

ARTIGO ORIGINAL

Uma aplicação Composicional da Bússola Intertextual e do Estranho Retorno Infinito

Gabriel Mesquita 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música | Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Partindo das teorias desenvolvidas pelo autor — a Bússola Intertextual e o Estranho Retorno Infinito —, este artigo apresenta a aplicação composicional dessas concepções na peça *Metamorfoseanna*, integralmente construída a partir da intertextualidade. A Bússola Intertextual propõe uma sistematização original do fenômeno no campo da música, permitindo classificar e localizar cada ocorrência intertextual em um gráfico bidimensional. O Estranho Retorno Infinito, por sua vez, resulta do encadeamento entre três teorias — o Teorema do Macaco Infinito, o Eterno Retorno e as Voltas Estranhas — e representa, de modo matemático-filosófico-poético, a constante recorrência intertextual. A análise da obra evidencia como esses princípios se concretizam musicalmente, revelando a intertextualidade como uma dinâmica cíclica e onipresente nas artes, capaz de metamorfosear influências em novos processos criativos.

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

Abstract: Based on the author's own theories — the *Intertextual Compass* and the *Strange Infinite Return* — this article presents the compositional application of these concepts in the piece *Metamorfoseanna*, entirely constructed through intertextuality. The *Intertextual Compass* offers an original systematization of the phenomenon within music, enabling the classification and localization of each intertextual occurrence in a bidimensional chart. The *Strange Infinite Return*, in turn, results from the linkage among three theories — the *Infinite Monkey Theorem*, the *Eternal Return*, and the *Strange Loops* — and represents, in a mathematical-philosophical-poetic way, the constant recurrence of intertextuality. The analysis of the piece reveals how these principles are materialized musically, unveiling intertextuality as a cyclical and omnipresent dynamic in the arts, capable of metamorphosing influences into new creative processes.

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

O conceito de intertextualidade é definido pelo presente autor 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). No trabalho em que essa definição foi elaborada — intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música* — foi criada a **Bússola Intertextual** — um instrumento por meio do qual realizamos uma proposta original de sistematização do uso da intertextualidade na música. No nosso trabalho seguinte — a tese de doutorado nomeada de $\|: (A) \text{ Bússola Intertextual } (e) \text{ O Estranho Retorno Infinito } : \|$ (representada visualmente pelo símbolo da Figura 1) —, complementando a definição anterior e enfocando seu aspecto cíclico, foi ressaltada a percepção 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 proposição inédita de encadeamento entre teorias de diferentes autores, áreas e épocas. Neste artigo, trazemos a aplicação composicional dessas teorias, descrevendo o processo de criação de *Metamorphoseanna*, uma peça integralmente composta a partir da Bússola Intertextual e do Estranho Retorno Infinito.

FIGURA 1 – Símbolo da nossa pesquisa, criado e pintado (e fotografado) pelo autor em tinta acrílica sobre tela.



Fonte: O autor.

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, baseou-se 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, consequentemente, 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

intertextualidade¹ —, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 68).

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 composicional². Pensando nisso, a nossa pesquisa teve como objetivo elaborar uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da Música. Para tanto, foi criada a chamada **Bússola Intertextual**, que consiste em uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico, através do qual podemos localizar cada caso de intertextualidade. 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. O 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.

No nosso primeiro trabalho, na exposição da Bússola Intertextual e das tipologias, foram selecionados exemplos tipológicos preexistentes, de diversos compositores, gêneros, nacionalidades e

¹ Para acessar uma elaboração detalhada sobre o conceito de intertextualidade e intertextualidade musical, bem como uma revisão bibliográfica sobre o tema, sugerimos a consulta à nossa tese, intitulada ||: (A) Bússola Intertextual (e) O Estranho Retorno Infinito || (mesquita, 2023).

² 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.

épocas, compostos também a partir de diversos intertextos. No segundo, foram produzidos exemplos próprios, 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 foi escolhido o intertexto mencionado foi o fato de ser algo muito conhecido e frequentemente utilizado por autores como exemplo em textos de teoria musical.

Neste artigo, descreveremos de que forma esses exemplos originais foram utilizados como matéria-prima para a composição de *Metamorphoseanna*, uma peça para piano solo dedicada à intérprete Marina Spoladore (cuja performance pode ser assistida no YouTube, no endereço https://www.youtube.com/watch?v=3MbDxMSy_zw).

1. A Bússola Intertextual

Nosso trabalho de mestrado, mencionado no início deste texto, teve como objetivo elaborar uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da música. Tal objetivo foi alcançado por meio da criação da **Bússola Intertextual**, que consiste em um instrumento de abordagem da intertextualidade por uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico com o qual, operando a partir das características imanentes da partitura, podemos localizar cada caso de intertextualidade.

Os conceitos referentes às dimensões do gráfico — **presença** versus **intencionalidade** — têm definições específicas no nosso trabalho. A **presença** intertextual, representada pelo eixo vertical do gráfico, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto³, no quanto ele foi mantido. Ela varia de **explícita** — representada na extremidade superior do gráfico, quando o material temático se apresenta completamente reconhecível — a **implícita** — na extremidade inferior do gráfico, quando não é mais possível identificar o material temático na superfície da nova obra. A **intencionalidade** intertextual, representada pelo eixo horizontal do gráfico, consiste basicamente no grau de preservação do contexto no qual o material temático estava

³ Intertexto é o nome dado à obra ou trecho precedente que originou uma nova obra em um processo intertextual.

inserido no intertexto, no quanto o tratamento dado a ele foi mantido. Ela varia de **reafirmada** — representada na extrema direita do gráfico, quando o contexto/tratamento dado ao material temático é completamente preservado na nova obra — a **subvertida** — na extrema esquerda do gráfico, quando o contexto/tratamento do material temático é completamente alterado.

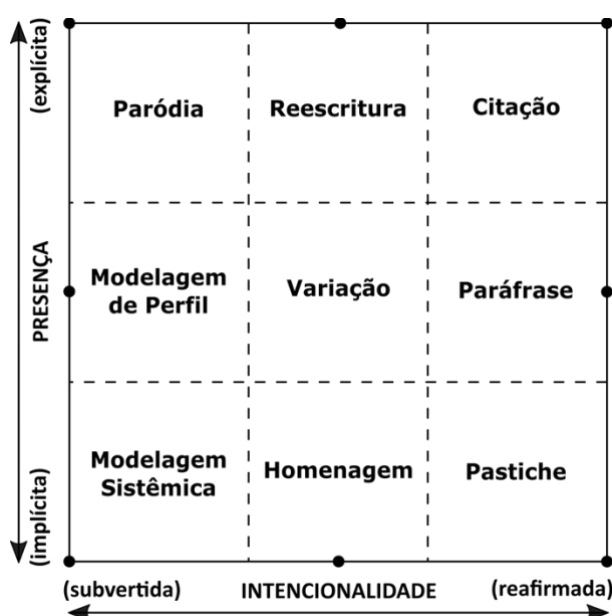
Por meio da Bússola Intertextual, realizamos uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, que se mapeiam dentro do recorte bidimensional do gráfico. Nosso intuito foi o de realizar uma proposta de junção das tipologias selecionadas, amparadas por princípios unificadores. As nove **tipologias 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 2), cada uma com uma determinada configuração/proporção entre as dimensões do gráfico⁴. A citação apresenta presença explícita e intencionalidade reafirmada, correspondendo à inserção direta do intertexto. A paródia mantém a presença explícita, mas subverte radicalmente a intencionalidade. O pastiche, ao contrário, preserva a intencionalidade estilística, mas com presença implícita, por meio da criação de novos materiais que mimetizam um estilo. A modelagem sistêmica atua com presença implícita e intencionalidade subvertida, ao extrair relações profundas do intertexto para gerar uma nova obra. A modelagem de perfil também subverte a intencionalidade, mas conserva parcialmente objetos e relações do intertexto, situando-se entre presença explícita e implícita. A reescritura mantém presença explícita, mas altera parcialmente o tratamento dado ao material. A paráfrase conserva a intencionalidade, modificando parcialmente os materiais reconhecíveis. A homenagem funde características estilísticas do compositor homenageado com as do compositor homenageador, sem expor diretamente materiais temáticos. Por fim, a variação ocupa a área central da Bússola, articulando simultaneamente presença e intencionalidade em níveis intermediários.

Com o 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

⁴ 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.

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, multi-intertextualidade e a intertextualidade de segunda ordem — cuja inclusão foi motivada por características singulares de alguns dos nossos exemplos musicais⁵. Neste artigo, não há espaço para explicarmos detalhadamente todas as tipologias, portanto sugerimos a consulta à nossa tese, mencionada aqui anteriormente.

FIGURA 2 – A Bússola Intertextual.



Fonte: O autor.

Além de ser o principal elemento norteador de toda a nossa pesquisa, a Bússola Intertextual será relacionada aqui também à explicação da nossa representação matemático-filosófico-poética da intertextualidade. Prosseguiremos agora com a exposição de cada uma das três teorias e do seu encadeamento do **Estranho Retorno Infinito**.

⁵Os exemplos musicais da nossa pesquisa — 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.

2. O Teorema do 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).

As pitorescas conjecturas citadas, escritas pelo matemático francês Émile Borel em seu artigo *La Mécanique Statistique et 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 é uma 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, contemplando, 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 por meio da combinação aleatória de átomos, da mesma maneira como a tragédia e a comédia são compostas pelas mesmas letras (Borges, 1999, p. 25).

3. O Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche⁶

Na obra *A Gaia Ciência* (1882), Nietzsche propõe a seguinte reflexão:

⁶ Existem diferentes interpretações dessa teoria, nós estamos abordando aqui uma delas, talvez a mais difundida, conhecida como o Eterno Retorno do Mesmo.

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**.

Em agosto 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.

A teoria 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, como em um fragmento póstumo de 1881. 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 (Nietzsche, 1999, p. 439).

Pensando nas suas origens intertextuais, 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).

4. 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, acarretando, portanto, na transformação da primeira em verdadeira novamente, e assim por diante, num paradoxo *ad aeternum*. 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 *Godel, 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). Hofstadter enfatiza que o elemento surpresa é importante, e que exatamente por isso batizou o conceito com o adjetivo “estranhas”. Quase trinta anos depois do primeiro livro, o autor aprofundou ainda mais seu conceito, em 2007, na obra *I am a Strange Loop*, na qual sintetiza a definição das Voltas Estranhas como “um circuito paradoxal de cruzamento hierárquico” (Hofstadter, 2008, p. 102).

As materializações mais potentes do conceito de Voltas Estranhas no campo das artes 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 heterointertextualizada⁷ — 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.

5. 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 a sua compreensão, criamos uma representação gráfica da ideia, mostrada na Figura 3.

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, simbolizam 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.

⁷A heterointertextualidade é um termo que criamos para designar as relações intertextuais entre áreas diferentes.

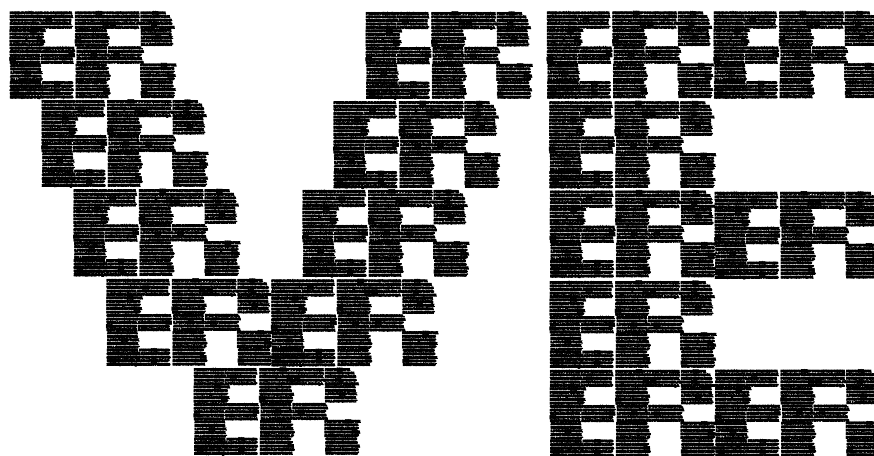
FIGURA 3 – Representação gráfica do encadeamento por zoom out no tempo.

JDHCNSKEJDN
NDJEIRUUSHQ
LPMVNMIYRHX
JDNVMZVXGDI
DLLOEJCBSVAT

(zoom out)

FKKDJVSMD2UDODONSKEJDN	FJJFJFJFDMIF PPKDFNHFKZNI	FJJFDMIFH
KFJGJDOMCKE NDJEIRUUDSDI	FKJFJGNFKDNFJDNNAJDIEMN	FKJFJGNFKDN
WJNKFJJDHSJMLNMIYRHXDCD	FJHWUQJANCBSIKDJFNCMDOI	FJHWCBFDSDS
DIEDKJFKWJE JDNVMZVXGDI	DEIJFJDHFJHMIKDJJDKSLFIJDHFMIIFDSF	DEKRJFFKDJSDJ
DJIFDKFJGKGLDFPOEJCBSVAT	DEKRJFHJSORJHDKWLROOQA	JDHCNSKEJDN
FJJFJFJFDMIFH	GKKDJKSMD2O	NDJEIRUUSHQ
FKJFJGNFKDNFJ	SWKJDKMCKEO	LPMVNMIYRHX
FJHWUQJANCBF	WJNANCBJFIRII	JDNVMZVXGDI
DEIJFJDHFJHMI	MIJHDOWJEJD	DLLOEJCBSVAT
DEKRJFHJSORJF	DJIFKSIEUDJZV	
GKKDJKSMD2OFKDDJVSFMDI	JDHCNSKEJDN DODONSKEJDN	
SWKJDKMCKEO KFJGJDOMCKEF	NDJEIRUUSHQ NDJEIRUUDSDIG	
WJNANCBJFIR DSKFJFJHSJMI	LPMVNMIYRHX LNMIYRHXDCD	
MIJHDOWJEJ DIEDKJFKWJEJ	JDNVMZVXGDI JDNVMZVXGDI	
DJIFKSIEUDJZ DJIFDKFJFMDM	DLLOEJCBSVATDFPOEJCBSVATG	
JDHCNSKEJDN	FKKDJVSMD2U	FJJFJFJFDMIFH
NDJEIRUUSHQ	KFJGJDOMCKEF	FKJFJGNFKDNFJ
LPMVNMIYRHX	WJNKFJJDHSJMI	FJHWUQJANCBF
JDNVMZVXGDI	DIEDKJFKWJEJD	DEIJFJDHFJHMI
DLLOEJCBSVAT	DJIFDKFJGKGLF	DEKRJFHJSORJF
PPKDFNHFKZNI FJJFDMIFHCD	FKKDJVSFMD	GKKDJKSMD2O
OJDNNAJDIEM KFJGJGNFKDNF	KFJGJDOMCKEF	SWKJDKMCKEO
SIKDJFNCMDOIFJHWCBFDSDS	DKSKFJFJHSJMI	WJNANCBJFIRII
UMIKDJJDKSLFIJDHFMIIFDSF	DIEDKJFKWJEJD	MIJHDOWJEJD
IHDKWLROOQADEKRJFFKDJSDJ	DJIFDKFJFMDM	DJIFKSIEUDJZV

(zoom out)



Fonte: O autor.

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, reproduzirá 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 irão se repetir em momentos futuros; como resultado, cada um de nós viverá esta vida novamente, *ad eternum*. Posto isso, a segunda parte da Figura 3, 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, formando 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 3, 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**.

6. A Intertextualidade ⁽⁶⁾ o Estranho Retorno Infinito

Logo de início, podemos sintetizar a explicação sobre a relação exposta no título desta seção constatando que o fenômeno da intertextualidade se manifesta fundamentalmente como um retorno de obras anteriores em novas obras, ou, melhor dizendo, como um **Estranho Retorno Infinito**.

O autor Laurent Jenny declara que “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” (Jenny, 1979, p. 22). Essa observação se assemelha à narrativa do **Teorema do Macaco Infinito** na medida em que, 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 toda música construída sobre gestos do repertório da História da música ocidental está sempre em uma dinâmica de intertextualidade. Conforme afirmou Rodolfo Coelho de Souza, ela é 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 José Alberto 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” (Jenny, 1979, p. 22). Concordando com essa afirmação, o compositor Michael Finnissy comenta que mesmo em peças que não considera transcrições, extrai o material de algum outro lugar, pois “todas as notas foram usadas antes, todas as combinações foram usadas antes” (Del Nunzio, 2006, p. 3).

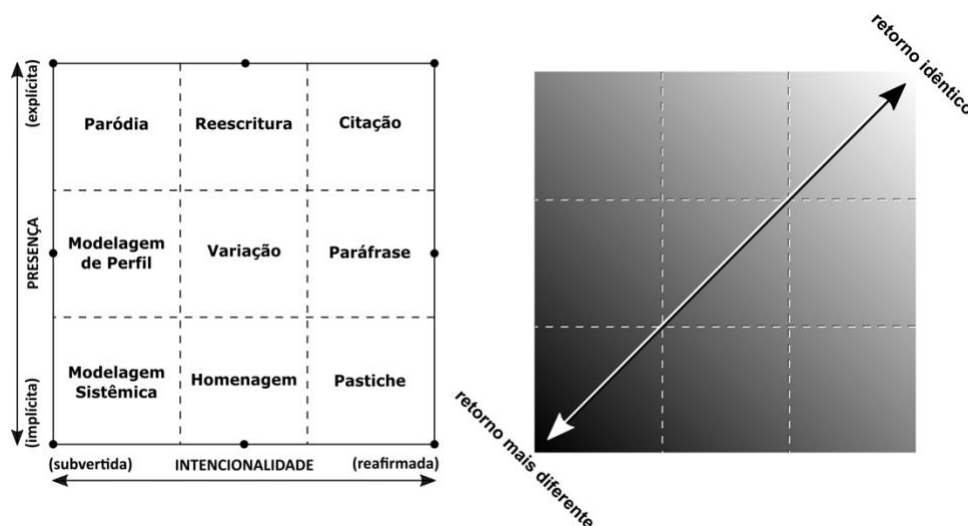
De maneira análoga, a teoria do **Eterno Retorno** nos conta que todos os eventos que aconteceram, estão acontecendo, ou vão acontecer no universo, já ocorreram incontáveis vezes no passado e retornarão eternamente no futuro. E da mesma forma que o filósofo prega o chamado *amor fati* para abraçarmos 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 à intertextualidade e usufruir dela da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo em favor do processo composicional” (Mesquita, 2018, p. 100).

No tocante à relação da intertextualidade com a última das três teorias do nosso encadeamento, as **Voltagens Estranhas**, podemos trazer novamente, por meio de uma citação de Roland Barthes, a metáfora da teia intertextual. O autor escreve que “o texto se faz, se trabalha através de um

entrelaçamento perpétuo”, e que “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, e a imagem de Barthes do sujeito que se desfaz no entrelaçamento perpétuo do tecido do texto 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.

E com relação ao nosso encadeamento entre as teorias como uma espécie de representação matemático-filosófico-poética da intertextualidade, podemos supor que a mesma dinâmica — 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 4 – Representação do espaço da Bússola Intertextual como espectro total entre os extremos do retorno idêntico e o mais diferente.



Fonte: O autor.

Finalmente, concluímos esta seção com a relação 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 a 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 seria gigantesca comparada àquelas que formassem algo compreensível. Da mesma maneira, portanto, após algo ter surgido, e até que ressurja 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”). 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 todas as áreas entre as demais tipologias (retornos intermediários), até o vértice extremo oposto, diagonalmente contrário e mais distante, o da Modelagem Sistêmica (o retorno mais distinto). A Figura 4 sintetiza graficamente as nossas palavras, destacando um eixo diagonal no meio do gráfico da bússola, com setas nas pontas, indicando a direção que interliga gradativamente o ponto da extrema direita superior, em branco, representando o retorno idêntico, até o ponto da extrema esquerda inferior, em preto, representando o retorno mais diferente, passando por inúmeras gradações intermediárias, em tons de cinza.

Toda essa descrição pode ser detectada na declaração de Kaplan 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**, 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).

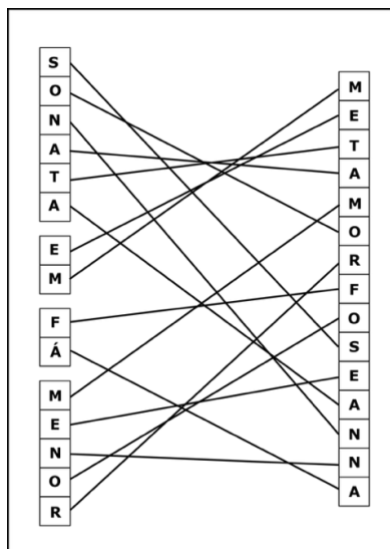
7. Aplicação Composicional: *Metamorphoseanna*⁸

Nesta seção, abordaremos, nesta ordem: a descrição do processo composicional, a detecção da *Grundgestalt*⁹ intertextual da peça, a apresentação de um quadro com um mapeamento geral sintetizado de *Metamorphoseanna* e, por fim, a identificação das representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito.

7.1 Descrição do processo composicional

Como o seu próprio título (cuja origem é ilustrada na Figura 5) sugere, *Metamorphoseanna* 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 constitui uma ‘metamorfose anagrâmica’ que reordena as letras do título de Beethoven.

FIGURA 5 – Metamorfose de reordenação das letras do título de Beethoven, que originou o título de *Metamorphoseanna*.



Fonte: O autor.

⁸A peça pode ser ouvida no vídeo que produzimos com a pianista Marina Spoladore, disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=3MbDxMSy_zw

⁹A Grundgestalt é uma espécie de “elemento estruturador em uma obra de constituição orgânica” (Mayr, 2015, p.12).

Na nossa tese de doutorado, mencionada aqui anteriormente, mostramos detalhadamente como foi criada cada uma dessas ‘metamorfozes’ musicais intertextuais com as quais construiremos *Metamorfoseanna*: as nossas miniaturas composicionais apresentadas como exemplos de cada tipologia intertextual. Temos então 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 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 estética¹⁰ 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 variação¹¹), 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 6). Dessa vez, porém, em vez de

¹⁰Baseado na divisão tripartite de Jean Molino (1975), Jean-Jacques Nattiez (1990) distribui o espaço semiológico em três níveis: poético, estético e neutro. O poético diz respeito aos aspectos da produção da obra, ao ato criativo; o estético 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 estéticos neutralizados.

¹¹Sobre 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.

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, essa característica poliestilística é marcante em *Metamorfoscanna*, bem como a abordagem do estilo e da intertextualidade como parâmetros (de terceira ordem) articuláveis e centrais — ou seja, são as movimentações desses parâmetros as responsáveis pela principal condução do discurso musical na obra.

FIGURA 6 – Trecho inicial de *Metamorfoscanna*.

The musical score for the beginning of *Metamorfoscanna* is presented in two systems. The first system is marked "Dramático" and "senza tempo". It begins with a piano introduction in the left hand (RH) with a forte (*fff*) dynamic. This is followed by a melodic line in the right hand (RH) and a corresponding line in the left hand. The second system is marked "Allegro" and "p" (piano). It begins with a cluster of notes in the left hand, labeled "Cluster com as duas mãos", followed by a melodic line in the right hand. The tempo is indicated as "Allegro" with a note value of approximately 110 beats per minute.

Fonte: O autor.

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 6 — 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 6 até o penúltimo compasso da 7). Os eventos desse plano — que, como explicamos, foram selecionados com o critério de serem os mais próximos do intertexto, para que a detecção estésica 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 7) — proveniente da metamorfose do intertexto no nosso exemplo de homenagem, e que exerce o papel de parte B na perspectiva do rondó.

FIGURA 7 – Compassos 10 a 17 de *Metamorfoscanna*.



Fonte: O autor.

21

FIGURA 9 – Compassos 33 a 55 de *Metamorfoseanna*.

3

The musical score for Figure 9 consists of five systems of piano music, measures 33 to 55. The notation is in piano and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

- Measure 33:** Treble clef, 8va (octave up) marking. Dynamics: *f*, *mf*, *mp*, *p*. A *rit.* (ritardando) marking is present.
- Measure 37:** Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *pp*. A tempo marking of *Ansioso* with a quarter note followed by ~ 70 is present. An *accel.* (accelerando) marking is also present.
- Measure 43:** Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *f*, *mp*, *sfz*. A tempo marking of ~ 140 is present.
- Measure 48:** Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *sfz*. A *rit.* (ritardando) marking is present.
- Measure 52:** Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *sfz*, *mf*.

Fonte: O autor.

FIGURA 10 – Compassos 56 a 69 de *Metamorfoscanna*.

4

56

sfz f

sfz ff

60

mf

p

Vigoroso ♩ ~ 120

63

f

8^{va}

66

mf

8^{va}

Apreensivo ♩ ~ 140

ff

rit.

ppp

68

ppp

8^{va}

Fonte: O autor.

Esse segundo evento segue sem modificações, e, após encerrado, a anacruse da semínima com a nota Dó desencadeia o **tema esvoaçante** (começando no compasso 26, na Figura 8), 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 9), 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 9) — o evento correspondente ao nosso exemplo de modelagem sistêmica e que funciona como a parte C do nosso rondó.

Ao fim do nosso quarto evento, tínhamos que criar a próxima transição (nos compassos 61 e 62, na Figura 10) 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 10, ao 74, na Figura 11). 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 *Metamorfoseanna*, 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***¹², 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 10), 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 ressurge e segue agora soberano (no compasso 76, na Figura 11, passando pela Figura 12, até o compasso 107, na Figura 13), trazendo à tona a parte D da perspectiva do nosso rondó.

¹² Por “delays com clusters”, entendemos um efeito de eco obtido pela repetição defasada das notas da melodia em diferentes alturas, cuja acumulação progressiva produz aglomerados sonoros (clusters).

FIGURA 11 – Compassos 70 a 84 de *Metamorfoscanna*.

5

Vigoroso ~ 120 *rit.* **Apreensivo** ~ 140 *rit.*

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

72 *p* *ppp* *mp* *ppp* *Vigoroso* ~ 120 *8va* *ff* *f* *mf*

76 **Apreensivo** ~ 140 *ff* *ppp* *p* *ppp*

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

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

ppp

Fonte: O autor.

FIGURA 12 – Compassos 85 a 99 de *Metamorfoscanna*.

6

The musical score for measures 85 to 99 of *Metamorfoscanna* is presented in five systems. The notation is for piano, with a focus on complex rhythmic patterns and dynamic markings.

- Measure 85:** Bass clef, 4/4 time. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of chords. Dynamic markings include *mf*, *p*, *f*, and *p*.
- Measure 88:** Bass clef, 4/4 time. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of chords. Dynamic markings include *mp*, *p*, *f*, and *mp*.
- Measure 91:** Treble clef, 4/4 time. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of chords. Dynamic markings include *ff*, *mp*, *mf*, and *mp*.
- Measure 94:** Treble clef, 4/4 time. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of chords. Dynamic markings include *ff*, *mf*, *fff*, *mf*, *f*, and *mf*.
- Measure 97:** Treble clef, 4/4 time. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of chords. Dynamic markings include *ppp* and *ppp*.

Fonte: O autor.

FIGURA 13 – Compassos 100 a 114 de *Metamorfoscanna*.

7

100 *fff* *f*

103 *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

p *f* *sub. p* *f*

105 *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

sub. p *f* *sub. p* *ff*

Enérgico ♩ ~ 150

108 *ff* *p* *ff*

ad libitum *a tempo*

8^{va}

112 *p* *ff*

Fonte: O autor.

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 13). 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, de maneira aproximada, a um acorde de Sol maior com sétima e nona maior e menor simultaneamente presentes —, 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, 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 14), 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 14), 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.

30

FIGURA 15 – Compassos 128 a 143 de *Metamorfoscanna*.

The musical score for Figure 15 consists of three systems of staves. The first system (measures 134-137) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in a key of two sharps. Dynamics include *p* and *rit.*. The second system (measures 138-140) is marked 'Apreensivo' and features a *ff* dynamic in the treble and *ppp* in the bass. The time signature changes to 4/4. The third system (measures 141-143) returns to a 3/4 time signature and includes dynamics *p*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *ff*, and *ppp*, with a *rit.* marking above the first measure.

Fonte: O autor.

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 15), 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**

144 *p* *ppp* *ff* *rit.* *a tempo* *ppp*

147 *a tempo*

Grandioso ♩. = 90

149 *f* *ff* *f*

151 *ff*

32

Chegamos agora à última transição da peça: a partir do compasso 158 (na Figura 17), o **romantismo grandioso** 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).

FIGURA 17 – Compassos 153 a 161 de *Metamorfoscanna*.

The musical score for measures 153 to 161 of *Metamorfoscanna* is presented in three systems. The first system (measures 153-154) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. The second system (measures 155-157) continues the texture with tremolos and clusters. The third system (measures 158-161) shows a transition to a new section marked 'Presto possibile'. A box in measure 158 indicates 'Acordes em trêmolo gradativamente se tornando clusters'. The dynamics *ppp* and *fff* are marked, and the tempo 'Presto possibile' is indicated.

Fonte: O autor.

Finalmente temos a coda, a partir do compasso 160 (na Figura 17, até o compasso 166, na 16) 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 18), que aparece agora com carga ainda maior de tensão, por conta da sua ocorrência interrompida anteriormente, nos compassos 118 e 119 (Figura 14). 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).

FIGURA 18 – Compassos 162 a 166 de *Metamorfoscanna*.

The musical score for measures 162 to 166 of *Metamorfoscanna* is presented in two systems. The first system covers measures 162 to 165, and the second system covers measures 165 to 166. The tempo is marked 'Presto possibile' and the dynamics are 'ff' (fortissimo) for measures 162-165 and 'fff' (fortississimo) for measure 166. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and a 'ritornello' marking at the end of measure 166.

Fonte: O autor.

7.2 *Grundgestalt* intertextual e mapeamento geral de *Metamorphoseanna*

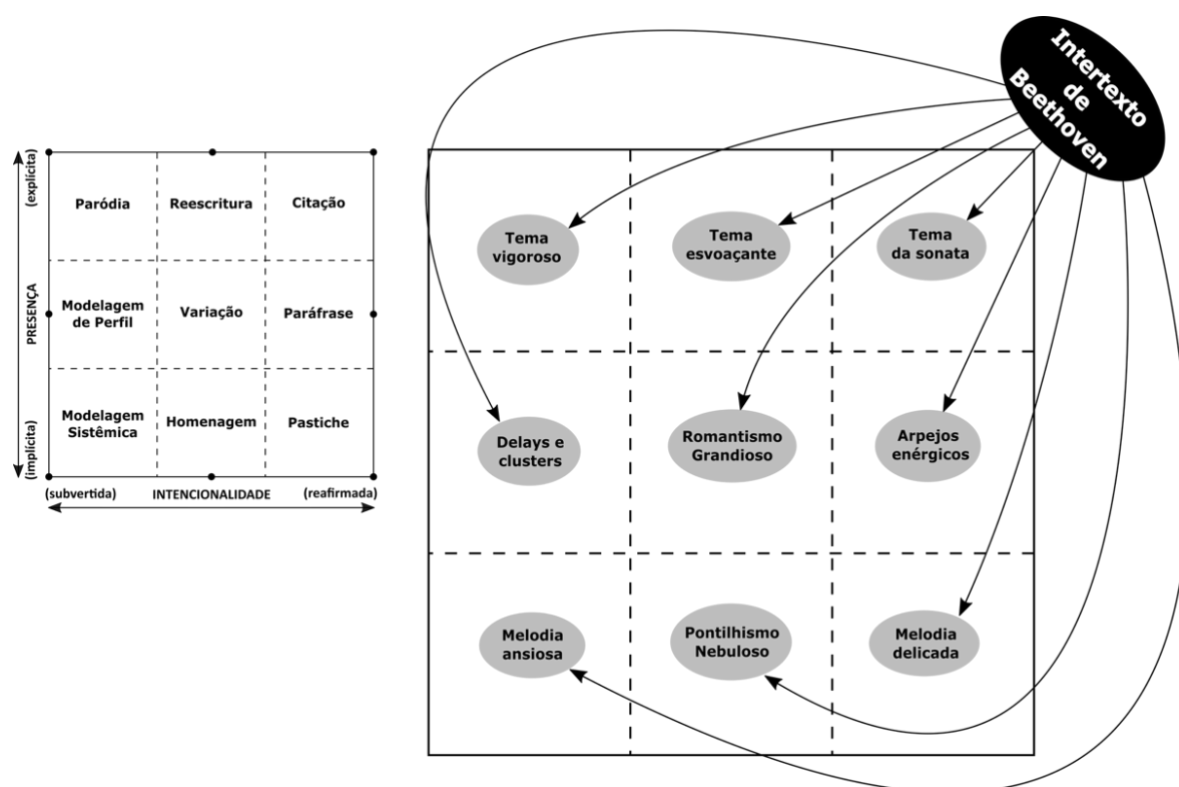
Finalizada a descrição da partitura e dos procedimentos composicionais, faremos agora uma síntese de recapitulação num mapeamento geral de *Metamorphoseanna*, antes do item final das representações do Estranho Retorno Infinito. Começamos com a lista que elenca os nove eventos (ou tipos de eventos) musicais 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 *Metamorphoseanna*; a Figura 19 nos mostra o mapeamento dessas metamorfoses na Bússola Intertextual.

Fechando este item, o Quadro 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 e a ambientação harmônica de cada um (Fá maior, Fá menor ou atonal).

FIGURA 19 – *Grundgestalt* intertextual de *Metamorphoseanna*.



Fonte: O autor.

QUADRO 1 – Resumo da descrição de *Metamorphoseanna*.

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 Sistemática	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

Fonte: O autor.

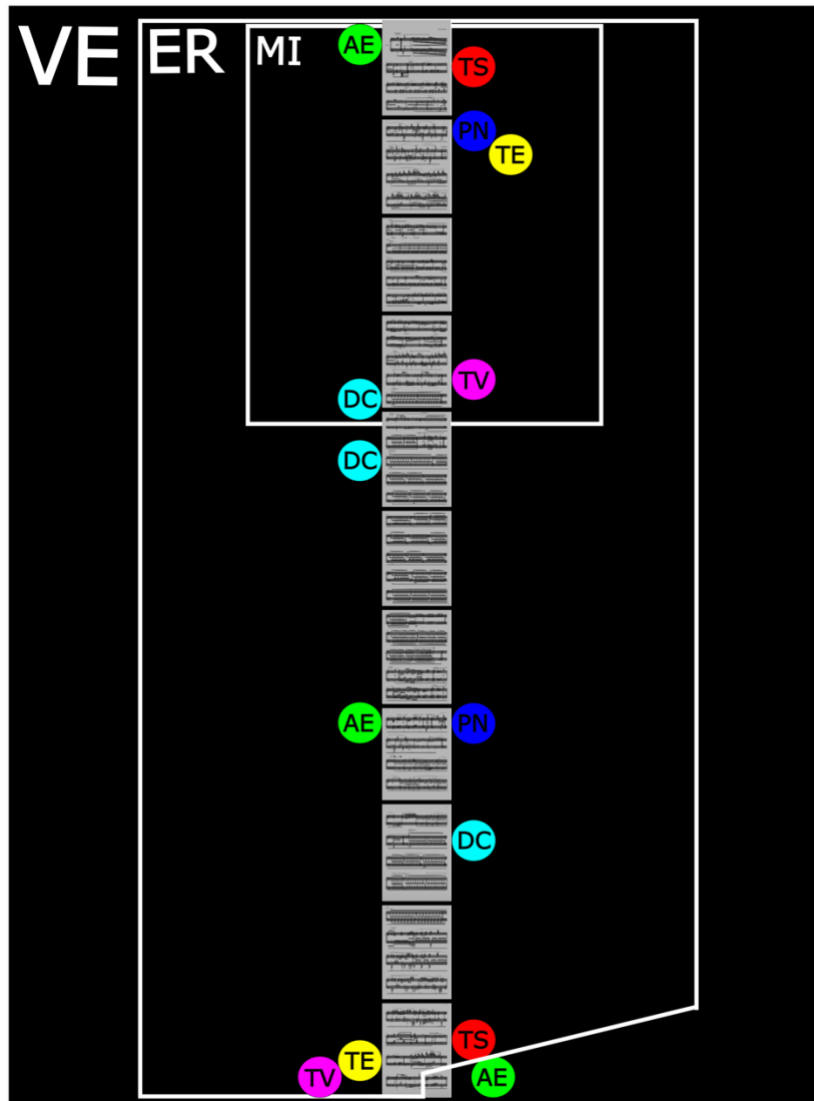
7.3 Representações (hetero)intertextuais das três teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito

Identificaremos neste item a maneira por meio da qual *Metamorphoseanna* representa musicalmente o nosso Estranho Retorno Infinito, contendo relações heterointertextuais com as três teorias e com o seu encadeamento por *zoom out* no tempo. Faremos uso de um 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 20 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 20 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 20 de maneira análoga à nossa figura de apresentação do encadeamento por zoom out na seção 5.

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 20 – Representação gráfica do Estranho Retorno Infinito em *Metamorfoscanna*.



Fonte: O autor.

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 3 (a de encadeamento das três teorias) —, 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 as 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.

8. Considerações Finais

Neste artigo, apresentamos nossas teorias para, em seguida, demonstrar uma aplicação prática por meio da descrição composicional de *Metamorphoseanna* — uma peça musical do presente autor, integralmente criada a partir da Bússola Intertextual e do Estranho Retorno Infinito. A aplicação composicional apresentada permitiu verificar, na prática, a viabilidade da utilização conjunta da Bússola Intertextual e do Estranho Retorno Infinito como ferramentas de planejamento e organização do processo criativo. Os objetivos do artigo foram, portanto, alcançados, uma vez que foi possível descrever a construção de uma obra integralmente construída a partir da intertextualidade, demonstrando de que modo cada uma das tipologias mobilizadas contribuiu para a geração de novos materiais musicais. Ao mesmo tempo, a análise de *Metamorphoseanna* evidenciou a concretização musical dos princípios do Estranho Retorno Infinito, na medida em que toda a obra se estrutura a partir de sucessivas transformações de um mesmo intertexto, produzindo um percurso de

afastamentos e reaproximações que metaforiza a recorrência contínua dos processos intertextuais na criação artística.

Ao longo de um percurso delineado pela perspectiva da intertextualidade, cada autor se apropria da obra do anterior e a reexpressa à sua própria maneira, seja ela 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.

Destacamos a relevância 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 dessa angústia da 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.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Nietzsche e o eterno retorno**. Reflexão, Instituto de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, ano XXVIII, n. 83/84, p. 23–36, jan./dez. 2003.

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

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: UFRP, ago. 2009.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BEETHOVEN, L. v. **Sonaten für das Pianoforte**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.

BEETHOVEN. **Sonatas**. München: G. Henle Verlag, 1980.

BERTALANFFY, L. von. **Teoria geral dos sistemas**. Trad. Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.

BOREL, Émile. La mécanique statistique et l'irréversibilité. **Journal de Physique**, v. 3, p. 189–196, 1913.

BORGES, Jorge Luis. La Biblioteca Total. In: **Borges en Sur 1931–1980**, p. 24–27. Buenos Aires: Emecê, 1999.

BURKHOLDER, J. Peter. **Modelling**. Grove Music Online, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053082>>. Acesso em: 22 out. 2025.

COMPAGNON, Antoine. **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.

DEL NUNZIO, M. **Transcrição como técnica composicional nas obras de Michael Finnissy**. Relatório final de iniciação científica. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2006.

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.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês

por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HOFSTADTER, Douglas. **Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid**. New York: Basic Books, 1999.

HOFSTADTER, Douglas. **I Am a Strange Loop**. New York: Basic Books, 2008.

IWAO, Henrique. **Colagem musical na música eletrônica experimental**. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

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

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KAPLAN, José Alberto. Ars inveniendi. **Claves: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB**, João Pessoa, n. 1, p. 15–25, 2006.

KAPLAN, José Alberto. Ars inveniendi. **Claves: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB**, João Pessoa, n. 1, p. 15–25, 2006.

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

LIMA, F. **Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade**. Dissertação (Mestrado em Música). UFPB, João Pessoa, 2011.

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.

MCADAMS, Stephen; MATZKIN, Daniel. Similarity, invariance, and musical variation. **Annals of the New York Academy of Sciences**, v. 930, p. 62–76, 2001.

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

MESQUITA, Gabriel. **A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MESQUITA, Gabriel. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. **Opus**, v. 29, p. 1–33,

2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04>>. Acesso em: 22 out. 2025.

MESQUITA, Gabriel. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. **Anais do VII SIMPOM**. Publicado em 2 mar. 2023.

MEYER, Leonard B. **Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MEYER, Leonard B. **Style and music: theory, history, and ideology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MIRANDA, Antonio Luiz Drummond. **A relação entre discurso verbal e musical na elaboração das obras Última Vez e Como Ousam**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicações, Turismo e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa, 2024.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). **Semiologia da música**. Lisboa: Vega, 1975.

MORAES, Pedro Miguel; PITOMBEIRA, Liduino. Composição do Ponteio nº 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistemática do Ponteio nº 15 de Camargo Guarnieri. **Música Hodie**, v. 13, p. 8–33, 2013.

MORORÓ, B. O. **Modelagem Sistemática 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**. London: Chester, 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. **Obras Incompletas**. Seleção de textos: Gérard Lebrun. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. **Brasileira: Revista da Academia Brasileira de Música**, n. 13, p. 2–12, jan. 2003.

- NOGUEIRA, Marcos. O viés emocional da expressão musical. **Música Hodie**, v. 11, p. 43–65, 2011.
- PENHA, Gustavo Rodrigues. **Reescrituras na música dos séculos XX e XXI**. Dissertação. Campinas: UNICAMP, 2010.
- PITOMBEIRA, Liduino. A produção de teoria composicional no Brasil. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM (Orgs.). **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**, p. 61–89. Salvador: UFBA, 2015.
- PITOMBEIRA, Liduino. A Systemic Model for Debussy's Prelude No. 1. **Brazilian Journal of Music and Mathematics**, v. 2, n. 2, dez. 2018.
- PITOMBEIRA, Liduino. Composição pela concatenação de fragmentos independentes. **Revista Orfeu**, v. 7, n. 2, p. 1–63, 2022.
- PITOMBEIRA, Liduino. **Produção de obras originais a partir da Modelagem Sistêmica do Primeiro Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini; rev. Maria Letícia Guedes Alcofonado, Regina Salgado Campos. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. London: Faber, 1967.
- SOUZA, Eugênio Lima de. **Recursos técnicos e processos intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan**. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. Intertextualidade na música pós-moderna. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). **Arte e cultura V: estudos interdisciplinares**, p. 53–73. São Paulo: Annablume; Fapesb, 2009.
- ZAMPRONHA, Edson (Org.). **Arte e cultura V: estudos interdisciplinares**, p. 53–73. São Paulo: Annablume; Fapesb, 2009.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, v. 9, n. 1, p. 121–132, jan./jun. 2003.

SOBRE O AUTOR

Com pesquisa amplamente difundida sobre intertextualidade na música e nas artes em geral, Gabriel Mesquita é doutor em Processos Criativos em Música pela UNIRIO, mestre em Poéticas da Criação Musical pela UFRJ e bacharel em Composição pela UNIRIO. Compositor premiado, com peças tocadas por renomados intérpretes no Brasil e no exterior, atualmente está cursando o pós-doutorado na UFRJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9453-1923>. E-mail: gabrielmesquita2602@gmail.com

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.