclama que “o prazer quer de todas as coisas a eternidade” (NIETZSCHE, 1999, p. 249). E ao comentar sobre esse livro, Nietzsche revela que a concepção fundamental da obra é o pensamento do Eterno Retorno, e que nela o conceito de dionisíaco se tornou ato supremo (NIETZSCHE, 1995, p. 88); o pensador alemão se autodenominou, inclusive, como o último discípulo do filósofo Dioniso e o mestre do Eterno Retorno (NIETZSCHE, 2006, p. 89).

Ainda investigando a representação do Eterno Retorno, nos deparamos com a ideia de embriaguez, no ensaio *Sobre a Psicologia do Indivíduo: Chopin e Nietzsche*, sendo usada pelo escritor polonês Stanisław Przybyszewski como ponto de convergência entre os dois ‘Fredericos’ e a produção artística, quando ele afirma que “há um estado de espírito na vida anímica humana que é trazido à existência pela arte e em direção ao qual ela deve voltar-se, a saber, a embriaguez em suas diversas manifestações” (PRZYBYSZEWSKI, 1906, p. 46). E nesse mesmo trabalho, por meio de uma clara analogia ao Eterno Retorno, o autor descreve metaforicamente a relação do compositor com o filósofo, afirmando que entre Chopin e Nietzsche havia “uma espécie de amizade estelar entre dois cometas, sobre a qual se escreve na Aurora, cujas órbitas devem ter alguma vez se cruzado na infinitude; então se separaram novamente, para, depois de tempos incalculáveis, voltarem a se aproximar” (PRZYBYSZEWSKI, 1906, p. 28). Existia de fato uma forte conexão entre os dois; Nietzsche admirava Chopin profunda e declaradamente, revelando que encontrava na obra do compositor “o mais elevado sentido formal, o desenvolvimento coerente do mais complicado a partir da mais simples forma básica” (NIETZSCHE *apud* BARROS, 2012, p. 33).



Figura 3-43. Estátuas de Dioniso com um cálice em uma das mãos e um cacho de uvas na outra.

A representação cênica da terceira teoria — as Voltas Estranhas — demanda a compreensão de um raciocínio prévio para que possa ser identificada. Em um contexto de apresentações artísticas existem, básica e potencialmente, duas dimensões paralelas: uma ficcional e outra real. A primeira é vivenciada exclusivamente por personagens e está

totalmente alheia à segunda, a qual, por sua vez, é experienciada apenas pelos artistas e pelo público.

Consideremos agora três situações distintas dentro desse contexto de apresentações, envolvendo três obras diversas: (1) uma peça musical convencional; (2) uma peça de artes cênicas convencional; (3) a peça de música cênica abordada neste trabalho. Cada uma dessas situações implica diferentes configurações no tocante às dimensões descritas (a real e a ficcional). Na apresentação da peça musical, temos apenas uma dimensão, a real, vivenciada pelos músicos e público que os assiste; não há dimensão ficcional. Na situação da peça cênica, temos a presença das duas dimensões: a real, experienciada pelos atores e plateia para a qual se apresentam, e a ficcional, vivida pelos personagens interpretados pelos atores. Por fim, na terceira situação, a apresentação do *Noturno depois do vinho*, encontramos novamente as duas dimensões, entretanto em uma configuração distinta e singular. A dimensão real é vivenciada pela pianista da vida real (no caso da estreia da obra, Maria Teresa Madeira), que executa a peça de Tim Rescala, e o público da vida real para o qual ela se apresenta. A dimensão ficcional, que nesse caso constitui um *metaconcerto* (um concerto dentro de outro), é experienciada pela personagem — a pianista embriagada — que tenta tocar Chopin — e o público fictício para o qual se apresenta no contexto da cena. No entanto, algo curioso ocorre nesse caso específico: o público real e o ficcional são exatamente o mesmo; ou seja, a mesma plateia vivencia simultaneamente as duas dimensões, assistindo ao concerto da vida real ao mesmo tempo em que está integrada à cena como público-personagem. Existe, em cada dimensão, uma pianista e uma obra diferentes, porém um só público, compartilhado pelas duas dimensões.

Posto isso, como resultado dessa configuração inusitada, podemos finalmente detectar o surgimento das Voltas Estranhas, apresentado no esquema da Figura 3-44: o público assiste ao noturno de Rescala, que é executado pela pianista real, que interpreta a pianista ficcional, que tenta tocar o noturno de Chopin para o seu público, que assiste ao noturno de Rescala, que é tocado pela pianista real, que interpreta a pianista ficcional, que tenta tocar o noturno de Chopin para o seu público... E assim por diante, *ad infinitum*. Em um dado momento ao longo do ciclo, nos encontramos de novo, estranha e inesperadamente, no ponto de onde partimos. E a qualidade de ‘estranhamento’ do *loop* formado é caracterizada pela presença de um cruzamento hierárquico paradoxal — ou um entrelaçamento inesperado entre diferentes níveis —, algo essencialmente típico do fenômeno das Voltas Estranhas. Em um certo momento no ciclo que descrevemos, na ‘passagem’ de “que é executado pela pianista real” para “que interpreta a pianista ficcional”, há uma transição entre as duas dimensões, mas que ocorre



de maneira usual e esperada. A parte responsável por marcar a existência das Voltas Estranhas é o atravessamento inesperado da esfera real para a ficcional, propiciado pela figura do público, que, nessa situação peculiar de *metaconcerto*, funciona como uma espécie de interseção entre as dimensões, na passagem de “que tenta tocar o noturno de Chopin para o seu público” para “que assiste ao noturno de Rescala.” Em suma, podemos concluir que esse círculo transita primeiro de maneira esperada de uma dimensão para outra e depois retorna inusitadamente àquela de onde partiu, fazendo as Voltas Estranhas surgirem.

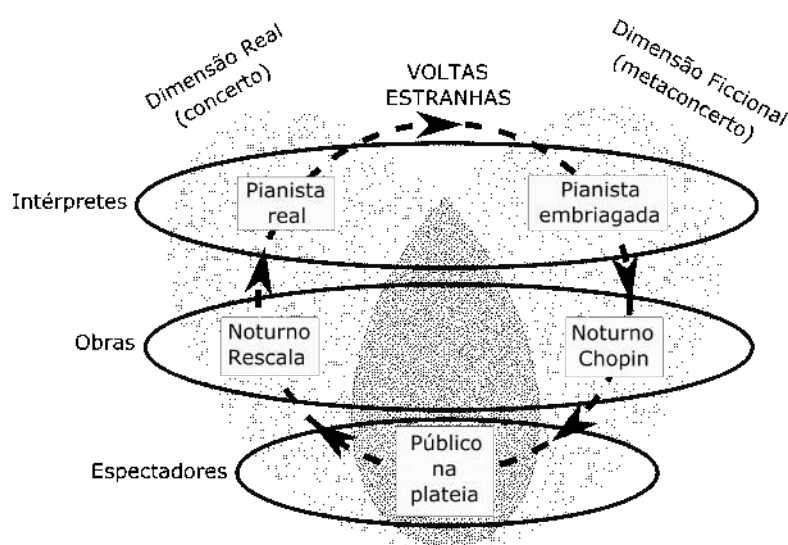


Figura 3-44. Esquema gráfico da representação cênica das Voltas Estranhas.

Assim como descobrimos um encadeamento entre as três teorias e entre suas respectivas representações musicais, podemos também observar uma conjuntura análoga entre as suas representações cênicas, conforme mostra a ilustração da Figura 3-45. Se delimitarmos o foco no centro do palco, nosso olhar estará circunscrito à pianista tocando as teclas do piano, cuja imagem corresponde, como foi explicado, à representação cênica do Macaco Infinito (o respectivo círculo marcado na Figura 3-45 está sinalizado, do lado externo, próximo a ele, com as iniciais MI). Se procedermos de maneira similar ao encadeamento entre as teorias, realizando uma operação de *zoom out* — mas dessa vez no espaço, não no tempo —, ampliaremos nosso campo visual, que passará a contemplar também, ‘encadeada’ à pianista, a taça de vinho, a qual permanece a maior parte do tempo sobre o piano e consiste na

representação cênica do Eterno Retorno (o segundo círculo está identificado na figura 3-45 com as iniciais ER). Por fim, se repetirmos a operação de *zoom out*, assim como fizemos na representação gráfica do encadeamento das teorias, nossa visão se expandirá e, ‘encadeado’ à pianista e ao vinho, passará a abranger o público na plateia, completando assim o conjunto de elementos que atuam na configuração das Voltas Estranhas, da maneira como detalhamos anteriormente nesta seção (o respectivo círculo na figura, o maior, está marcado com as letras VE).

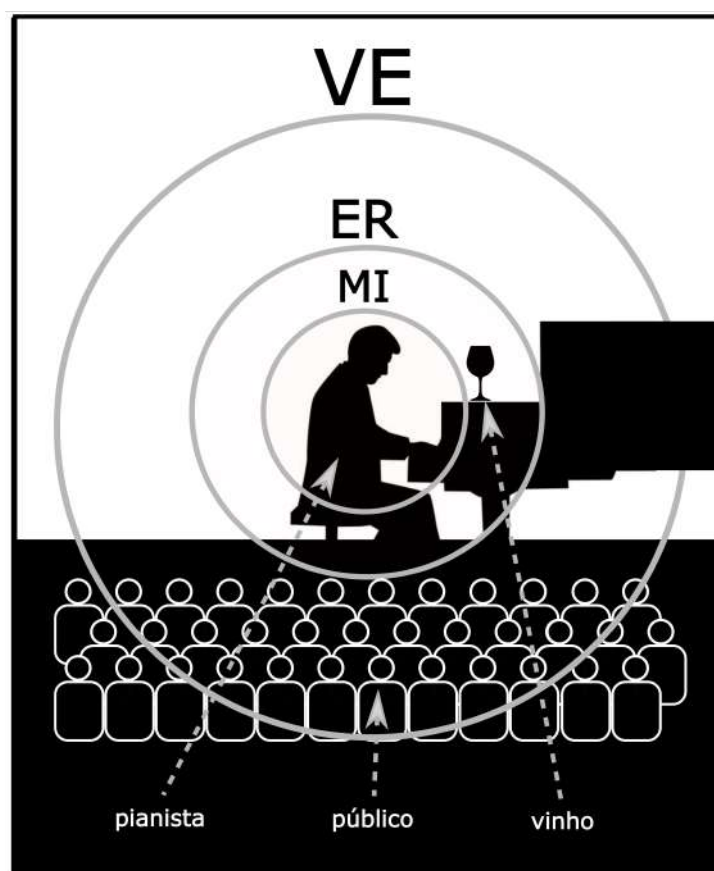


Figura 3-45. Ilustração do encadeamento entre as representações cênicas das teorias.

Finalizada a nossa análise completa da obra de Rescala, partimos agora para o quarto e último capítulo, de aplicações composicionais de toda a teoria apresentada na parte I da nossa tese.



## 4. APLICAÇÕES COMPOSICIONAIS: *METAMORFOSEANNA*<sup>65</sup>

Nosso quarto e último capítulo consiste na segunda etapa de aplicações práticas das nossas teorias, desta vez por meio da composição de uma peça musical — o principal produto artístico da tese, escrito para piano solo e dedicado à pianista Marina Spoladore — e de uma peça de Artes Visuais — nosso exemplo de heterointertextualidade materializado.

### 4.1 Composição musical

Nesta seção, abordaremos, nesta ordem: a descrição do processo composicional, a detecção da *Grundgestalt* intertextual da peça, a apresentação de um quadro com um mapeamento geral sintetizado de *Metamorfoseanna* e, por fim, a identificação das representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito.

#### 4.1.1 Descrição do processo composicional

Em um processo similar ao do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala — totalmente formado pelas transformações intertextuais dos quatro fragmentos dos noturnos de Chopin — e como o seu próprio título sugere, *Metamorfoseanna* foi integralmente construída a partir da intertextualidade, por meio de diversas ‘metamorfoses’ de um mesmo intertexto: o tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No. 1 em Fá menor* de Beethoven. Até o próprio nome da nossa música, como explicamos no item tipológico da referência, constitui uma ‘metamorfose anagrâmica’ que reordena as letras do título de Beethoven.

No capítulo 1 da tese, mostramos todas essas ‘metamorfoses’ musicais intertextuais com as quais construiremos *Metamorfoseanna*: as nossas miniaturas composicionais apresentadas como exemplos de cada tipologia intertextual (portanto não repetiremos neste capítulo as descrições já feitas). Temos então os nove eventos (ou tipos de eventos) que integrarão a nossa peça. A tarefa agora é a de elaborar uma estrutura bem maior, organizando a inserção de todo esse material de maneira coerente e orgânica, decidindo sobre a melhor ordenação, sobre possíveis repetições, novas transformações, sobre a criação de transições, etc. Após muitas experiências práticas e ponderações, chegamos a uma arquitetura

---

<sup>65</sup>A peça pode ser ouvida no vídeo que produzimos com a pianista Marina Spoladore, disponível no link [https://www.youtube.com/watch?v=3MbDxMSy\\_zw](https://www.youtube.com/watch?v=3MbDxMSy_zw)

geral da peça dividida em dois planos que se alternam em cada surgimento de um novo evento: um plano com os eventos ‘metamorfoseados’ pelas tipologias mais próximas do intertexto e outro com os eventos ‘metamorfoseados’ pelas mais distantes. A percepção geral dessa conformação é de um híbrido de forma **rondó** com a forma **tema e variações**, contendo nove seções, além de uma introdução, uma coda e várias transições. Essa identificação estética<sup>66</sup> da estrutura geral da peça se justifica pelas características de cada um dos dois planos alternados: o primeiro, das transformações mais próximas ao intertexto, começa com a citação e vai se afastando progressivamente (na sequência citação, reescritura, paródia, paráfrase e variação<sup>67</sup>), sugerindo um tema com variações; e o outro plano, das transformações mais distantes do intertexto, intercala essas variações do tema com partes totalmente diferentes, dando uma ideia geral de rondó (na sequência homenagem, modelagem sistêmica, modelagem de perfil e pastiche). Apesar de também poderem ser considerados, de certa maneira, como variações do mesmo tema — por também consistirem em transformações oriundas dele —, os eventos desse segundo plano não expõem sua origem em um nível explícito e por isso soam ‘estranhos’ ao primeiro plano.

Iniciamos agora a descrição do processo composicional ao longo da partitura, começando pela introdução da peça, que foi composta com o material do final da miniatura do nosso exemplo da paráfrase, elaborado a partir de uma expansão do fim do contorno do intertexto, numa escala descendente adensada em quatro oitavas paralelas (Figura 4-1). Dessa vez, porém, em vez de arrematarmos o final com o acorde de tônica — Fá menor —, atacamos um Fá maior, sustentado e seguido do novo ataque de um grande cluster na região grave do piano, executado com as duas mãos, em dinâmica *fff*. Essa modificação foi realizada com o objetivo de fazer com que a introdução prenunciasse, condensadamente, os três ‘tons’ — ou as três modalidades harmônicas — a serem utilizados ao longo de toda a peça: Fá menor, presente na escala descendente da introdução; Fá maior, no acorde atacado ao fim da escala; e o atonalismo representado pelo cluster, que ‘quebra’ a perspectiva tonal precedente, anunciando o poliestilismo que estará presente na música. Aliás, tal qual na peça analisada de Rescala, essa característica poliestilística também é marcante em *Metamorfoseanna*, bem como a abordagem do estilo e da intertextualidade como parâmetros (de terceira ordem)

<sup>66</sup>Baseado na divisão tripartite de Jean Molino (1975), Jean-Jacques Nattiez (1990) distribui o espaço semiológico em três níveis: poético, estésico e neutro. O poético diz respeito aos aspectos da produção da obra, ao ato criativo; o estésico se relaciona com a interpretação/recepção sensível da obra; e o neutro é referente à obra como objeto concreto, independente da sua concepção ou interpretação, com os aspectos poéticos e estésicos neutralizados.

<sup>67</sup>Sobre o termo **variação**, é importante distinguir os momentos em que nos referimos à nossa tipologia intertextual daqueles em que falamos sobre a variação da forma tema com variações, pois são coisas diferentes.

articuláveis e centrais — ou seja, são as movimentações desses parâmetros as responsáveis pela principal condução do discurso musical na obra.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is for the piano introduction, marked 'Dramático senza tempo' and 'fff'. It shows a right hand (RH) and a left hand (LH) with a 'Reo.' (pedal) line. The music transitions from a cluster of notes to a melodic line marked 'mf'. The lower staff shows a piano section starting at measure 4, marked 'Allegro' with a tempo of '♩ ~ 110' and 'p'. It includes a 'Cluster com as duas mãos' (cluster with both hands) and a triplet of notes.

Figura 4-1. Trecho inicial de *Metamorphoseanna*.

Retomando a nossa descrição, prosseguimos — após o tempo da fermata de sustentação das ressonâncias do cluster e do acorde de Fá maior, no compasso 4, na Figura 4-1 — com o evento da citação — que chamamos de **tema da sonata** —, funcionando como uma espécie de apresentação do material que será (explicitamente) variado no plano de tema e variações da peça (do final da Figura 4-1 até o penúltimo compasso da 4-2). Os eventos desse plano — que, como explicamos, foram selecionados com o critério de serem os mais próximos do intertexto, para que a detecção estética da distinção dos planos seja efetiva — começam então com o próprio intertexto e vão se afastando dele de maneira gradativa (ainda que sejam o grupo dos mais próximos do intertexto, existe uma gradação entre eles).

Conectamos esse primeiro evento com o próximo por meio de um arpejo ascendente, imitando o início do tema, mas sobre o acorde de Dó menor — o que seria, aliás, a continuação do próprio intertexto. Entretanto, na nossa peça, esse arpejo vai ‘entortando’ a harmonia com a inserção de Si natural e Ré natural no final — funcionando respectivamente como sétima maior e nona de Dó menor —, promovendo então a transição para o próximo evento, com harmonia atonal, o qual chamamos de **pontilhismo nebuloso** (começando no

último compasso da Figura 4-2) — proveniente da metamorfose do intertexto no nosso exemplo de homenagem, e que exerce o papel de parte B na perspectiva do rondó.

Figura 4-2. Compassos 10 a 17 de *Metamorfoseanna*.

Esse segundo evento segue como a nossa miniatura mostrada no capítulo 1, sem modificações, e, após encerrado, a anacruse da semínima com a nota Dó desencadeia o **tema esvoaçante** (começando no compasso 26, na Figura 4-3), nosso terceiro evento, referente ao exemplo de reescritura no início da tese, sendo percebido como a primeira variação na visão do plano do tema com variações. Usamos os dois compassos finais desse evento para articular a nossa transição para o próximo (do compasso 34 ao 42, na Figura 4-4), começando com duas imitações consecutivas, uma e duas oitavas abaixo, respectivamente. Após a última imitação, as quatro notas em colcheias descendentes em grau conjunto se repetem, monofonicamente, mais duas vezes, descendo um ‘degrau’ da escala por vez, até passar para a mão esquerda — com Dó, Si bemol, Lá e Sol — sendo que cada uma das notas é mantida e reiterada a cada novo ataque, formando um acorde articulado horizontalmente em figuração de acordes batidos. Esse acorde atua como pivô para a entrada do próximo evento, pois essa figuração em ostinato rítmico será o acompanhamento para a nova linha melódica que surgirá na mão direita, dando início à **melodia ansiosa** (no compasso 43, na Figura 4-4) — o evento correspondente ao nosso exemplo de modelagem sistêmica e que funciona como a parte C do nosso rondó.

2

18

22

27

30

*sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

*8va-1* *8va* *8va-1* *8va* *8va* *8va*

*rit.* *15<sup>ma</sup>*

*Ad.* *Ad.*

*Esvoaçante* *mf* *~ 120*

Figura 4-3. Compassos 18 a 32 de *Metamorfoseanna*.



33 *rit.*

*f* *mf* *mp* *p*

37 **Ansioso** ♩ ~ 70 *accel.*

*pp*

43 ♩ ~ 140

*f* *mp* *sfz*

48

*sfz* *sfz*

52

*sfz* *mf*

Figura 4-4. Compassos 33 a 55 de *Metamorfoseanna*.

4

56

*sfz f*

*sfz ff*

60

*mf*

*p*

Vigorous  $\text{♩} \sim 120$

63

*f*

8<sup>va</sup>

66

*mf*

8<sup>va</sup>

Apreensivo  $\text{♩} \sim 140$

68

*ff*

*rit.*

*ppp*

*ppp*

8<sup>va</sup>

Figura 4-5. Compassos 56 a 69 de *Metamorfoseanna*.

Ao fim do nosso quarto evento — descrito detalhadamente no capítulo 1 —, tínhamos que criar a próxima transição (nos compassos 61 e 62, na Figura 4-5) para o evento seguinte, o **tema vigoroso**, que consiste na nossa paródia do intertexto beethoveniano. Nossa ideia foi a de expandir e inverter a direção descendente do fragmento melódico que constitui o final do quarto evento, criando uma ‘subida’ sobre a escala completa de Mi bemol mixolídio — remanescente do evento que acabou de terminar — e repetindo o mesmo gesto logo em seguida, mas desta vez sobre a escala de tons inteiros (com duas notas a mais, num compasso de 5/8), a qual prenuncia a harmonia do evento a ser iniciado, completando a ‘emenda’ da transição. Acrescentamos ainda, nessa segunda escala, um contraponto em espelho na mão esquerda; dessa maneira, o Fá agudo da primeira nota da melodia do novo evento, na mão direita, e o Fá grave do plano do baixo, na mão esquerda, são atingidos por movimento contrário, ambos por intervalo de semitom, quebrando a estrutura da escala de tons inteiros — Mi para Fá na mão direita, e Sol bemol para Fá na esquerda — e deflagrando, finalmente, o tema vigoroso (do compasso 63, na Figura 4-5, ao 74, na Figura 4-6). Essas escalas inversas uma da outra substituem, portanto, o intervalo de quarta justa que iniciaria a melodia originalmente no nosso exemplo tipológico da paródia.

Esse evento cumpre a função estrutural da segunda variação no nosso plano do tema com variações; tanto a tipologia da paródia quanto a da variação e do pastiche estão equidistantes do ponto mais próximo e do mais distante do intertexto no gráfico da Bússola Intertextual, no entanto, na nossa divisão dos planos de *Metamorphoseanna*, colocamos as duas primeiras tipologias no grupo dos eventos mais próximos e a terceira no grupo dos mais distantes, usando a dimensão da presença em nível estésico como critério de ‘desempate’ (consideramos esse critério como o mais coerente com a perspectiva convencional do tema com variações, que, em tese, mantém algum grau de presença explícita do intertexto ao longo de toda a composição).

A nossa próxima transição ocorrerá de maneira inusitada: o evento seguinte, dos **delays com clusters**, começará a ‘invadir’ o **tema vigoroso**, antes que esse termine, como se fosse aos poucos dando as caras e ganhando força para tomar o seu lugar, até se impor por completo. No compasso 68 (Figura 4-5), surgem apenas os dois primeiros compassos do novo evento, que perdem energia com um *ritardando*, fazendo o anterior retomar o discurso da peça. No compasso 71, ele surge novamente, dessa vez com mais força, trazendo três compassos, mas acaba sendo novamente ‘empurrado para fora’ pelo evento anterior, que consegue alcançar sua cadência final, dando prosseguimento, finalmente, ao sexto evento (fruto do nosso exemplo de modelagem de perfil), que ressurgiu e segue agora soberano (no

compasso 76, na Figura 4-6, passando pela Figura 4-7, até o compasso 107, na Figura 4-8), trazendo à tona a parte D da perspectiva do nosso rondó.

5

**Vigoroso**  $\sim 120$  *rit.*  $\overset{3}{\text{trill}}$  **Apreensivo**  $\sim 140$  *rit.* **ff** **ppp**

70 **f** **ppp** **mp** **ppp** **ff** **f** **mf**

**Vigoroso**  $\sim 120$  **8va** **pp** **ppp** **mp** **ppp** **ff** **f** **mf**

72 **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp**

**Apreensivo**  $\sim 140$  **ff** **ppp** **p** **ppp**

76 **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp**

**mp** **ppp** **pp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp**

79 **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp** **ppp**

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

82 **pp** **pp** **pp** **pp** **pp** **pp** **pp** **pp**

Figura 4-6. Compassos 70 a 84 de *Metamorfoseanna*.

6

85

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

*p*

88

*mp* *p* *f* *mp*

*mp*

91

*ff* *mp* *mf* *mp*

94

*ff* *mf* *fff* *mf* *f* *mf*

*mf*

97

*ppp*

*ppp*

Figura 4-7. Compassos 85 a 99 de *Metamorphoseanna*.

100 *fff* *f* 7

103 *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

105 *rit.* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

108 *Enérgico*  $\sim 150$  *ad libitum* *a tempo*

112 *ad libitum* *a tempo*

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 100-102) shows a transition from a 6/4 time signature to 4/4, with dynamics ranging from *fff* to *f*. The second system (measures 103-104) features a series of dynamic swells between *ff* and *p*. The third system (measures 105-107) includes a *rit.* marking and ends with a *ff* dynamic. The fourth system (measures 108-111) is marked *Enérgico* with a tempo of  $\sim 150$  and includes *ad libitum* and *a tempo* markings. The fifth system (measures 112-114) continues the energetic passage with *ad libitum* and *a tempo* markings, ending with a *ff* dynamic. The score concludes with a 6/4 time signature change.

Figura 4-8. Compassos 100 a 114 de *Metamorphoseanna*.

O evento dos *delays* com *clusters*, apesar de atonal, tem um final cujo processo da harmonia se conduz organicamente para uma cadência que soa tonal, sobre Fá menor, do compasso 102 para o 103 (Figura 4-8). Essa cadência contém a sequência harmônica de dominante da dominante — com as notas Fá, Fá dobrado sustenido (enarmônico de Sol), Sol sustenido (enarmônico de Lá bemol), Lá e Si, equivalendo a um Sol maior ‘esquisito’ com sétima e nona maior e menor juntas) —, dominante — com as notas Mi, Sol, Lá bemol, Si bemol e Dó, equivalendo a um Dó maior com sétima e décima terceira bemol — e tônica. Esse trecho já funciona, portanto, como transição para o próximo evento, nessa mesma tonalidade: o dos **arpejos enérgicos** — nosso exemplo de paráfrase do capítulo 1, que figura como o quarto movimento no plano do tema com variações da peça. Esse sétimo evento, quando chega ao momento equivalente ao ponto de início da nossa introdução — a qual foi extraída desse evento —, com as múltiplas oitavas de Dó, é subitamente interrompido pelo retorno da segunda frase do **pontilhismo nebuloso**, gerando tensão pela expectativa não concretizada da continuação ocorrida anteriormente, no início da peça.

A próxima transição opera a partir do retorno descrito da segunda frase do pontilhismo nebuloso (compassos 118 e 119, na Figura 4-9), cujas últimas alturas que nos saltam aos ouvidos — destacadas pelo *sforzando* e sustentadas pelo pedal e pela fermata — são Mi bemol e Si, as quais, equivalem respectivamente à terça (enarmonizada como Ré sustenido) e à fundamental do acorde de dominante da dominante de Lá maior: o tom do próximo evento. Partindo de tal detecção, elaboramos então a continuação da transição iniciada pela frase do pontilhismo nebuloso (compassos 120 ao 122), seguindo com o arpejo de Si maior com sétima e nona menor, o qual resolve em Mi maior com sétima, que, por sua vez, desencadeia então, em Lá maior, a **melodia delicada**, nosso oitavo evento (no compasso 123, na Figura 4-9), advindo do exemplo tipológico do pastiche, que se encaixa na forma do nosso rondó como parte E. Esse evento funciona como um momento de calma após a ‘tempestade’ do evento anterior, com caráter oposto, e sua harmonia em Lá maior — única fora de Fá maior ou menor entre os eventos tonais —, relaxa provisoriamente o fio condutor da narrativa musical que vinha sendo paulatinamente tensionado, reforçando o efeito de descanso desse trecho — por isso temos a tonalidade mais afastada nesse momento, para potencializar esse efeito de distanciamento —, possibilitando que o ouvinte ‘tome fôlego’ antes de o direcionamento geral da peça ser retomado com força total para atingir seu clímax no fim do próximo e último evento.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 115-122) is in 4/4 time and includes markings for *ad libitum*, *a tempo*, *ad libitum*, *Nebuloso*, and *rit.*. It features dynamic markings *p*, *ff*, *fff*, and *sfz*, along with an 8va trill and a triplet. The second system (measures 119-122) continues the piece with *p*, *sfz*, and *rit.* markings, including a triplet and a 3-measure rest. The third system (measures 123-127) is marked *Delicado* with a tempo of  $\text{♩} = 54$  and includes a *ped.* marking. The fourth system (measures 128-127) features a *tr* marking and a *mf* dynamic. The score is written in treble and bass clefs with various time signatures and key signatures.

Figura 4-9. Compassos 125 a 127 de *Metamorphoseanna*.

A próxima transição é novamente realizada por meio da ‘intromissão’ dos *delays* com *clusters*, mas com prosseguimento distinto daquele que ocorreu anteriormente. A camada central da textura da melodia delicada — as notas de preenchimento harmônico em ostinato rítmico —, em vez de pontuar o final em Lá maior com o Dó sustenido, ataca o Dó natural, produzindo uma conclusão em Lá menor (compasso 138, Figura 4-10), que vai ralentando até



atacar novamente o mesmo Dó, mas oitavado, deflagrando o retorno no início dos *delays* com *clusters* (compasso 139). Entretanto, ao contrário da vez anterior, a ‘invasão’ agora vai perdendo energia, desacelerando e, como se insistisse em recomeçar, retorna novamente, cada vez mais curta e ‘fraca’, até se desfazer em uma nova figuração de acompanhamento, que desencadeará o surgimento de um novo evento: o **romantismo grandioso** (no compasso 149, na Figura 4-11), em Fá maior, composto para o nosso exemplo tipológico da variação, funcionando como último movimento do plano do tema com variações de *Metamorfoseanna*.

134

*p*

*rit.*

*pp*

*ppp*

Apreensivo ♩ ~ 140

*ff* ————— *ppp*

138

*pp*

*ppp*

*rit.*

141

*p* ————— *ppp* *mp* ————— *ppp* *ff* ————— *ppp*

*ppp*

Figura 4-10. Compassos 128 a 143 de *Metamorfoseanna*.

rit. ----- a tempo rit. -----

144 *p* ----- *ppp* *ff* ----- *ppp*

147 a tempo

149 *f* *ff* *f*

Grandioso ♩. = 90

151 *8va*

Figura 4-11. Compassos 144 a 152 de *Metamorphoseanna*.

Chegamos agora à última transição da peça: a partir do compasso 158 (na Figura 4-12), o romantismo grandioso, em vez de se encerrar com a cadência sobre Fá maior, como na miniatura composicional exposta no capítulo 1, termina com um ataque sobre o acorde de Dó maior, com dinâmica *ff*, seguido de um novo ataque do mesmo acorde, mas em *ppp* súbito, com *tremolo* entre as duas mãos, que vai *crescendo* concomitantemente à sua dissolução gradativa, até se tornar um *cluster*, na mesma região do acorde de Dó maior no piano, em *fff*, gerando um momento intenso de clímax da peça. A subsequente interrupção do *tremolo*, cujas ressonâncias são sustentadas pelo pedal com a fermata, cria um alto grau de tensão e expectativa para o fim da música (compasso 159).

The image displays three systems of musical notation for the piece *Metamorphoseanna*, measures 153 through 161. The notation is in G major and 12/8 time. The first system (measures 153-154) shows a complex texture with tremolos and clusters, marked with *ppp* and *ff*. The second system (measures 155-156) continues this texture, with a *crescendo* marking and a *ff* dynamic. The third system (measures 157-161) features a *tremolo* section marked *ppp* and *ff*, followed by a *cluster* section marked *fff*. A box in measure 158 contains the text "Acordes em trêmolo gradativamente se tornando clusters". The tempo marking "Presto possibile" is present in measure 158. The score concludes with a fermata in measure 159.

Figura 4-12. Compassos 153 a 161 de *Metamorphoseanna*.

Finalmente temos a coda, a partir do compasso 160 (na Figura 4-12, até o compasso 166, na 4.13) que mantém em suspensão o elevado nível de tensão do cluster, com uma última variação do tema, composta com uma **colagem** de fragmentos de todas as variações anteriores, na ordem de seus aparecimentos ao longo da peça, todas com dinâmica *ff* e andamento *presto possibile*. Essa colagem culmina num segundo momento-ápice, com o gesto das oitavas múltiplas de Dó (compasso 166, Figura 4-13), que aparece agora com carga ainda maior de tensão, por conta da sua ocorrência interrompida anteriormente, nos compassos 118 e 119 (Figura 4-9). Segue-se então, finalmente, a resolução de toda essa tensão acumulada, com o surgimento da segunda parte da coda: o *grand finale* da peça, que, inusitadamente, descortinada por um *ritornello*, vem a ser a própria introdução, fazendo emergir o fenômeno das Voltas Estranhas e transformando a peça em um Estranho Retorno Infinito (falaremos especificamente sobre isso mais adiante neste capítulo).

The image displays two systems of musical notation for the piece *Metamorphoseanna*. The first system, starting at measure 162, shows a piano part with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Presto possibile' and the dynamic is 'ff'. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets. A section labeled 'Leo.' is indicated at the bottom. The second system, starting at measure 165, continues the 'Presto possibile' tempo and 'ff' dynamic. It includes an '8va' marking and a 'fff' dynamic. The piece ends with a double bar line.

Figura 4-13. Compassos 162 a 166 de *Metamorphoseanna*.

#### 4.1.2 *Grundgestalt* intertextual e mapeamento geral de *Metamorfoseanna*

Finalizada a descrição da partitura e dos procedimentos composicionais, faremos agora, assim como no capítulo 3, uma síntese de recapitulação num mapeamento geral de *Metamorfoseanna*, antes do item final das representações do Estranho Retorno Infinito. Começamos com a lista que elenca os nove eventos (ou tipos de eventos) musicais que compõem a obra, na ordem de aparição de cada um:

1. Tema da sonata
2. Pontilhismo nebuloso
3. Tema esvoaçante
4. Melodia ansiosa
5. Tema vigoroso
6. *Delays e clusters*
7. Arpejos enérgicos
8. Melodia delicada
9. Romantismo grandioso

A peça é integralmente composta por esses nove eventos musicais — cada um resultante de uma metamorfose do intertexto engendrada por uma das tipologias intertextuais — os quais originam nove seções, mais a introdução, a coda e várias transições. O tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor* de Beethoven assume, conseqüentemente, o papel de núcleo germinativo na gênese da peça, ou, em outras palavras, de *Grundgestalt* intertextual de *Metamorfoseanna*; a Figura 4-14 nos mostra o mapeamento dessas metamorfoses na Bussola Intertextual. Podemos notar que a configuração dessa representação gráfica é mais simples do que a do *Noturno depois do vinho*, pois cada evento parte diretamente do intertexto, sem ocorrência de cadeias intertextuais de segunda ordem.

Fechando este item, o Quadro 4.1 resume toda a nossa descrição listando todas as seções com as respectivas localizações na partitura, as identificações dos respectivos planos (tema com variações, rondó ou introdução/transições/coda), as tipologias geradoras<sup>68</sup> e a ambientação harmônica de cada um (Fá maior, Fá menor ou atonal).

---

<sup>68</sup> Não incluímos a categoria das **outras tipologias** por já termos detectado todas elas nos nossos exemplos no capítulo 1.

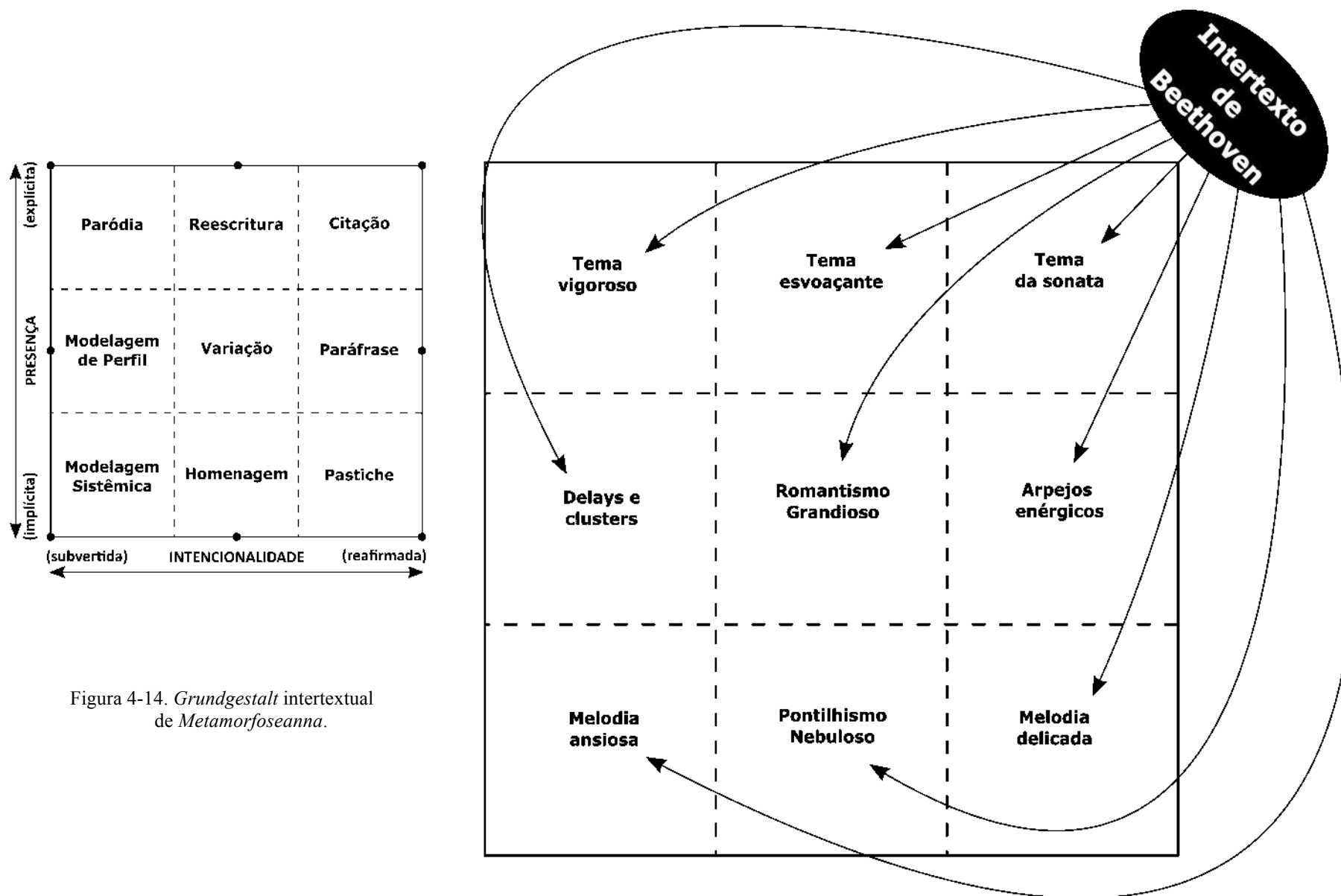


Figura 4-14. *Grundgestalt* intertextual de *Metamorfoseanna*.

Quadro 4-1. Resumo da descrição de *Metamorfoseanna*.

Compassos	Tipo de evento	Plano	Tipologia	Harmonia
1–5	Arpejos enérgicos	Intro./transições/coda	Paráfrase	Mista
6–14	Tema da sonata	Tema com variações	Citação	Fá menor
14–16	Tema da sonata / Pontilhismo nebuloso	Intro./transições/coda	Mista	Mista
17–25	Pontilhismo nebuloso	Rondó	Homenagem	Atonal
26–34	Tema esvoaçante	Tema com variações	Reescritura	Fá maior
34–42	Tema esvoaçante / Melodia ansiosa	Intro./transições/coda	Mista	Mista
43–61	Melodia ansiosa	Rondó	Modelagem Sistêmica	Atonal
61–62	Melodia ansiosa / Tema vigoroso	Intro./transições/coda	Mista	Mista
63–67	Tema vigoroso	Tema com variações	Paródia	Fá menor
68–75	<i>Delays e clusters</i> / Tema vigoroso	Intro./transições/coda	Mista	Mista
76–107	<i>Delays e clusters</i>	Rondó	Modelagem de perfil	Atonal
108–117	Arpejos enérgicos	Tema com variações	Paráfrase	Fá menor
118–122	Pontilhismo nebuloso / Melodia delicada	Intro./transições/coda	Mista	Mista
123–137	Melodia delicada	Rondó	Pastiche	Lá maior
138–148	Melodia delicada / <i>Delays e clusters</i>	Intro./transições/coda	Mista	Mista
149–159	Romantismo grandioso	Tema com variações	Variação	Fá maior
160–166	Vários	Intro./transições/coda	Mista	Mista

### 4.1.3 Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito

Identificaremos neste item a maneira por meio da qual *Metamorfoseanna* representa musicalmente o nosso Estranho Retorno Infinito, contendo relações heterointertextuais com as três teorias e com o seu encadeamento por *zoom out* no tempo. Similarmente à nossa análise do *Noturno depois do vinho*, faremos uso do mesmo padrão de representação visual que criamos anteriormente, utilizando como pontos de referência os fragmentos que apresentam retornos iguais ao longo da peça. Mapeamos as localizações desses fragmentos e seus retornos idênticos em toda a partitura — disposta na Figura 4-15 em versão super-reduzida —, colocando as respectivas ‘placas’ de sinalização ao lado dos sistemas nos quais surgem ou retornam os fragmentos, com o centro dos círculos alinhados ao centro dos sistemas correspondentes, do lado mais próximo ao(s) compasso(s) referente(s). Os fragmentos são: o primeiro e segundo compassos do tema da sonata de Beethoven (identificado na Figura 4-15 com as iniciais TS no círculo vermelho), a segunda frase do pontilhismo nebuloso (com as iniciais PN no círculo azul-escuro), o terceiro e quarto compassos do tema esvoaçante (com as iniciais TE no círculo amarelo), o terceiro compasso do tema vigoroso (com as iniciais TV no círculo rosa), o início dos *delays* e *clusters* (com as iniciais DC no círculo azul-claro) e as oitavas com Dós em vários registros dos arpejos enérgicos (com AE no círculo verde). Marcadas todas as sinalizações, foi a vez então de, a partir delas, detectarmos finalmente as representações das três teorias e do encadeamento do Estranho Retorno Infinito, demonstradas graficamente na Figura 4-15 de maneira análoga à nossa figura de apresentação do encadeamento por zoom out, no capítulo 2 (Figura 2-6).

Demarcados pelo retângulo menor, com as iniciais MI (Macaco Infinito), vemos os primeiros surgimentos de cada um dos seis eventos: de cima para baixo, temos as letras AE no topo do retângulo, à esquerda da partitura, marcando a presença do fragmento dos arpejos enérgicos no compasso 1; em seguida, temos TS, à direita da partitura, sinalizando o fragmento do tema da sonata nos compassos de 6 a 8; PN identificando o fragmento do evento pontilhismo nebuloso, nos compassos de 19 a 21; TE marcando o fragmento do tema esvoaçante nos compassos 29 e 30; TV localizando o fragmento do tema vigoroso no compasso 67; e, por fim, DC mostrando a presença do fragmento dos *delays* e *clusters* no compasso 68 e 69. Esses eventos surgem em meio a diversos outros que os rodeiam, representando a narrativa do Teorema do Macaco Infinito — segundo a qual uma determinada obra literária escolhida surge ao acaso a partir de uma sequência contínua de texto produzida



por um macaco imortal digitando em uma máquina de escrever, em um intervalo de tempo infinito.

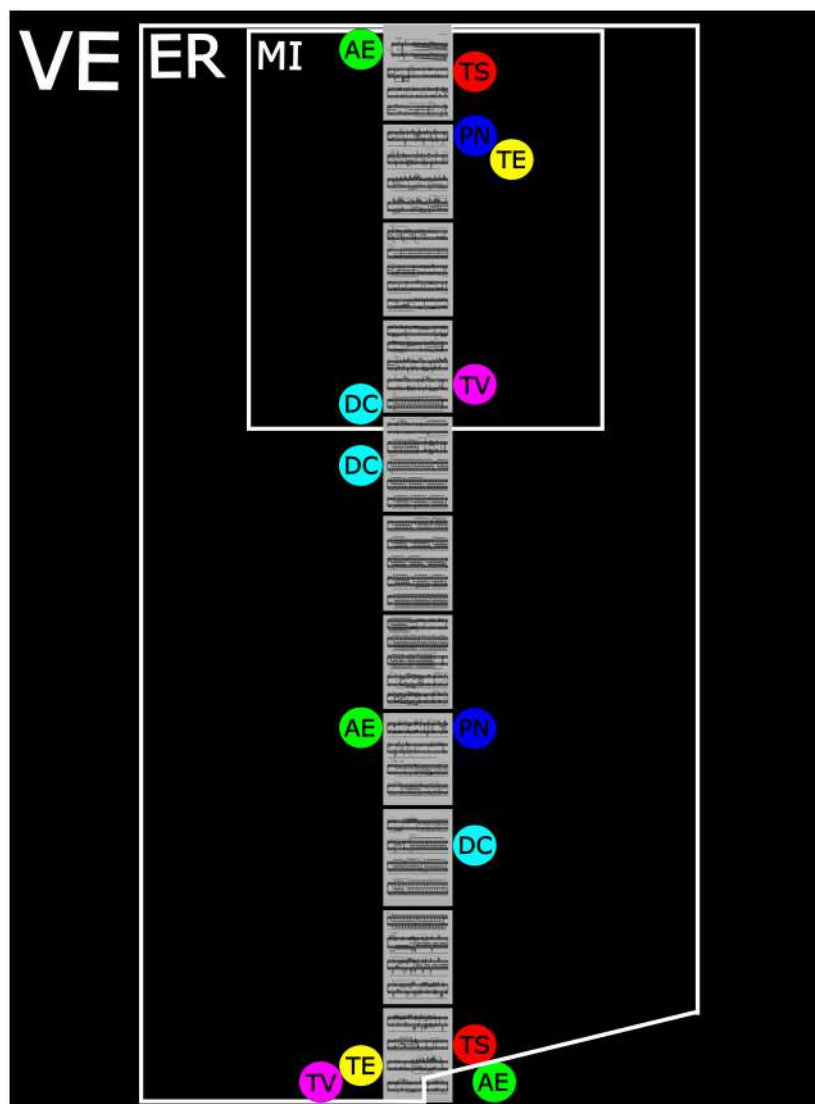


Figura 4-15. Representação gráfica do Estranho Retorno Infinito em *Metamorfoseanna*.

Partindo do enquadramento desse primeiro retângulo, se realizarmos uma operação de *zoom out* na figura — que representa um *zoom out* no tempo, assim como na figura do encadeamento do capítulo 2 —, temos um outro retângulo — sem o vértice inferior direito — com as iniciais ER (Eterno Retorno), abrangendo agora os primeiros surgimentos acrescidos de reaparições de todos os eventos: DC no compasso 76 e 77, AE no 116 e 117,

PN no 118 e 119, DC no 139 e 140, TS no 160, 161 e 162, TE no 163 e 164, e TV no 165 e 166. Tais reaparições representam a descrição do Eterno Retorno — segundo a qual, se a quantidade de matéria ou energia no universo é finita, há um número limitado de maneiras pelas quais as coisas podem ser organizadas, e, conseqüentemente, elas irão se repetir em momentos futuros; como resultado, cada um de nós viverá esta vida novamente, *ad eternum*.

Por fim, repetindo a operação de *zoom out* na figura — e no tempo —, temos o maior retângulo, com as letras VE (Voltas Estranhas), que engloba os dois primeiros e também inclui especificamente o segundo retorno do fragmento dos arpejos enérgicos emendando no primeiro compasso da peça por meio dos *ritornellos* no fim e no início da música, virados um para o outro. Nesse prosseguimento do final da música no seu início emergem as Voltas Estranhas, o fenômeno que, como já explicamos, ocorre da seguinte maneira: assim como todas as configurações possíveis surgem e retornam no universo, o mesmo ocorrerá com todas configurações entre as sequências de configurações, e, em um dado momento, nesse contexto de possibilidades finitas (ainda que em número descomunal) dentro do intervalo infinito, toda essa macrossequência de sequências ‘caminhando em linha reta’ voltará inusitadamente ao seu ponto inicial e se repetirá indefinidamente. Salientamos que, como é necessário acontecer nesse fenômeno, a volta para o ponto inicial ocorre organicamente, como se o trajeto estivesse seguindo em frente e, estranhamente, nos flagrássemos novamente no começo.

## 4.2 Composição visual

Reservamos este final do capítulo para falar sobre a nossa composição visual, a qual, assim como a nossa composição musical, foi criada a partir do intertexto beethoveniano (o tema inicial do primeiro movimento da *Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor*), conforme explicamos no exemplo de heterointertextualidade análoga no capítulo 1. Essa composição visual atuará como elemento heterointertextual de acompanhamento de *Metamorfoseanna*, podendo figurar no cenário de apresentação da música, ilustrar a sua partitura, aparecer em algum material teórico sobre a peça ou encarte de material fonográfico contendo sua gravação. Diferentemente do *Noturno depois do vinho*, cuja dimensão heterointertextual — nesse caso, cênica — compartilha o mesmo valor hierárquico da dimensão musical, na nossa peça, a composição visual consiste apenas em um elemento de ilustração para música.

Descreveremos agora o processo de confecção do nosso quadro, para, em seguida, detectarmos nele as representações do Estranho Retorno Infinito.

#### 4.2.1 Processo de materialização

Após chegarmos à definição do desenho, cujo processo foi descrito no item de heterointertextualidade do primeiro capítulo (1.5.10), o próximo passo foi o de decidir quais seriam as cores utilizadas para pintar o nosso quadro. Optamos então por colorir o fundo com um tom de azul cobalto, mantendo brancas as faixas que formam o desenho, as quais sobressairiam com o contraste. Em seguida, fizemos testes de cor, misturando diferentes tintas azuis, até chegarmos ao tom desejado (Figura 4-16).



Figura 4-16. Materiais utilizados e testes realizados no o processo de materialização da nossa composição visual.

Uma vez decididas e testadas as cores, chegou o momento de pesquisarmos sobre técnicas pictóricas e realizarmos experiências para definir qual seria a que melhor viabilizasse a pintura dos nossos contornos. Precisávamos encontrar algum recurso que propiciasse a definição e delimitação acurada das formas, na medida em que nossa composição visual possui uma estética geométrica que demanda o máximo de precisão nos traços, ao contrário do que aconteceria com um estilo mais rústico ou não-matematizado, por exemplo. Após algumas outras tentativas, chegamos à conclusão de que a melhor técnica seria o uso da fita crepe, numa espécie de serigrafia — o processo em que algumas áreas do quadro a ser pintado ficam permeáveis e outras impermeáveis, de modo a formar um desenho sobre ele. Escolhemos então as dimensões do quadro (um metro e oitenta centímetros por um e vinte), pintamos inteiro de branco com um rolinho de tinta, calculamos quais seriam exatamente as localizações de cada contorno do desenho, marcando noventa e seis pontos na tela, e aplicamos uma fita crepe especial, impermeável, formando todo o desenho, com o auxílio de um estilete para delinear os ângulos nos encontros das fitas, com o cuidado de dosar a pressão certa para cortá-las sem danificar a tela por trás (Figura 4-17).

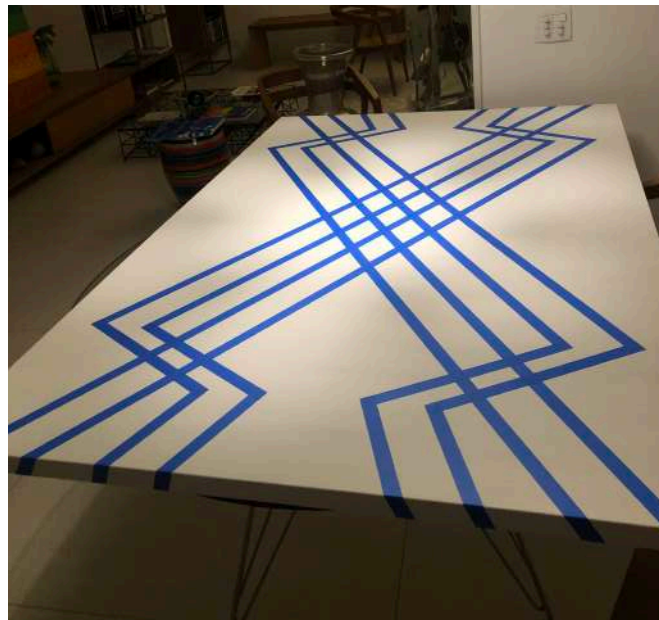


Figura 4-17. Etapa de aplicação das fitas no quadro da nossa composição visual.

Na sequência, aplicamos um selante em toda a tela, para evitar que a tinta a ser colocada vazasse para baixo das fitas, e selecionamos um instrumento adequado para aplicar o fundo azul — uma trincha, que é um tipo de pincel largo e achatado. Pintamos então três camadas de tinta (Figura 4-18), sempre aguardando a secagem total entre cada demão, até atingirmos um azul bem uniforme, sem nenhum resquício de branco debaixo, e, ao mesmo tempo, sem exagerar na quantidade de tinta a ponto de dificultar depois a etapa de remoção das fitas. Após a última camada de tinta estar seca, era chegado o momento de retirar as fitas, com ajuda de uma pinça, tomando todo o cuidado para não rasgá-las nem puxar junto parte da tinta adjacente a elas. Por fim, selecionamos um pincel bem fino e, com tinta branca ou azul, fizemos retoques nas imperfeições que inevitavelmente surgiram durante o processo, por mais que tivéssemos feito tudo com a maior cautela. As Figuras 4.19 e 4.20 mostram o resultado final do nosso quadro.



Figura 4-18. Etapa de aplicação das camadas de tinta azul.

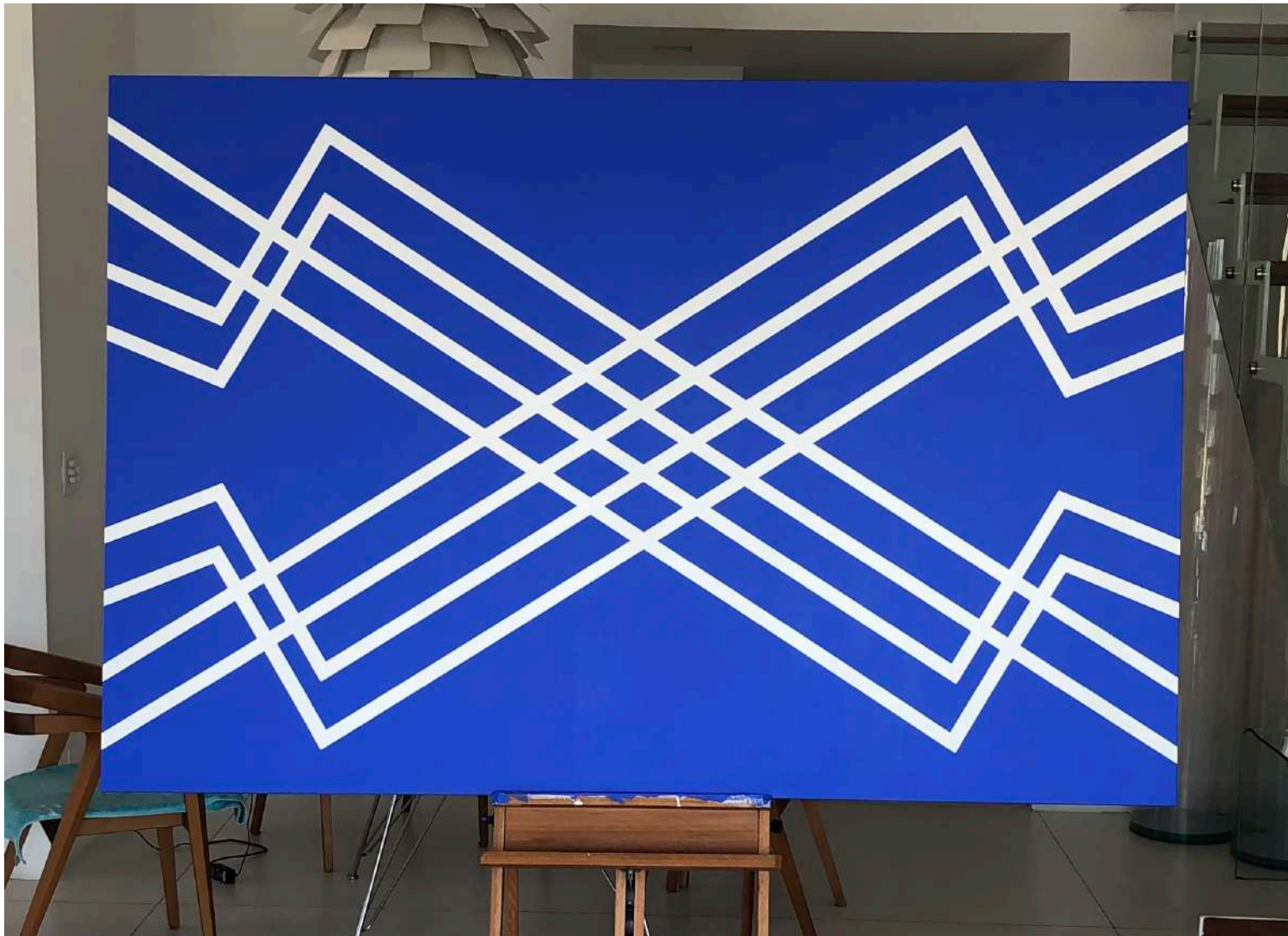


Figura 4-19. Resultado final da materialização da composição visual de *Metamorfoseanna*.

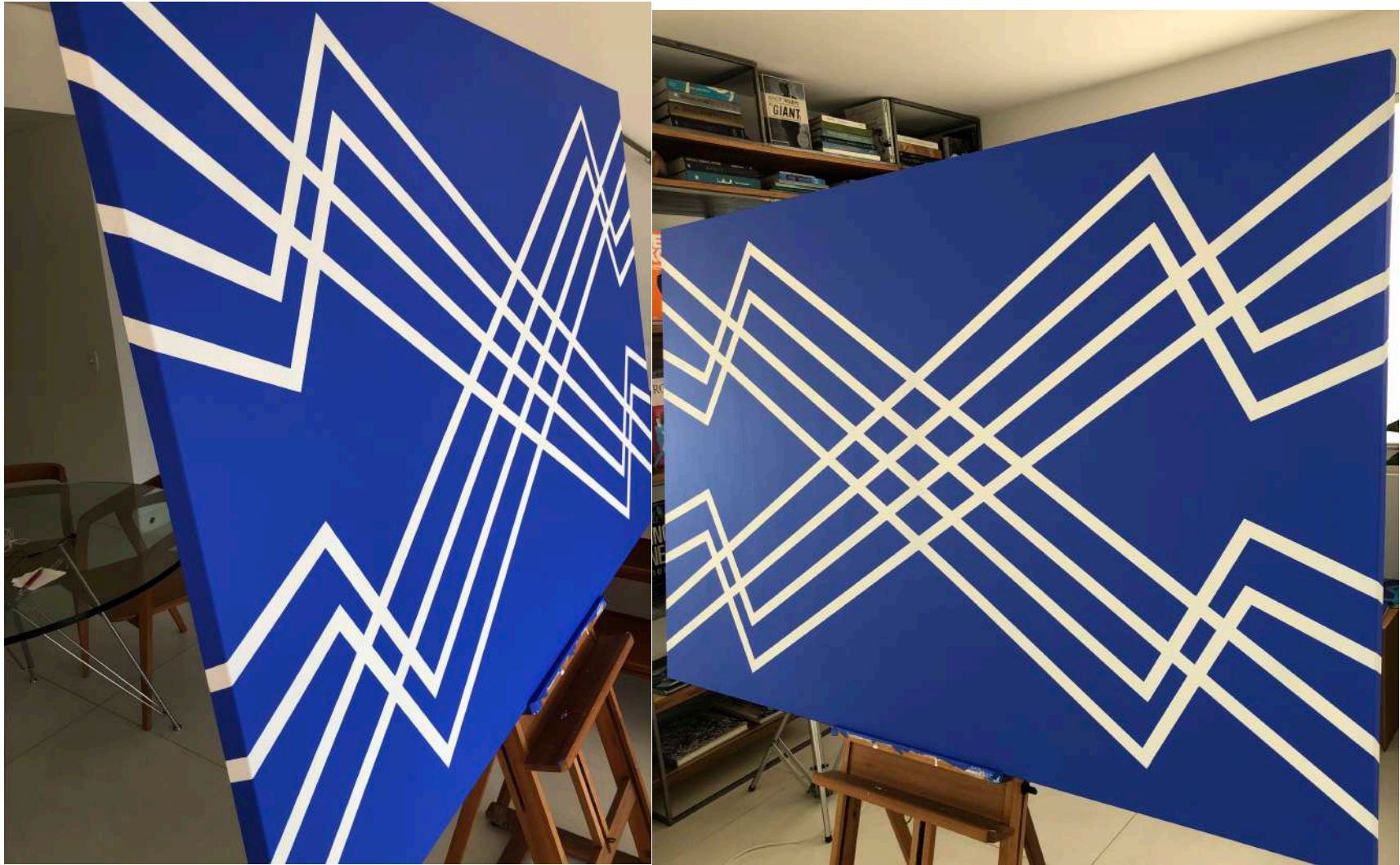


Figura 4-20. Outros ângulos do resultado final do nosso quadro.

Imbuídos dessa experiência pictórica e munidos das técnicas aprendidas, resolvemos materializar também os símbolos que criamos para a pesquisa. O primeiro remete à representação visual de duas fontes geradoras de ondas sonoras que se sobrepõem, simbolizando *A acústica da influência*. O segundo representa *A Bússola Intertextual e o Estranho Retorno Infinito*, formado pelo desenho de uma rosa dos ventos entrelaçada por um símbolo de infinito. Pintamos os dois com tinta acrílica sobre telas de 60 por 60 centímetros. A Figura 4-21 mostra as etapas de cada uma das duas pinturas, cujos resultados já foram mostrados na nossa seção de introdução.



Figura 4-21. Etapas das pinturas dos símbolos criados para a nossa pesquisa .

#### 4.2.2 Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito

Encerrando este capítulo, antes de partirmos para a seção de considerações finais da tese, revelaremos neste item — de forma análoga ao item da composição musical — como a nossa composição visual representa as teorias do Estranho Retorno Infinito. Inicialmente, concebemos a Figura 4-22, que consiste em uma versão ‘desenrolada’ do nosso desenho, mostrando que ele pode ser gerado por uma linha dupla contínua, que não volta para trás nem se interrompe, como se uma mão a traçasse sem tirar o lápis do papel, mantendo sempre a



mesma direção. Se ‘enrolarmos’ essa linha contínua (cada intervalo entre os pontilhados verticais da Figura 4-22 marca uma meia-volta do ‘rolo’), observaremos que, na medida em que se enrola e se acumula sobre si mesma e vai formando a nossa composição visual em cada uma das duas meias-voltas do ‘rolo’, sem repetir absolutamente nenhum pedaço do trajeto, apenas cruzando com ela mesma. Ao fim do trajeto circular ‘enrolado’, as duas ‘cópias’ do desenho — nos dois retângulos da extrema direita da Figura 4-22 — estão totalmente formadas, e a linha dupla chega exatamente ao ponto de onde partiu no início. A Figura 4-22 apresenta a linha dupla completa em branco e, ao fim de cada volta do ‘rolo’ e início da próxima, registramos seus ‘rastros’ em uma nova cor — ou seja, as partes do seu percurso que vão se acumulando a cada volta. O resultado final da representação dessa figura tem uma estrutura análoga a de um cânon musical, com uma ‘melodia’ que segue em frente sem retornos, mas que, a cada determinado intervalo de tempo, recomeça em outro plano — ou, pensando de outra maneira, se acumula em voltas (não por acaso, esse tipo de cânon também é conhecido em inglês pelo termo *round*, que pode ser traduzido como uma volta).

A compreensão da Figura 4-22 nos fornece uma base a partir da qual detectaremos nossas representações do Estranho Retorno Infinito; as explicações do parágrafo anterior já nos anteciparam indícios dessas ocorrências heterointertextuais. Apresentamos então a Figura 4-23, constituída pela mesma linha dupla contínua que mostra a versão ‘desenrolada’ do nosso desenho, com retângulos coloridos marcando todos os pedaços da linha que se repetem. Após examinarmos as localizações desses retângulos coloridos, delimitamos então os grandes retângulos vazados que identificam, finalmente, as representações do Estranho Retorno Infinito.

O menor retângulo, com as iniciais MI, contempla a representação do Macaco Infinito, contendo, em meio a outros pedaços que os rodeiam, os primeiros surgimentos de cada um dos quatro fragmentos da linha dupla: o do retângulo laranja, o do azul, o do verde e o do rosa. Partindo desse primeiro retângulo, se dermos um *zoom out* na figura, temos um retângulo maior, com as iniciais ER, representando o Eterno Retorno e abrangendo os primeiros surgimentos acrescidos de reaparições dos 4 fragmentos, na parte de fora do campo de representação do Macaco Infinito: o fragmento do retângulo verde, o do azul, do laranja e do rosa, à esquerda, e novamente o do laranja, à direita. Por fim, repetindo a operação de *zoom out* na figura, temos o maior retângulo, com as letras VE, representando as Voltas Estranhas na medida em que engloba a ‘ponta’ inicial e a final da linha dupla, as quais se emendam no mesmo ponto, formando uma grande volta no fim do ‘enrolado’ do desenho.

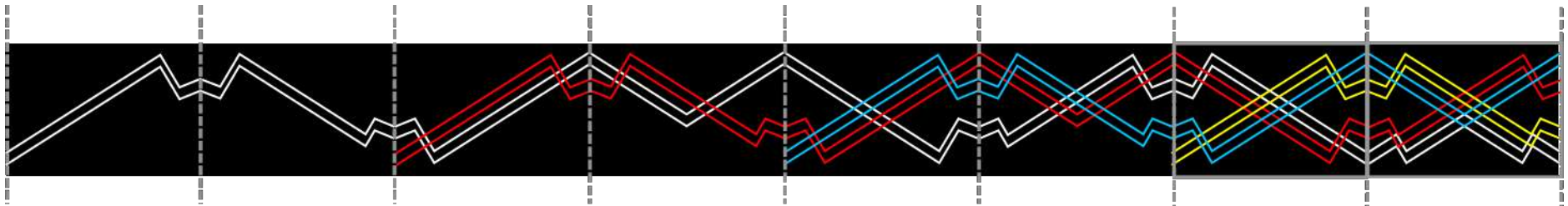


Figura 4-22. Representação gráfica da presença do Estranho Retorno Infinito na nossa composição visual.

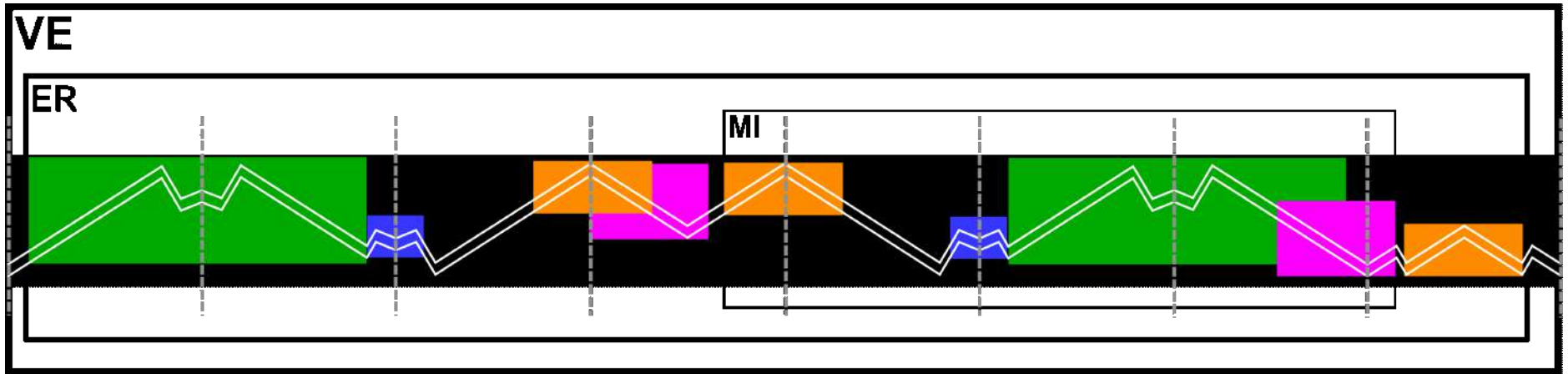


Figura 4-23. Segunda parte da representação gráfica da presença do Estranho Retorno Infinito na nossa composição visual.

Finalizado nosso quarto e último capítulo, encerramos a parte II da nossa tese — de aplicações práticas das nossas teorias — e partimos então para a parte III, na qual compartilharemos nossas considerações finais, as quais, numa volta estranha, se emendarão à introdução do trabalho (a qual também está inclusa nesta próxima parte III).

### PARTE III (Estranhamente, tudo volta ao ponto de partida)

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Estranho Retorno Infinito ressalta o funcionamento cíclico da intertextualidade e o quanto ela é, em âmbitos como o das artes, consequência, — e ao mesmo tempo causa — da narrativa sobre todas as coisas estarem interligadas no mundo; isso revela uma dimensão filosófica mais mística ou espiritual da nossa pesquisa.

Assim como todas as músicas compartilham os mesmos elementos constitutivos, e a tragédia e a comédia são construídas com as mesmas letras, todas as coisas no universo são feitas dos mesmos átomos; os átomos dos nossos corpos, portanto, podem já ter pertencido a outros seres vivos, e todos os seres vivos do planeta compõem um ecossistema em que todas as partes são interdependentes. A ideia de que todas as coisas são feitas dos mesmos elementos fundamentais vem desde a Grécia antiga, e o tema sobre tudo no universo estar interligado é frequentemente abordado nas ciências, nas religiões e em diversos outros campos. Em campos como o das artes, é por meio do fenômeno onipresente da **intertextualidade** que essa interconectividade e **unidade na diversidade** se manifestam, revelando uma relação estreita desses princípios com ||: ‘A’ *Bússola Intertextual* ‘é’ O *Estranho Retorno Infinito* :|| .

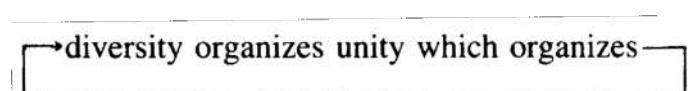


Figura 5-1. A relação entre unidade e diversidade representada em uma Volta Estranha pelo autor Edgar Morin (MORIN, 1992, p. 374).

A ideia de unidade na diversidade, que remete à harmonia entre indivíduos ou grupos diferentes, é um conceito de “unidade sem uniformidade”, de “diversidade sem fragmentação” (LALONDE, 1994). O sociólogo e filósofo francês Edgar Morin afirma que uma grande questão da contemporaneidade é a compreensão da relação entre unidade e diversidade; segundo ele, a diversidade é produzida pela unidade, e **a riqueza da unidade humana é a sua diversidade, e o tesouro da diversidade humana é sua unidade** (esta é inclusive a epígrafe da nossa tese). Morin comenta que a cultura é um fenômeno

antropológico e que seu conceito universal só existe em função das várias culturas diferentes que temos no mundo; o mesmo acontece com os conceitos de linguagem, de música, entre muitos outros. A partir da visão desse pensador, ao compreendermos esta relação entre unidade e diversidade, estamos aptos a conviver em harmonia, abraçando as nossas diferenças (MORIN, 2010).

A bandeira com as cores do arco-íris — originalmente proposta pelo ativista LGBTQIAP+ Gilbert Baker —, representa a diversidade de gêneros e sexualidades e pode ter uma interpretação adicional de **unidade na diversidade**. Se observarmos a escala gradativa do círculo cromático, o vermelho vai aos poucos se misturando ao amarelo, produzindo o laranja, até se tornar totalmente amarelo, que vai aos poucos se misturando ao azul, produzindo o verde, até se tornar totalmente azul, que vai aos poucos se misturando ao vermelho, produzindo o violeta, até se tornar totalmente vermelho novamente. Essa cadeia de transformações das diversas cores constitui uma unidade circular, a qual faz surgir uma Volta Estranha, remetendo ainda, conseqüentemente, à nossa metáfora do Estranho Retorno Infinito.

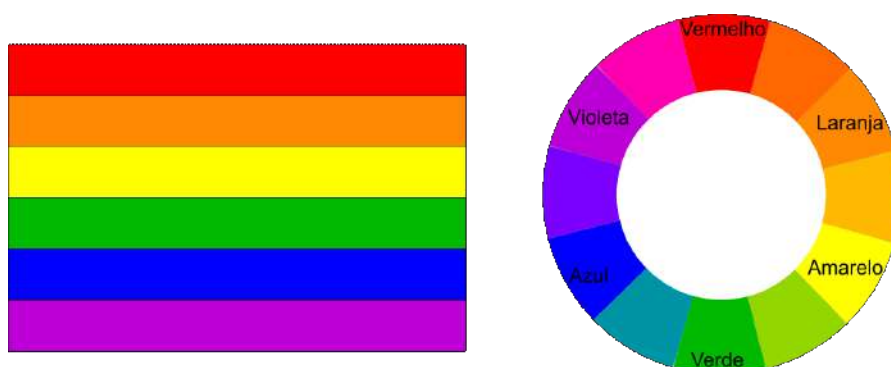


Figura 5-2. As cores do arco-íris usadas para representar a diversidade de gêneros e sexualidades, e que podem ter uma interpretação adicional de **unidade na diversidade** (imagens produzidas pelo presente autor).

Maharishi Mahesh Yogi — fundador da meditação transcendental, popularizada pelos *Beatles* nos anos de 1960 — defende que a partir do estado de Consciência de Unidade — o mais elevado estágio de desenvolvimento da consciência, segundo ele — todas as manifestações do campo da multiplicidade são apreciadas e vivenciadas sob a luz da Unidade do Absoluto (*Brahman*); enquanto a Consciência Pura cria o mundo manifesto da multiplicidade, ela permanece em seu estado de unidade (FAGUNDES, 2019, p. 89). Criador do instituto de meditação transcendental que leva o seu nome, o diretor cinematográfico David Lynch afirma que quanto mais a consciência coletiva aumenta, mais as diferenças no mundo são apreciadas; para ele, a definição de paz é a unidade no meio da diversidade, e todas as diferenças seriam apreciadas plenamente à luz dessa paz (LYNCH, 2014).

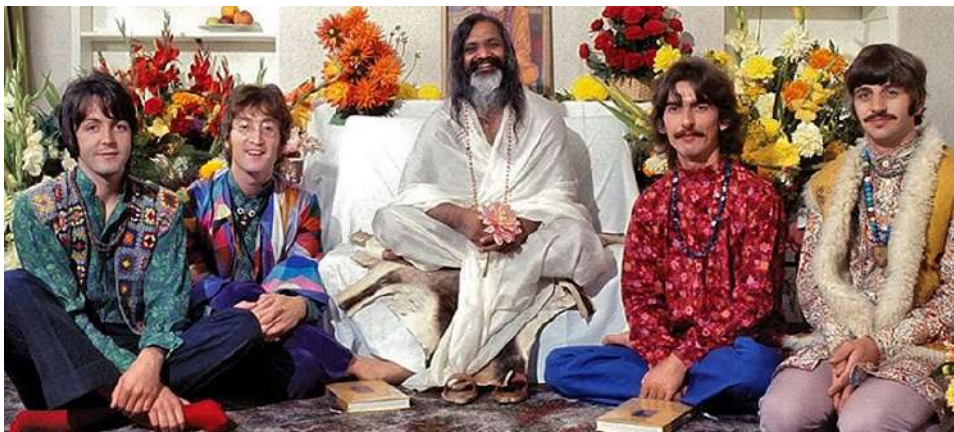


Figura 5-3. Os quatro integrantes dos *Beatles* acompanhados de Maharishi Mahesh Yogi, o fundador da meditação transcendental (Fonte: jornal *O Globo*).

O desenho do **nó sem fim** simboliza a unidade última de tudo, o ciclo interminável de nascimento, morte e renascimento, a eternidade e a interconexão de todas as coisas. O símbolo *Yin-Yang*, por sua vez, representa um conceito originado na antiga filosofia chinesa que designa a união e a interconectividade dos opostos num universo que é constituído de diferentes manifestações da unidade infinita, no qual tudo se encontra em constantes transformações. Ao evidenciarmos a proximidade desses conceitos com a nossa pesquisa, constatamos que, curiosamente, os símbolos que representam tais conceitos estão, sem que tenhamos pensado nisso conscientemente, claramente intertextualizados nos símbolos da nossa pesquisa (Figura 5-4).

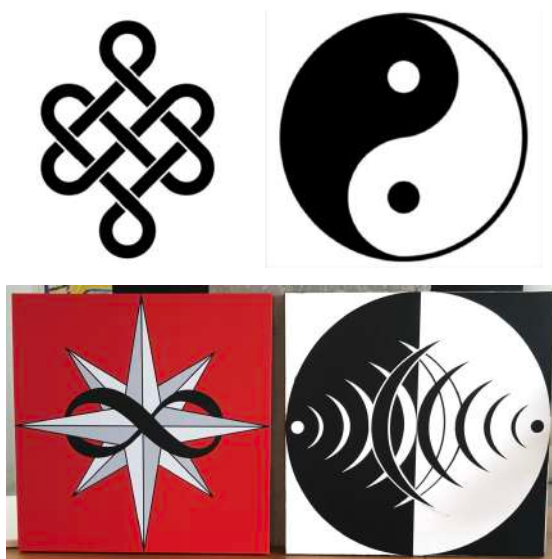


Figura 5-4. Comparação dos símbolos do **nó sem fim** e *Yin-Yang* com os símbolos da nossa pesquisa (imagens produzidas pelo presente autor).

A representação visual de *Yin-Yang* — que remete muito ao nosso símbolo da *Acústica da Influência* (ou, em outras palavras, do som da intertextualidade) — é inclusive associada à representação do som por José Miguel Wisnik, em seu livro *O Som e o Sentido*. O autor explica que “o som é representado como uma onda com que se repete regularmente dentro de uma determinada frequência” contendo sempre “os impulsos e as quedas em reiteraões cíclicas”, e “o conceito e o símbolo yin-yang pode ser visto como um recorte da onda com a qual representamos o som” (WISNIK, 1989, p.18).

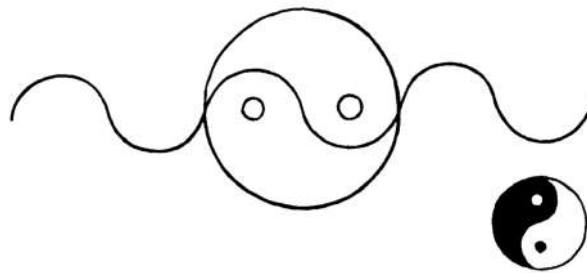


Figura 5-5. Comparação da representação do som com o símbolo *Yin-Yang* (WISNIK, 1989, p.18).

No campo da astrologia, podemos destacar a imagem do arquétipo de **peixes** para falar sobre esse aspecto filosófico mais místico da intertextualidade. A última das doze constelações do zodíaco (e, curiosamente, o signo do presente autor) representa, segundo a astróloga Claudia Lisboa, o ponto “onde tudo se conecta em totalidade, trazendo a síntese; simbolizado por dois peixes nadando em direções opostas, unidos por um cordão, é o fim que se encontra com o começo e a serpente que morde a própria cauda” (LISBOA, 2022). Essa última metáfora da serpente corresponde inclusive ao símbolo do *Ouroboros*, aquele usado frequentemente para representar o Eterno Retorno.



Figura 5-6. Representação imagética do arquétipo astrológico de peixes.

Encerrando a conclusão sobre a ligação da nossa tese com essa ideia de interconectividade infinita e unidade na diversidade, resgatamos duas obras de Escher — o artista que consiste no ‘principal suspeito’ da origem intertextual das Voltas Estranhas de Hofstadter —, nas quais podemos intrigantemente detectar intertextualizações dos símbolos do signo de peixes, de *Yin-Yang*, do nó sem fim e, conseqüentemente, dos símbolos da nossa pesquisa, fechando um ciclo intertextual em um Estranho Retorno Infinito; a composição musical da nossa tese, por ser inteiramente composta a partir de um único intertexto e produzir um resultado poliestilístico, representa também esses princípios de unidade na diversidade.



Figura 5-7. As obras *Hexagonal Fish Vignette* e *Circular Fish*, de M. C. Escher (Fonte: mutualart.com).

Falando agora sobre o lado mais pragmático da nossa pesquisa, reiteramos nossa opinião a respeito da importância da produção de trabalhos que conscientizem e orientem o uso da intertextualidade, uma vez que, além de estar, de uma forma ou de outra, sempre presente nos processos criativos, ela pode se tornar um poderoso gerador de ferramentas de criação, atuando como uma excelente alternativa para o recorrente ‘drama do papel em branco’ — momento em que um artista criador se encontra ‘travado’ para iniciar uma obra. Ademais, os trabalhos sobre a intertextualidade têm o potencial de cumprir a função — a qual podemos até qualificar como terapêutica, de certo modo — de administração da angústia<sup>69</sup> da

<sup>69</sup> Nosso trabalho não tem a pretensão de eliminar por completo essa angústia, apenas de servir como recurso para administrá-la melhor; inclusive porque ela pode ter, por vezes, uma importante função de ‘empurrar’ o artista criador para caminhos interessantes, os quais não seguiríamos sem sofrer a ação dela durante o processo de criação.



influência exercida pelos mestres antecessores sobre novos artistas criadores, fazendo com que esses últimos compreendam que nada vem do nada, que toda obra é fruto de algo anterior — como afirmou Mário de Andrade — e, a partir disso, possam então se conscientizar e se apropriar da intertextualidade como uma fonte inesgotável de recursos criativos.

Dentro dessa perspectiva prática dos trabalhos dedicados à intertextualidade, a nossa pesquisa oferece uma proposta original que vem sendo bastante aplicada e difundida desde 2015, ano em que o presente autor iniciou seu trabalho teórico e composicional focado nesse tema. No campo teórico, podemos destacar (além, obviamente, desta tese e da nossa dissertação de mestrado): o nosso artigo ||: ‘*A*’ intertextualidade ‘*E*’ O Estranho Retorno Infinito :||, publicado recentemente na revista *Opus* (MESQUITA, 2023); nossa comunicação do VII SIMPOM (MESQUITA, 2022) com o mesmo título do artigo da *Opus*, e uma versão resumida nos anais do evento; o artigo sobre intertextualidade também na revista *Opus*, de Ariane Petri, em que a nossa pesquisa é a principal ferramenta de classificação intertextual utilizada pela autora (PETRI, 2020); a comunicação e publicação no XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, de Fabrício Solano e Acácio Tadeu Camargo de Piedade, sobre composição e intertextualidade musical, em que os autores também utilizam nosso trabalho como um dos principais recursos de abordagem do tema (GONÇALVES; PIEDADE, 2021); a comunicação e o artigo do presente autor na ANPPOM de 2017, com coautoria de Marcel Castro-Lima e Liduino Pitombeira, sobre uma composição própria criada a partir da intertextualidade (MESQUITA; CASTRO-LIMA; PITOMBEIRA, 2017); o artigo publicado nos anais também da ANPPOM, em 2016, de autoria de Marcel Castro-Lima, do qual o presente autor foi coautor juntamente com Liduino Pitombeira, sobre a criação de uma obra de Castro-Lima por meio da metodologia da modelagem sistêmica (CASTRO-LIMA; MESQUITA; PITOMBEIRA, 2017); as citações e utilizações da Bússola Intertextual no artigo de Liduino Pitombeira publicado no *Brazilian Journal of Music and Mathematics* (PITOMBEIRA, 2018) e em outro trabalho do mesmo autor, juntamente com Esdras Sarmiento Ferreira, Raphael Sousa Santos, Flávio Fernandes de Lima e Hugo Tremonte de Carvalho na revista *Vórtex* (PITOMBEIRA; FERREIRA; SANTOS, LIMA; CARVALHO); nas teses de doutorado de Helder Oliveira (OLIVEIRA, 2020) e André Codeço (CODEÇO, 2019); e, por fim, nos trabalhos de doutorado em andamento de Ariane Petri (UFRJ) e Marina Spoladore (UFMG), e de pós-doutorado de Daniel Moreira (UFRJ).

No campo composicional, além do produto artístico composicional desta tese, dedicado à pianista Marina Spoladore e interpretado por ela no nosso vídeo de apresentação

de *Metamorphoseanna*, tivemos, também do presente autor: a peça poliestilística para cordas premiada no concurso de composição do *Festival de Música Brasileira Contemporânea Edino Krieger*, no qual foi interpretada pelo quarteto Radamés Gnattali; as variações sobre um tema folclórico vencedoras do primeiro lugar do concurso de música *a capella* do Festival Brasil Vocal CCBB 2015; a obra intertextual *Suite de Seis Segundos Sentidos a Cinco Sopros*, selecionada para o XXVIII Panorama da Música Brasileira Atual e executada pelo Quinteto Experimental de Sopros no II Simpósio de práticas interpretativas UFRJ-UFBA; a trilha musical de uma das obras de videoarte exibidas no festival *Visualismo Arte Tecnologia e Cidade*, em parceria com a artista Alice Miceli, criada intertextualmente a partir de uma obra de Chopin; e a peça para violino e clarinete encomendada para o projeto de doutorado de Eliane Bastos na *Florida State University*, composta por meio da modelagem sistêmica de um ponteio de Camargo Guarnieri. Nosso trabalho ainda influenciou a composição da peça *Referências 1: Ustvol'skaya*, de Marcelo Carneiro (o orientador desta tese), criada a partir da aplicação das tipologias da variação e da modelagem de perfil e tocada em concertos do grupo Prelúdio XXI.

Por fim, nossa pesquisa foi ainda apresentada em aulas de Composição nos cursos de graduação da UFRJ e da UNIRIO, durante os estágios docentes do presente autor, em disciplinas dos professores Liduino Pitombeira, Marcelo Carneiro e Marcos Lucas.



Figura 5-8. Foto do trabalho da artista Alice Miceli em parceria com o presente autor, durante o festival *Visualismo Arte Tecnologia e Cidade* — evento em que os trabalhos de videoarte eram projetados em enormes construções no espaço público da praça Mauá, no do Rio de Janeiro (imagem produzida pelo presente autor).

No decorrer deste trabalho, traçamos um ciclo inteiramente permeado, regido e unificado pelo conceito de intertextualidade. Reapresentamos a Bússola Intertextual — o principal instrumento organizador da nossa proposta de sistematização da intertextualidade — com a compilação das 9 tipologias principais e as 12 outras tipologias. Em seguida, apresentamos o Estranho Retorno Infinito, revelando os supostos antecedentes e descendentes intertextuais (respectivamente nas origens teóricas ou artísticas e nas representações musicais) de cada uma das 3 teorias abordadas, as quais nos inspiraram a proposta original de encadeamento entre elas, que, por sua vez, descortinou em si mesmo uma metáfora da intertextualidade, a qual ainda se refletiu na estrutura da tese, completando um grande círculo intertextual. Todo esse circuito é ainda sintetizado no conteúdo e na forma do nosso título.

||: ‘*A*’ *Bússola Intertextual ‘é’ O Estranho Retorno Infinito* :|| traz, portanto, a proposta de ‘fazer arte’ na própria confecção do texto, articulando conceitualmente a forma do trabalho ao seu conteúdo; ou seja, o texto da tese é composto e estruturado a partir da intertextualidade e dos princípios ditados pelas nossas teorias, da mesma maneira que os produtos artísticos deste trabalho. Para mostrarmos mais claramente essa articulação, trouxemos, na Figura 5-9, o sumário da tese (apenas com os capítulos e as subseções de primeira subdivisão — os níveis *x* e *x.x*, respectivamente —, para caber tudo em uma página) num mapeamento similar aos das nossas peças de análise e composição musicais e de artes visuais, contendo as identificações das três teorias do Estranho Retorno Infinito e do seu encadeamento por *zoom out* no tempo.

A primeira parte da tese — intitulada *Em meio à aleatoriedade infinita, surgem as teorias* — está envolta no retângulo azul com as iniciais MI e representa o Teorema do Macaco Infinito, correspondendo ao momento em que o conteúdo teórico é apresentado, com os capítulos 1 e 2. A segunda grande parte da tese, a qual chamamos de *As Teorias retornam*, está marcada pelo retângulo vermelho com as iniciais ER e representa o Eterno Retorno na estrutura do trabalho, envolvendo os retornos de todos os conteúdos anteriores, com os capítulos 3 e 4, dedicados às aplicações de análise e composição musicais. A terceira parte, cujo título é *Estranhamente, tudo volta ao ponto de partida*, contida no maior retângulo, vermelho com as iniciais VE, encerra o Estranho Retorno Infinito com uma Volta Estranha das Considerações Finais ao começo da tese: o primeiro parágrafo da introdução surge organicamente, numa autocitação da própria tese, como se o texto estivesse seguindo ‘em linha reta’ e, de repente, se emendasse ao início. Se o leitor, nesse momento, tiver preservada em algum nível a memória da introdução, ele terá a estranha sensação de que ‘já passou por ali’ antes. Essa parte é discrepantemente menor do que as duas primeiras, propositalmente,

para provocar estranhamento e nos levar à interpretação de que ela na verdade continuará — se encadeará — na introdução, a qual não está contida na primeira parte da tese.

## SUMÁRIO

<p><b>VE</b></p> <p>INTRODUÇÃO</p> <p><b>ER</b></p> <p><b>MI</b></p>	<p><b>PARTE I</b> (Em meio à aleatoriedade infinita, surgem as teorias)</p> <p><b>CAPÍTULO 1. NOVA APRESENTAÇÃO DA BÚSSOLA INTERTEXTUAL E DAS TIPOLOGIAS INTERTEXTUAIS</b></p> <p>1.1 Recapitulação do conceito de intertextualidade e intertextualidade musical</p> <p>1.2 A Bússola Intertextual</p> <p>1.3 Nosso intertexto dos exemplos tipológicos intertextuais: o tema inicial do primeiro movimento da <i>Sonata Op. 2 No.1 em Fá menor</i> de Beethoven</p> <p>1.4 As tipologias intertextuais principais</p> <p>1.5 Outras tipologias</p> <p><b>CAPÍTULO 2. O ESTRANHO RETORNO INFINITO</b></p> <p>2.1 O Macaco Infinito de Émile Borel</p> <p>2.2 O Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche</p> <p>2.3 As Voltas Estranhas de Douglas Hofstadter</p> <p>2.4 Uma proposta de encadeamento por <i>zoom out</i> no tempo</p> <p>2.5. A Intertextualidade (é) o Estranho Retorno Infinito</p> <p>2.6 As representações musicais (heterointertextuais) das teorias do encadeamento do Estranho Retorno Infinito</p> <p><b>PARTE II</b> (As teorias retornam)</p> <p><b>CAPÍTULO 3. APLICAÇÕES DE ANÁLISE MUSICAL: O NOTURNO DEPOIS DO VINHO DE TIM RESCALA</b></p> <p>3.1 O <i>Noturno depois do vinho</i> de Tim Rescala</p> <p>3.2 Estilo e intertextualidade como parâmetros musicais articuláveis e centrais</p> <p>3.3 Análise da partitura e detecção das tipologias intertextuais</p> <p>3.4 Resumo da ópera (ou melhor, do noturno): <i>Grundgestalt</i> intertextual e o enredo musical do <i>Noturno depois do vinho</i></p> <p>3.5 As Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito</p> <p><b>CAPÍTULO 4. APLICAÇÕES COMPOSICIONAIS: METAMORFOSEANNA</b></p> <p>4.1 Composição musical</p> <p>4.2 Composição visual</p> <p><b>PARTE III</b> (Estranhamente, tudo volta ao ponto de partida)</p> <p>CONSIDERAÇÕES FINAIS</p>
--	---

Figura 5-9. Mapeamento das representações do encadeamento do Estranho Retorno Infinito na própria estrutura da nossa tese.

Ao longo de todo esse nosso percurso e de todos os outros que são delineados pela perspectiva da intertextualidade, nos apropriamos de obras anteriores e as reexpressamos à nossa própria maneira, seja mais explícita ou mais implícita, mais reafirmada ou mais subvertida. Podemos enxergar a intertextualidade como a materialização da influência que sofremos de criadores com os quais tomamos contato, cuja obra transformamos de algum modo, na mesma medida em que somos transformados por ela. No livro de teoria literária *A Angústia da Influência*, Harold Bloom descreve as chamadas proporções revisionárias, que consistem em maneiras por meio das quais um jovem poeta lida com a angústia provocada pela influência perene de seus grandes antecessores, convertidas em ferramentas de utilização e interpretação da intertextualidade. Metaintertextualizando o referido título e fazendo menção ao som (como sinédoque da música) da intertextualidade, surgiu o nome do nosso projeto de mestrado, no qual a *Bússola Intertextual* foi elaborada. Intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*, o trabalho do presente autor define o conceito de intertextualidade como “a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras” (MESQUITA, 2018, p. 14). Neste novo trabalho, complementando a definição anterior e ressaltando seu aspecto cíclico, acrescentamos o enfoque do fenômeno da intertextualidade como uma espécie de **Estranho Retorno Infinito**, metaforizando a constante, onipresente e eterna recorrência intertextual por meio da imagem de uma proposta original de entrelaçamento de teorias de diferentes autores, áreas e épocas. Unida à **Bússola Intertextual** — a criação que funciona como nosso principal norteador da pesquisa —, aplicamos a representação do Estranho Retorno Infinito à composição dos produtos artísticos da tese, assim como à articulação da estrutura deste trabalho com seu próprio conteúdo. Como resultado, **||: ‘A’ Bússola Intertextual ‘é’ O Estranho Retorno Infinito :||** é um trabalho sobre a intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito, criado a partir da intertextualidade e escrito em forma de um estranho retorno infinito — o encadeamento intertextual que consiste numa metáfora da própria *Bússola Intertextual* (a qual, por sua vez, constitui o cerne do nosso trabalho sobre a intertextualidade e o estranho retorno infinito, criado a partir da intertextualidade e escrito em forma de um estranho retorno infinito — o encadeamento intertextual que consiste numa metáfora da própria *Bússola Intertextual* (a qual, por sua vez, constitui o cerne do nosso trabalho sobre a intertextualidade e o estranho retorno infinito, criado a partir da intertextualidade e escrito em forma de um estranho retorno infinito...

## REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.
- ALMEIDA, Rogério Miranda de. Nietzsche e o eterno retorno. *Reflexão*. Instituto de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Ano XXVIII, nº 83/84, Janeiro/Dezembro 2003. p. 23-36
- ANDRADE, Mario de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ASSIS, Machado de. *Varias histórias*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1896.
- BACH, Johann Sebastian. *Cello Suites*. Paris: Janet et Cotelle, 1824. Editado por Louis-Pierre Norblin.
- BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N.. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Fratesdri Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi: revista de performance musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p. 125-136, jul./dez. 2003.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva. Homenagens pianísticas de Camargo Guarnieri: um estudo de intertextualidade. *Anais do XIX congresso da ANPPOM*. Curitiba: UFRR, Agosto de 2009.
- BARROS, Fernando R. de Moraes. Nietzsche ouvinte de Chopin: em busca do “grande estilo”. *Estudos Nietzsche*. Curitiba, v. 3, n. 1, p. 31-48, jan./jun. 2012
- BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BEETHOVEN, L.v. *Sonaten für das Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.
- BEETHOVEN, Sonatas. G. Henle Verlag, München, 1980.
- BERTALANFFY, L. von. *Teoria geral dos sistemas*. Tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BLATTER, Alfred. *Intrumentation/orchestration*. New York: Ed. Longman Inc., 1980.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOREL, Émile. La mécanique statistique et l'irréversibilité. *Journal de Physique*, v. 3, p.189-196, 1913.
- BORGES, Jorge Luis; DESMAZIERES, Erik. *The Library of Babel*. Boston: David R. Godine, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. La Biblioteca Total. *Borges en Sur 1931-1980*. p. 24-27. Buenos Aires: Emecê, 1999.

BOUILLAGUET, A. *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*. L'imitation cryptée. Paris: Champion, 2000.

BRAHMS, Johannes. *5 Lieder, op. 49*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.

BROWN, A. S.; MURPHY, D. R.. Cryptomnesia: Delineating inadvertent plagiarism. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. 15(3), 432-442, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/0278-7393.15.3.432>

BROWN, Maurice J.E.. Nocturne (i) (Fr.; Ger. Nachtstück). *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012>

BURKHOLDER, J. Peter. (2001) Collage. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000053083?rskey=HZ2JIG&result=1>> Acesso em 3 de janeiro de 2018.

BURKHOLDER, J. Peter. (2001) Modelling. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000053082>> Acesso em 20 de outubro de 2017.

CARMEN, Eric. *All By Myself*. New York: Warner Bros. Publications, 1976.

CASTRO-LIMA, M; MESQUITA, Gabriel; PITOMBEIRA, Liduino. Composição do primeiro movimento de Sonatina, para tuba e piano, de Marcel Castro-Lima, a partir da modelagem sistêmica do Ponteio 23 de Camargo Guarnieri. *Congresso da ANPPOM, 26. Anais*. Belo Horizonte: UEMG, 2016, p.1-10.

CERVO, Dimitri. Influência, intertextualidade e pós-modernismo música. *Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós Graduação em Música da UFPR*. v. 8, n. 1(jun. 2015)–Curitiba (PR) : DeArtes, 2015.

CHOPIN, Frédéric. *Noturnos*. Fr. Kistner, n.d. 1833

CODEÇO, André. *A Teoria do Domínio Sonoro*. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

COELHO, João Marcos. Que repertório é esse? *O Estado de São Paulo*. São Paulo: abril de 2005.

COMPAGNON, A.. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Seuil, 1979.

COSTA, Paulo Henrique Dias. *Pensamento e impossibilidade: interseções entre M. C. Escher e Gilles Deleuze*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

DE AZEVEDO BASTOS, E. T. *Collaboration Between Composer And Performer: Four New Commissions From The Studio Of Liduino Pitombeira*. no date. Florida State University, 2017.

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

DIAS, Maria Heloisa Martins. Literatura Portuguesa e olhar narcísico: a autotextualidade. *Forma Breve*, v. 1, n. 9, p. 139-156, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122415>> Acesso em 2 de fevereiro de 2018.

DIXON, Gavin Thomas. *Polystylism as dialogue : a Bakhtinian interpretation of Schnittke's symphonies 3, 4 and his concerto grosso No.4 / symphony No.5*. Goldsmiths College, University of London, 2007. Disponível em: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.444186>.

EMMERSON, Simon. *Where Next? New Music, New Musicology*. Music Studies Network: Leicester, 2007.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: um caminho para a composição musical intertextual*. Dissertação. Salvador: UFBA, 2012.

FAGUNDES, Andréa Sozzi. *A Meditação Transcendental de Maharishi Mahesh Yogi (1918-2008): Um Caminho de Realização Espiritual*. Dissertação. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora 2019.

FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. *III Seminário de Sonologia*. São Paulo: ECA-USP, 2008.

FERREIRA, Esdras Sarmiento; SANTOS, Raphael Sousa; LIMA, Flávio Fernandes de; CARVALHO, Hugo Tremonte de; PITOMBEIRA, Liduino. *Sistema Composicional Intermarkoviano*. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-46, 2020.

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

FRIGHETTO, Gisele Novaes. *Contradições do contemporâneo: a memória, o nacional e o universal em O sol se põe em São Paulo e Diário da queda*. Tese. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

FULFORD-JONES, Will. (2001) Sampling. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047228>> Acesso em 3 de fevereiro de 2018.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

GONÇALVES, F. S.; PIEDADE, A.T.C. . Perspectivas de uma Pesquisa sobre Intertextualidade e Composição Musical. In: XXXI Congresso da ANPPOM, 2021, João Pessoa/PB. Composição e Sonologia, 2021.



GONZAGA, Maria Clara de Almeida. *Música Cênica para Piano no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado universidade federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.

GRANGER, G. G. *Filosofia do estilo*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1974.

HARPER, Douglas R. *Online Etymology Dictionary*. Tupelo Mississippi, 2010. Disponível em <https://www.etymonline.com/search?q=parameter>

HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1999.

HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: Um Entrelaçamento de Gênios Brilhantes*. Tradução de José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

HOFSTADTER, Douglas. *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books, 2008.

IWAO, Henrique. *Colagem musical na música eletrônica experimental*. Dissertação. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

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

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

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

KLEON, Austin. *Roube como um artista*. Tradução de Leonardo Villa-Forte. Brasil, Editora Rocco, 2013.

KOCH, Ingedore Grundfeld Villaça; CAVALCANTI, Mônica Magalhães; BENTES, Anna Christina. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KOCH, Ingedore Grundfeld Villaça. *A coesão textual*. 22 ed. Editora Contexto, 2013.

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

KRAMER, Jonathan D.. New Temporalities in Music. *Critical Inquiry* 7 No 3 (pag. 539–556). Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

KRAMER, Jonathan D.. *Postmodern Concepts of Musical Time*. [S.L.]: Indiana Theory Review, 1996.

KRAMER, Jonathan D.. The nature and origins of musical postmodernism. In: *Postmodern music: postmodern thought*. Edited by Judy Lochhead and Joseph Auner. New York: Routledge, 2002.

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

LALONDE, Roxanne. Unity in Diversity: A Conceptual Framework for a Global Ethic of Environmental Sustainability. *Journal of Bahá'í Studies*, 6:3, pages 39-73 Ottawa, ON: Association for Bahá'í Studies North America, 1994.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. New York: Norton, 1998.

LIMA, F. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música) - João Pessoa: UFPB, 2011.

LISBOA, Claudia. *Astrologia Luz & Sombra*. Disponível em: <https://astrologialuzesombra.com.br/>

LYNCH, David. Writer/Interviewer: Marianne Schnall. Interview With David Lynch: His Mission to Change the World Through Meditation. *Huffington Post*. Dec 9, 2014. [http://www.huffingtonpost.com/marianne-schnall/interview-with-david-lynch\\_b\\_6294092.html](http://www.huffingtonpost.com/marianne-schnall/interview-with-david-lynch_b_6294092.html)

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial, 2009.

MAYR, Desirée. O conceito da Grundgestalt em suas múltiplas perspectivas. *Colóquio de Pesquisa em Música da UFRJ*. Rio de Janeiro. (14.). Anais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

MAYR, D. J. M. ; ALMADA, C. L. . Os princípios da variação progressiva e da Grundgestalt e suas origens organicistas, In: *Anais do XIII Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGM-UFRJ, 2014. v. 1. p. 48-53.

McADAMS, Stephen & MATZKIN, Daniel. Similarity, invariance, and musical variation. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 930: The biological foundations of music, p. 62-76, 2001.

MESQUITA, Gabriel; CASTRO-LIMA, Marcel; PITOMBEIRA, Liduino. Composição de Suite de Seis Segundos Sentidos a Cinco Sopros, de Gabriel Mesquita, a partir de articulações semânticas entre procedimentos composicionais e imagens poéticas extramusicais. *Congresso da ANPPOM, 27. Anais*. Campinas: UNICAMP, 2017, p.1-10.

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

MESQUITA, Gabriel. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. *Opus*, v. 29, p. 1-33, 2023. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04>

MESQUITA, Gabriel. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. *Anais do VII SIMPOM*. Publicado em 2023-03-02.

MESQUITA, Gabriel. *Metamorphoseanna*. Youtube, 17/09/2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3MbDxMSy\\_zw](https://www.youtube.com/watch?v=3MbDxMSy_zw)

MEYER, Leonard B.. *Style and music: theory, history, and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MEYER, Leonard; NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth A.. *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. NY: Pendragon Press, 1988.

MEYER, Leonard. *Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1994.

MEYER, Leonard. *Style and music: theory, history, and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, 1975.

MORAES, P. M.; PITOMBEIRA, Liduino. Composição do Ponteio No 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Ponteio No 15 de Camargo Guarnieri. **Música Hódie**, v. 13, p. 8-33, 2013.

Morin E, Le Moigne J-L. *A inteligência da complexi*. 2nd ed. São Paulo: Peirópolis; 2000.

Morin E, Le Moigne J-L. *A inteligência da complexi*. 2nd ed. São Paulo: Peirópolis; 2000.

MORIN, Edgar. From the concept of system to the paradigm of complexity. *Journal of Social and Evolutionary Systems*, v. 15, n. 4, p. 371-385, jul., 1992.

MORIN, Edgar. *Métode 2011 - 67*. Online only. Human Nature - Autumn 2010.

MORORÓ, B. O.. *Modelagem Sistêmica do processo de melhoria contínua de processos industriais utilizando o método Seis Sigma e Redes de Petri*. Dissertação (Mestrado em Engenharia). São Paulo: PUC, 2008.

MORRIS, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago, 1938.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sinfonia No. 40*. Chester, London, 1981

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. New York: Princeton University Press, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim Falou Zaratustra. *Friedrich Nietzsche, Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun e Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o Nascimento da Tragédia. *Friedrich Nietzsche, Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun e Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o Nihilismo e o Eterno Retorno. *Friedrich Nietzsche, Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun e Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Chemnitz: Schmeitzner, 1883.

NOGUEIRA, Ilza. A Estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliانا*. Revista da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro: n. 13, p. 2-12, jan. 2003.

NOGUEIRA, Marcos. O viés emocional da expressão musical. *Música Hodie*, v. 11, p. 43-65, 2011.

OLIVEIRA, Helder A. *Modelagem Gestáltica: modelos sistêmicos a partir de princípios da Teoria da Gestalt*. 2020. 292 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

OLIVEIRA, L. J. P. de. Composição pela concatenação de fragmentos independentes. *Orfeu*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. e0203, 2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. Dissertação. Campinas: UNICAMP, 2010.

PEREIRA, Flavia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Artes: Musicologia). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: 2011.

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

PITOMBEIRA, Liduino. A produção de teoria composicional no Brasil. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM. (Org.). *O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. 1ed, p. 61-89. Salvador: UFBA, 2015.

PITOMBEIRA, Liduino. A Systemic Model for Debussy's Prelude No.1. *Brazilian Journal of Music and Mathematics*. Vol. 2, No. 2. Dezembro de 2018.

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

PRICE, W. Aural souvenirs: temporal disruption and formal coherence in John Zorn's *Cat O' Nine Tails*. *Revista Música Hodie*. Goiânia, V.13, n.1, p. 34-47, 2013.

PRZYBYSZEWSKI, S. *Zur Psychologie des Individuums: Chopin u. Nietzsche*. Berlin: Fontane & Co., 1906.

RACHMANINOFF, Sergei. *Concerto para Piano Nº 2 em Dó menor*. Londres: Boosey & Hawkes, 1947.

- RESCALA, Tim. *Estudo para piano*. Manuscrito do autor, 1989.
- RESCALA, Tim. Noturno depois do vinho. *Partituras brasileiras - brazilian international songbook online - concert music*, vol. 12. Funarte, Rio de Janeiro, 2017.
- RESCALA, Tim. *Noturno depois do vinho*. Performance de Maria Teresa Madeira. YouTube, 01/03/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9I106FHRwOg>
- RESCALA, Tim. *Estudo para piano*. Performance de Maria Teresa Madeira. YouTube, 23/02/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3e2hawuA55o>
- ROMAN, Zoltan. Nietzsche “via” Mahler, Delius and Strauss: A new look at some *fin-de-siècle* “Philosophical music”. In: *Nietzsche-Studien*. Berlim/Nova York: De Gruyter, 1990.
- ROWND, Gary R. *Musical Tombeaux and hommages for piano solo*. Tese de Doutorado em Música. Lexington: University of Kentucky, 1990.
- RUBIRA, Luís. A afirmação trágica do eterno retorno nos Ditirambos de Dioniso. In: *Cadernos Nietzsche*, vol. 30. São Paulo: FFLCH/USP, 2012, p. 183-219.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. Revisão de Maria Leticia Guedes Alcofonado, Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- SAMPAIO, Marcos. *A teoria das relações de contorno: inconsistências, soluções e ferramentas*. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- SARLO, B. *Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHARLITT, Bernard. Gespräch mit Mahler. In: *Musikblätter des Anbruch* 2, p. 310, 1920.
- SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*. Paris: Gallimard, 1985.
- SCHNITTKE, Alfred. *Concerto Grosso No 1*. Musikverlag hans Sikorski: Hamburg, 1994
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber, 1967.
- SCHUBERT, Franz. *Erlkönig*. Vienna: Diabelli, n.d. (1820s)
- SOUMAN, Jan L.. Walking straight into circles. *Current Biology* 19: 1538-1542, 2009.
- SOUZA, Eugênio Lima de. *Recursos técnicos e processos intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan*. Dissertação de Mestrado Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. Intertextualidade na música pós-moderna. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). *Arte e cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 53–73, 2009.
- STEVENSON, Burton. *The Home Book of Quotations: Classical and Modern*. Sixth Edition, Section: Originality, Quote Page 1441, Column 2, Dodd, Mead and Company, New York, 1949.

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

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

SZENDY, P. *L'écoute / textes réunis par Peter Szendy*. Paris: Ircam, 2001.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

THOMSON, Virgil. *The Structure of Music: A Listener's Guide: A Study of Music in Terms of Melody and Counterpoint*. New York: Noonday Press, 1957.

TREMBLAY, Jean-Benoît. *Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke*. Ph.D. diss., University of British Columbia, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YAMPOLSCHI, Roseane. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. *Anais do XVI congresso da ANPPOM*. Brasília: setembro de 2006.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em questão*. Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 121-132, jan./jun, 2003.

ZORN, John. *Cat O'Nine Tails*. New York: Hips Road, 2000.