

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

SILAS DA LUZ PALERMO FILHO

**Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional  
de Gilberto Mendes**

São Paulo  
2023

**SILAS DA LUZ PALERMO FILHO**

**Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional  
de Gilberto Mendes**

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca ECA-USP)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catlogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Palermo Filho, Silas da Luz  
Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do  
processo composicional de Gilberto Mendes / Silas da Luz  
Palermo Filho; orientador, Rodolfo Coelho de Souza. - São  
Paulo, 2023.  
333 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música  
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São  
Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Gilberto Mendes. 2. Intertextualidade. 3.  
Virtualidade. 4. Análise Musical. 5. Processos  
Composicionais. I. Coelho de Souza, Rodolfo. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: PALERMO FILHO, Silas da Luz.

Título: **Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional de Gilberto Mendes.**

Tese apresentada a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Musicologia.

Aprovado em: 20 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## **Dedicatória**

Ao meu professor e incentivador nos rumos da composição Gilberto Mendes (in memoriam).

Aos mestres do passado e do presente que formaram a nossa trama intertextual e estão presentes em toda a virtualidade da arte musical que nos aponta para o futuro.

À minha família e minha esposa que percorreram esse caminho conosco.

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, professor e compositor Dr. Rodolfo Coelho de Souza, por compartilhar um pouco de seu vasto conhecimento e experiência como pesquisador e pela oportunidade dada no programa de doutoramento.

Aos amigos pesquisadores, o pianista Dr. Antonio Eduardo dos Santos pelo companheirismo e ajuda em nossas conversas, tocatas e em temas relacionados a música contemporânea, Gilberto Mendes, Santos e tantos outros; ao Dr. Marcos Câmara em aulas e temáticas que muito nos acrescentaram; a Dra. Adriana Lopes Cunha Moreira por seu conhecimento e generosidade; a Dra. Rita de Cássia Domingues dos Santos que muito me acrescentou no aprofundamento de minha pesquisa através de seus textos publicados; ao programa de pós-graduação da Universidade de São Paulo por promover e manter a pesquisa e a música viva sempre viva.

A Deus pela vida e pelo dom da música.

"para estudar música devemos aprender as regras,  
para criar música devemos quebrá-las."

*Nadia Boulanger*

## RESUMO

PALERMO FILHO, Silas da Luz. **Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional de Gilberto Mendes**. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Diante da importância da obra de Gilberto Mendes para a música contemporânea, onde a invenção e a lógica conduzem a uma técnica única, numa poética heterodoxa, porém consistente, a presente pesquisa busca compreender a operacionalidade do pensamento criativo do compositor através da análise dos fundamentos estruturais e consequentemente conjugações significativas de obras icônicas selecionadas: *Santos Football Music* (1969), *Vento Noroeste* (1982), *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988) e *Estudo de Síntese* (2004). Para tal fim, os argumentos seguem elaborados em etapas que primeiro examinam as estruturas formais constituintes da música através do uso de ferramentas teóricas e analíticas como a Teoria dos Conjuntos apresentada por Forte (1973) e Straus (2005, 2016;), quando necessário a Teoria dos Contornos como vista em Adams (1976) e Morris (1993), segmentações e análise motivica segundo os fundamentos de Schoenberg (2012), e o aporte das teorias analíticas pós-tonais como nos aponta Kostka e Santa (2018), Roig-Francolí, (2007) e Antokoletz (1990). Tendo a compreensão estrutural da peça, seguir-se-á uma análise relacional onde, a intertextualidade e suas categorias são expostas em consonância com a obra em questão visando obter aprofundamento da proposta composicional do autor e de suas relações com demais obras e autores, o qual propôs presentificar o passado para lançar um futuro, reunir estilos para criar uma linguagem musical própria. Nisso, Mendes constitui elementos paródicos por diferentes modos de transformação, perfazendo diferentes ethos. A proposição analítica nesse ponto é sustentada pelas teorias hipertextuais de Genette (1992, 1997, 2010), as categorizações intertextuais em música referendadas por Straus (1990) e Klein (2005), a teoria do anacronismo metafórico de Hyde (1996), citação, alusão, paródia, ironia e pastiche como modos do ethos musical em Everett (2004) e López-Cano (2020). Segundo a necessidade analítica da obra, questões de narratividade são elencadas visando maior entendimento do enredo sobre a direcionalidade imposta pelo autor. A perspectiva narrativa é trazida pelo uso analítico da retórica em seus termos formais elencados por Bartel (1997), interposto com conceitos de isotopia e transvaloração de Almén (2008), vetores direcionais e tensionais na música segundo Tarasti (1994) e López-Cano (2020). No último grau de análise, os conceitos de virtualidade são aplicados à música conforme os pressupostos filosóficos de Bergson (1999), Deleuze (1998, 2006, 2008), Baudrillard (1991) e Lévy (2011), em que o virtual é o real que deve ser manifesto através do movimento que o atualiza, seguindo após isso uma virtualização que gera um novo ciclo infinito de soluções e diferenciações. Elementos como a memória, a imagem, a ideia, e até mesmo as estruturas são virtuais, necessitam de um movimento criativo para o atual, a invenção é, pois, uma atualização, não uma mera cópia, a virtualização um processo reverso que evoca novas proposições e dialéticas, justo o que faz Gilberto Mendes em sua obra.

Palavras-chave: Gilberto Mendes. Intertextualidade. Virtualidade. Meta-estética. Análise Musical. Música Contemporânea. Composição. Processos Compositivos.



## ABSTRACT

PALERMO FILHO, Silas da Luz. **Intertextuality and virtuality in the meta-aesthetics of Gilberto Mendes' compositional process.** Dissertation (Ph.D. in Music) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

In view of the importance of the work of Gilberto Mendes for contemporary music, where invention and logic lead to a unique technique, in a heterodox but consistent poetics, the present research seeks to understand the operationality of the creative thought of the composer through the analysis of the structural foundations and consequently significant conjugations of selected iconic works: *Santos Football Music* (1969), *Vento Noroeste* (1982), *Ulisses in Copacabana Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour* (1988) e *Estudo de Síntese* (2004). For that purpose, the arguments follow elaborated in stages that first examine the constituent formal structures of music through the use of theoretical and analytical tools such as Set Theory presented by Forte (1973) and Straus (2005, 2016;), when necessary the Theory of Contours as presented in Adams (1976) and Morris (1993), segmentations and motivic analysis according to the foundations of Schoenberg (2012), and the contribution of post-tonal analytical theories as pointed out by Kostka and Santa (2018), Roig-Francolí, (2007) and Antokoletz (1990). Having the structural comprehension of the musical piece, a relational analysis will follow where the intertextuality and its categories are exposed in consonance with the work in question, aiming at getting deeper into the author's compositional proposal and its relations with other works and authors, who proposed to present the past to launch a future, gathering styles to create a musical language of his own. In this, Mendes constitutes parodic elements by different modes of transformation, making up different ethos. The analytical proposition at this point is supported by the hypertextual theories of Genette (1992, 1997, 2010), the intertextual categorizations in music referenced by Straus (1990) and Klein (2005), Hyde's theory of metaphorical anachronism (1996), citation, allusion, parody, irony and pastiche as modes of musical ethos in Everett (2004) and López-Cano (2020). According to the analytical need of the work, issues of narrativity are listed in order to better understand the plot about the directionality imposed by the author. The narrative perspective is brought about by the analytical use of rhetoric in its formal terms listed by Bartel (1997), interposed with concepts of isotopy and transvaluation by Almén (2008), directional and tensional vectors in music according to Tarasti (1994) and López-Cano (2020). In the last degree of analysis, the concepts of virtuality are applied to music according to the philosophical assumptions of Bergson (1999), Deleuze (1998, 2006, 2008), Baudrillard (1991) and Lévy (2011), in which the virtual is the real that must be manifested through the movement that updates it, followed by a virtualization that generates a new infinite cycle of solutions and differentiations. Elements such as memory, image, idea and even structures are virtual, they need a creative movement for the actual, invention is therefore an updating, not a mere copy, virtualization a reverse process that evokes new propositions and dialectics, just what Gilberto Mendes does in his work.

Keywords: Gilberto Mendes. Intertextuality. Virtuality. Meta-aesthetics. Musical analysis. Contemporary Music. Composition. Compositional Processes.

## Lista de Ilustrações

<b>Figura 1:</b> Aspectos da Transtextualidade segundo Genette.....	32
<b>Figura 2:</b> Funções relacionais da intertextualidade, Genette.....	34
<b>Figura 3:</b> Intertextualidade e tipos de Ethos.....	57
<b>Figura 4:</b> Quadro com os níveis de ethos e motivações estéticas.....	58
<b>Figura 5:</b> Quadro sobre a teoria de oposição estrutural e expressiva segundo Hatten.....	59
<b>Figura 6:</b> Exemplo de oposição estrutural-semântico segundo Hatten.....	59
<b>Figura 7:</b> Oposição estrutural e semântica e a citação.....	60
<b>Figura 8:</b> <i>Golliwogg's Cakewalk</i> de Debussy, excerto.....	61
<b>Figura 9:</b> René Magritte - <i>A Traição das Imagens</i> (1929).....	73
<b>Figura 10:</b> Silas Palermo, <i>Minueto</i> (excerto) - " <i>Isso não é uma música</i> ".....	74
<b>Figura 11:</b> <i>Las meninas</i> ; Diego Rodríguez De Silva Y Velázquez.....	75
<b>Figura 12:</b> Resumo dos movimentos da realidade e da virtualização.....	97
<b>Figura 13:</b> Fita de <i>Moebius</i> .....	99
<b>Figura 14:</b> Tema de <i>Star Wars</i> , excerto.....	110
<b>Figura 15:</b> Mediadores de virtualização da voz na música.....	119
<b>Figura 16:</b> Fluxo e ampliação da virtualização na técnica musical.....	123
<b>Figura 17:</b> <i>exemplos de instrumentos e dispositivos virtuais</i> .....	125
<b>Figura 18:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Segmentação: gráfico.....	133
<b>Figura 18.1:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Segmentação: forma de onda esegmentação.....	134
<b>Figura 19:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... compassos 1-3, divisão da frase e alusões.....	136
<b>Figura 20:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Introdução rapsódica.....	137
<b>Figura 21:</b> <i>Sagração da Primavera de Stravinsky</i> . Frase inicial.....	137
<b>Figura 22:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Contorno melódico da frase inicial.....	138
<b>Figura 23:</b> <i>Sagração da Primavera</i> . Contorno da frase inicial do fagote.....	138
<b>Figura 24:</b> Semelhante contorno entre Mendes e Stravinsky no início da frase.....	139
<b>Figura 25:</b> Comparativo do contorno entre Ulisses... e Sagração.....	139
<b>Figura 26:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... sequência das notas melódicas.....	140
<b>Figura 27:</b> <i>Ulisses in Copacabana</i> ... gráfico melódico.....	140
<b>Figura 28:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... frase inicial, simetria, escalas.....	141
<b>Figura 29:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... harmonia – compassos 3 e 4.....	141
<b>Figura 30:</b> frase 2 de <i>Epitáfio de Seikilos - Ulisses em Copacabana</i> ... saxofone na segunda metade frase.....	142
<b>Figura 31:</b> Comparativo - Hino grego (esquerda), <i>Ulisses</i> ... frase do sax (direita).....	143
<b>Figura 32:</b> Redução dos contornos - hino grego de Seikilos (esquerda), <i>Ulisses</i> (direita).....	143
<b>Figura 33:</b> Tipologia dos Contornos segundo Charles Adams.....	144
<b>Figura 34:</b> Exemplo de frase jazzística - <i>improvisação (The Madrig Speaks...)</i> .....	145
<b>Figura 35:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Trompete com surdina - compassos 4 ao 14.....	145
<b>Figura 36:</b> Escalas contidas nas frases dos instrumentos de sopro em <i>Ulisses</i> .....	146
<b>Figura 37:</b> Tetracordes gregos (descendentes) - Trompete, compassos 4-13.....	146
<b>Figura 38:</b> Escala Maior-menor harmônica; trompete compasso 14.....	147
<b>Figura 39:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Saxofone, compassos 11-12.....	147
<b>Figura 40:</b> Esboço das notas da sequência motívica do saxofone, compassos 11-12.....	147
<b>Figura 41:</b> Escala, distância por semitons.....	148
<b>Figura 42:</b> Motivos na frase dos compassos 11-12.....	148
<b>Figura 43:</b> Esboço da harmonia entre os compassos 1 ao 14 e movimentos das vozes.....	148
<b>Figura 44:</b> Gamelão - Quadro de equivalência de notação musical com escalas <i>Sléndro</i> e <i>Pélog</i> .....	150
<b>Figura 45:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Violão e Piano, compasso 16.....	150
<b>Figura 46:</b> <i>Ulisses em Copacabana</i> ... coleção de uso minimalista.....	151
<b>Figura 47:</b> <i>Ulisses</i> ... compassos 17-21. Contornos e Simetria, Flauta.....	151
<b>Figura 48:</b> Contorno Primários - Flauta, compassos 17-21.....	152
<b>Figura 49:</b> <i>Ulisses</i> ... Frase (compassos 17-21).....	153
<b>Figura 50:</b> Conjuntos (FP) - Frase na flauta, compassos (17-21).....	153
<b>Figura 51:</b> Conjuntos por agrupamentos FN - Frase, compassos 17-21.....	153
<b>Figura 52:</b> Conjuntos por agrupamentos FN - frase compassos 17-21, continuação.....	153
<b>Figura 53:</b> <i>Ulisses</i> ... Clarinete, compasso 21; e coleção pentatônica (instrumento em Dó).....	154
<b>Figura 54:</b> <i>Ulisses</i> ... fragmentos das frases, compassos 22-26.....	154
<b>Figura 55:</b> Escala Mixolídio: Coleção usada nos compassos 22-26.....	152

<b>Figura 56:</b> Comparativo, Trompete (comp.4); Flauta (comp. 17); Clarinete, Trompete (comp. 25).....	155
<b>Figura 57:</b> Tetracordes alterados nos inícios das frases - trompete (compasso 4 em diante), flauta (compasso 17), clarinete e trompete (compasso 25-26).....	155
<b>Figura 58:</b> Coleção FP (025) - flauta, clarinete e piano, compasso 27-29.....	156
<b>Figura 59:</b> Coleção (025) - Flauta, Clarinete, Piano. Compassos 27, 28.....	156
<b>Figura 60:</b> Alterações cromáticas - compassos 29, 30.....	157
<b>Figura 61:</b> Arpejos entre compassos 31 ao 35. Simetrias.....	157
<b>Figura 62:</b> Citação de Schubert - <i>Ulisses em Copacabana</i> ... compassos 36-37.....	158
<b>Figura 63:</b> Tema da Sinfonia Inacabada de Schubert D.759 - Excerto, compassos 12-16.....	158
<b>Figura 64:</b> Fragmentos - Tema de Schubert; Tema transformado em <i>Ulisses</i> ... diferenças intervalares.....	159
<b>Figura 65:</b> <i>Ulisses</i> ... a esquerda: compasso 16-20 (coleção "gamelão") - a direita: citação de Schubert, compasso 36. Mesma classe de conjunto formando a melodia.....	159
<b>Figura 66:</b> Comparativo das coleções e série usada. Piano compasso 36, 37.....	160
<b>Figura 67:</b> Schubert, <i>Sinfonia Inacabada</i> ; naipe das cordas, harmonia do tema, compassos 13-14.....	161
<b>Figura 68:</b> Esboço da harmonia - <i>Ulisses</i> , compassos 36-36. Schubert, compassos 13, 14. Comparativo, baixo descendente em 3. <sup>a</sup> . Maior.....	161
<b>Figura 69:</b> Relação da transformação triádica; compassos 36-36 em <i>Ulisses</i> .....	162
<b>Figura 70:</b> <i>Ulisses</i> ... Início do segmento A2.1; piano nos compassos 41-46.....	163
<b>Figura 71:</b> <i>Ulisses</i> ... Segmento A2.1, compassos 47 ao 49.....	163
<b>Figura 72 -</b> <i>Ulisses</i> ... Início do segmento A3.....	164
<b>Figura 73:</b> Fragmentos - Piano em: citação de Schubert (compassos 36...); início segmento A3 (compassos 51,52...); coleções e formações harmônicas.....	165
<b>Figura 74:</b> <i>Ulisses</i> ... Frase no saxofone compasso 52, sua relação com o fragmento inicial da peça.....	165
<b>Figura 75:</b> <i>Ulisses</i> ... compassos 1-2. Destaque do contorno melódico no saxofone.....	166
<b>Figura 76:</b> <i>Ulisses</i> ... Violino, sentença em resposta ao saxofone.....	166
<b>Figura 77:</b> Escala octatônica usada pelo violino na sentença acima.....	166
<b>Figura 78:</b> <i>Ulisses</i> ... Piano no fim do segmento A3; motivo, modo lídio.....	167
<b>Figura 79:</b> Frase atonal em forma de recitativo no saxofone, compasso 67 em diante.....	168
<b>Figura 80:</b> Relações entre fragmentos das principais frases e suas coleções. Saxofone, compassos 67-69 e compassos iniciais 1,2; flauta nos compassos 17-18.....	169
<b>Figura 81:</b> <i>Ulisses</i> ... Fragmento atonal, clarinete e trompete, compassos 70-71 (esquerda). Schoenberg, <i>Drei Klavierstücke op. 11</i> , n.1, motivo, compasso 1 (direita).....	169
<b>Figura 82:</b> Comparação entre fragmentos de <i>Ulisses</i> ... e <i>Klavierstücke op. 11</i> , n.1 de Schoenberg.....	170
<b>Figura 83:</b> Coleções de fragmento de frase atonal. <i>Ulisses</i> ... compassos 70, 71.....	170
<b>Figura 84:</b> Webern - <i>Lied op. 25</i> , n.1.; compassos iniciais.....	170
<b>Figura 85:</b> Exemplo de heterofonia - Bartók, <i>Divertimento para Orquestra de Cordas</i> , segundo movimento,.....	171
<b>Figura 86:</b> Exemplo de heterofonia - Gary Lindsay, <i>Black in Blue</i> , compassos iniciais,.....	171
<b>Figura 87:</b> Exemplo de heterofonia - Messiaen, <i>Petites esquisses d'oiseaux n. 1 - Le Rouge Gorge</i> .....	172
<b>Figura 88:</b> <i>Ulisses</i> ... exemplo do segmento atonal em heterofonia; compassos 79 - 81.....	172
<b>Figura 89:</b> <i>Ulisses</i> ... Segmento A4, acordes ascendentes - heterofonia harmônica; compassos 82 - 84.....	173
<b>Figura 90:</b> <i>Ulisses</i> ... compasso 89; atonal, frase com reiterações e comparativo com compassos 4-6.....	173
<b>Figura 91:</b> <i>Ulisses</i> ... Frase atonal no piano, compasso 92.....	174
<b>Figura 92:</b> <i>Ulisses</i> ... Frase atonal no piano, compasso 92; coleções, forma primária.....	174
<b>Figura 93:</b> <i>Ulisses</i> ... continuação da frase do piano; conclusão do segmento; deslocamentos; compassos 96-101.....	175
<b>Figura 94:</b> <i>Ulisses</i> ... Início do segmento de transição (A5); compassos 102, 103.....	176
<b>Figura 95:</b> <i>Ulisses</i> ... Segmento de transição (A5), polirrítmico, camadas sobrepostas, vetor protensivo; compassos 104, 105.....	177
<b>Figura 96:</b> <i>Ulisses</i> ... Final do segmento de transição (A5), pontilhismo atonal, flauta, harmonia.....	177
<b>Figura 97:</b> Bossa-Nova - Exemplo de padrões rítmicos.....	178
<b>Figura 98:</b> <i>Ulisses</i> ... Seção 2 - <i>Sommerreise</i> ; Bossa-Nova, compassos 115-117.....	178
<b>Figura 99:</b> <i>Ulisses</i> ... Esboço da harmonia em <i>Sommerreise</i> ; Bossa nos compassos 112 a 125.....	179
<b>Figura 100:</b> <i>Ulisses</i> ... Sequência no naipe das cordas em <i>Sommerreise</i> ; compassos 112-125.....	179
<b>Figura 101:</b> Exemplos de trechos de melodias cromáticas com saltos e dissonâncias expressivas; <i>Body Heat</i> e <i>Wuthering Heights</i> ; bossa-nova citada de maneira geral nos exemplos da figura.....	180
<b>Figura 102:</b> Exemplos dados por Mendes: a) Noel Coward - <i>20th Century Blues</i> ; b) compasso do arranjo de Peter Kreuder para "von Kopf bis Fuss" de Hollaender, com "passos havaianos".....	181
<b>Figura 103:</b> <i>Sommerreise</i> - melodia e harmonia das cordas; glissando, conjuntos; compassos 112 - 125.....	182
<b>Figura 104:</b> <i>Ulisses</i> ... segmento B2, citação <i>Auf dem Flusse</i> de Schubert; compassos 126, 127.....	184

<b>Figura 105:</b> Schubert - <i>Auf dem Flusse</i> ; compassos iniciais.....	184
<b>Figura 106:</b> Piano em <i>Ulisses</i> ... exemplos de acordes em bloco; compassos 136, 137.....	185
<b>Figura 107:</b> Acordes em bloco ( <i>block chords</i> ), exemplo sobre melodia de "Blue Bossa", Miles Davis Quintet 1954.....	185
<b>Figura 108:</b> <i>Ulisses</i> ..., exemplo de heterofonia nos instrumentos de sopros; compassos 131-133.....	186
<b>Figura 109:</b> <i>Ulisses</i> ..., exemplo de heterofonia nos instrumentos de cordas; compassos 136-137.....	186
<b>Figura 110:</b> Stravinsky, <i>Ebony Concerto</i> (1946), 2o. movimento, compassos 13-16.....	186
<b>Figura 111:</b> <i>Ulisses</i> ... seção 2 - exemplo de pontilhismo nos instrumentos de sopros.....	187
<b>Figura 112:</b> Webern, <i>Cinco peça para Orquestra op. 10 / I</i> ; exemplo de pontilhismo.....	187
<b>Figura 113 -</b> <i>Vento Noroeste</i> - Coleções hexafônica, cromática, fragmentos.....	201
<b>Figura 114 -</b> <i>Vento Noroeste</i> : frase inicial, coleções de tons inteiros, (TI <sub>0</sub> - TI <sub>1</sub> ).....	202
<b>Figura 115 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , frase inicial particionada em 1a-1b; relações estruturais.....	202
<b>Figura 116 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , relações: ideia germinal aglutinada e transformada cromaticamente.....	203
<b>Figura 117 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , hipérbole do trinado em tons inteiros sobre diatonismo seguido de cromatismo em terças.....	204
<b>Figura 118 -</b> <i>Vento Noroeste</i> ; sobreposição estrutural e citação de Chopin, Estudo op.25, n.6.....	204
<b>Figura 119 -</b> <i>Estudo op. 25 n.6</i> de Chopin; compassos 1 ao 4.....	205
<b>Figura 120 -</b> <i>Vento Noroeste</i> ; página 3, relações entre fragmentos atonais sobre a citação de Chopin.....	206
<b>Figura 121 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , página 4. Exemplos dos usos das distintas coleções e fragmentos.....	207
<b>Figura 122 -</b> <i>Vento Noroeste</i> ; passagem melodia de característica minimalista, referência ao "vento".....	208
<b>Figura 123 -</b> <i>Vento Noroeste</i> ; repetição e expansão melódica, pleonasma, elipses; página 6.....	209
<b>Figura 124 -</b> <i>Vento Noroeste</i> ; eclipse e finalização no mesmo conjunto (acorde); página 7.....	209
<b>Figura 125 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , página 7; citação 2: alusão ao <i>Estudo op. 25 n.1</i> de Chopin; seguido de fragmento emprestado do <i>Estudo op. 25, n.6</i> .....	210
<b>Figura 126 -</b> Chopin: <i>Estudo op. 25, n.1</i> ; compassos 1 e 2.....	210
<b>Figura 127 -</b> <i>Vento Noroeste</i> ; comparativo, fragmentação de ideia desenvolvida a partir da frase.....	211
<b>Figura 128 -</b> <i>Vento Noroeste</i> ; frase ao estilo minimalista, alusão ao "vento".....	211
<b>Figura 129 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , página 8. Justaposição paratática dos fragmentos transformados.....	212
<b>Figura 130 -</b> <i>Voice-Leading</i> : Espaço de condução parcimoniosa em classe de alturas em tricordes segundo Straus.....	212
<b>Figura 131 -</b> Tricordes apresentados reiteradamente em <i>Vento Noroeste</i> e seus movimentos por parcimônia.....	213
<b>Figura 132 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , gesto na página 4; tricordes e movimento parcimonioso.....	213
<b>Figura 133 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , gesto ao final da página 8. Tetracordes espelhados, simetria.....	214
<b>Figura 134 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , página 8; representação dos tetracordes e suas relações simétricas.....	214
<b>Figura 135 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , página 9; tetracordes anteriores em forma de arpejo.....	215
<b>Figura 136 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 10; tetracordes em arpejo, conjuntos e coleções.....	215
<b>Figura 137 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 10; citação 3: alusão <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i> (Debussy).....	215
<b>Figura 138 -</b> <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i> (Debussy), compasso 3 a 6.....	217
<b>Figura 139 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 11; alusão ao <i>Prelúdio op. 28 n. 8</i> de Chopin.....	218
<b>Figura 140 -</b> <i>Prelúdio opus 28, n. 8</i> de Chopin; compassos de 19 a 22.....	218
<b>Figura 141 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 11; conjuntos de tetracordes de Mendes em arpejo, alusão a Chopin.....	219
<b>Figura 142 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 12; conjuntos de tetracordes de Mendes em arpejo, alusão a Chopin.....	219
<b>Figura 143 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 12; citação ao Estudo op. 10, n. 6 de Chopin.....	220
<b>Figura 144 -</b> <i>Estudo op. 10, n. 6</i> de Chopin; compassos 1-3.....	220
<b>Figura 145 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p.14; uso de arpejos abertos e terças paralelas, fraseado.....	221
<b>Figura 146 -</b> <i>Prelúdio op. 28, n. 24</i> de Chopin; compassos 56-57.....	221
<b>Figura 147 -</b> <i>Estudo op. 25, n. 1</i> de Chopin; compassos 17-18.....	221
<b>Figura 148 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , página 16.....	222
<b>Figura 149 -</b> <i>Cenas Infantis op. 15, n. 4</i> de Schumann; compassos 1 a 3.....	222
<b>Figura 150 -</b> <i>Estudos Poéticos op. 53, n. 15</i> de Haberbier; compassos 25 a 27.....	222
<b>Figura 151 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 14; alusão ao <i>Prelúdio op. 28, n. 5</i> de Chopin.....	223
<b>Figura 152 -</b> <i>Prelúdio op. 28, n. 5</i> de Chopin.....	223
<b>Figura 153 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 17; alusão a <i>Jardins sous la pluie</i> de Debussy.....	224
<b>Figura 154 -</b> <i>Jardins sous la pluie</i> de Debussy; compassos 1-2.....	224
<b>Figura 155 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , página 19. Conjuntos; lirismo.....	224
<b>Figura 156 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 19; conjuntos simétricos, rotação, transposição.....	225
<b>Figura 157 -</b> Subconjuntos da melodia apresentada em <i>Vento Noroeste</i> , p. 19.....	225
<b>Figura 158 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 19; mudança de cena, vetores, bossa-nova referenciada.....	226
<b>Figura 159 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 19; sentença resumo de uma das séries; finaliza com "eco"do vento.....	226
<b>Figura 160 -</b> <i>Vento Noroeste</i> , p. 20; séries expostas e condensadas.....	227

<b>Figura 161</b> - <i>Vento Noroeste</i> ; reapresentação de uma das frases do início da peça.....	227
<b>Figura 162</b> - <i>Vento Noroeste</i> , p. 22; momentos finais, terças ligadas, motivo parcial do "vento".....	227
<b>Figura 163</b> - <i>Vento Noroeste</i> , momentos finais, <i>perdendosi</i> .....	236
<b>Figura 164</b> - <i>Vento Noroeste</i> ; segmentações.....	237
<b>Figura 165</b> - <i>Vento Noroeste</i> ; fragmento, motivo reticente, apócope.....	239
<b>Figura 166</b> - <i>Vento Noroeste</i> ; acorde paradigmático.....	240
<b>Figura 167</b> - <i>Vento Noroeste</i> , p. 8; tetracordes paradigmáticos.....	241
<b>Figura 168</b> - Frase minimalista citada de <i>Vento Noroeste</i> , página 6.....	246
<b>Figura 169</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; compassos 1 ao 3.....	246
<b>Figura 170</b> - <i>Diálogo de Ruptura</i> ; compassos 1-4.....	247
<b>Figura 171</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; compassos 4-7.....	247
<b>Figura 172</b> - <i>Il Neige... de Nouveau</i> ; compasso primeiro.....	248
<b>Figura 173</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; compassos 8-9.....	249
<b>Figura 174</b> - <i>Il Neige... de Nouveau</i> ; compassos 3-4.....	249
<b>Figura 175</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; compassos 10-11.....	249
<b>Figura 176</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 12 ao 14; movimento retrógrado dos conjuntos.....	250
<b>Figura 177</b> - <i>Für Annette II</i> ; compassos 16-17; conjuntos tricordes.....	251
<b>Figura 178</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 12-14; conjuntos em tricordes.....	251
<b>Figura 179</b> - <i>Für Annette II</i> , compasso 18-19; conjuntos tricordes.....	251
<b>Figura 180</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos de 15 a 18; simetrias.....	251
<b>Figura 181</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 15-18; coleção pentatônica.....	252
<b>Figura 182</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 15-18; coleção pentatônica, aplicação.....	252
<b>Figura 183</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 20, 21; citação de <i>Ulisses em Copacabana</i> .....	253
<b>Figura 184</b> - <i>Ulisses em Copacabana</i> ... - compasso 36, piano.....	253
<b>Figura 185</b> - <i>Um Estudo? Eisler e Webern</i> ... - série, destaque para as primeiras notas.....	254
<b>Figura 186</b> - <i>Prelúdio n. 5</i> de Gilberto Mendes; compasso 15 ao 18.....	254
<b>Figura 187</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 22-25; fragmento da série, coleção pentatônica, estruturação modal.....	254
<b>Figura 188</b> - <i>Urubuqueçaba</i> , compassos 1 ao 4.....	255
<b>Figura 189</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 26 ao 31; coleções modais.....	256
<b>Figura 190</b> - <i>Urubuqueçaba</i> , compassos finais.....	257
<b>Figura 191</b> - Acorde formante ao final de <i>Urubuqueçaba</i> .....	257
<b>Figura 192</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compasso 16 ao 21; citações conjuntas, retórica e simetrias.....	258
<b>Figura 193</b> - <i>Estudo Magno</i> ; compassos 178-180.....	258
<b>Figura 194</b> - <i>Für Annette II</i> ; compassos 4-6.....	259
<b>Figura 195</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; compassos 36-37.....	259
<b>Figura 196</b> - <i>Estudo Magno</i> ; compassos 84-85.....	260
<b>Figura 197</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; compassos 39-40.....	260
<b>Figura 198</b> - Scriabin, acorde "místico" e escala acústica, exemplos.....	260
<b>Figura 199</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; baixos descendentes, acordes arpejados, compassos 39 ao 44.....	261
<b>Figura 200</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; movimentos dos baixos.....	262
<b>Figura 201</b> - Coleção octatônica e conjuntos.....	263
<b>Figura 202</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 42 ao 44.....	263
<b>Figura 203</b> - <i>Estudo de Síntese</i> , compassos 45 ao 48.....	263
<b>Figura 204</b> - <i>Santos Football Music</i> ; segmentação.....	272
<b>Figura 205</b> - <i>Santos Football Music</i> ; instruções do canto executado pelo público.....	274
<b>Figura 206</b> - Esboço dos conjuntos e a progressão da massa sonora entre as páginas 1 a 4 que compõe.....	274
<b>Figura 207</b> - Conjuntos presentes em <i>Santos Football Music</i> , página 5-6.....	275
<b>Figura 208</b> - <i>Santos Football Music</i> ; fagote e clarinete, fragmentos página 7 e 9.....	276
<b>Figura 209</b> - <i>Santos Football Music</i> ; excertos das sequências em terças menores exploradas pela orquestra em vários momentos entre páginas 7 a 11.....	276
<b>Figura 210</b> - <i>Santos Football Music</i> ; excertos das páginas 6-7 e 11-12, gestos em sinonímia.....	277
<b>Figura 211</b> - <i>Santos Football Music</i> ; página 8, motivo condensado/dilatado, piano e sopros.....	278
<b>Figura 212</b> - Esboço dos conjuntos em clusters por movimento cromático ascendente que geram tensão no discurso de <i>Santos Football Music</i> entre página 14 a 16.....	279
<b>Figura 213</b> - <i>Santos Football Music</i> ; página 17. Exemplo das terças em diferentes texturas que contrapõem o canto da torcida na página anterior.....	279
<b>Figura 214</b> - <i>Santos Football Music</i> ; visão parcial da página 19. Quiálteras na faixa de terças.....	280
<b>Figura 215</b> - <i>Santos Football Music</i> , página 22, compassos 5 a 9, piano e bongô.....	281
<b>Figura 216</b> - <i>Santos Football Music</i> ; página 24.....	282

<b>Figura 217</b> - <i>Santos Football Music</i> ; compassos finais com o trio.....	285
<b>Figura 218</b> - <i>Santos Football Music</i> ; evento sonoro com piano e bongô.....	286
<b>Figura 219</b> - <i>Santos Football Music</i> . Sonograma, direcionalidade, pontos culminantes.....	302
<b>Figura 220</b> - <i>Santos Football Music</i> ; forma de onda, vetor de tensão sobre os segmentos e páginas.....	302
<b>Figura 221</b> - <i>Santos Football Music</i> . Sonograma; grafismos, roteiro das texturas.....	304
<b>Figura 221.1</b> - Exemplos de grafismos funcionais para análise de música eletroacústica.....	305
<b>Figura 222</b> - <i>Santos Football Music</i> . Sonograma, textura granular.....	306
<b>Figura 223</b> - <i>Santos Football Music</i> . Sonograma, glissandos, momento do gol.....	306
<b>Figura 224</b> - <i>Santos Football Music</i> . Sonograma, minutos iniciais.....	310
<b>Figura 225</b> - <i>Threnody</i> ... Sonograma, minutos iniciais.....	310
<b>Figura 226</b> - <i>Santos Football Music</i> ; página 10, exemplo de estratificação e texturas.....	311
<b>Figura 227</b> - <i>Santos Football Music</i> ; página 10, sonograma, texturas.....	311

## Lista de Tabelas

<b>Tabela 1</b> - Diferença entre citação, alusão e plágio segundo Genette.....	29
<b>Tabela 2</b> - Diferenças Intertextuais por Transformação e Imitação, Genette.....	33
<b>Tabela 3</b> - Tipologias estruturais-semânticas e exemplos de composições musicais.....	62
<b>Tabela 4</b> - Síntese das características do pós-minimalismo segundo autores diversos.....	67
<b>Tabela 5</b> - Os quatro modos do ser, segundo Lévy.....	94
<b>Tabela 6</b> - Movimento do real-virtual e o quadrívio.....	95
<b>Tabela 7</b> - <i>Ulisses em Copacabana</i> ... Segmentação: compassos e minutagem.....	135
<b>Tabela 8</b> - Comparativo da relação de notas entre hino grego e <i>Ulisses</i> (compasso 2-3).....	142
<b>Tabela 9</b> - Quadro geral das tópicas encontradas em <i>Ulisses em Copacabana</i> .....	189
<b>Tabela 10</b> - Comparativo entre as teorias intertextuais em música; citação.....	194
<b>Tabela 11</b> - Comparativo entre teorias intertextuais em música; alusão.....	194
<b>Tabela 12</b> - Tipologia dos construtos estrutural-semântico, segundo Everett.....	196
<b>Tabela 13</b> - Comparativo entre as teorias intertextuais em música; citação, alusão em <i>Vento Noroeste</i> .....	231
<b>Tabela 14</b> - Tipologia dos construtos estrutural-semântico. <i>Vento Noroeste</i> .....	233
<b>Tabela 15</b> - Transições Narrativas entre os segmentos de <i>Vento Noroeste</i> .....	238
<b>Tabela 16</b> - <i>Estudo de Síntese</i> ; Quadro resumo das citações e categorias intertextuais.....	264
<b>Tabela 17</b> - Recorrência do evento sonoro gestual do piano e bongô em <i>Santos Football Music</i> .....	286
<b>Tabela 18</b> - Recorrência dos clusters, instrumentação e funções em <i>Santos Football Music</i> .....	287
<b>Tabela 19</b> - Recorrência da textura pontilhista, instrumentação, características; <i>Santos Football Music</i> .....	288
<b>Tabela 20</b> - Recorrência da textura granular, instrumentação, características; <i>Santos Football Music</i> .....	289
<b>Tabela 21</b> - Recorrência em glissandos, microtonalismo, instrumentação; <i>Santos Football Music</i> .....	290
<b>Tabela 22</b> - Sequência da atuação do público em <i>Santos Football Music</i> .....	291
<b>Tabela 23</b> - Quadro com cenas, vetor e direcionalidade narrativa de <i>Santos Football Music</i> .....	303

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>1 PROCESSOS RELACIONAIS</b>	<b>23</b>
<b>1.1 Conceituação da Intertextualidade</b>	<b>23</b>
<b>1.2 Transcendência Textual e suas Tipologias</b>	<b>28</b>
1.2.1 Texto e Memória: das Práticas Intertextuais	35
<b>1.3 Teorias de Intertextualidade em Música</b>	<b>41</b>
1.3.1 Teorias da influência poética de Harold Bloom e Michael Klein	44
1.3.2 As categorizações intertextuais de Joseph Straus	46
1.3.3 Anacronismo metafórico de Martha Hyde	48
1.3.4 A Intertextualidade como referência signica	53
1.3.5 Intertextualidade e o conceito de ethos	56
<b>1.4 (Pós)Minimalismo e Intertextualidade</b>	<b>62</b>
<b>2 DAS RELAÇÕES VIRTUAIS</b>	<b>71</b>
<b>2.1 Representação, Simulacro e Virtual</b>	<b>76</b>
<b>2.2 O Virtual na Filosofia Clássica</b>	<b>79</b>
<b>2.3 O virtual na contemporaneidade</b>	<b>83</b>
2.3.1 Virtual como passado-presente	84
2.3.2 Virtualidade como multiplicidade e invenção	87
2.3.3 Virtual como real não atual	92
2.3.4 Virtualização como desterritorialização e potencialização	95
<b>2.4 Virtualização, Linguagem e Música</b>	<b>98</b>
2.4.1 Trívio e virtualidade da linguagem	102
2.4.2 Trívio na virtualidade da música como metáfora da linguagem	105
<b>2.5 Virtualização da Ação: A Técnica e a Música</b>	<b>111</b>
2.5.1 Hipercorpo - virtualização do corpo	113
2.5.2 Hipercorpo e virtualização dos meios técnicos musicais	116
2.5.4 Hiper-realidade: virtualização dos mediadores em música	122
<b>3 QUESTÕES ANALÍTICAS EM ULISSES EM COPACABANA SURFANDO COM JAMES JOYCE E DOROTHY LAMOUR</b>	<b>127</b>
<b>3.1 Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour</b>	<b>127</b>
<b>3.2 Seção Introdutória (compassos 1-16)</b>	<b>136</b>
<b>3.3 Estética Minimalista - Segmento A1 (compassos 16-35)</b>	<b>149</b>
<b>3.4 Citação da Sinfonia Inacabada de Schubert - Segmento A2 (compassos 36-40)</b>	<b>157</b>
<b>3.5 Seção Modal e Estilo Minimalista - Segmento A3 (compassos 52-66)</b>	<b>164</b>
<b>3.6 Remissão ao Atonalismo - Segmento A4 (compassos 67-101)</b>	<b>167</b>
<b>3.7 Tensão tonal-atonal Segmento A5 (compassos 102-111)</b>	<b>175</b>
<b>3.8 Sommerreise - Seção 2 (compassos 112-159)</b>	<b>178</b>
<b>3.9 Tópicos em Ulisses em Copacabana...</b>	<b>188</b>
<b>3.10 Intertextualidade e Virtualidade</b>	<b>191</b>
<b>4 QUESTÕES ANALÍTICAS EM VENTO NOROESTE</b>	<b>199</b>
<b>4.1 Vento Noroeste</b>	<b>199</b>
<b>4.2 Análise Estrutural dos Principais Procedimentos Compositivos</b>	<b>201</b>



4.3 Intertextualidade e Virtualidade	228
4.4 Considerações Narrativas	236
<b>5 QUESTÕES ANALÍTICAS EM ESTUDO DE SÍNTESE</b>	<b>244</b>
5.1 Estudo de Síntese, uma autorreferência	244
5.2 Análise estrutural	245
5.2.1 Vento Noroeste	245
5.2.2 Diálogo de Ruptura	246
5.2.3 Il Neige... de Nouveau	248
5.2.4 Für Annette II	250
5.2.5 Ulisses em Copacabana...	252
5.2.6 Prelúdio 5	254
5.2.7 Urubuqueçaba	255
5.2.8 Estudo Magno	258
5.2.9 Coda	261
5.3 Intertextualidade e ações narrativas	264
<b>6 QUESTÕES ANALÍTICAS EM SANTOS FOOTBALL MUSIC</b>	<b>267</b>
6.1 Multitexturalidade e Dessacralização	268
6.2 Segmentação e Análise	272
6.2.1 Estruturas convergentes	285
6.3 Narratividade e Virtualidade	292
6.4 Intertextualidade e Virtualidade	307
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>314</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>318</b>

## INTRODUÇÃO

A ideia desta pesquisa surgiu mediante confluências, a saber: o interesse pela composição e seus meandros estéticos-estruturais; a precoce experiência auditiva com novas sonoridades, seja o colorido orquestral ou os timbres sintéticos; o interesse pela música voltada para o futuro, mesmo tendo o passado como base, como liame, porém nunca como limitante. Diante destes, ao adentrar a universidade como estudante de piano, e já tecladista com grupo reconhecido de *jazz fusion*, tenho a oportunidade de conhecer o professor e compositor Gilberto Mendes. Um novo mundo e olhar se abrem, ou, *ouviver* a música como disse Décio Pignatari. Os interesses se unem, um campo musical se descortina para mim, quase uma epifania. Conforme avançamos nas aulas de composição, várias propostas de audição e composição me surgem, ao ponto de peças para piano, orquestrais e eletroacústicas serem apresentadas em Festivais e demais ocasiões. Gilberto, em sua residência na cidade de Santos, a qual eu também residia à época, me disse uma vez que eu era "o único aluno da classe que o levava a sério". Sim, certamente; *sui generis* o comentário de alguém que nem sempre se levava a sério.

Este foi um ponto de partida nos idos dos anos 90, onde procurei compreender outras estéticas. Exatamente nisto consiste o início dessa empreitada neste presente trabalho. Pesquisar parte da obra de Gilberto Mendes, em como foi influenciado pelo passado e influenciou o futuro. Analisar o texto procurando o pensamento do compositor, suas influências, confluências, intertextualidades e virtualidades.

O feito notável é que o mesmo sempre se propôs a reformular o pensamento, construir, agregar a cada etapa da vida, a cada fase composicional, de modo que a cada nova experiência ou fase fosse o galgar de cada degrau sem desprezar os já trilhados. Não sendo um reinventar-se do “zero”, mas um caminho a percorrer. Assim, sua composição admite trazer elementos antigos, de fases anteriores, unidos a novos elementos, sendo uma nova expressão, dado o novo momento pessoal ou histórico-cultural. Essa conduta ou procedimento é cunhado por Guy Scarpetta (1985) como uma “estética da impureza”, teoria que sustenta a mistura proposital e consciente na obra de arte; o oposto do pensamento de vanguarda que primava pela pureza dos procedimentos, o atual momento vê nessa “impureza” a transversalidade das referências.

Esta postura transversal de Gilberto Mendes em criar, o que chamaremos de “estética de estéticas”, é a grande contribuição para a nova geração de artistas e de compositores. Outra contribuição é a quebra da dicotomia do formal *versus* experimental, ou cerebral *versus* emocional, dilema enfrentado por alguns, porém não levado de forma tão ferrenha por Mendes. Seria uma espécie de *alter-ego*? Boulez em conflito com Cage? Ainda, no campo de suas contribuições, Mendes em sua "impureza" ou hibridismo se utiliza da tecnologia disponível no momento e elementos extramusicais (fitas eletromagnéticas, máquina de escrever, recursos da música concreta ou eletroacústica, entre outros), sem nenhuma barreira e a serviço da estética proposta, em prol da comunicação do pensar artístico próprio.

Da minha parte, eu me sinto um velho *neue Musik*, como um velho marinheiro. É a minha origem e prezo muito, essa formação musical alemã, serialista, ligada a ideia de estrutura, de forma. De música difícil de ser tocada e ouvida. Mas quando penso, muitas vezes, em retornar a linha de complexidade, parece-me que estou voltando aos anos 50 e 60. Eu já fiz tudo isso aí, quero fazer outras coisas. Talvez seja uma questão pós-moderna (MENDES, 2008, p. 117-118).

Deste modo, julgamos oportuno esse tema pela importância de um compositor brasileiro de relevância internacional que, sendo um vanguardista, trilha do pensamento formal à música experimental, passando por um redirecionamento do pensar musical a partir dos anos 80 do século XX, além de ter influenciado gerações posteriores de compositores. Gilberto Mendes foi um dos pioneiros na música sem fronteiras, avesso às hierarquizações estéticas e das culturas, avesso às dicotomias sem sentido. Como disse o próprio Gilberto de si mesmo, um *make it new* à brasileira (2013, p. 94). Hoje, com um certo distanciamento, podemos analisar algumas de suas obras impregnadas de colagens, citações, paródia, metalinguagem.

O estudo analítico proposto do material composicional examinará questões temporais transformadas em atemporais e a conexão desta nova música com os novos tempos hodiernos, em outras palavras, o processo intertextual, e o que chamaremos de *meta-estética*. Estética que se dá por relações, uma estética formada a partir de demais estéticas, sejam musicais ou não, ou, uma estética que não se mostra uniforme, não sendo uma em específico, mas consequência de muitas outras, e, ao mesmo tempo, apontando para muitas, o que ironicamente poderá se torna uma "estética", ou o que preferimos nomear de *meta-estética* (*meta*, termo advindo do termo grego para algo além de, em relação a).

O pensamento de Gilberto Mendes proporcionou mudanças não só em seu próprio roteiro musical, mas abriu caminhos para gerações que compreenderam sua "estética", beneficiando o surgimento de novas fronteiras musicais justamente por não impor fronteiras, um processo de expansão da expressão artística. É justamente neste processo expansionista, noutras fronteiras e buscas, como um Odisseu, que o século XX e XXI engajaram. Do analógico ao digital, do virtual ao atual, sons acústicos simples aos estendidos, transformados e descaracterizados, uma grande *inter-ação* que não passa de um tipo de intertextualidade e virtualidade estética, do pensamento a invenção. Portanto, parece-nos imperativo o aprofundamento de questões intertextuais no contexto da poética musical pós-moderna de Mendes, sendo um elemento basilar e identitário inserido num tempo histórico-cultural, bem como esta meta-estética que é uma "virtualização" dos procedimentos.

Nosso objetivo, portanto, é analisar algumas peças icônicas de Gilberto Mendes conforme as ferramentas analíticas disponíveis; considerar o texto em si, não a intenção primária do autor, impossível de conceber com segurança, mas o texto materializado e analisável que passa a figurar como o pensamento criativo do compositor em concretude, sai do virtual para o atual. Intentamos compreender e relacionar o texto com demais textos e estéticas; buscar as relações intertextuais e as virtualidades, de modo a afirmar o conceito meta-estético. Para tal, prover-nos-emos de obras como: *Santos Football Music* (1969), *Vento Noroeste* (1982), *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988) e *Estudo de Síntese* (2004).

Segundo John Cage<sup>1</sup>, "não precisamos destruir o passado: ele se foi; no momento, pode reaparecer e parecer estar e estar presente. Seria uma repetição? Só se pensássemos que o possuíamos, mas como não o possuímos, este é livre e nós também e quão incerto é". Ainda segue Cage: "não é necessário renunciar ao passado ao entrar no porvir. Ao trocar as coisas, não é necessário perdê-las." (PARENTE, 2011, p. 72). A fronteira temporal estabelecida inadvertidamente por critérios herméticos da história e seus cânones estabelecidos não é propositiva para Cage e para o pensamento pós-moderno, havendo uma co-habitação ou coexistência, interação, reescrita do passado, mas sem se prender a este fato temporal, e na qual as artes possibilitam tal incursão.

A cada tempo a linguagem se reformula, pois, os meios possíveis usados como ferramenta comunicativa se modificam pela requisição das demandas culturais, emergindo

---

<sup>1</sup> "We need not destroy the past: it is gone; at the moment, it might reappear and seem to be and be to present. Would it be a repetition? Only if we thought we owned it, but since we don't, it is free and so are we and how un-certain it is." (CAGE, J. *Lecture on nothing*. Incontri Muscali, 1959).

estéticas e poéticas atualizadas. Para Edmundo Couchot "Não há homem sem objetos técnicos, da mesma forma que não há homem sem linguagem<sup>2</sup>." Os objetos técnicos são meios para um fim, a linguagem. A ampliação dos objetos é, na verdade, a extrapolação do humano em novas formas de linguagem; máquinas de toda a espécie, instrumentos musicais diversos, aparatos, todos carregam algo em comum que é expressar a potencialidade humana.

Como posto acima, certas frases condensam todo um pensamento mais amplo com o poder de síntese. A obra de Gilberto Mendes, sobretudo em sua fase final, retrata bem a sua postura de não abdicar dos "cânones" da música, muito embora estes sejam como alicerces, não se tornam como muros limitantes, antes são modelos para uma (re)escritura, numa intertextualidade no que tange a absorção de textos e transformação no novo texto, passado-presente, ou nenhuma das temporalidades do virtual.

Além do conceito da intertextualidade em música que exporemos no capítulo primeiro, no capítulo seguinte exploraremos também o conceito da *virtualidade*, ou seja, a expansão em contiguidade virtual-atual dos meios de linguagem, que através da memória o passado-presente coexistem (BERGSON, 2010), e que protagoniza a relação com a imaginação e a criação (DELEUZE, 1988), buscando em como se dá o processo no fazer de Mendes e sua significação.

Como a poética de Mendes se propõe a construir significados a partir de suas estruturas tão diversas? A diversidade do compositor advém de sua própria índole declarada, vários compositores em um só; isto é explicitado em suas obras ao longo da carreira. Diante disto, a intertextualidade é o mote central de Mendes, onde há diálogo entre o cânone musical e sua aplicação própria. O cânone musical particular de Mendes é demonstrado e (re)escrito em sua obra. A intertextualidade sempre esteve presente nas obras do compositor, há, contudo, uma mudança do *modus operandi* a cada fase, numa relação passado-presente objetivando uma nova linguagem numa proposta futura, caracterizando, portanto, uma atemporalidade estética.

Como operam os conceitos da virtualidade na obra de Gilberto Mendes? As estruturas musicais denotam espaços sonoros que remetem a espaços e ambientes físicos; o discurso virtualiza o próprio Mendes e outros autores reais; o discurso simula imagens, cenas, sonoridades, simular é uma das propriedades do virtual. O hibridismo concilia compositores, linguagens, espectro sonoro, fontes sonoras e meios diversos, significa, nisto, consiste a hiper-realidade, característica também da virtualização.

---

<sup>2</sup> PLAZA, Júlio; TROLLES, Rosângela (trad.). As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. São Paulo: 34, 1993. p.72-88.

Para tais, no primeiro capítulo, primeiramente exploramos o termo intertextualidade e suas principais definições em autores como Kristeva (1969), Jenny (1976), Barthes (1984), Schneider (1985), Blanchot (1987), Compagnon (1996), Foucault (2015). Porém, embasamo-nos nas teorias tipológicas intertextuais de Gérard Genette (2010) sobre transcendência textual e a relação de um texto com um arquitexto.

Aplicamos o conceito de intertextualidade no campo musical a partir de Michael Klein (2005); assim como as categorizações de Straus (1990); Martha Hyde (1996) e o seu conceito de "anacronismo metafórico" que explana sobre a intertextualidade moderna; Everett (2004) e o conceito de *ethos* de Hutcheon aplicado a música; as questões narrativas de sintaxe e parataxe, segundo Coelho de Souza (2007); e Rubén López-Cano que trata a intertextualidade como uma das propriedades manifestantes do signo (2020).

No campo da virtualidade, abordado no segundo capítulo, nos valem de teóricos e filósofos como: Bergson (2010), que tem na memória o conceito chave como matriz do processo virtual; Deleuze (1988, 2006), que entende a multiplicidade da criação e invenção na atualização do virtual; Lévy (2011), que segue no sentido oposto, ou seja, a virtualização do real e seus modos de operação em vários campos do fazer humano; Merleau-Ponty (1999, 2012) que traz a importância do corpo para a atualização do virtual, como presentificação da ação; Baudrillard (1991) e o conceito de simulacro ou hiper-realidade; e ainda, e em contraponto teórico temos Jean-Louis Weissberg (2011), em que a operação da simulação nunca cessou, fazendo parecer real o que não é.

Weissberg exemplifica trazendo casos como a escultura grega, a noção de profundidade e perspectiva na imagem, a pintura *trompe-l'oeil*, cada época com suas técnicas e linguagens; hoje a tecnologia e os meios eletrônicos fazem o mesmo em larga escala. Traz, portanto, expressões em entidades híbridas entre o real (segundo o modo do objeto) e o que não é (segundo o modo da representação), a não separação, o virtual como extensão do real, a interdependência. Desta forma, o virtual tem o real como base interpretativa expressiva e de apreensão. Timbres sonoros, escuta, forma e estrutura, estética, todos esses são virtualizações apoiados no gesto e no real, seja por contiguidade ou por oposição. O virtual não substitui o real, ele ajuda a dar-lhe sentido. Deste modo, buscaremos esclarecer nosso ponto conceitual de diferenciação entre os termos virtual-atual e virtualização, formando um todo processual chamado de virtualidade.

Do terceiro capítulo em diante passaremos a tratar das análises das composições diretamente. Primeiramente expomos a estrutura da música para em seguida trazer as questões intertextuais e narrativas e suas virtualidades. O método compreende analisar as estruturas

formais das obras selecionadas, sobre o texto em si, a partitura, porém tendo o áudio gravado da música como instrumento complementar para as devidas conclusões. A depender da necessidade, para tal, utilizaremos da "teoria dos conjuntos", como apresentado por Forte (1973) e Straus (2005; 2016); das teorias formais de análise de motivo/frase, como apresentado por Schoenberg (2012), e teorias analíticas pós-tonais com aporte de Kostka e Santa (2018), Roig-Francolí (2007) e Antokoletz (1990); utilizaremos conforme o necessário a "teoria dos contornos" com Adams (1976) e Morris (1993).

As análises intertextuais se darão a partir das teorias de Straus (1990), Hyde (1996), Klein (2005), Genette (2010), Everett (2004), e López-Cano (2007, 2020). Propomos também um percurso sobre questões narrativas a fim de determinar o enredo da obra analisada; nisso utilizaremos a terminologia formal da retórica aplicada a música com Bartel (1997) e autores relacionados, Tarasti (1994) em seus conceitos de direcionais do enredo musical, Ratner (1980), no contexto das tópicas, porém de forma secundária, Hatén (2018) no que tange as trajetórias narrativas e dramáticas (2018), Almén (2008) nos fatores de coerência ou isotopias e mudanças da ideia por transvaloração e López-Cano (2020) no conceito de vetorização e valor patêmico.

Com respeito ao conceito de virtualidade que também destacaremos ao fim de cada análise musical ou em meio a ela, devemos sublinhar que o nosso conceito é abordado sob o ponto-de-vista da autoria (poiesis), não da recepção (estésis). O processo do fazer do compositor como campo virtual, a qual é a invenção como característica do virtual até a sua aparição, ou seja, a obra revelada no campo do atual e a toda a problemática que isso envolve, que é o campo da virtualização. Portanto, diferenciamos o nosso conceito do trazido por Hatén (2018) no agenciamento virtual, o qual está posto sobre o prisma da recepção e toda a sua complexidade.

O processo consistiu em coletar os dados sobre a música em questão, analisar formal e comparativamente, investigar e estabelecer uma relação entre estrutura-discurso, intertextualidade e virtualização, numa proposta de aplicação dos conceitos dados pelos referenciais teóricos supracitados à obra de Gilberto Mendes.

## 1 PROCESSOS RELACIONAIS

"Sou no mínimo três compositores diferentes."

*Gilberto Mendes*<sup>3</sup>

Neste presente capítulo discorreremos sobre as teorias da intertextualidade e demais processos que envolvem a interpretação hermenêutica. Toda interpretação não deve ser calcada em subjetivismos vazios, ainda que haja algum grau de subjetivismo, pois, este é inerente ao fazer analítico. Contudo, a boa prática hermenêutica deve ser alicerçada em evidências, incorrendo numa boa exegese, o "trazer para fora" que expõe os fatos do texto visando uma explanação plausível para tornar-se efetivamente uma heurística.

Para tal, consideramos alguns teóricos pertinentes na temática referente a intertextualidade que são expostos ao longo do texto deste capítulo. Primeiramente as teorias atuais e relevantes sobre intertextualidade, seguido das teorias mais específicas aplicadas à música. De posse de diferentes vertentes teóricas e suas tipologias, almejamos ampliar possibilidades analíticas em obras musicais tão distintas e suas peculiaridades sem ser exaustivo.

### 1.1 Conceituação da Intertextualidade

A prática intertextual é longínqua, ao que já fora constatado, autores da antiguidade já exerciam tais como ferramentas discursivas. Na nova forma discursiva criada por Platão no século V a.C., em que ele mesmo chama de filosofia, em especial no texto *A República*, e estilos literários vigentes na época - a tragédia, a epopeia e a comédia, Platão estabelece diálogos com outros filósofos e poetas gregos, com a tradição ética, cultural e teológica num teor agonístico entre si e demais poetas fundadores da cultura grega. Outro claro exemplo são os "Diálogos Socráticos" datado do século IV a.C., desenvolvido por vários autores gregos em estilo de prosa e segundo o método socrático, que consistia em ironia e maiêutica<sup>4</sup>.

A intertextualidade se estabelece no diálogo entre textos por diversos meios, afirmando ou criticando, o que acaba por ser um modo de confronto entre pensamentos de um

<sup>3</sup> MENDES, G. *Viver sua Música*. EDUSP, 2008, p.168.

<sup>4</sup> Método que consiste no diálogo visando levar ao conhecimento de uma matéria específica. Tendo no uso da ironia, a primeira etapa - no sentido socrático é o questionamento que levava o indivíduo a se autoquestionar sobre conceitos predeterminados e levá-lo à convicção do erro, a ironia como contradição de ideias; no segundo momento vem a maiêutica, o fazer nascer as ideias. Há de se salientar que, o esclarecer das ideias, a maiêutica, não viria do individualismo, mas das conexões e percepções do todo ao redor, da observação atenta e pesquisa, um processo também intertextual de diálogo com o outro e o meio.



autor com demais autores. Prática esta que se torna recorrente ao longo da história, uma "memória que a literatura tem de si mesma" (SAMOYAULT, 2008, p. 10).

Esse tipo de intertextualidade é onipresente como traço marcante da cultura grega desde seu passado mitológico, e entranhado na vida e no pensamento e produção intelectual dos autores da Grécia Arcaica e Clássica. Assim é que Arquíloco (sec. VII), na lírica, já se reporta parodicamente a Homero. Em versos iâmbicos, Arquíloco desprezava cinicamente essa tradição de celebração da coragem heroica, comentando que mais valia preservar a vida mesmo tendo perdido o escudo para os inimigos. Xenófanes e Heráclito, por sua vez, criticavam acerba e abertamente Homero e Hesíodo em sua pretensão de tudo saber em suas narrativas inspiradas. O próprio Xenofonte, em sua *Apologia* e em seu *Banquete* parece, sem dizê-lo, estar respondendo à caracterização de Sócrates feita por Platão, que, a seu ver, pintava Sócrates como alguém destituído de *phrónesis* (sabedoria prática) por se expor deliberadamente à morte, desafiando seus juizes (CAMPOS, 2011, p. 221).

Ainda abordando sobre a crítica como prática intertextual na antiguidade clássica grega, Campos continua exemplificando.

Eurípedes igualmente zomba, em algumas peças, do estilo pomposo de Ésquilo. Aristófanes, por seu turno, delicia-se em implicar com desdém da arte de Eurípedes, por julgá-lo demasiado prosaico e apelativo com seus personagens andrajosos e seus órfãos desamparados, além de o grande comediógrafo ter o vezo de inventariar humoristicamente em algumas parábases todo o passado do gênero cômico. Platão leva ao paroxismo o recurso à intertextualidade, com suas alusões, implícitas ou não, citações e reconstruções paródicas de filósofos, retóricos, sofistas e poetas de seu tempo e anteriores. Nem Aristóteles, com sua obra basicamente escolar e algo fragmentada, escapou ao diálogo frequente tanto com seus antepassados filosóficos, incluindo Platão, quanto com poetas e prosadores em sua "*Poética*" e em sua "*Retórica*" (2011, p. 221).

Segundo afirma Coelho de Souza (2009, p. 54), a "intertextualidade é um fenômeno arcaico, onipresente, e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental". Esta tese é um fenômeno intertextual, ela está inserida num contexto e é produto dele, é um texto embasado em outros textos anteriores por múltiplas relações. De fato, a música ocidental, como as demais artes, desenvolvem-se através do diálogo entre autores, seus textos e sua *poesis*, seja por processo imitativo, paródico, parafrástico, ou por transformações e contradições.

Julia Kristeva introduz o termo em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* intitulados "A palavra, o diálogo, o romance" (1966), e o segundo "O texto fechado" (1967). A partir da leitura e análise de Bakhtin sobre o conceito de eixo horizontal

(sujeito-destinatário) e eixo vertical (texto-contexto), em que a coincidência desvela algo maior, uma palavra é um cruzamento de palavras que surge um outro discurso significativo. Kristeva<sup>5</sup> (2005, p. 68) afirma que "a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde lemos pelo menos uma outra palavra (texto)", em outro momento diz, "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto". Kristeva entende que o texto contemporâneo é norteado por uma lei fundamental na qual

eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual; por assim dizer, alter-junções discursivas [...]. A rede pode ser multiplicada e expressará sempre a mesma lei, a saber: o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de outro texto (2005, p. 187).

Com Bakhtin emerge o conceito de polifonia, múltiplas vozes que entremeiam o texto e que formam um todo dialógico, o qual é condição da linguagem e da produção do discurso. Sob a ótica do romance, Bakhtin vê uma interdependência entre autor e personagens onde, os enunciados dos personagens dialogam com os do autor, e o leitor percebe através das palavras e dinâmicas do texto. Para Bakhtin um autor nunca é passivo numa relação de intertextualidade.

Nosso ponto de vista não vem absolutamente afirmar uma espécie de passividade do autor, que faria apenas uma montagem dos pontos de vista dos outros, das verdades dos outros, que renuncia inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. Não se trata absolutamente disso, mas de uma inter-relação inteiramente nova e particular entre sua verdade e a verdade de outrem. O autor é profundamente ativo, mas sua ação tem caráter dialógico particular (TODOROV,<sup>6</sup> apud SAMOYAUULT, 2008, p.19-20).

O discurso monofônico está relacionado com o estilo direto, narrativo, enquanto o bivocal, ou polifônico, se mostra convergente (por estilização), divergente (paródia), ou o chamado de polêmica oculta (TODOROV<sup>7</sup>, 1981, p. 110). Desta forma, todo o discurso

<sup>5</sup> le mote (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). KRISTEVA, J. *Séméiôtikê: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

<sup>6</sup> TODOROV, Bakhtine et l'altérité, Poétique, n. 40, p. 509.

<sup>7</sup> Dans la stylisation comme dans parodie, c'est-à-dire dans les deux espèces précédentes du discours du troisième type [c'est-à-dire le dyphonique], l'auteur utilise le discours d'autrui pour exprimer ses propres orientations. Dans la troisième espèce [l'actif], le discours d'autrui reste en dehors du discours de l'auteur, mais ce dernier en tient compte et se rapporte à lui. Ici, le discours d'autrui n'est pas reproduit avec une nouvelle interprétation mais il agit, influence et, d'une façon ou d'une autre, détermine le discours de l'auteur - tout en lui restant extérieur.

monológico, ou seja, que se oculta com aparência de uma única voz ou vozes desconhecidas, o tal tornar-se-á inexoravelmente polifônico.

Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentidos decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

Para Roland Barthes, um texto é um tecido novo de citações de textos passados, incidindo na "morte do autor", no esfacelamento da autoria dado os intertextos que formam o tecido, textura na qual é o discurso apreendido pelo leitor. Muito da intertextualidade anônima, desconhecida, ou inconsciente formaram novos textos, gêneros artísticos ou até mesmo cânones musicais ao longo da história devido a intercâmbios e influências. Barthes<sup>8</sup> afirma que

O intertextual em que qualquer texto é tomado, por ser ele mesmo o entre-texto de outro texto, não pode ser confundido com alguma origem do texto: buscar as 'fontes', as 'influências' de uma obra é satisfazer o mito de filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, irrecuperáveis e, contudo, já lidas: são citações sem aspas (1984, p.73).

O questionamento da função do autor, sua autonomia, força narrativa e diretiva no sentido do texto, ou se a interpretação significativa está no receptor é um pensamento que ecoa na pós-modernidade. No conceito ainda em discussão, a "morte do autor", quem fala é a linguagem, o autor deixa de ser proprietário da obra. É o leitor que dá o sentido, e este é múltiplo a depender da cultura e modo de leitura; importa não mais a origem, mas o destinatário. Blanchot (1987, p. 32) entende que a intenção do autor está presente somente no ato criador, na *poiesis*, em sua mente que contém a linguagem pura, que ao torna-se obra revelada pela escrita cessa o pertencimento autoral. O significado e o significante pertence ao leitor, o texto auxilia na formação da linguagem particular do receptor.

Foucault (2015, p. 288) afirma que o autor não é a "fonte infinita de significações que viriam a preencher a obra", é antes um formador trans-discursivo, alguém que traz todo um aporte teórico, dialoga e elabora discursos, e no sentido final dado pelo leitor ocorre o

---

<sup>8</sup> L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte: rechercher les 'sources', les 'influences' d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irrécupérables et cependant déjà lues: ce sont des citations sans guillemet.

desaparecimento da autoria. Deste modo, as conexões intertextuais se fazem *intra* ou *extracorpus*. Klein comenta que

Desde que o termo *intertextualidade* foi cunhado por Kristeva, os críticos têm mostrado pouca concordância sobre sua definição precisa. Para Kristeva intertextualidade é o próprio texto, dentro do qual, muitos tipos de escrita interagem. Para outros, como Harold Bloom, intertextualidade é um espaço crítico fora dos limites do texto, em que o crítico compara dois ou mais trabalhos literários (2005, p.11, tradução nossa).

Todo texto é segundo, ele vem depois de um outro, todo pensamento é erigido sobre uma horda de outros postulados, sem ser, contudo, uma simples colagem acrítica. Ao estabelecer relações, os recortes escolhidos e inseridos num texto novo denota uma tarefa crítica, uma *agon*, como um esforço para equivaler antagônicos em busca de significação, não sendo assim uma mera apropriação de ideia outra sem que haja alguma transformação. A citação surge como um emblema transformacional e combinatória da prática intertextual. Assim pois, Compagnon comenta que

O trabalho de escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] Reescrever, realizar um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário (1996, p. 38).

Citar é comparado ao ato de recortar-colar, algo arcaico, fundamento da leitura e da escrita, "escrever, pois é sempre reescrever, não difere de citar" (COMPAGNON, 1996, p. 41). Previna-se que citar difere de copiar, este último refere-se a uma atitude simples em que não há interação entre o texto anterior-posterior, nem mesmo esforço agônico de relação transformadora. Afinal, de que consiste um texto? Uma obra, um texto musical, por exemplo? Segundo a concepção de Schneider (1985, p. 12 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 41) que se utilizada de abordagem da psicanálise, um texto consiste em

Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu.

Por outro lado, dada a fragmentação e heterogeneidade da estética moderna, e a banalização do termo intertextualidade, Laurent Jenny (1976, p. 226 apud SAMOYAUULT,

2008, p. 39) propõe que as análises incidam sobre as formas e suas relações entre textos e suas transformações limitando o termo no uso

Somente quando temos possibilidade de localizar num texto elementos estruturados anteriormente a ele, além do lexema, é evidente, mas qualquer que seja seu nível de estruturação. Distinguir-se-á este fenômeno da presença num texto de uma simples alusão ou reminiscência, isto é, cada vez que houver empréstimo de uma unidade textual abstraída de seu contexto e inserida tal qual num novo sintagma textual a título de elemento paradigmático.

Jenny propõe duas classificações que constituem a poética da intertextualidade para análise nos textos: a classificação de suas figuras e suas ideologias. As figuras retóricas permitem observar as transformações que o texto sofre em seu decorrer. Como exemplo, não numa lista exaustiva, temos: a paronomásia (retomar um texto segundo a sua sonoridade sem conservar sua grafia); elipse (retomada truncada de um texto anterior); hipérbole (transformação do texto por expansão e dilatação formal), entre outras figuras. Considerando as ideologias intertextuais de desvio cultural e processo de reativação dos sentidos e da memória dos sujeitos, convergência e divergência, unidade e fragmentação. A intertextualidade, portanto, é um exercício de memória aplicada.

## 1.2 Transcendência Textual e suas Tipologias

Transcendência textual<sup>9</sup> se dá por relações entre textos diversos de maneira fluida e mutável, vinculando um texto não somente com outro e suas interações aparentes, mas com uma rede arquitextual vindo daí o seu significado. "A poética se forma e reforma continuamente, cujo objeto a se afirmar não é o texto, mas o arquitexto" (GENETTE, 1992, p. 84). O que se deve considerar não é o texto em sua singularidade, mas a arquitextualidade do texto; todo o conjunto de categorias transcendentais que emergem do texto (GENETTE, 1997a: 1). O texto é definido pelos relacionamentos a que se vinculam, "não há texto sem transcendência textual" (GENETTE, 2010, p. 23). Cinco tipos de transcendência textual são a base do conceito de Genette (2010), elencados por ordem de abstração, implicação e globalidade, onde o diálogo entre textos produzem a criação de novos textos, numa poética

---

<sup>9</sup> Genette (2010, p.13 e 16) diferencia o termo "transcendência textual" por entender que existem outros tipos de transcendências que unem o texto a uma realidade extra-textual; que fogem ao escopo de sua teoria. Articulando o conceito de transtextualidade, ou transcendência textual, sendo tudo o que coloca um texto em relação a outros textos, o objeto é delimitado.

expansiva, gerativa, transformadora e transformada constantemente, onde, a cultura humana e seus matizes se manifestam multifacetada.

Longe de toda a egolatria e individualismo, e no cultivo da pluralidade, visto que um texto é fruto de outro, o conceito central do alimentar-se em diversas fontes que geram outras formas expressivas é o que se apresenta na figura do palimpsesto (grego: *παλίμνηστος*) - ato de reescrever sobre um pergaminho que fora apagado anteriormente; ato de arranhar sobre; uma nova escrita ou sobrescrita.

Um palimpsesto é 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. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p.5).

A transtextualidade diz respeito ao conceito de um conjunto de textos e às relações estabelecidas entre os mesmos e, também, constitui-se na reelaboração do passado textual. Sendo, portanto, um conceito mais amplo de diálogo entre textos e citações; envolve a influência do passado no presente e vice-versa. Os cinco tipos de transtextualidade dados por Genette são expostos a seguir.

O primeiro e mais evidente tipo, a *intertextualidade*, é uma relação de co-presença de dois ou mais textos. Este modo de operação é o mais frequente; tendo o uso na forma da *citação* (mais explícita, e mais literal); *alusão* (menos explícita, menos literal), "um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete" (GENETTE, 2010, p.14); ou ainda uma forma menos canônica, o *plágio* (menos explícita, mais literal). Esse modo diz respeito às microestruturas semântico-estilísticas no nível da frase, fragmento, e passagens breves, fragmentos e suas interferências.

**Tabela 1** - Diferença entre citação, alusão e plágio segundo Genette.

Intertextualidade	+explícita +literal	-explícita -literal	-explícita +literal
Uso de:	Citação	Alusão	Plágio

Fonte: Genette, 2010, p. 14.

Uma segunda tipologia seria a *paratextualidade*.<sup>10</sup> Essa envolve um conjunto de termos ou textos auxiliares em torno do texto que interferem na compreensão do todo textual; como os títulos, subtítulos, prefácio, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, sinais acessórios, entre outros. Nos remete aos antigos *glosadores* da antiga Escola de Bolonha e seus textos marginais explicativos nos manuscritos do texto jurídico principal. No campo do texto musical temos todo um aporte de sinais, agógica, apontamentos do autor ou do revisor e outras marcações acessórias que completam, interferem no sentido do texto ou pretendem explicá-lo; vide pesquisas nos autógrafos, onde os textos musicais originários são comparados com edições posteriores e o quanto isto produz uma compreensão diversa sobre a música.

Evocarei simplesmente, a título de exemplo, o caso de Ulisses, de Joyce. Sabe-se que, quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da Odisséia: “Sereias”, “Nausica”, “Penélope”, etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação “fundamental”. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de Ulisses? Essa questão embaraçosa, que eu dedico a todos os defensores do fechamento do texto, é tipicamente de ordem paratextual. Desse ponto de vista, o “pré-texto” dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto (GENETTE, 2010, p.16).

Como terceiro e mais abstrato tipo, Genette (2010, pp.15,16) considera a *metatextualidade*<sup>11</sup> como "relação crítica com/entre textos, algo como um comentário que une um texto ao outro, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo"; fator muito ligado ao pensamento, cultura e seus discursos. Um texto ao explicar ou criticar outro texto mantém uma relação metatextual; um dicionário, uma gramática, um artigo sobre uma obra musical, uma música que discorre sobre outra, uma obra compreendida à luz de outra<sup>12</sup>, um rascunho de um texto pode ser um paratexto e também um metatexto.

<sup>10</sup> Do termo grego *para* (παρα): ao lado de, junto ao, com, indica também suporte ou auxílio.

<sup>11</sup> O prefixo grego *meta* (μετα) possui alguns significados - usado no sentido de meio ou entre algo, indica algo posterior ou além de, depois de, indica mudança.

<sup>12</sup> A metalinguagem estabelece metatextos tacitamente. A exemplo do muito da filosofia aristotélica que é ainda basilar no pensamento analítico taxonômico; em sua obra *Poética* no conceito da arte do discurso, da poética dramática ou narrativa como fonte atual, mesmo sem o declarar. Podemos pensar em alguns casos como o neoclassicismo musical compreendido em sua relação crítica e transformadora posterior ao período Barroco e Clássico; o movimento modernista com Villa-Lobos em sua relação entre a linguagem musical erudita e o folclore nacional, gerando um "comentário" diverso; a relação entre obras de um mesmo autor, como a compreensão de obras posteriores de Gilberto Mendes fruto de anteriores. Sendo um conceito mais abstrato, o que deve ser afirmado na metatextualidade é a relação entre textos, não um ou outro texto independente. Destacamos ainda outras possibilidades de transcendência entre linguagem diversa interconectada, música, imagem e cena, como na música *Santos Football Music (1969)* de Gilberto Mendes.

Temos na *hipertextualidade*<sup>13</sup> o quarto tipo de relação textual. Genette (2010, p.18) entende como "toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário". O hipertexto é um texto derivado de outro, é a ação, um texto que lê outro texto, deve a sua existência por transformação ou por imitação do hipotexto.

A Eneida e Ulisses são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a Odisséia, naturalmente. Como se vê por esses exemplos, o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra "propriamente literária" do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra, por assim dizer, automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções (GENETTE, 2010, p.18).

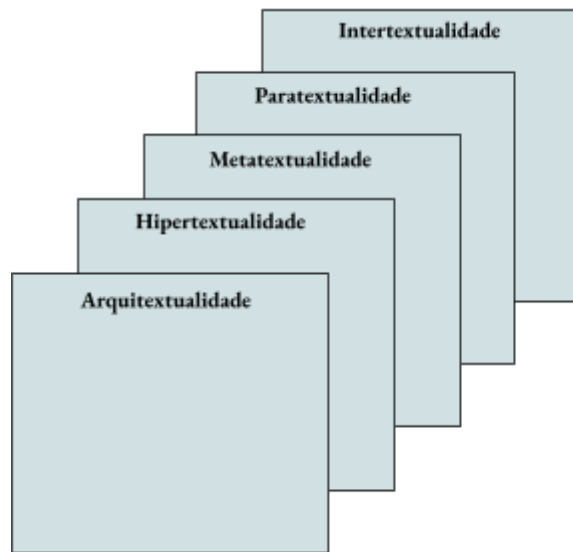
Finalmente, a *arquitextualidade*<sup>14</sup> como a relação com *arquitextos* ou com categorias maiores de textos, algo taxonômico, com uma única menção paratextual (Poesia, Ensaio, Romance, Poema, Sonata, etc.). Entretanto, essa relação e sua aceção de gênero tem no público ouvinte/leitor a tarefa determinante que pode aceitar ou não tal categorização e interpretar, pois, o texto não necessita explicitar a sua relação taxonômica, pode se recusar a declarar sua qualidade genérica (GENETTE, 2010, p.17). O arquitexto seria um texto em potencial e originário onde demais textos emergem. Cabe uma advertência, a de não considerar os aspectos transtextuais expostos como estanques, separados, ao contrário, se comunicam e interseccionam, pois não são categorias de textos, mas aspectos de textualidade.

As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio (diríamos de bom grado o mesmo do título) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquitexto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária): ocorre que certos textos têm uma arquitextualidade mais pregnante (mais pertinente) que outros, e, como tive ocasião de dizer em outro lugar, a simples distinção entre obras mais ou menos providas de arquitextualidade (mais ou menos classificáveis) é um esboço de classificação arquitextual (GENETTE, 2010, pp. 23, 24).

<sup>13</sup> Preposição grega hiper (υπερ) - sobre, acima de, além de, mais que, em nome de, em vez de, a respeito de, - usado geralmente como comparativo e relação.

<sup>14</sup> Prefixo grego arché (αρχη) - primeiro lugar, liderança, no princípio, eminência, anterior, primitivo - entre muitos outros indicando sempre antecedência ou preeminência.



**Figura 1:** Aspectos da Transtextualidade segundo Genette.

Fonte: Genette, 2010. Criado pelo autor.

A Figura 1 acima demonstra a relação entre os modos de operação da transtextualidade e suas relações. Genette entende que duas práticas hipertextuais de relação são os fundamentos: *Transformação* e *Imitação*. Todo o texto derivado, ou seja, um hipertexto de um hipotexto, se faz por transformação ou por imitação (este último sendo uma transformação indireta).

A transformação que conduz da *Odisséia* a *Ulisses* pode ser descrita (muito grosseiramente) como uma transformação simples, ou direta: aquela que consiste em transportar a ação da *Odisséia* para Dublin do século XX. A transformação que conduz da mesma *Odisséia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe, de *Ogígia* a *Cartago* e de *Ítaca* ao *Lácio*, a ação da *Odisséia*: ele conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de *Enéias*, e não de *Ulisses*), mas, para fazê-lo, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) estabelecido por Homero na *Odisséia* (e, na verdade, igualmente na *Iliada*), ou, como se tem dito durante séculos, imita Homero (GENETTE, 2010, p.19).

Um autor pode imitar uma obra do seu antecessor por algum tipo de referência, disto advêm práticas como o *pastiche*, *charge* e *forjação*. Pode também o autor criar no nível de transformação, por assimilação consciente ou não, deliberada ou não. De tal advêm as práticas da *paródia*, *travestimento* e *transposição*. A Tabela 2 abaixo exhibe um quadro sinóptico das práticas hipertextuais é proposto por Genette (2010, p. 42).

**Tabela 2** - Diferenças Intertextuais por Transformação e Imitação, Genette.

Regime Relação	<i>Lúdico</i>	<i>Satírico</i>	<i>Sério</i>
<i>Transformação</i>	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	TRANSPOSIÇÃO
<i>imitação</i>	PASTICHE	CHARGE	FORJAÇÃO

Fonte: Genette 2010, p. 42.

Genette (2010, p. 35) define os termos propondo uma formulação taxonômica onde temos: *Paródia* - como transformação semântica, "consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras"; *Travestimento* - como transformação estilística, mais agressivo e satírico que a paródia; *Pastiche* - uma pálida imitação de estilo, não de texto diretamente; *Charge* - como um pastiche cômico, porém crítico, na qual se acentua ou exagera alguma característica, um "hiper-pastiche"; *Forjação* - como uma imitação séria de um estilo; *Transposição* - como uma transformação séria, transposição temporal, espacial ou de estilo.

A transformação séria, ou transposição, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. A paródia pode se resumir a uma modificação pontual, mínima até, ou redutível a um princípio mecânico como aquele do lipograma ou da translação lexical; o travestimento se define quase exaustivamente por um tipo único de transformação estilística (a trivialização); o pastiche, a charge, a forjação procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (a imitação), relativamente complexa, mas quase inteiramente prescrita pela natureza do modelo; e, exceto pela possibilidade da continuação, cada uma dessas práticas só pode resultar em textos breves, sob pena de exceder, de forma incômoda, a capacidade de adesão de seu público. A transposição, ao contrário, pode se aplicar a obras de vastas dimensões, como Fausto ou Ulisses, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera (GENETTE, 2010, p. 63).

A transformação textual por *transposição*<sup>15</sup> pode se dar em formas diversas como: a tradução, a mudança de estilo, as transformações quantitativas (resumos, resenhas, textos acrescidos, etc.), adaptação de linguagem (um texto readequado para uma determinada faixa etária, infantil ou texto censurado, um arranjo musical para um público infantil ou por nível técnico, por exemplo), extensões (textos didáticos da teoria musical ou tratados de harmonia são ampliações, ou extensões de anteriores, por exemplo); *transmodalização*, ou mudança de modo, quando o hipertexto modifica a representação do hipotexto. Genette apresenta a transmodalização como uma

Mudança de modo, portanto, ou mudança no modo, mas não mudança de gênero, no sentido em que se pode dizer que a *Odisséia* passa da epopeia ao romance, com Giono ou Joyce, ou *Orestéia* passa do trágico ao dramático, com Eugene O'Neill, ou *Macbeth* do drama à farsa, com Eugène Ionesco: estas transformações são abertamente temáticas, como essencialmente também o é a própria noção de gênero. Por transmodalização, entendo, portanto, mais modestamente, uma transformação no que tem sido designado, desde Platão e Aristóteles, modo de representação de uma obra de ficção: narrativo ou dramático. As transformações modais podem ser, a priori, de dois tipos: intermodais (passagem de um modo a outro) ou intramodais (mudança que afeta o funcionamento interno do modo) (GENETTE, 2010, p. 119).

**Figura 2:** Funções relacionais da intertextualidade, Genette.



Fonte: Genette, 2010, p. 43.

<sup>15</sup> Segundo o conceito de transposição apresentado, no campo musical poderíamos exemplificar as transcrições corais de Bach e seus textos modificados, do profano para o sacro; as reduções pianísticas de Liszt de peças orquestrais, ou a orquestração de Ravel. Há de se notar que transposições textuais que provocam a reescritura podem levar realocação espacial, ideológica e estilística; uma peça musical do ambiente comum ao templo, como fez Bach, ou do piano para grande orquestra que ao transpor o texto transpõe também o espaço, seja espaço sonoro e sua gama textural como espaço executório. No âmbito da intertextualidade se opera entre pontes transpondo e interseccionando tais limites.

Na Figura 2 proposta acima, funções relacionais intermediárias são consideradas por Genette, porém sem maiores explicações são apenas discriminadas.

De resto, penso que a tripartição dos regimes é muito grosseira (um pouco como a determinação das três cores “fundamentais”: azul, amarelo e vermelho), e que poderíamos muito bem afiná-la, introduzindo três outras nuances no espectro: entre o lúdico e o satírico, eu vislumbraria de bom grado o irônico (é frequentemente o regime dos hipertextos de Thomas Mann, como o Doutor Fausto, Carlota em Weimar e sobretudo José e seus irmãos); entre o satírico e o sério, o polêmico: é o espírito no qual Miguel de Unamuno transpõe o Quixote, na sua violentamente anticervantina *Vie de don Quichotte*, é também o caso da anti-Pamela que Fielding intitulará *Shamela*; entre o lúdico e o sério, o humorístico: é, como já disse, o regime dominante de algumas transposições de Giraudoux, como *Elenor*; mas Thomas Mann, constantemente, oscila entre a ironia e o humor: nova nuance, nova confusão, é o que acontece com as grandes obras (GENETTE, 2010, p. 43).

### 1.2.1 Texto e Memória: das Práticas Intertextuais

Diante do exposto acima, seguimos numa síntese das principais conceituações das práticas intertextuais elencadas por Genette e apresentando concepções de outros teóricos. Iniciamos com a afirmação de Lá Bruyere<sup>16</sup> e a universalidade do texto.

Tudo está dito: chegamos tarde, depois que existem homens há mais de sete mil anos e homens que pensam. [...] É preciso que apenas se procure pensamento e palavra justa, sem querer trazer os outros ao nosso gosto - e aos nossos sentimentos: é projeto grande demais. Fazer um livro é ofício, como fazer um relógio. É preciso mais do que inteligência para ser autor. (2002, p. 12).

Um texto se escreve de lembranças apreendidas e marcadas; lembrança é algo que foi e continua sendo virtualmente presente. A intertextualidade, portanto, é um trabalho técnico, objetivo ou aleatório, por vezes sutil, de seleção da memória posta em forma de texto em expressão artística. Desta forma, a intertextualidade (a)temporaliza, se faz poética do passado-presente em uma obra por meio de determinadas práticas que revisitaremos neste momento.

A partir das tipologias de Genette em *Palimpsestos* (1997), dividem-se as práticas

<sup>16</sup> Jean de La Bruyère (Paris, 1645, Versalhes 1696), licenciado em direito pela Universidade de Pointers, tesoureiro geral da França no Tribunal de Finanças da Generalidade de Caen, e finalmente preceptor do príncipe Louis de Condé. Desambientado e descontente com os costumes dos homens de seu tempo, de forte tendência moralizadora e de reforma dos costumes, dedica-se ao estudo e observação de seus contemporâneos. O fruto de seus estudos revelam-se em seu trabalho "Caracteres" com sua primeira edição em 1688, como um dos mais bem acabados retratos morais de todos os tempos, sendo retratista deste e com teor satírico. Ocupa o lugar dos maiores escritores franceses, membro da Academia Francesa.

intertextuais em duas categorias amplas: a primeira por *correlação* - A presente no texto B; e a segunda por *derivação* - A transformado em texto B. Na primeira categoria intertextual, a de correlação, temos práticas como: citação, alusão, plágio. Na segunda categoria, chamada de hipertextual, enquadram-se práticas como: paródia e pastiche e suas gradações de gênero (satírico, irônico, sério, etc.).

A *citação* é claramente identificável e marcada, a característica heterogênea entre o texto citado e o novo texto são destacadas, o autor traz sua "biblioteca" e a traz para o diálogo. As aspas inserem a citação no fluxo do pensamento do autor e também a distingue do texto citado para não incorrer em plágio; "a fala é dada a um outro, que o autor se abstém de enunciar em proveito próprio" (COMPAGNON, 1996, p. 46). Deste modo, afirma Compagnon (1996, p. 52) "a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação". A citação pode ser utilizada de várias maneiras com a função de validar um pensamento apelando para uma autoridade predecessora, ou para contrapor o pensamento anterior, e isto pode ser realizado em matizes variadas, no modo irônico ao sério.

*Alusão* refere-se a um texto anterior sem marcação clara, indireta, e num sentido por via semântica, muitas vezes usado como um mecanismo retórico que compara ideias. A alusão traz um jogo de ideias e imagens mentais; vem do latim *alludere* que significa *para brincar* (CUNHA, 2010) - "meu computador foi infectado", frase que obviamente não se refere a algo literal que se utiliza de contextos díspares (máquina, contaminação, doença) mas que remete a uma outra ideia: um vírus que causa dano. Tal recurso está presente tanto na poesia como na música, e intensamente na propaganda e *marketing* - "O produto X deixa sua roupa uma verdadeira obra de arte". Pode ser usada para representar algo ou alguém de maneira ampla, como, por exemplo, os personagens Romeu e Julieta de Shakespeare usados indiretamente em diversas outras obras personificando o amor sacrificial. Não poucas vezes é um recurso sofista e até político de aprovação ou de contestação, e até de distorção ao confrontar ideias. A percepção da alusão é mais subjetiva e dependente do intérprete e do contexto social e cultural para seu desvendamento.

*Plágio* é uma inserção literal, porém não marcada e a heterogeneidade textual é anulada. A questão do plágio envolve matéria jurídica no sentido de estabelecimento da propriedade material ou intelectual que começa a surgir no século XVII apenas. Para o filósofo estoico Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.), os autores são de domínio público<sup>17</sup>. Na idade

---

<sup>17</sup> Por isso eu não quero que tu as consideres como sendo de Epicuro: elas são do domínio público, e são sobretudo do nosso domínio; [...] Não vale a pena, portanto, pedires-me máximas e citações: nos nossos autores é contínua a matéria de que, em outros, se fazem as citações. Entre nós não há artificios de publicidade, não enganamos o cliente, fazendo-o entrar para que ele nada encontre de valor senão o que estava exposto na montra:

média não se considerava a autoria como propriedade, a voz própria era possessão demoníaca, uma vez que não era inspirada pelo sagrado; o escritor ou copista eram simplesmente um veículo da voz divina, somente Deus poderia criar, "a autoria aparecia, então, puramente como um gesto de inscrição e não como forma de expressão" (CARBONI, 2010, p. 37). Mais tarde, Montaigne (1993) considera sem reservas a citação não-referenciada como assimilação e apropriação das ideias do predecessor como necessárias<sup>18</sup>. A noção de posse vem se moldando a partir de Locke com o direito de propriedade, da família e direito natural, Kant entende como direito da personalidade e conseqüentemente da criação estética e intelectual, Hegel discute sobre a liberdade do indivíduo e do uso, e de quem passa a ser o proprietário, o criador ou quem usufrui? O mesmo apela para a ética diante da dificuldade de delimitar a matéria. Hegel<sup>19</sup> prossegue nos questionamentos sobre a escrita, o ensino, a ciência e a sua propagação quando diz que

são apenas a repetição de idéias que não são novas, mas que já forma expressas e que se recebe de fora [...] Em que medida quando se trata de uma obra literária, essa repetição torna-se plágio? [...] É o que não pode ser determinado segundo uma regra precisa, nem pode ser fixado juridicamente ou legalmente. Assim, o plágio deveria ser uma questão de honra, e a honra deveria evitá-lo (HEGEL, 1989, p. 113).

O plágio passou a ser o oposto da criação, seja científica, literária ou demais manifestações artísticas, mantendo uma sutileza e paradoxo, a de que em toda criação existe um gesto precedente de apoio. Conclui Barthes<sup>20</sup> (1984, p. 330) afirmando que "na literatura tudo existe; o problema é saber onde".

---

deixamos que cada um tome o modelo que lhe aprouver. Imagina que nós pretendessemos separar do conjunto máximas isoladas. A quem as vamos atribuir? A Zenão, a Cleantes, a Crisipo, a Panécio, a Posidónio? (SÊNECA, Livro IV, 33; 2, 3, 4).

<sup>18</sup> For if he embraces the opinions of Xenophon and Plato by his own reasoning, they will no longer be theirs but his. Who follows another follows nothing. He finds nothing, and indeed is seeking nothing. 'We are not under a king: each man should look after himself.' Let him know what he knows at least; he must imbibe their ways of thought, not learn their precepts; and he may boldly forget, if he will, where he has learnt his opinions, so long as he can make them his own. Truth and reason are common to all men, and no more belong to the man who first uttered them than to him that repeated them after him. It is no more a matter of Plato's opinion than of mine, when he and I understand and see things alike. The bees steal from this flower and that, but afterwards turn their pilferings into honey, which is their own; it is thyme and marjoram no longer. So the pupil will transform and fuse together the passages that he borrows from others, to make of them something entirely his own; that is to say, his own judgement. His education, his labour, and his study have no other aim but to form this (MONTAIGNE. *Essays: On the Education of Children*. Book I, 1993, p. 56).

<sup>19</sup> Dans quelle mesure la forme donnée à ces traductions répétées transforme le trésor scientifique antérieur, et spécialement les idées d'autres qui sont encore propriétaires de leur production, en une propriété intellectuelle pour celui qui reproduit, et lui confère par suite un droit ou non de propriété juridique -dans quelle mesure une telle reproduction dans une oeuvre littéraire est un plagiat ou non, c'est ce qu'on ne peut déterminer par une règle exacte et ce qui ne peut donc s'établir juridiquement et légalement. Aussi le plagiat devrait être une allaire d'honneur et c'est l'honneur qui devrait retenir de le commettre.

<sup>20</sup> car dans la littérature tout existe: le problème est de savoir où.

Na *paródia*<sup>21</sup> há um processo de transformação do texto anterior, uma evocação do texto sem citá-lo diretamente. A paródia emerge de um contraponto, numa outra voz que joga com a essência da obra anterior, mantendo o vínculo, porém transformando o sentido. Contudo, o caráter comum da paródia é o reconhecimento do texto anterior, o hipotexto, e os efeitos paródicos no texto posterior, o hipertexto. Erroneamente tem se atribuído um caráter pejorativo à paródia, ela certamente poderá estar em modo satírico ou depreciativo, entretanto considera-se também paródias de caráter elevado quando, por exemplo, numa relação de homenagem (HYDE, 1996, p. 206). Denitith<sup>22</sup> (2000, p. 23) ao analisar a paródia como uma inevitável força cultural questionadora, a qual na simultaneidade de linguagens opera contra uma autoridade exclusivista, ele acrescenta que esta é "uma batalha entre as energias culturais populares e as forças de autoridade que procuram controlá-las".

A paródia é um recurso intertextual por alusão que perscruta e transforma o que diz o precursor; ela possui um pressuposto e diferencial: o seu caráter deliberadamente avaliativo relativamente ao precursor e conseqüente linguagem empregada pelo sucessor na nova fala (DENITITH, 2000, p. 6). Acima de tudo, a paródia tem um caráter crítico e artístico, e não de simples imitação. Linda Hutcheon<sup>23</sup> sinaliza:

Ao contrário da imitação, citação ou mesmo alusão, a paródia exige essa distância crítica e irônica. É verdade que, se o decodificador não perceber, ou não conseguir identificar, uma alusão ou citação pretendida, ele apenas a naturalizará, adaptando-a ao contexto da obra como um todo. Na forma mais extensa de paródia que estamos considerando, tal naturalização eliminaria uma parte significativa tanto da forma quanto do conteúdo do texto. A identidade estrutural do texto como paródia depende, então, da coincidência, no plano da estratégia, de decodificação (reconhecimento e interpretação) e codificação (2000, p. 34, tradução nossa).

O *pastiche* se apossa de um texto por deformação, imitando o hipotexto, enquanto a

<sup>21</sup> etimologia: *ôdè*, que é o canto; para, "ao longo de", "ao lado"; *parôdein*, daí paródia, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou transpor uma melodia (GENETTE, 2010, pp. 26, 27). Salientamos ainda a questão semântica básica da preposição grega da palavra paródia, o termo - para (παρά) - com seus múltiplos significados que ampliam o entendimento: no caso genitivo indica fonte ou origem, "ao lado de" ou agente "por"; no caso dativo sugere proximidade ou intimidade, "perto de", "com", "entre", "diante de"; no caso acusativo, na ideia de comparação, movimento ou oposição, "mais que", "contra", "contrário a", "em desvio de" (MOULTON, H.K. *Léxico Grego Analítico*, 2007, p. 311).

<sup>22</sup> "a weapon in the battle between popular cultural energies and the forces of authority which seek to control them."

<sup>23</sup> Unlike imitation, quotation, or even allusion, parody requires that critical ironic distance. It is true that, if the decoder does not notice, or cannot identify, an intended allusion or quotation, he or she will merely naturalize it, adapting it to the context of the work as a whole. In the more extended form of parody which we have been considering, such naturalization would eliminate a significant part of both the form and content of the text. The structural identity of the text as a parody depends, then, on the coincidence, at the level of strategy, of decoding (recognition and interpretation) and encoding.

paródia o transforma. Trata-se menos de remeter a um texto preciso do que ao estilo característico de um autor, e, para isso, o sujeito pouco importa (SAMOYAULT, 2008, p. 55). O pastiche mostra-se constantemente como uma pálida imitação do precursor, por vezes de caráter satírico e outras, embora almejando a seriedade, revelam a idolatria que almeja ser como o autor-mestre imitando-o, ou a angústia de alcançar alguma identidade própria pelo aprendizado das técnicas do precursor. O caráter catártico pode ser útil no processo criador, uma *contrafacta* intencional; é lançar mão do pastiche para se livrar do plágio. "É preciso enfadar-se cuidadosamente dos outros antes de ter-se fixado a si mesmo sobre aquilo que se pode fazer" (CÉLINE, 1933, p.173). Em uma carta ao crítico Ramon Fernandez, Proust (apud SAMOYAULT, 2008, p. 56) explica: "O essencial para mim era sobretudo caso de higiene; era preciso se purgar do vício natural de idolatria e de imitação. [...] escrever abertamente sob forma de pastiche, para voltar a ser apenas Marcel Proust quando escrevo meus romances".

Por esta via, o pastiche tem no hipotexto a referência privilegiada em detrimento das particularidades estilísticas; interpreta e se apropria do caráter geral de uma obra imitando-a não fielmente em sua essência, admitindo assim variantes. Jameson<sup>24</sup> em sua crítica expõe:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo peculiar ou único, idiossincrático, o uso de uma máscara linguística, a fala em uma língua morta. Mas é uma prática neutra de tal mimetismo, sem segundas intenções de paródia, amputada do impulso satírico, desprovida de riso e de qualquer convicção de que ao lado da língua anormal que você tomou emprestado momentaneamente, ainda existe alguma normalidade linguística saudável. O pastiche é, portanto, uma paródia vazia, uma estátua de olhos cegos. (JAMESON, 1992, p.17, tradução nossa).

A paródia e o pastiche derivam do texto anterior sem torná-lo presente. Na *colagem* temos outra realização, onde os textos são postos lado-a-lado num processo fragmentário e heterogêneo. Ideia e estilo do texto anterior não são absorvidos, prevalece a dissociação, a ambiguidade, as quebras abruptas entre os textos recortados onde as diferenças são realçadas. A colagem pode ser um modo de citação sem estar necessariamente entremeada a fluência do roteiro do texto, os desvios de pensamento, espaços, pausas, enunciados distintos. A epígrafe geralmente se presta a tal função ao se destacar e anteceder um texto sem haver de fato alguma conexão direta ou sem ser desenvolvido em seguida; é apropriada a paródia e

---

<sup>24</sup> Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs.



funciona de modo semelhante, cita um texto num contexto diferente e lhes dá um outro sentido que dependerá da relação com o novo contexto.

Na colagem temos uma inserção no corpo do texto que implica numa dispersão de sentido. Esse procedimento é evidenciado nas imagens, nos textos e nas manchetes de jornais e revistas, nos recursos de propaganda numa heterogeneidade visual. O cubismo de Pablo Picasso (1881 - 1973) explorou o sentido neste modo de operação em quadros como *Still Life with Chair Caning* (1912), *Guitar* (1913); ou Georges Braque (1882 - 1963) em *Violin and Pipe* (1913) e *Le Courrier* (1914), por exemplo. Na literatura temos alguns exemplos icônicos como *Ulisses* (escrito entre 1914 - 1921) de James Joyce (1882 - 1941), *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot (1888 - 1965), ou *Cantos* (escritos entre 1915 - 1962), de Ezra Pound (1885 - 1972).

O processo intertextual age numa reflexão sobre o texto de modo relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação dos textos e seus significados). A intertextualidade, ao lidar com a descontinuidade, dispersão, absorção, transformação, abre espaço para o jogo da memória, alteridade, unidade e (re)significação. "Cada livro é o eco daqueles que o antecederam, ou o presságio daqueles que o repetirão" (SCHNEIDER, 1985, p. 81).

O funcionamento dos conceitos transpostos ao campo musical não é tão delimitado e estático, uma só obra pode conter cenas distintas de transformação. Tomemos a seguir alguns casos. O caráter lúdico da paródia pode ser ouvida em *Souvenirs de Bayreuth* de Fauré e Messager (1808) a qual se vale de temas do *Anel dos Nibelungos* de Wagner; algo semelhante na Sonatina Mozartiana (1951) de Gilberto Mendes numa paródia lúdico-irônica. A transformação por travestimento numa paleta de regime polêmico em novas concepções com Jacques Loussier em *Plays Bach* (1960); as *Paráfrases* de Liszt, longa fantasia sobre temas de ópera como *Don Giovanni* de Mozart e *Rigoletto* de Verdi são exemplos de uma transposição séria. No campo da imitação temos, por exemplo, a conhecida "Alla Turca" de Mozart no terceiro movimento da *Sonata n.11 em Lá Maior K.331*, um pastiche da música militar turca; o humor e a ironia de Erik Satie em forma de charge musical como em *Trois morceaux en forme de poire* (Três Estudos em Forma de Pêra, 1903); finalmente, a imitação séria nos arremedos exóticos de Claude Debussy nas *Estampes* (1903) ou em *Hommage a Rameau* (1905) como elemento de forjação, recurso também muito usado pelos compositores neoclássicos.

As relações devem ser entendidas com parcimônia, tais não são estanques, imóveis, não são fronteiras tão delimitadas, a fluidez entre elas tornam o aparato analítico mais

complexo, portanto. A imitação, por exemplo, revela algum tipo de transformação.

Temos, portanto, que a intertextualidade é um processo antigo e inevitável na história da humanidade, como os intercâmbios culturais o são no aspecto formador do idioma e da linguagem, a memória de um povo e de sua cultura.

### 1.3 Teorias de Intertextualidade em Música

Klein declara que "A estrutura de uma peça de música é uma outra estrutura" (2005, apud COELHO de SOUZA, 2009, p. 59). Ao ampliar o conceito de intertextualidade, sendo a música fluída, ou seja, de fronteiras não claras e expansíveis numa teia de referências, Klein contrapõe o pensamento absolutizador de Hanslick e seu legado que entende a música vazia de significado a não ser a si mesma. No entanto, essa introversão significativa não se sustenta ao afirmar que "a música consta de séries sonoras, de formas sonoras, que não têm nenhum outro conteúdo a não ser elas próprias" (HANSLICK, 2011, p. 112).

Pacificamente se compreende que um texto escrito concebe uma mensagem que ao ser lida é significativa, uma pintura em seus matizes traz não somente o quadro exposto, mas uma gama de significações que emergem tanto do autor como do receptor. Tais significações estão alicerçadas não somente em estruturas, mas, das estruturas intrínsecas para as extrínsecas; tanto autor como receptor estão inseridos em contextos culturais, históricos, trans-históricos, estilísticos e na absorção de certos cânones. Os "textos musicais falam entre si" (KLEIN<sup>25</sup>, 2005, p. 4), visto que os compositores também o fazem. "Uma estrutura musical é um evento relacional entre textos. Uma estrutura musical é uma intertextualidade" (KLEIN, 2005, p. 31, tradução nossa). Um texto é um artefato cultural, um texto advém de um anterior - *ex nihilo nihil fit* (nada surge do nada). A significação parte da estrutura musical e a transcende. Perpassa a poiesis e a estesis, cria uma rede de relações de intertextos e metatextos. "Um dos princípios da intertextualidade é que os textos conferem sentido quando cercados por outros textos, e esse ponto de vista não parece menos verdadeiro para aqueles que reduziram o sentido a uma estrutura.", afirma Klein<sup>26</sup> (2005, p. 50, tradução nossa).

Klein expande a definição de intertextualidade que transpassa a temporalidade linear, multiplicidade de referências, não-linearidade histórica e interpretações multidirecionais.

---

<sup>25</sup> "The frontiers of music are never clear-cut: beyond its framing silence, beyond its inner form, it is caught up in a web of references to other music: its unity is variable and relative. Musical texts speak among themselves."

<sup>26</sup> "One of the tenets of the intertextuality is that texts release meaning when surrounded by other texts, and this vantage point seems no less true for those who would reduce meaning to a structure."

Nós podemos nos interessar apenas por aqueles textos que um autor trouxe para sua escrita e estudar uma intertextualidade poética. Podemos nos interessar pelos textos que uma sociedade traz para sua leitura e estudar uma intertextualidade estética. Podemos confinar o texto ao seu próprio tempo e estudar uma intertextualidade histórica, ou podemos abrir o texto a todos os tempos e estudar uma intertextualidade transhistórica. Os intertextos que fazemos podem estar dentro de um estilo ou de um cânone. Podemos nos esforçar para nos ensurdecer às múltiplas referências de um texto a outros através de estilos e histórias, ou podemos permanecer atentos a uma intertextualidade aleatória que vaga livremente através do tempo. [...] Essas formas de intertextualidade sugeridas não são exaustivas nem mutualmente exclusivas (KLEIN<sup>27</sup>, 2005, p. 12, tradução nossa).

A constatação da viabilidade de tal ato não linear histórico é que ações como a *performance* musical e a *estesis* são não somente influenciadas como interferem na obra anterior. Ouvimos e (re)interpretamos J.S.Bach diferentemente de como Mendelssohn o fez em sua época; a escolástica de Schoenberg influencia Beethoven; as múltiplas interpretações de autores canônicos sendo revisões intertextuais; uma determinada obra de um mesmo autor sofrendo releitura tempos depois de sua criação operacionalizando outra escuta e entendimento poético, muitas vezes um significado diverso.

Ao explicar sobre a leitura posterior e desviante do nazismo sobre a obra de Wagner Coelho de Souza (2009, p.57) pergunta: "Mas como saber o que o autor realmente pretendeu significar? Essa é uma pergunta para a qual quase nunca há resposta. Por isso, a visão pós-moderna concorda em aceitar o fato consumado." A não determinação histórica ultrapassa as intenções do autor, e o texto tende a ressignificações.

A teoria sobre intertextualidade de Bloom, publicada em dois livros intitulados: *The Anxiety of Influence* (1973), e *A Map of Misreading* (1975), considera ser a angústia<sup>28</sup> a força

---

<sup>27</sup> We may concern ourselves with just those texts that an author brought to her writing and study a poetic intertextuality. We may concern ourselves with the texts that a society brings to its reading and study an esthetic intertextuality. We may confine the text to its own time and study a historical intertextuality, or we may open the text to all time and study a transhistorical intertextuality. The intertexts we make may be within a style or within a canon. We may make efforts to deafen ourselves to the multiple references of a text to others across styles and histories, or we may remain attentive to an aleatoric intertextuality that roams freely across time.[...] These suggested forms of intertextuality are neither exhaustive nor mutually exclusive.

<sup>28</sup> Fenômeno afetivo constituído de uma viva inquietação e de temor sem objeto determinado - ao contrário do *medo*, que se refere sempre a um objeto mais ou menos preciso - e acompanhado de modificações neurovegetativas, como sensações de opressão ou sufocamento, transpiração, problemas digestivos. Essas perturbações fisiológicas não existem, em compensação, na *ansiedade* - sentimento menos forte que a angústia - onde o pensamento intervém mais. A psicanálise observa na angústia uma ambivalência feita ao mesmo tempo de desejo e temor. A filosofia existencial, desde Kierkegaard, nela vê um sentimento ontológico capaz de nos revelar não apenas nossa liberdade, mas também a insegurança diante do nada e o caráter absurdo da vida. DUROZOI, G. e ROUSSEL, A. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993. "Temos de fazer escolhas, mas não temos certeza de seus resultados. A única certeza é a vida de culpa e de ansiedade." HEIDEGGER apud GRENZ, Stanley J. e SMITH, Jay T. *Dicionário de Ética*: Mais de

motriz da poética, a influência do precursor sobre o sucessor que se inicia pela imitação, mas buscando a superação, angústia em busca da liberdade levando a um processo que marca a intertextualidade.

O que o gnóstico sabe, o que ele conhece, é sua própria subjetividade e nessa autoconsciência procura a liberdade, que chama de “salvação”, o que pragmaticamente parece ser a liberação da angústia de ser influenciado pelo Deus judaico, a Lei bíblica ou a natureza. Os gnósticos estão próximos, por temperamento, tanto dos primitivos mágicos de Vico quanto dos poetas pós-iluministas; sua luta com as palavras que os separavam de sua própria palavra foi essencialmente a mesma de qualquer criador tardio contra seu precursor. (BLOOM, 1994, p. 22)

O efebo, para usar o termo de Bloom, se esforça para superar a força canônica dos autores que o precedem. Do termo grego *agon*, um trabalho que se realiza por esforço, luta e intenção, o sucessor busca imprimir sua identidade e se constrói somente pelo conflito. Um processo que se desenvolve entre múltiplas relações poéticas por meios psíquicos, sociais, culturais e estéticos numa conduta solipsista e dialética. Consiste na ideia sobre a ambivalência que um poeta pode sentir em relação a uma tradição avassaladora e potencialmente estultificante - ansiedade de influência - sendo engolida ou aniquilada por um de seus predecessores, ou um estilo particular.

Pois todo poeta começa (por mais “inconscientemente” que seja) por rebelar-se com mais força que os outros homens e mulheres contra a consciência da necessidade da morte. O jovem cidadão da poesia, ou efebo, como o chamaria Atenas, já é o homem antinatural e antitético, e desde seu começo como poeta busca um objetivo impossível, como fez antes seu precursor (BLOOM, 2002, p. 60).

Para Bloom, a história da poesia é a história de uma luta dos poetas mais novos contra os antecessores, uma luta ansiosa para inovar e oxigenar o espaço criativo. A ideia consiste em como os poetas posteriores transformam os anteriores ou os superam. Essa luta assume a forma de uma leitura distorcida ou transformada do poeta mais recente dos poetas do passado. Uma forma de interpretação em que os poetas posteriores afirmam estar livres da dominação de um precursor, revisando ou transformando a obra do precursor. Ler é ser dominado, ler seletivamente é afirmar a própria prioridade. O poeta posterior faz o poeta anterior dizer o que o poeta posterior quer ou precisa ouvir. Para Bloom, uma leitura equivocada não é uma

interpretação falha e inadequada, mas sim, interpretações mais interessantes, revistas.

*Para ler bem é preciso ser inventor.* O que, para Emerson, seria “leitura criativa” foi por mim chamado de “leitura equivocada”, expressão que levou meus adversários a crer que eu sofresse de dislexia. O fracasso, ou o branco, que tais indivíduos veem quando se deparam com um poema está em seus próprios olhos. Autoconfiança não é dom, mas o Renascimento da mente, o que só ocorre após anos de muita leitura (BLOOM, 1998, p. 21).

### 1.3.1 Teorias da influência poética de Harold Bloom e Michael Klein

Bloom postula seis categorias de intertextualidade: *Clinamen*, *Téssera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis*, *Apophrades* como processo de separação da influência e formação identitária do autor novo e o estabelecimento de sua voz.

Quando o efebo, ou a figura do jovem como poeta viril, é encontrado por seu Grande Original, está na hora de ir em frente, pois tem tudo a ganhar, e seu precursor nada a perder; se os poetas plenamente escritos estão de fato além da perda (BLOOM, 2002, p. 81).

Posteriormente, com base nas teorias de Bloom, Klein (2005) considerou apenas três níveis intertextuais relacionados à linguagem musical: *Clinamen* - termo originário da filosofia grega a respeito da imprevisibilidade do movimento desviante dos átomos; desleitura, leitura distorcida, apropriação do discurso do precursor até o ponto em que se desvia; a figura retórica da ironia se relaciona com este tropo.

*Téssera* - complementação de um fragmento e sua antítese. O sucessor toma um fragmento de uma obra do predecessor e acrescenta algo novo, mas usa-o em outro sentido ou completa-o antiteticamente; a figura retórica da sinédoque se relaciona.

*Kenosis* - do grego esvaziamento (voluntário, premeditado), esvaziamento de vontade e não de identidade, um movimento de anulação e isolamento da imaginação, uma defesa contra a repetição, na descontinuidade, a rejeição da influência do precursor num isolamento do sucessor que apenas toma a forma de antecessor, porém com significado diverso; remete à figura retórica da metonímia.

Ainda citando e esboçando os demais postulados do Bloom temos a *Demonização* (Daemonização) sendo um sublime desviante ou mesmo contrário ao sublime do precursor. Um recurso de hipérbole que exagera alguma característica do precursor e generaliza, desfigurando-o.

Movimento para um Contra-Sublime personalizado, em relação ao Sublime do precursor; tomo o termo de uso neoplatônico generalizado, onde um ser intermediário, nem divino nem humano, entra no adepto para ajudá-lo. O poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor. Ele faz isso, em seu poema, colocando a relação da obra com o poema-pai de modo a desfazer pela generalização a unicidade da obra anterior (BLOOM, 2002, p. 65).

O movimento expressionista foi em certo aspecto uma hipérbole do romantismo, uma exacerbação e distorção ao absolutizar e generalizar certos aspectos, negando anteriores e preconizando outro sublime. Em geral, cada novo pensamento criativo musical se deve pelo teor reativo de seus autores e as transformações seguintes que podem ir da charge a uma transposição séria.

Noutra categoria temos o Ascese do grego *askesis*, exercício, esforço, o método perseverante, gerador de sacrifícios, que o pesquisador, erudito ou filósofo se inflige (por exemplo, Descartes, quando duvida)<sup>29</sup>. Bloom define como

[...] redução; abre mão de parte de seu dom humano e imaginativo para separar-se de outros, incluindo o precursor, e faz isso em seu poema colocando-o em relação ao poema-pai de modo a fazer com que esse poema também passe por uma *askesis*; o talento do precursor é igualmente truncado (2002, p. 65).

Ao limitar sua personalidade, o poeta novo troca de lugar com o precursor, há uma relação de analogia, uma metáfora, uma forjação como temos em muitas obras neoclássicas.

Por fim, Bloom apresenta a *Apophrades*, uma figura retórica do tropo das metonímias, a *metalepse* ou interpretação transferencial - que toma o antecedente pelo conseqüente ou vice-versa - que dá a entender uma coisa por outra. Um poeta se faz parecer com seu precursor.

Apophrades, ou retorno dos mortos; tomo a palavra dos tristes e infelizes tempos atenienses em que os mortos voltavam a habitar as casas onde haviam morado. O poeta que vem depois, em sua própria fase final, já assoberbado por uma solidão imaginativa que é quase um solipsismo, mantém seu poema de novo tão aberto à obra do precursor que a princípio podemos acreditar que a roda completou um círculo completo, e que estamos de volta ao inundado aprendizado do poeta posterior, antes que sua força começasse a afirmar-se nas proporções revisionárias. Mas o poema é agora mantido aberto ao

---

<sup>29</sup> DUROZOI, G. e ROUSSEL, A. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

precursor, quando antes estava aberto, e o efeito fantástico é que a realização do novo poema o faz parecer a nós não como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor (BLOOM. 2002, p.65).

No campo musical, Coelho de Souza clarifica ao citar a obra *Viva-Villa* de Gilberto Mendes e a obra do jovem Mendes reescrita pelo Mendes maduro, onde antecedente-consequente, e vice-versa, se interpretam. Souza declara que

"A partir do momento que a individualidade de sua voz se cristalizou e ele se tornou um "poeta forte" - para usar a terminologia de Bloom - ocorre o fenômeno do *Apophrades*: a obra posterior de Mendes reescreve a obra preliminar de Mendes, indicando um novo caminho para sua leitura." (2009, p. 61).

### 1.3.2 As categorizações intertextuais de Joseph Straus

Em seu livro *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990) e o artigo *The Anxiety of Influence in the Twenty-Century Music* (1991), Joseph N. Straus fornece uma estrutura analítica baseada na teoria da influência poética de Harold Bloom. Afirma Straus (1990, p. 16): "Nenhum texto pode ser verdadeiramente distinto, seus limites claramente demarcados e impermeáveis. Ao invés disso, cada texto é interpenetrado por outros e fala com uma variedade de vozes.". Straus concorda que os compositores fazem alusão ao passado e o modifica para fins de sua própria linguagem presente, embora com estilo diverso sempre haverá um ponto de contato.

No entanto, mesmo na ausência de afinidades estilísticas óbvias, o trabalho posterior geralmente traz pelo menos um traço sutil de seu influente predecessor. De várias maneiras mais ou menos explícitas, Bartok, Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern incorporam e reinterpretem elementos de seu passado musical, criando assim composições que muitas vezes são radicalmente diferentes daquelas de seus influentes predecessores (STRAUS, 1990, p. 19).

O principal interesse de Straus é quanto as estratégias musicais de reinterpretação que, ao confrontar compositores do século XX com anteriores, busca similaridades técnicas, sonoras e de estilo compartilhados. Deste modo, Straus (1990, p. 17) formula categorizações intertextuais denominadas: *Motivização*, *Centralização*, *Generalização*, *Fragmentação*, *Neutralização* e *Simetrização*. Estas categorizações podem ser aplicadas em textos musicais completos ou parciais; passemos a definição delas abaixo.

*Motivização* - O conteúdo motivico da obra anterior é radicalmente intensificado<sup>30</sup>.

*Generalização* - Um motivo da obra anterior é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas do qual é membro. Esse conjunto de classes de alturas é então implantado na nova obra conforme as normas de uso pós-tonal<sup>31</sup>.

*Marginalização* - Elementos musicais que são centrais para a estrutura da obra anterior (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia da nova obra<sup>32</sup>.

*Centralização* - Elementos musicais que são periféricos à estrutura da obra anterior (como áreas de tonalidades remotas e combinações inusitadas de notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural da nova obra<sup>33</sup>.

*Compressão* - Elementos que ocorrem diacronicamente na obra anterior (tais como duas tríades em uma relação funcional entre si) são comprimidos em algo síncrono na nova obra<sup>34</sup>.

*Fragmentação* - Elementos que ocorrem juntos na obra anterior (tais como a fundamental, terça e quinta de uma tríade) são separados na nova obra<sup>35</sup>.

*Neutralização* - Elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima dominante) são despojados de sua função habitual, particularmente de seu impulso progressivo. O processo progressivo é bloqueado<sup>36</sup>.

*Simetria* - Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma sonata, por exemplo) são feitas de forma inversa ou simetricamente retrógrada, portanto, são assim imobilizadas<sup>37</sup>.

Outro conceito pertinente está em Martha Hyde (1996) a qual chama de *Anacronismo Metafórico*. Hyde cunhou o termo ao debater sobre a estética musical erudita do século XX. A

---

<sup>30</sup> Motivicization. The motivic content of the earlier work is radically intensified.

<sup>31</sup> Generalization. A motive from the earlier work is generalized into the unordered pitch-class set of which it is a member. That pitch-class set is then deployed in the new work in accordance with the norms of post-tonal usage.

<sup>32</sup> Marginalization. Musical elements that are central to the structure of the earlier work (such as dominant-tonic cadences and linear progressions that span triadic intervals) are relegated to the periphery of the new one.

<sup>33</sup> Centralization. Musical elements that are peripheral to the structure of the earlier work (such as remote key areas and unusual combinations of notes resulting from linear embellishment) move to the structural center of the new one.

<sup>34</sup> Compression. Elements that occur diachronically in the earlier work (such as two triads in a functional relationship to each other) are compressed into something synchronous in the new one.

<sup>35</sup> Fragmentation. Elements that occur together in the earlier work (such as the root, third, and fifth of a triad) are separated in the new one.

<sup>36</sup> Neutralization. Traditional musical elements (such as dominant seventh chords) are stripped of their customary function, particularly of their progressional impulse. Forward progress is blocked.

<sup>37</sup> Symmetricization. Traditionally goal oriented harmonic progressions and musical forms (sonata form, for example) are made inversionally or retrograde-symmetrical, and are thus immobilized.



autora identifica que essa volta ao estilo passado por parte dos compositores se dá por dois modos: *antiquarismo* ou *acomodação*<sup>38</sup>; sendo o segundo o mais importante e inovador.

Para falar de forma muito ampla, existem dois modos de retorno aos clássicos, duas rotas que dão acesso aos modelos clássicos. O primeiro é filológico ou antiquário; ele pergunta o que os clássicos significavam em seu contexto original para seus criadores e melhores leitores, e o que eles ainda podem significar para aqueles com o conhecimento e a habilidade necessários. É o caminho de muita musicologia e do que chamamos muitas vezes de "performance autêntica". O segundo acesso ao passado e o mais importante para a história das artes é a tradução ou acomodação, ambas anacrônicas no sentido de ligar incongruamente diferentes épocas ou períodos. Lendo nossas próprias preocupações e necessidades nos clássicos, reconhecemos os clássicos avançando para nos encontrar no caminho que estamos seguindo. Sem dúvida, o maior exemplo desse tipo de acomodação ocorre quando Dante retrata e talvez vivencie sua própria leitura da Eneida como um encontro com Virgílio enviado do inferno para encontrá-lo. Dois modos de acomodação merecem comentários aqui: a alegoria e o que, por falta de um termo melhor, chamo de "anacronismo metamórfico". Historicamente, a principal técnica de acomodação é a alegoria (HYDE<sup>39</sup>, 1996, p. 203).

### 1.3.3 Anacronismo metafórico de Martha Hyde

Hyde afirma que a música do século XX é engajada na historicidade, a característica unificadora da música não é um estilo compartilhado, mas uma preocupação compartilhada com o passado e com o seu lugar na história. Isto leva o compositor a uma contextualização de sua música com as preocupações sociais, culturais e intelectuais da história presente. O valor da obra é medido em relação ao passado, por alegoria, por aproximações ou distanciamentos, segundo a percepção de um autor. Técnicas musicais de um desenvolvimento contínuo, a não repetição, podem ser índices de afastamento do passado, da não semelhança com algum compositor anterior; ou discursos musicais descontínuos, interrompidos, como índices de deslocamentos temporais, imprevisibilidade do cotidiano ou

<sup>38</sup> Hyde, Martha M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music." *Music Theory Spectrum*, vol. 18, no. 2, 1996, pp. 200–35. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/746024>. Acessado em 27 Jul. 2022.

<sup>39</sup> To speak very broadly, there are two modes of returning to the classics, two routes giving access to classical models. The first is philological or antiquarian; it asks what the classics meant in their original context to their creators and best readers, and what they may still mean to those with the requisite knowledge and skill. It is the route of much musicology and what we often call "authentic performance." The second access to the past and for the history of the arts the more important is translation or accommodation, both of which are anachronistic in the sense of incongruously linking different times or periods. Reading our own concerns and needs into the classics, we recognize the classics advancing to meet us on the path we are following. No doubt the greatest example of this kind of accommodation occurs when Dante depicts and perhaps experiences his own reading of the Aeneid as an encounter with Virgil sent from hell to meet him. Two modes of accommodation are worth comment here: allegory and what, for lack of a better term, I call "metamorphic anachronism."

do exílio pós-guerra vivido por compositores como Stravinsky, por exemplo<sup>40</sup>. Esse pensamento é concorde entre Hyde e Straus que o evoca ao dizer

Em *Remaking the Past*, Joseph Straus lê um enredo alegórico mais geral nas características da música do início do século XX. O "subsignificado" dessa alegoria é a luta do novo contra o peso do antigo. A tradição clássica sobrecarrega os compositores modernos com um poderoso sentimento de ansiedade e retardo que Straus os vê representando em sua música através de uma luta pela preeminência entre elementos novos e antigos. Para Straus os compositores valorizam as convenções tonais e comentam ironicamente; mimetizam procedimentos tonais; eles evocam e depois suprimem os clássicos - tudo para deixar seus precursores de lado e liberar espaço criativo para si mesmos (HYDE<sup>41</sup>, 1996, p. 204, tradução nossa).

No entanto, o anacronismo preconizado por Hyde é mais amplo do que o axioma da angústia e "oferece uma bem-vinda alternativa a teoria de Bloom" (KLEIN, 2005, p. 144). Este é um impulso na arte para de alguma forma restaurar ou reler um período anterior separado do presente período histórico em que há uma quebra na linearidade, uma ruptura no fluxo histórico para reparar ou dizer algo a mais de um período anterior; reparar por entender que tal período precedente tinha valores a serem resgatados e foi erroneamente desvirtuado pelo período consequente. Assim foi com o Renascimento com o período medieval ao considerar que este interrompeu o fluxo do período clássico anterior; ou com os compositores franceses ao repudiar os excessos do romantismo que perdeu a essência das virtudes clássicas; o mesmo com os neoclássicos em relação ao expressionismo; muito embora a autora critique o neoclassicismo chamado-o de *slogan* ou um ato de "limpeza de terreno" para os artistas modernos (HYDE, 1996, p. 205). O sentido de anacronismo aqui aplicado é apontado por Hyde que diz:

Perceber o anacronismo musical necessariamente requer que você reconheça que a história afeta o estilo da época e que o estilo da época afeta a composição. Isso não é controverso; todos nós estamos provavelmente dispostos a supor que as peças são datáveis com base em evidências internas. Mas esse reconhecimento da mudança histórica também sugere que as peças

---

<sup>40</sup> BURKHOLDER, J. Peter. "Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers." *The Journal of Musicology*, vol. 9, no. 4, 1991, pp. 411–29. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/763869>. Acessado em 28 Jul. 2022.

<sup>41</sup> In *Remaking the Past*, Joseph Straus reads a more general allegorical plot in the features of early twentieth-century music. The "undermeaning" of this allegory is the struggle of the new against the weight of the old. The classical tradition burdens modern composers with a powerful sense of anxiety and belatedness which Straus finds them representing in their music through a struggle for priority between new and old elements. The composers Straus values undercut and ironically comment on tonal conventions; they mimic tonal procedures; they evoke and then suppress the classics all as a means of pushing their precursors aside and clearing creative space for themselves.

se tornarão "datadas" no sentido negativo de que eventualmente soarão "desatualizadas". A música, como as outras artes, pode incorporar ou explorar essa capacidade de datação, mas apenas justapondo ou contrastando pelo menos dois estilos diferentes. Esse contraste ou choque de estilos de época, ou estética histórica é a definição mais simples de anacronismo (1996, p. 205).

O impulso do compositor pela conformação atemporal da arte leva a estratégias diversas com ou sem consistência; seja pela negação do fluxo histórico, adaptação ou renovação. "O anacronismo também pode ser usado de forma abusiva, muitas vezes porque o artista quer reprimir a história, não por ignorância, mas por uma opinião equivocada ou inflexível sobre seu próprio contexto histórico." (HYDE<sup>42</sup>, 1996, p. 205, tradução nossa). Greene<sup>43</sup> (1986) em seu ensaio sobre anacronismo corrobora dizendo que "o anacronismo abusivo decorre da falha em criar um itinerário coerente de um passado compreendido para um emergente vital" (tradução nossa). Em certa medida, esse entrave ocorreu entre compositores brasileiros na disputa nacionalista e vanguarda, de um lado preconizando um "resgate" ou renovação, de outro a pesquisa e avanço.

[...] todo o movimento de revolução deveria se apresentar sob a bandeira do nacionalismo populista. Tal postura do líder modernista contrasta frontalmente com certas afirmações do grupo modernista [...], o que mostra que o escritor (e o grupo em geral) tinha duas medidas de julgamento: avançadíssima no que se referia à literatura e às artes plásticas, e reacionária no que tocava a música (NEVES, 1981, p. 82).

Ambiente social e período histórico são marcos para a poética, ora por alienação, ora por orientação. No Brasil, o movimento modernista de 1922, o pós-guerra, o fim do período getulista em 1945, a repercussão da Carta Aberta de Guarnieri, o conceito disseminado de repúdio a chamada "arte degenerada", um viés nacionalista pastiche, formam um tipo de anacronismo que acirra a querela entre os que possuem um entendimento amplo e cosmopolita para a arte e a música. Tempos após, com certo distanciamento histórico, Gilberto Mendes comenta:

Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial, a exemplo do que fez a Argentina, que hoje conta com nomes como o de Maurício Kagel, Juan Carlos Paz, Alcidez Lanza e outros. Mas deu azar, novamente, e essa tentativa foi

---

<sup>42</sup> Anachronism can also be used abusively, often because the artist wants to repress history, not out of ignorance but out of a misconceived or inflexible opinion of his own historical context.

<sup>43</sup> "abusive anachronism stems from a failure to create a coherent itinerary from an understood past to a vital emergent present". GREENE, Thomas. "History and Anachronism," in *The Vulnerable Text: Essays on Renaissance Literature*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 221.

dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do Manifesto Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem jdanovista [...] A efervescência político-social do momento, somada a esses dois manifestos, mas a outra coincidência entre os pontos de vista de Jdanov e de Mario de Andrade, em seu Ensaio sobre Música Brasileira, deram extraordinária força à corrente nacionalista. Fenômeno que só ocorreu no Brasil, pois a Argentina e outros países americanos não tiveram esse tipo de problema. Até hoje essa nefasta identidade de pensamentos é ainda a força oculta que procura barrar todas as tentativas de pesquisa, experimentação, de avanço musical (MENDES, 1975, p. 130).

Após breve digressão, retomemos na afirmação de Hyde que a paródia é um antídoto ou solução encontrada como modo controlado de anacronismo e da angústia do compositor. Por meio da paródia, o autor reivindicaria uma autoridade trans-histórica, "em vez de insistir na historicidade, tal alvo nega implicitamente a história ao tentar escapar de seu momento histórico para uma sublime atemporalidade" (HYDE, 1996, p. 206, tradução nossa).

O chamado anacronismo metafórico envolve vários tipos de imitação, é o confronto entre estilos distintos de presente com o passado formando uma outra linguagem musical. Hyde propõe interessantes quatro tipos de imitação, porém sem considerá-las fronteiriças:

*Reverencial* - Celebra o modelo anterior como uma celebração quase ritual, uma homenagem, como se a obra anterior fosse um texto sagrado e a obra posterior propõe manter sua dignidade com uma hermenêutica contextualizada, mantendo ou relacionando temas, ou tópicos entrelaçados com a nova linguagem. A obra *Tombeau de Couperin* (1917) de Ravel fornece um bom exemplo.

*Eclética ou Exploradora* - Ele trata o passado musical como um estoque indiferenciado a ser usado à vontade e permite o tipo de manipulação brilhante do novo e do antigo; nas quais alusões, ecos, frases, técnicas, estruturas e formas de um grupo não especificado de compositores e estilos anteriores se sobrepõem indistintamente. A imitação eclética descreve um processo pelo qual fontes e modelos são compilados, um depósito de conteúdo musical reorganizado, como um museu, e que "brinca com anacronismo ou o pulveriza, usada com precisão pode criar um vocabulário de um poder novo e superior, um poder que ganha força da habilidade retórica, e uma visão não necessariamente unificada ou integrada" (HYDE<sup>44</sup>,

---

<sup>44</sup> Its weakest, of course, this kind of eclectic imitation simply sports with anachronism or wallows in it, but when used precision it can create a vocabulary of a new and higher power a power that gains strength from rhetorical skill, rather than from a necessarily unified or integrated vision.

1996, p. 211, tradução nossa). O *Octeto para Sopros* (1923) de Stravinsky pode ser tomado como exemplo.

*Heurística* - Com base na descoberta do passado, visa atualizar a linguagem deste. Denota um envolvimento mais profundo com a tradição, porém sem ser tradicionalista. "Escavar as raízes de seu passado musical e as renovar com uma linguagem musical mais fresca de seu próprio tempo." (KLEIN, 2005, p. 5, tradução nossa). Tal imitação acentua e forja ao invés de ocultar. Ele anuncia sua dependência de um modelo anterior, mas de uma forma que nos obriga a reconhecer a disparidade, o anacronismo da conexão que está sendo feita. A imitação heurística dramatiza a história musical e se baseia na datação dos estilos musicais para efeito estético; se vale de uma transposição semiótica a outra.

Ele anuncia sua dependência de um modelo anterior, mas de uma forma que nos obriga a reconhecer a disparidade, o anacronismo, da conexão que está sendo feita. A imitação heurística dramatiza a história musical e se baseia na datação dos estilos musicais para efeito estético. Fornece aos compositores um meio de se posicionarem dentro de uma cultura e de uma tradição. Ele abre um diálogo transitório com o passado pelo qual os compositores podem assumir e assumir a responsabilidade por seus lugares na história da música. (HYDE<sup>45</sup>, 1996, p. 214, tradução nossa).

Tal processo heurístico remete ao uso das canções de raiz folclórica e sua posterior estilização, e solução dada para a música pós-wagneriana. A música de Bela Bártok fornece uma gama de exemplos, além da música dos compositores brasileiros da corrente nacionalista na primeira metade do século XX. "Cada melodia [autêntica] da música camponesa... é a própria perfeição - um exemplo clássico [klasszikus] de como o pensamento musical pode ser expresso da maneira mais ideal com os meios mais simples e na forma mais acabada." (BÁRTOK<sup>46</sup>, apud, HYDE, 1996, p. 215, tradução nossa).

*Dialética* - A mais elevada forma de relação intertextual, onde precursor e sucessor estão em pé de igualdade no texto. Envolve o diálogo de duas posições ou oposições para se chegar a um termo. Este tipo de imitação se mostra mais agressiva em relação ao antecessor e caráter

---

<sup>45</sup> It advertises its dependence on an earlier model, but in a way that forces us to recognize the disparity, the anachronism, of the connection being made. Heuristic imitation dramatizes musical history and relies on the datedness of musical styles for aesthetic effect. It provides composers a means to position themselves within a culture and a tradition. It opens a transitive dialogue with the past by which composers can take, and take responsibility for, their places in music history.

<sup>46</sup> "Every single [authentic] melody of the peasant music is perfection itself a classical [klasszikus] example of how the musical thought can be expressed in the most ideal manner with the simplest means and in the most finished form". BÁRTOK, "Hungarian Peasant Music," 270 apud, HYDE, 1996, p. 215.

de transformação de espectro polêmico (GENETTE, 2010, p. 42). Em Schoenberg temos um exemplo de tal postura ao criticar os "folcloristas" pela limitação entre distintos, o primitivo e o complexo. No prefácio da obra *Três Sátiras op.28* (1925), Schoenberg<sup>47</sup> comenta:

Com deleite, ataco também os folcloristas, que querem aplicar aos conceitos naturais e primitivos da música folclórica uma técnica adequada apenas para um modo de pensar complexo - obrigados a gostar (já que para eles temas próprios não estão à sua disposição) ou não (embora uma cultura e tradição musical existentes ainda possam, em última análise, sustentá-los). (SCHOENBERG, apud HYDE, 1996. p. 222, tradução nossa).

Entretanto, esse modelo contestador da obra que sucede tem seus percalços, na dialética se arrisca a sofrer os mesmo embates e críticas por negar-se a conclusões claras e sínteses. "Essa característica é essencial, pois ao negar a resolução fácil, a imitação dialética reconhece sua própria historicidade e assim se protege de seu próprio destino anacrônico." (HYDE, 1996, p. 222). Em um comparativo entre o *Quarteto de Cordas n.3 op. 30* (1927) de Schoenberg e o *Quarteto de Cordas em Lá menor D. 804 op. 29* (1824) de Schubert incidem gestos reflexivos estruturais e texturais que demonstram a dialética, como aponta Hyde (1996, pp. 224, 233) em sua análise.

#### 1.3.4 A Intertextualidade como referência sígnica

Temos ainda em Rubén López-Cano (2007; 2020) que trata a intertextualidade como uma das propriedades manifestantes do signo, tendo o signo como uma função de algo percebido e concebido significativamente, uma função cognitiva.

Se um determinado momento ou elemento da música nos transmite um certo significado expressivo, é porque o estamos interpretando como um signo. Um signo é uma função cognitiva que se estabelece quando alguma entidade é um objeto, pensamento, percepção ou mesmo um sentimento, movimento ou gesto que nos permite compreender algo mais do que o que é em si. Ela nos permite integrar o que está conosco naquele momento em nossa consciência ou percepção, com o que ela mesma nos permite evocar e não está presente. Em outras palavras, um signo nada mais é do que uma percepção ou pensamento efetivo que nos permite "construir um estado de espírito ou entendimento mais amplo" (LÓPEZ-CANO 2007b). Ela nos remete de um estado para um estado mais amplo que chamamos de significado (2020, p. 49, tradução nossa).

---

<sup>47</sup> With delight, I also attack the folklorists, who want to apply to the natural, primitive concepts of folk music a technique which is suitable only for a complex way of thinking obliged so to like it (since to them proper themes are not at their disposal) or not (although an existing musical culture and tradition could even still ultimately sustain them).

O autor considera três manifestações funcionais do signo por referência intramusical, intermusical e extramusical, segundo Nattiez (1990, p. 111-127). A referência sígnica intramusical se dá entre os elementos da mesma obra e suas relações de significado; extramusical quando remete a uma gama de "entidades do mundo exterior, como sentimentos, sons ambientes, esquemas estruturais, entre outros" (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 51). Deste modo, intertextualidade considera-se como referências intermusicais onde "os signos nos remetem de uma peça para outra; de uma obra para outra, mesmo entre duas obras de diferentes artes." (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 50). A perícia da intertextualidade é detectar vínculos entre textos e sua significação.

Existem diferentes gamas de possíveis relações intertextuais que relacionam várias peças de diferentes maneiras. Estes vão desde a inclusão de elementos de uma peça pré-existente em uma nova e que se materializam em fenômenos como citação entre parentética ou expandida, reutilização, modelagem e alusão; à justaposição de elementos pré-existentes por lógicas de montagem que incluem procedimentos como *quodlibet*, *pot-pourri*, pastiche, *patchwork*, colagem ou as diferentes formas de intervir em peças pré-existentes (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 58, tradução nossa).

O modo que um compositor utiliza-se de obras anteriores ou de materiais do seu cânone prévio como fonte e os molda e formula uma linguagem composicional por recorrência, revelará características inerentes do autor e seu idioleto, e este será reconhecido pelo ouvinte. Cinco processos intertextuais são considerados por López-Cano (2007, p. 31-36): citação, paródia, transformação de um original, tópicos e alusão.

A citação se dá quando uma obra referir-se a outra obra ou parte dela de modo evidente, específico, reconhecível, intencional, e com certa literalidade e brevidade<sup>48</sup>. A paródia, embora tenha como base um tema, parte ou todo de outra obra, consiste num procedimento diferente com objetivos de imitação satírica ou burlesca na elaboração do discurso do novo material composicional. López-Cano considera a paródia num modo mais restrito que Genette, o qual entende a existência de paródia séria.

O processo intertextual por transformação de um original se faz inumerável, seja por arranjos, transcrições, revisões, adaptações, sendo, portanto, uma versão de obra do próprio

<sup>48</sup> Cita: es el caso más evidente de intertextualidad. Se produce cuando en un momento determinado de una obra, el autor hace referencia a otra obra concreta de él mismo o de otro compositor. La cita supone cuatro condiciones: 1) la remisión intertextual debe ser fuerte y evidente (en la mayoría de las veces la cita contrasta con el resto de la música); 2) se debe realizar hacia una obra específica y reconocible aunque se desconozca su nombre o autor; 3) tiene que ser intencional, reconocida y dosificada pues de lo contrario se incurriría en plagio y 4) debe existir cierta "literalidad" entre la obra original y su cita pues la transformación fuerte de un original deviene otro caso de intertextualidad (LÓPEZ-CANO, 2007, p. 31).

ou de outro compositor. O lapso temporal entre a obra original e a transformada, a intensidade da transformação e o meio escolhido suscitarão novas significações a serem analisadas, e geralmente outra obra de arte. Podemos observar tais nuances entre um autêntico coral luterano e um prelúdio coral de Bach, ou entre determinadas sinfonias orquestrais e as reduções ou adaptações para piano, ou ainda as orquestrações de Ravel sobre obra pianística de Mussorgsky, por exemplo. O sentido é mais amplo em um processo relacional intertextual, as tópicas, segundo o entendimento de López-Cano que diz:

É a referência de uma obra escrita em um determinado estilo, a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente. Aqui não se faz referência a uma obra específica e reconhecível como tal, mas a amplas áreas genéricas sem paternidade autoral específica. Este é um dos processos intertextuais mais interessantes (2007, p. 35, tradução nossa).

Tal intertextualidade se dá por referências intergenéricas com um ponto nodal de relação dos distintos estilos ou gêneros musicais, que embora contrastivos, formam umnexo. Os tópicos operam reconhecidos, categorizados e hierarquizados, usados conscientemente pelo compositor e gerando um significado que não é ele em si.

Em suma, o tópico não é em si a referência a outros gêneros da mesma peça que encontramos em muitas tradições musicais. É uma categoria teórica que tenta conceituá-la de maneira precisa no contexto de uma teoria totalmente mais completa. É um conceito que diz coisas sobre um tipo específico dessas referências. [...] o tema não se refere simplesmente ao efeito de alusão a outros estilos ou gêneros. [...] Detectar que um momento de uma peça remete a um gênero, estilo ou tipo de música é um exercício analítico que beira o enunciado observacional. Decidir que essa referência é uma citação ou alusão estilística, referência intergenérica, estilização ou um tópico já é uma elaboração do segundo nível epistêmico que prega coisas específicas e diferentes sobre esse fenômeno. Agora, se decidirmos chamá-la de «tópica», estaremos invocando uma teoria específica que implica necessariamente a aceitação de hipóteses como as seguintes: as remissões intergenéricas não são isoladas, mas sistêmicas; fazem parte de uma prática composicional intensamente frequentada pelos compositores de uma determinada época (séculos XVII e XVIII) e foram facilmente reconhecidas pelo seu público; como todo sistema estilístico artístico, o dos tópicos está composto por elementos (uma lista de tópicos habituais) e regras de combinação e geração de significado a partir destes (LÓPEZ-CANO<sup>49</sup>, 2020, p. 222, tradução nossa).

<sup>49</sup> En suma, el tópico no es en sí mismo la referencia a otros géneros desde una misma pieza que encontramos en muchas tradiciones musicales. Es una categoría teórica que intenta conceptualizar-lo de una manera precisa dentro del contexto de toda una teoría más completa. Es un concepto que dice cosas sobre un tipo específico de esas referencias. [...] el tópico no se refiere simplemente al efecto de aludir a otros estilos o géneros. [...]. Detectar que un momento de una pieza remite a un género, estilo o tipo de música, es un ejercicio analítico que roza el enunciado observacional. Decidir que esta remisión es una cita o alusión estilística, remisión intergenérica, estilización o un tópico ya es una elaboración de segundo nivel epistémico que predica cosas específicas y diferentes sobre este fenómeno. Ahora bien, si decidimos llamarla «tópica» entonces estaremos



A última categoria elencada, alusão, tem características mais vagas, exigindo assim uma postura presciente das estruturas musicais latentes, procedimentos, culturas, linguagens e estilos, um escrutínio que requer conhecimento mais ampliado para detectar tais alusões e seus intentos na significação da obra.

### 1.3.5 Intertextualidade e o conceito de ethos

Everett (2004) expande os conceitos de *ethos*<sup>50</sup> expostos por Hutcheon sobre paródia, ironia e pastiche desenvolvendo uma estrutura interpretativa.

Os critérios literários de Hutcheon para paródia, segundo Everett (2004) podem fornecer um ponto de partida para a adaptação ao discurso musical e para estabelecer construções específicas de sátira e ironia em obras musicais da contemporaneidade. Hutcheon introduz o seu conceito de *ethos* – "uma reação intencional inferida motivada pelo texto" – para estabelecer uma estrutura para distinguir as funções de sátira, paródia e ironia. A Sátira é sempre acompanhada por um *ethos* zombador ou desdenhoso (e, portanto, bem marcado) enquanto a paródia é acompanhada por um espírito ético, bem-humorado ou contestador (e, portanto, não marcado). (SANTOS, 2019, p. 84).

Hutcheon constrói a paródia como “uma estrutura de repetição com distância crítica”. Ela distingue a paródia do pastiche e da colagem ao colocar em primeiro plano a reelaboração autoconsciente do modelo e em segundo plano o artista que vai além da mera imitação. Ela introduz o conceito de ethos – “uma reação pretendida inferida motivada pelo texto” – para estabelecer uma estrutura para distinguir as funções de sátira, paródia e ironia (EVERETT,

---

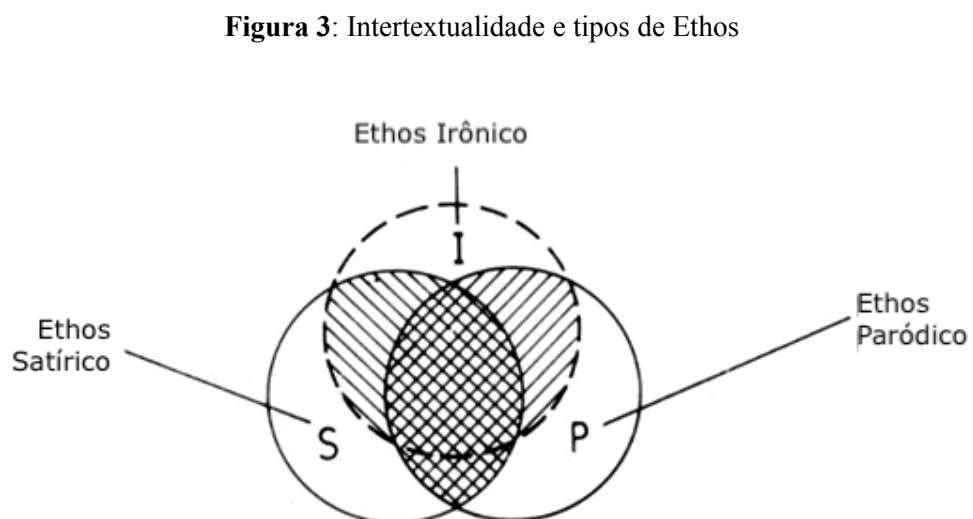
invocando una teoría específica que implica necesariamente la aceptación de hipótesis como las siguientes: las remisiones intergenéricas no son aisladas sino sistémicas; forman parte de unas prácticas compositivas frecuentadas intensamente por los y las compositoras de una época determinada (siglos XVII y XVIII) y fueron reconocidas con facilidad por sus audiencias; como todo sistema estilístico artístico, el de los tópicos está compuesto por elementos (un elenco de tópicos habituales) y reglas de combinación y generación de sentido a partir de estos;

<sup>50</sup> O vocábulo *ethos* é uma transliteração dos dois termos gregos *ethos* (ἦθος – com eta inicial) e *ethos* (ἔθος – com épsilon inicial). Essas duas grafias de *ethos* existentes no grego dão origem a duas acepções distintas dessa palavra. O *ethos* grafado com eta (η) inicial designa a morada do homem e do animal (zóon) em geral. Este sentido de um lugar de estada permanente e habitual, de um abrigo protetor (morada), é a raiz semântica que origina a significação do *ethos* como costume, estilo de vida e ação. Por sua vez, o *ethos* com épsilon (ε) inicial refere-se ao comportamento que resulta de um constante repetir-se dos mesmos atos, um comportamento que ocorre frequentemente, mas não sempre, tampouco em decorrência de uma necessidade natural. O *ethos* expressa, nesse caso, uma constância no agir contraposta ao impulso do desejo, denotando uma orientação habitual para agir de certa maneira. Ele se desdobra, assim, como espaço da formação do hábito, entendido como disposição permanente para agir de acordo com os imperativos de realização do bem, tornando-se lugar privilegiado de inscrição da praxis humana (MELLO, Lucas C.R.; LUCERO, Ariana; DIAS, Eduardo G. *O ethos homérico, a cultura da vergonha e a cultura da culpa*. Psychê, vol. XII, núm. 22, enero-junio, 2008, pp. 125-138).

2004). O conceito central do *ethos* diz sobre o caráter e o comportamento de um meio, grupo, povo e suas ações decorrentes, assim, esse conceito é transposto para a análise musical quanto ao comportamento de uma determinada obra e a definição de seu *status* - ironia, sátira e paródia.

Everett sumariza a teoria: 1. A paródia configura um arcabouço estrutural que marca a diferença ao se apropriar do modelo de fundo ou referente; 2. A paródia adquire um *ethos* marcado, isto é, satírico ou irônico, quando acompanhada de sinais que transcontextualizam e invertem ou negam o sentido tópico, ou expressivo associado a um referente em segundo plano; 3. O *ethos* satírico, através do exagero e da distorção, emana a contradição no sentido tópico ou expressivo, mas alcança o fechamento ao privilegiar uma extremidade da contradição; 4. O *ethos* irônico se manifesta pela inversão ou transformação de um tropo; é distinto da sátira porque sua estrutura de ambiguidade semântica desafia o fechamento; 5. *Ethos* satírico e irônico não são mutuamente exclusivos; dependendo do contexto, a sátira pode operar independentemente da ironia ou pode ser subsumida na ironia em um nível mais baixo de estrutura.

A figura 3 abaixo demonstra a sobreposição dos *ethos* paródicos, satíricos e irônico, sendo a ironia, com linha pontilhada, um tropo ou figura de linguagem que perpassa os outros gêneros para marcar a diferença de sentido que emerge da sobreposição de contextos semânticos envolvendo um significante e dois significados.



Fonte: Everett, 2004.

A paródia no discurso musical como apropriação de texto preexistente com intenção

crítica estabelece três níveis ou modos de operação significativa conceituados com intenção: deferente (neutro), ridicularizante (satírico) ou contraditória (irônico), com base em como o novo contexto se transforma e/ou subverte o significado tópico/expressivo do elemento emprestado. O autor desenvolve um quadro que demonstra uma estrutura útil para analisar as motivações estéticas que guiaram os compositores do século XX a adotar várias técnicas de paródia. Segue um quadro exemplificativo na figura 4 abaixo que compara algumas composições e seu *ethos*.

**Figura 4:** Quadro com os níveis de ethos e motivações estéticas.



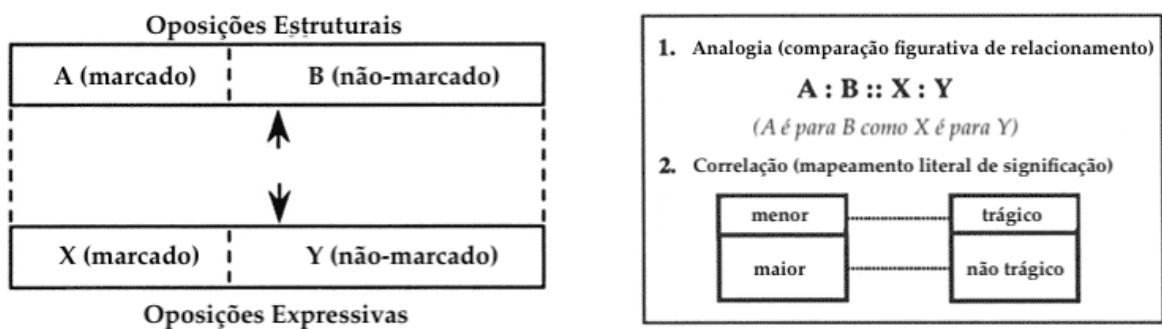
Fonte: Everett, 2004.

Expandindo as análises da ironia de Hatten (1994) e Sheinberg (2000), Everett explora vários procedimentos pelos quais um ethos satírico ou irônico é induzido por meio da inversão, ou negação do significado tópico expressivo associado ao modelo emprestado em contextos musicais do século XX. Os três construtos são: 1) substituição paradigmática de estado expressivo (via correlação invertida ou analogia); 2) justaposição incongruente de elementos estilísticos; e 3) descontextualização progressiva de uma citação literal ou estilizada. Essas construções podem induzir um ethos satírico localmente ou podem combinar de várias maneiras para transmitir um ethos irônico em níveis metafóricos mais amplos de interpretação.

Baseado na semiótica peirciana e na teoria da marcação de Edwin Battistella (1996), Hatten (1994, apud Everett, 2004) define analogia como uma comparação figurativa que

define qualquer relação dada em termos de outra: A está para B como X está para Y. Um tipo específico de analogia que mapeia oposições estruturais em oposições expressivas: um mapeamento literal de significação coordenado pelos valores de marcação entre dois pares de oposições. A correlação é estabelecida quando os modos de significação se relacionam entre si via oposição privativa, definida pela presença de A em relação à ausência de A.

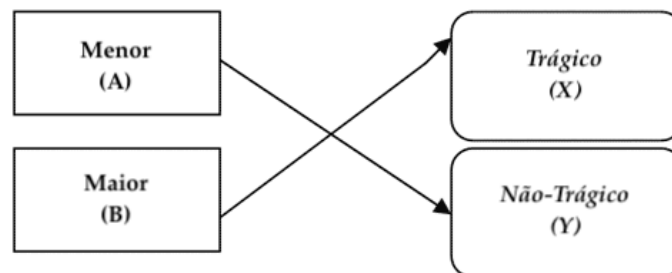
**Figura 5:** Quadro sobre a teoria de oposição estrutural e expressiva segundo Hatten (1994).



Fonte: Everett, 2004.

Um exemplo musical de correlação é oferecido no diagrama abaixo (Figura 6); a oposição menor/maior correlaciona-se com o trágico/não trágico (por exemplo: galante, heroico), pois tanto o afeto menor quanto o trágico são marcados em relação à música do estilo clássico. A inversão da correlação dos modos maior/menor e seus estados expressivos poderão gerar uma paródia satírica, por exemplo; juntamente com elementos estruturais discursivos, como mudança na cadência harmônica, fará com que o ouvinte perceba que algo difere na relação ordinária.

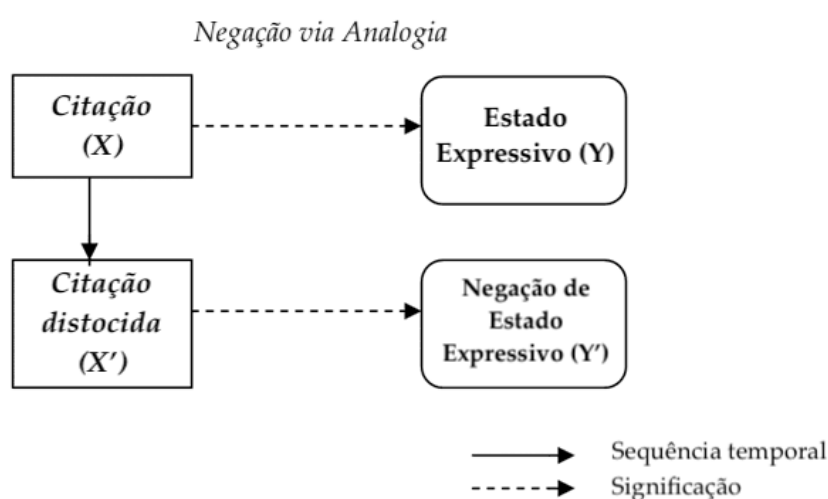
**Figura 6:** Exemplo de oposição estrutural-semântico segundo Hatten (1994).



Fonte: Everett, 2004.

Ainda conforme Everett (2004), Sheinberg oferece outra fórmula para oposições estruturais e expressivas baseadas na oposição equipolente, onde a correlação não se baseia na coordenação da marcação, mas sim em processos semióticos de indexicalidade e iconicidade. A sátira surge via negação baseada neste princípio. Quando um compositor incorpora uma citação que conota um certo estado expressivo e o distorce, seu estado expressivo correspondente sofre negação por analogia. Esta fórmula de negação é caracterizada por uma distorção ou exagero de uma citação literal ao longo de um eixo temporal.

**Figura 7:** Oposição estrutural e semântica e a citação.



Fonte: Everett, 2004.

Everett (2004) cita a análise de Sheinberg (2000) sobre "Golliwogg's Cakewalk" de Debussy como um exemplo de paródia satírica, onde o elemento parodiado sofre distorção e é então colocado em justaposição com elementos estilísticos incongruentes. A seção intermediária desta peça para piano apresenta uma citação sentimentalizada do *leitmotiv* "anseio" de *Tristão e Isolda* de Wagner. Esse afeto de "anseio" é negado tanto pela instrução paratextual de Debussy ("com uma grande emoção")<sup>51</sup> de exagerar o sentimento quanto pela figura colcheia com notas graciosas que "zombam" do afeto sério da citação de Wagner. Na sucessão de elemento parodiado e motivo contrastante são indicados como "x" e "y" para mostrar como o padrão corresponde ao modelo apresentado. O contraste exagerado entre a justaposição incongruente de gestos musicais aumenta o *ethos* ridículo da sátira em ação aqui. Enquanto a sátira surge de formas localizadas de substituição ou descontextualização, a

<sup>51</sup> Temos aqui um exemplo de paratextualidade (GENETTE, 2010) que introjeta num modo irônico uma pretensa frase de expressão musical.

estrutura da ironia está inserida em um conceito mais amplo de tropo ou metáfora que surge do contexto global de uma peça.

**Figura 8:** *Golliwogg's Cakewalk* de Debussy, excerto; compassos 58-67.

The image shows a musical score for Golliwogg's Cakewalk by Debussy, measures 58-67. The score is in 3/4 time and features a complex interplay of textures. The upper system (measures 58-67) shows a melodic line in the right hand with a 'Cédez' (yield) instruction and 'p avec une grande émotion' (piano with great emotion). The lower system (measures 58-67) shows a rhythmic accompaniment in the left hand with 'a Tempo' markings and 'pp' (pianissimo) dynamics. Brackets and labels 'x', 'y', 'x'', and 'y'' indicate specific musical elements and their relationships.

Fonte: Everett, 2004.

Enquanto a sátira surge de formas localizadas de substituição ou descontextualização, prossegue Everett (2004), a estrutura da ironia está inserida em um conceito mais amplo de tropo ou metáfora que surge do contexto global de uma peça. Hatten<sup>52</sup> (1994, p. 295) explica a ironia especificamente como um tropo que emerge da justaposição de tipos contraditórios ou incongruentes, uma categoria ou conceito generalizado na música que está além das hierarquias de correlação. Uma tipologia preliminar pode ser estabelecida como mostrado na tabela abaixo. Dado  $x$  = elemento parodiado,  $y$  = um elemento estilístico diferente,  $\rightarrow$  indica adjacência temporal ou contiguidade de elementos,  $+$  indica uma justaposição de conceitos que dá origem a um tropo que funciona em um amplo nível de discurso musical, e  $-$  indica inversão contextual do significado atribuído a um determinado tropo (ver Tabela 3 abaixo).

<sup>52</sup> Figurative meaning in music. Troping involves a species of creative growth that goes beyond the typical articulation of established types and their implied hierarchy. Troping akin to metaphor occurs when two different, formally unrelated types are brought together in the same functional location so as to spark an interpretation based on their interaction.

**Tabela 3** - Tipologias estruturais-semânticas e exemplos de composições musicais.

Modelo	Descrição	Exemplo
A:B :: X:Y A:B :: Y:X	substituição paradigmática de oposição estrutural e expressiva via correlação invertida	menor : maior :: trágico : não-trágico  Andriessen: <i>Rosa</i> (cena 3, compassos 94-103; cena 11, compassos 25-35)
$A \rightarrow -(A) :: x \rightarrow -(x)$	substituição paradigmática via analogia	Kurt Weill: <i>Mahagonny</i> (Cena 9, compassos 114 - 123).
$-(x) \rightarrow y \rightarrow \dots$	(des) contextualização progressiva	Debussy: <i>Golliwogg's Cakewalk</i> (compassos 61-78).
$x + y$	metáfora que surge através de uma justaposição de tipos incongruentes e origina um tropo	<i>Davies: Eight Songs for a Mad King</i> - (canção 7, <i>Country Dance</i> ) Andriessen: <i>Writing to Veermer</i> .
$-(x + y)$	metáfora irônica, contexto inverte o significado de um tropo	<i>Davies: Eight Songs for a Mad King</i> - (canção 7, <i>Country Dance</i> ). Andriessen: <i>Writing to Veermer</i> . (cena 1, número 20)

Fonte: Everett, 2004.

Assim, finalmente podemos afirmar que a intertextualidade é um fenômeno recorrente desde a antiguidade. A utopia modernista visava a originalidade como pressuposto, ao perceber a impossibilidade, o pós-modernismo entendeu a criação poética diferentemente, não como outro novo a parte do tudo o que já fora criado, mas um novo em conceito, uma identidade plural formada na conjunção passado-presente apontando para uma nova linguagem com elementos já postos anteriormente na cultura, porém agora (re)escritos.

#### 1.4 (Pós)Minimalismo e Intertextualidade

Antes de seguirmos, necessitamos de uma pequena exposição sobre minimalismo e seu desenvolvimento subsequente, o pós-minimalismo, para fins do devido posicionamento de Gilberto Mendes no correto contexto estético. Não objetivamos aprofundamento nessa temática para não alargarmos o limiar desta pesquisa, havendo outros importantes trabalhos

nesta temática.<sup>53</sup>

O Minimalismo musical provavelmente surge nos Estados Unidos na década de 1960 capitaneado por quatro expoentes do estilo, La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1937-). A partir disso outros compositores por eles influenciados, o estoniano Arvo Pärt (1935-), o britânico Michael Nyman (1944-), os norte-americanos, John Adams (1947-).

O Minimalismo se dá na América do Norte e pode ser visto como uma reação ao movimento de vanguarda histórica e serialista europeu encabeçado por Boulez e Stockhausen. Mertens<sup>54</sup> comenta que

é claro que a música repetitiva pode ser vista como o estágio final de um movimento anti-dialético que moldou a música de vanguarda europeia desde Schoenberg, um movimento que atingiu seu ápice com John Cage, [...]. Assim, tendo em vista a forma como a música repetitiva adotou certas ideias de vanguarda, é possível avaliar criticamente a luta entre a vanguarda e o modelo dialético. Assim, a real importância da música repetitiva está na maneira como ela representa o estágio mais recente na evolução contínua da música desde Schoenberg (2007, p. 87, tradução nossa).

Quanto a técnica empregada no minimalismo, Warbunton (1988) identifica e exemplifica várias delas<sup>55</sup>:

1) *phasing*: trechos musicais idênticos começam juntos e gradualmente sofrem uma defasagem de tempo um do outro até retomarem o uníssono inicial. Tal procedimento foi inicialmente realizado com fitas magnéticas, passando para a música instrumental após isso. "It's Gonna Rain" de Reich foi o primeiro exemplo, temos também a peça "Piano Phase" (1967), "Reed Phase", "Drumming", entre outras.

2) *linear additive process*: articula repetições por meio de um padrão base a qual vão se adicionando figuras. Philip Glass na peça "Two Page" (1967) introduz essa técnica, também em "Music in Fifths", "Music in Similar Motion", "Music in Contrary Motion".

<sup>53</sup> Para leitura posterior temos alguns textos de referência: CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2005. SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: Pós-minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: Editora CRV, 2019.

<sup>54</sup> it is clear that repetitive music can be seen as the final stage of an anti-dialectic movement that has shaped European avant-garde music since Schoenberg, a movement that reached its culmination with John Cage, [...]. So, bearing in mind the way in which repetitive music had adopted certain avant-garde ideas, it is possible to evaluate critically the struggle between the avant-garde and the dialectical model. Thus the real importance of repetitive music lies in the way in which it represents the most recent stage in the continuing evolution of music since Schoenberg.

<sup>55</sup> Dimitri CerVO traduz cada termo da seguinte forma: *phasing* (defasagem); *linear additive process* (processo aditivo linear); *block additive process* (processo aditivo por grupo); *overlapping pattern work* (superposição de padrões); *textural additive process* (processo aditivo textural). CERVO, D. 2005, p. 30.



3) *block additive process*: que Reich chama de "substituir pausas por notas" consiste em introduzir gradualmente uma unidade em um período predeterminado e imutável. O primeiro exemplo está em "Drumming" (1972), também em "Six Piano", "Music for Mallet Instruments", entre outras.

4) *overlapping pattern work*: usa a sobreposição simultânea de ideias musicais de diferentes durações rítmicas e melódicas umas sobre as outras sobre um padrão básico em pulso constante. Riley traz esse conceito na peça "In C", "A Rainbow in Curved Air", "Dorian Reeds", and "Persian Surgery Dervishes".

5) *textural additive process*: é simplesmente a apresentação de uma voz em um tempo até que toda a textura esteja completa com a inserção das demais vozes. Podemos conferir essa técnica em obras de Reich como, "Drumming", "Music for Pieces of Wood"; em Philip Glass com "North Star"; em Michael Nyman com a peça "The Draughtsman's Contract". Warburton adverte que tais técnicas podem também ser utilizadas simultaneamente numa determinada peça e por emendas abruptas (*slicing*).

A música minimalista ao romper com a direcionalidade teleológica musical criou dificuldades analíticas e demovendo para outra perspectiva, como comenta Evans<sup>56</sup>:

Dado a frequente dependência da música minimalista de drones e/ou repetição, certas questões podem ser consideradas problemáticas para o analista, como a escassez de materiais empregados, ausência de estruturas dialéticas ou a suposta falta de teleologia e narratividade. No entanto, os estudiosos têm promovido uma compreensão do minimalismo examinando sua construção formal, características motivacionais, aspectos relacionados com a temporalidade e a repetição, o uso de harmonias estáticas e sua interação com outras mídias no cinema, teatro, balé, televisão e ópera (2013, p. 241, tradução nossa).

A aplicação de abordagens formalistas como a teoria dos conjuntos e as técnicas Schenkerianas à música minimalista e pós-minimalista trouxe à luz certas características comuns em uma variedade de obras de compositores, como o uso consistente de progressões harmônicas relacionadas. Isso parece sugerir algum tipo de intertexto genérico. Na música pós-minimalista, tais processos rígidos parecem ter se tornado mais relaxados; da mesma

---

<sup>56</sup> Given the frequent dependency of minimalist music upon drones and/or repetition, certain issues might well be considered problematic for the analyst, such as the scarcity of materials employed, absence of dialectical structures, or the music's purported lack of teleology and narrativity. Nevertheless, scholars have promoted an understanding of minimalism by examining its formal construction, motivic characteristics, aspects relating to temporality and repetition, the use of static harmonies and its interaction with other media in film, theatre, ballet, television and opera. EVANS, Tristan. Analysing Minimalist and Postminimalist Music: an overview of methodologies. In: POTTER, GANN and AP SIÓN (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p. 241-257.

forma, abordagens posteriores às teorias dos conjuntos também se tornaram mais atenciosas com outros fatores analíticos.

Alguns teóricos procuraram ir além das teorias estruturalistas em busca de novas tipologias. Rebecca Leydon (2002) discute de que maneira as repetições podem afetar o ouvinte, sua “tipologia dos tropos minimalistas”, oferece um vocabulário “afetivo” de formas específicas de repetição e argumenta que a música repetitiva pode de fato expressar significados cognitivos específicos (EVANS, 2013, p. 246). Leydon (2002, pp. 1-6) considera essa tipologia em seis tropos (pós)minimalistas que representam diferentes estados subjetivos: *Maternal* (ambiente de fixação ou conservação); *Mantric* (um estado de mística transcendência); *Kinetic* (uma coletividade de danças corporais); *Totalitarian* (um involuntário estado de prisão); *Motoric* (processos mecânicos indiferentes); *Afásico* (implicando noções de prejuízo cognitivo, loucura ou lógica absurda).

Leydon (2002) afirma que a trajetória linear da sintaxe musical é substituída pela repetição motívica obstinada que, em última análise, resulta em variadas interpretações subjetivas. Ela também faz referência ao trabalho de Naomi Cumming (1997), onde se articulam três parâmetros: *timbre* (o grão do som musical) - que tem um efeito sobre o ouvinte; *gesto* - permite o ouvinte ganhar acesso à cinestesia sofrida, gestos físicos do corpo servem como intérpretes das formas motívicas, ritmos e contornos; *sintaxe* - relacionada à causalidade e intencionalidade, isto é, a direção da música.

Enquanto a música não minimalista fala e se move num contexto particular, na música minimalista a sintaxe é minada pela repetição obstinada do único gesto motívico. Leydon (2002) aponta que "a música pós-minimalista, no entanto, evoluiu de uma forma mais complexa: camadas repetitivas simultâneas de música são frequentemente ouvidas, o que demonstra que ela oferece mais do que apenas um único gesto motívico".

Pós-minimalismo parece ser um termo de difícil definição, alguns teóricos têm discutido características que o diferenciam como estilo ou técnica peculiar. Gann (2013) em seu artigo, ao retratar a música percebida ao redor do mundo a partir da década de 1980, procura destacar características gerais que se resumem basicamente numa estruturação próxima do minimalismo, mas com tendências mais livres e amplas nas influências e mesclas de estilo, como o "gamelão balinês, folclore, pop, jazz, música de câmara do século XVIII, música renascentista, hinos e antenas nacionais, composições específicas, um corpo de música notavelmente eclético – ironicamente – sob sua superfície perfeitamente uniforme." (p. 40).

O repertório subsequente que se impôs representou um retorno ao paradigma

convencional do concerto de música clássica. A maioria dessa música era para conjuntos de câmara ou instrumento solo, ocasionalmente envolvendo instrumentos eletrônicos como guitarra ou sintetizador, mas raramente com muita ênfase em timbres eletrônicos. No entanto, certos aspectos da música minimalista foram frequentemente tomados como dispositivos estruturais, em particular os processos de mudança de fase e aditivos encontrados nas primeiras composições de Steve Reich e Philip Glass. Quase sempre foi escrito em notação padrão, embora com um mínimo de marcações expressivas. Gann declara que seu primeiro uso do termo pós-minimalismo foi em artigo de 1988; em seu livro *Minimalists* (1996), K. Robert Schwarz (p. 170) menciona que o termo "pós-minimalismo" foi "inventado" (presumivelmente por Rockwell, embora ele não dê nenhuma citação) para descrever o pós-modernismo neo-romântico da música de John Adams. Jon Pareles usou o pós-minimalismo em 1983 para conotar "usar repetição para textura ao invés de estrutura" (apud GANN, 2013, p. 43).

Um caráter é a sua flexibilidade e multi-linguagem, parece que o pós-minimalismo se adequou ao pós-modernismo, de forma que a citação, a referência a outras linguagens e culturas são materiais reutilizados com grande presença intertextual. Contudo, Gann (1997, p. 326-327) esclarece que, por vezes, o uso da citação na música pós-minimalista como fenômeno diferente dos chamados "novos românticos" os quais retornam explicitamente ao um passado pré-serialista, enquanto, por outro lado, "o pós-minimalismo não tem nada a ver com o passado, muito menos com o romantismo europeu, baseia-se no minimalismo e olha para o futuro".

Seja qual for o motivo, a citação de outras músicas e estilos é comum nessa veia do pós-minimalismo; o ritmo invariável do estilo e a adaptabilidade a qualquer repertório de harmonias parecem convidar a citação abstrata, às vezes irônica ou lúdica da música tonal anterior (GANN<sup>57</sup>, 2013, p. 50).

Gann (2013, p. 52) também analisa que o pós-minimalismo mova-se além, do estrito ao intuitivo no processo, muitas vezes desprovidos de uma lógica, limitados em seus materiais e motivos ou num processo lento de transformação do material por vezes retomado.

Masnikosa (2013, p. 298) elenca alguns contrastes entre o minimalismo americano "linha-dura" e sua estética reducionista que preza pela repetição como principal técnica estrutural, a ausência de contraste, a aceitação da qualidade de "suspensão do tempo" da

---

<sup>57</sup> For whatever reason, quotation of other music and styles is common in this vein of postminimalism; the style's unvarying tempo and adaptability to any repertoire of harmonies seem to invite the abstracted, sometimes ironic or playful quotation of earlier tonal music.

música não-ocidental, a infusão da música popular americana e o radicalismo do minimalismo inicial (ainda que seus protagonistas tenham criticado o radicalismo de seus predecessores do alto modernismo). Masnikosa segue na diferenciação e cita Schwarz<sup>58</sup> que discute a obra do compositor John Adams, que escreve sobre aquelas características de uma composição que considera pós-minimalista: vocabulário eclético, rejeição da “impessoalidade mecanicista das primeiras peças minimalistas”, uso de técnicas minimalistas para atingir o clímax emocional gerando uma certa direcionalidade, quebrando “os vínculos do processo musical”, variedade harmônica com “grau de mudança mais rápido”, e “uma gama impura de possibilidades estilísticas”. O que leva novamente ao conceito intertextual por estabelecimento de relações e empréstimos entre demais linguagens estéticas valendo-se de transformações do material apropriado.

Desta forma, o pós-minimalismo enseja um caráter impuro e complexo pelos muitos diálogos que exerce. Santos (2019, p. 127) apresenta uma interessante tabela com a síntese do pensamento de vários autores sobre o tema (ver Tabela 4).

**Tabela 4** - Síntese das características do Pós-minimalismo segundo vários autores.

<i>Características do pós-minimalismo musical</i>	
PARELES 1983	repetição para a textura ao invés de usá-la para a estrutura; engloba sons do jazz e dos clássicos;
JOHNSON 1994	uso frequente de extensas linhas melódicas;
SCHWARZ 1996	vocabulário eclético e variedade harmônica; uso de técnicas minimalistas para atingir clímax emocional; gama impura de possibilidades estilísticas;
GANN 1997	tonal; predominantemente consonante; baseada num pulso estável não previsível ou fácil de seguir; tendência a fazer giros surpreendentes inspirada em diferentes tradições, integrando tais inspirações em uma linguagem musical autônoma;
POTTER 2000	perfil melódico destacado; variedade timbral; separação clara da melodia e do acompanhamento; materiais melódicos ampliados; progressões harmônicas mais facilmente associadas a músicas ocidentais anteriores estruturas narrativas;

<sup>58</sup> SCHWARZ, *Minimalists*, pp. 9, 10, 77.

BERNARD 2003	maior complexidade; maior preocupação com sonoridades; as texturas tornaram-se explicitamente harmônicas; harmonizações de uma essência quase tonal surgiram;
FINK 2004	maior complexidade; caráter mais pessoal; procedimento composicional mais intuitivo;
CERVO 2007	mistura de outros procedimentos composicionais com o minimalismo; relevo na expressividade melódica; obras são estruturadas em seções contrastantes, com quebra do senso de continuidade do minimalismo estrito dos anos iniciais;
WILLIAMS 2009	citação de outras músicas; referências extramusicais;
MASNIKOSA 2013	sem rigidez e impura; contrastes significantes; expressividade;
GANN 2013	Insiste nas características elencadas em 1997 mais: obras para instrumento solo ou música de câmara quase sempre escrita na notação padrão; formas curtas; emotividade sem sobressaltos, que pode ser associada com o romantismo tardio ou modernismo; A duração dos trabalhos retornou ao tamanho mais convencional de música de concerto (de 5 a 25 minutos);

Fonte: Santos, Rita de Cássia D. (2019, p. 127).

Segundo Ap Siôn, na estética minimalista, assim como na música eletroacústica anterior, o uso de materiais externos de uma ampla faixa e tipos de sonoridades foram tomadas de empréstimo, vozes, objetos sonoros, fontes musicais de outros gêneros como jazz, a música *pop* ou erudita, todo o tipo de referência para ser realocada através de meio técnico disponível, como fitas magnéticas, com *loops* e busca de novas texturas numa gradual desfamiliarização deste material original. Ao falar do minimalismo inicial, Ap Siôn (2013, p. 263) afirma que "esse processo de desfamiliarização e liquidação torna-se um tema recorrente em certas obras minimalistas desse período e resulta em formas quase literais de 'desconstrução' musical." . Ao passo que o pós-minimalismo procura manter "a identidade do original ao tentar recolocar a citação em novos contextos musicais e ambientais." (AP SIÔN, 2013, p. 264). No campo da intertextualidade Ap Siôn (2013, pp. 268-277) categoriza alguns tipos de citação no (pós)minimalismo como segue abaixo.

*Citação como Homenagem ou Crítica:* nem sempre sendo um empréstimo literal de outro autor, mas pode ser uma referência a linguagem e estilo, uma paráfrase. Este tipo de citação de assemelha com a categoria também estabelecida por Hyde.<sup>59</sup>

*Citação como Inserção:* materiais de outro autor inseridos e justapostos ao longo da peça; pode ser inserido em caráter cumulativo, ou seja, um fragmento do material é primeiramente exposto e gradativamente vai sendo incorporado.

*Citação Dialética:* seja por integração ou ruptura entre o material citado e o original - causa uma perturbação, uma quebra abrupta no discurso ou distorção. Processo comum no pós-minimalismo.

*Intertextualidade Genérica:* Se dá pelo uso de múltiplas influências sem ser específico e literal, também ato recorrente no pós-minimalismo.

*Autocitação:* autor cita a si mesmo reutilizando obras ou fragmentos anteriores, "resultado quase inevitável da abordagem pós-minimalista."

Gilberto Mendes, apesar de se utilizar do conceito, não é um compositor minimalista. Mendes revelou um apreço pela repetição como reforço e êxtase da ideia musical, procurou muitas vezes pelo uso de técnicas aditivas/subtrativas lineares ou sobrepostas dos padrões motivicos, como os minimalistas dos anos 60/70 fizeram, indo, porém além, gradualmente expandindo materiais, fragmentando ou distorcendo citações como apresentado segundo os critérios de Ap Siôn expostos acima, e não sendo hermético na linguagem, pois ao expandir, cria períodos musicais diversos ou interrompe discursos, características que o insere num contexto pós-minimalista. O próprio Mendes declara:

Esse “repetitivo” de minha recente música sempre esteve, de certo modo, presente em minhas obras antigas, embora um pouco estendido. Um gosto meu pela estrutura estática, repetida. Não nego alguma influência do minimalismo de hoje, porém me considero mais influenciado, neste caso, pelo compositor espanhol Carles Santos. Pelo que ele chama de “expanding incremental repetition”: pequenas, mas importantes substituições de notas, e principalmente pequenos acréscimos de notas em pontos cruciais, que vão aumentando a extensão do tema que se repete, e é assim gradualmente expandido. (1994, p. 213).

Temos no repertório de Mendes alguns importantes exemplos de composições que se alinham nessa textura, podemos citar: *Três Contos de Cortázar* (1985), *Il Neige... de Nouveau!* (1985), *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), *Für Annette* (1993), *Estudo de*

---

<sup>59</sup> A qual Hyde chama de *reverencial*. HYDE, 1996, p. 206.

*Síntese* (2004) que se trata claramente de uma autocitação transformada, obra que analisaremos adiante.

Intertextualidade se mostra um estudo amplo seja no campo literário ou musical nos seus modos operações. Para que tal aferição não se torne demasiadamente vaga onde tudo pode ser intertextualidade ao mesmo tempo nada ser, se faz necessário examinar as relações que tornam o novo texto produto de texto ou grupo de textos anteriores, suas influências, convergências ou divergências, e assim detectar o elemento que emerge dessa re-leitura.

Deste modo, esse capítulo se propôs a expor as principais e atuais correntes teóricas que versam sobre intertextualidade de modo geral desde a introdução do termo por Kristeva, seguido pelo conceito de polifonia com Bakhtin, a consequente morte do autor e ascensão da linguagem com Barthes, e a necessidade do estudo da retórica e ideologias para a análise como evoca Jenny.

O capítulo ainda expõe as teorias de transcendência textual de Genette e suas tipologias relacionais. Constituímos tais teorias asseveradas por Genette como norteadora imprescindível e importante para o desenvolvimento de nossa análise.

No intrínseco a intertextualidade aplicada ao campo musical destacamos as teorias de da influência poética de Harold Bloom e Michael Klein; a categorizações estruturantes de Joseph Straus; o conceito de anacronismo metafórico de Martha Hyde; as relações intergenéricas de Ruben López-Cano; o conceito de *ethos* aplicado ao processo intertextual explanado por Everett; os tipos de citação no pós-minimalismo com Ap Siôn.

Julgamos oportuno uma breve exposição dos conceitos, técnicas e diferenciações da estética minimalista e o chamado pós-minimalismo, pois, muito da obra de Gilberto Mendes se utiliza de tais técnicas, embora ao seu modo. Nos devidos capítulos posteriores apresentaremos análises estruturais e os processos intertextuais de Mendes em obras selecionadas.

## 2 DAS RELAÇÕES VIRTUAIS

"Não mais representar o visível, mas tornar visível."

*Paul Klee*

Da "pedra ao pixel", ou, da "pedra ao mouse". Os meios técnicos da antiga *techné*<sup>60</sup> grega onipresente nas artes e agora através de novos meios tecnológicos, desde sempre figuram como a forma prática de lidar com as limitações humanas diante da natureza. O conhecimento das técnicas e tecnologias é uma forma do homem usar o potencial da natureza para expandir as suas capacidades humanas visando a sobrevivência e o domínio; o qual é o controle humano sobre o mundo natural. Tais domínios foram também utilizados para comunicação e manifestação artística, e paulatinamente novas linguagens e usos foram surgindo em cada cultura de acordo com sua necessidade. Assim, a mediação técnica ou tecnológica sempre esteve tacitamente presente de alguma forma.

A importância de tratar a temática do virtual consiste em compreender o modo de ser dos objetos, linguagens e obras, e a nossa relação com eles, pois explica outra realidade advinda do seu oposto, o atual ou o "reificado", que é o "coisificado" ou materializado. A materialização influi na noção de "representação", o signo e o seu poder de representação, a virtualização trata da desterritorialização dos signos, da desmaterialização das formas simbólicas (as obras, a linguagem escrita).

Platão foi um dos primeiros a tratar sobre a representação do real na *República*, livro X - *mimesis* - “a imitação está longe da verdade e se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra” (PLATÃO, 1999, p. 325). Em Platão o real é o ideal, o mundo das ideias, da razão, se aproximando da verdade e da essência, e considerando três graus da realidade: a criada por Deus, “o criador natural”; a criada pelo artífice e a criada pelo artista, o imitador. O ato criador primeiro é o do divino, e demais atividades humanas são meras cópias, e a arte uma sombra da realidade que imita.

Assim, a literatura, como em Homero, que apenas remete aos episódios e guerras deste que não podemos vivenciar de fato, a não ser pela representação da realidade através do meio

---

<sup>60</sup> Em Aristóteles, arte (*techné*), em primeiro lugar, se refere à (i) disposição ou “potência” (*dýnamis*), da alma (*psyché*) relacionada com a produção (*poiesis*), e portanto, pode ser compreendida como capacidade racional, isto é, uma espécie de habilidade ou hábito adquirido (*héxis*), relacionado ao fazer poético (*poiesis*), que se estabelece no poeta como uma espécie de hábito produtivo (*héxis poietikê*) de compor poemas, a arte (*techné*) que reside no artista. (PENNA, T. *A Poética de Aristóteles: conceito e Racionalidade*. UFPB, 2017. Tese de Doutorado).



literário. De modo semelhante, a operação das artes como representação da realidade, uma imitação de algo já feito anteriormente seria inferior (representar através de pintura um determinado móvel feito por um marceneiro, por exemplo). “O imitador não tem, portanto, nem ciência, nem opinião justa no que diz respeito à beleza e aos defeitos das coisas que imita” (PLATÃO, 1999, p. 330). Para Platão, imitar o real seria uma espécie de plágio, algo falso e destituído de maior valor.

O conceito de *mimesis* se modifica em Aristóteles, ele é deslocado para o fazer, e no ato de fazer não há imitação no sentido inferior de plágio, pois, “não seria possível, do mesmo modo, haver imitação das ideias, pois o fazer é sempre produção de uma coisa singular” (RICOUER, 2000, p. 66). O fazer (poiesis) se torna o valor distintivo e elevado; é uma condição humana, é sustentada pelo real e a ela se submete como referência, mas não determinista da invenção; apoiado pelo real para a criação numa determinada técnica. “Aristóteles também entendia a arte como imitação da realidade, porém não atribuiu a esse fato um valor tão pejorativo. Para ele, a obra possuía valor estético, e o significado de imitação passa a ser o de “possíveis interpretações do real” (CAPAVERDE, 2007, p. 147).

A arte (techné) como imitação ou representação da vida, da natureza ou da realidade humana, segundo o conceito de *mimésis* desde Aristóteles (*Poética*, 1447a15), como conceito de purificação ou expurgação das emoções - *kathársis*; a arte (techné) dotada de racionalidade (dianoia) se estabelece como ciência (episteme) subserviente a um fazer produtivo (poiesis) visando uma ação prática (práxis) e com propósito (télus). Deste modo, tanto a poética (manifestação artística, em geral) quanto a expansão tecnológica possuem a mesma origem, embora com produção (poiesis) e práticas (práxis) diversas com múltiplos objetivos culminando em pontos de contatos, ou objetivo último (télus) - a expressão e expansão o domínio humano sobre a natureza (physis).

Nos séculos que se seguiram na cultura ocidental, a influência aristotélica e o neoplatonismo mantiveram essa concepção de representação.

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se por si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação - fosse ela festa ou saber - se dava por repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda a linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar (FOUCAULT, 2000, p. 23).

No Renascimento o conhecimento era fundado sobre a ordem da semelhança com o real e sua representação segundo uma cosmologia do mundo ordenadas fisiologicamente. Os fazeres e saberes eram constituídos mais por analogia ao real percebido e menos por significado. De importância capital é a linguagem, local onde a verdade se manifesta e se anuncia, como mediadora do mundo e da realidade suprema. “É por isso que todas as linguagens do mundo, tal como foi possível conhecê-las graças a essa conquista, formam, em conjunto, a imagem da verdade” (FOUCAULT, 2000, p. 50). Nos séculos que se seguiram ao período clássico, começa-se a perguntar na representação como um determinado signo poderia designar aquilo que ele significava.

Questão à qual a idade clássica responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular de representação (para os clássicos) ou de significação (para nós). A profunda interdependência de linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e a palavra vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz (FOUCAULT, 2000, p. 59).

Deste modo, partir do século XVII rompe-se com a semelhança entre real e representação, coisas e palavra. O sistema de semelhança-diferença entre o real e sua representação ainda vigora, porém, com outra episteme; o representar o real não significa apreensão do real em sua essência, a representação e o real se separam. Um quadro onde há uma pintura de uma casa não é uma casa, por mais que identifiquemos e anunciemos ser uma casa ali pintada; uma imagem de um rosto chorando não exprime tristeza nem enuncia necessariamente a ideia de tristeza, pois ideia e sentimentos não possuem forma visível. O quadro "A Traição das imagens (1929) de René Magritte (1898 - 1967) é muito significativo.

**Figura 9:** René Magritte - *A Traição das Imagens* (1929).



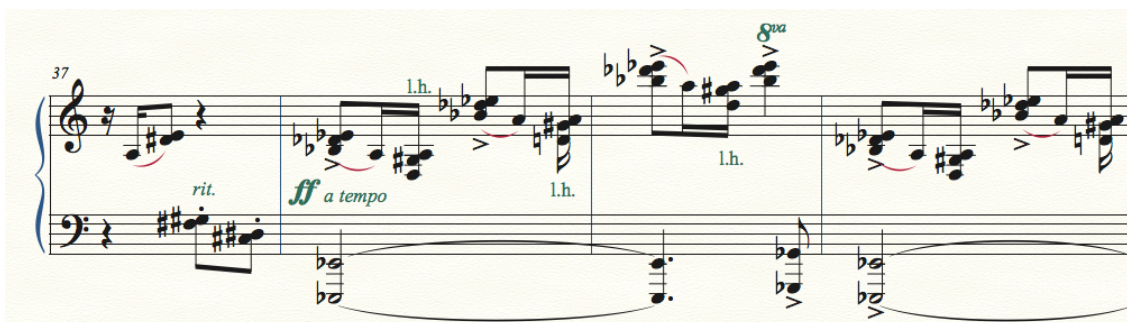
Fonte: Los Angeles County Museum of Art.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.lacma.org/magritte-index>. Acesso em 9 jun. 2022.

A inscrição que declara "Isto não é um cachimbo" contradiz a imagem, provocando o intérprete a ler um texto contraditório ao ver a imagem (*cf.* Figura 9); tal como uma paródia irônica, um paradoxo. Entretanto, a frase se bem compreendida, é assertiva, pois, não é um cachimbo, mas, a representação de um. O autor confronta o pensamento anterior de representação como se fora uma realidade, ele questiona a identidade manifesta e o nome atribuído. Isto abre para outro campo que a arte e a tecnologia passam a explorar mais intensamente: o *simulacro*.

Aberto, não para o cachimbo “real”, ausente de todos esses desenhos e de todas essas palavras, mas aberto para todos os outros elementos similares (compreendo nisso todos os cachimbos “reais”, de barro, de escuma, de madeira, etc.) que, uma vez tomados nessa rede, teriam lugar e função de simulacro (FOUCAULT, 1988, p. 65).

**Figura 10:** Silas Palermo: *Miniaturas Brasileira I* (excerto) - "Isso não é uma música"



Fonte: o autor.

Assim como uma imagem não exprime direta e inequivocamente o sentimento "amor", pois, não há uma forma universal e real para emoções, da mesma maneira uma determinada obra musical não exprime tal sentimento diretamente, o meio se dará então por simulacros, por apresentações imperfeitas da realidade percebida pelo intérprete. O amor é virtual (CHAGAS, 2021, p. 15). Até mesmo a grafia musical é uma convenção (dentre muitas outras possíveis) para representar a música sem se-la efetivamente (*cf.* Figura 10 acima). Este fenômeno é o que consideramos como *virtual*.

Segundo Foucault, o homem "não existia" até o século XVIII na iluminação que seria enfim conhecido e percebido além da potência da vida, da fecundidade e do trabalho, do destino que lhe era predestinado. O homem se tornou possível pelo confronto com a finitude; pela reduplicação do empírico no transcendental; pela relação do cogito com o impensado e pelo retorno da origem. Na finitude, "como se ele não fosse nada mais do que um objeto da natureza ou um rosto que deve desvanecer-se na história. A finitude do homem se anuncia - e

de uma forma imperiosa – na positividade do saber" (FOUCAULT, 2000, p. 432). Foucault (2000, p. 434) segue dizendo "quando os conteúdos empíricos foram desligados da representação e envolveram em si mesmos o princípio de sua existência, então a metafísica do infinito tornou-se inútil [...]. Então, todo o campo do pensamento ocidental foi invertido".

O local de análise não é mais a representação, mas o conteúdo empírico que nele são dados; surge então um lugar do desconhecido, pois aquilo que não pensa lhe escapa. "O cogito não conduz a uma afirmação de ser, mas abre justamente para toda uma série de interrogações em que o ser está em questão" (FOUCAULT, 2000, p. 450). O quadro *As meninas* de Velázquez (ver Figura 11), segundo interpreta Foucault, é um ato de representar a própria representação do homem. Semelhantemente, uma partitura musical é uma escrita que se presta a representar um aspecto da lógica da música que, por sua vez, surge como representação do próprio homem e suas associações, um simulacro portanto.

**Figura 11:** *Las meninas*; Diego Rodríguez De Silva Y Velázquez.



Fonte: Museo Nacional del Prado.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Disponível em:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>. Acesso 10 jun. 2022.

## 2.1 Representação, Simulacro e Virtual

Se para Platão a verdade é imutável, o real é a ideia, e o mundo fenomênico é imitação sendo revelação de algo que já existe; em Aristóteles, por sua vez, contém verdade o ato de fazer (poiesis), a arte (techné) que pode revelar o real imitando-o de muitas maneiras e com valor estético que simulam o caráter, os afetos e as ações (ethos, pathos, práxis, respectivamente). A discussão e a operação da realidade modifica-se após o século XVII, rompendo tais conceitos miméticos, chegando ao mundo pós-moderno em que a realidade passa a ser vista como produto cultural, estético e reproduzido como equivalente. Nesse ponto segue Baudrillard

[...] a reprodução clássica não é equivalência, mas a transcrição, interpretação, comentário. Ao final desse processo de reprodutibilidade, o real não é somente o que pode ser reproduzido; é igualmente o que é sempre já reproduzido. Hiper-real. Então: fim do real e fim da arte pela reabsorção total de um e da outra? Não: o hiper-realismo é o apogeu da arte e o apogeu do real mediante a troca respectiva, no nível do simulacro, dos privilégios e preconceitos que os fundam. O hiper-real está além da representação por estar todo inteiro na simulação. [...]. Análogo ao efeito de distanciamento inerente ao sonho, que faz dizer que se sonha, mas sem que isso passe de jogo de censura e de perpetuação do sonho, o hiper-realismo é parte integrante de uma realidade codificada a que perpetua e da qual ela nada muda. Com efeito, é preciso interpretar o hiper-realismo ao inverso: é a realidade hoje que é hiper-realista (1996, p. 96).

Baudrillard entende que vivemos hoje o surrealismo prático, esse tornado realidade, antes reservado aos meios de expressão artística e talvez como uma constatação quase que premonitória.

O segredo do surrealismo já era o fato de a realidade mais banal poder vir a ser surreal, mas apenas em instantes privilegiados, e que ainda relevavam da arte e do imaginário. Hoje, é toda a realidade cotidiana, política, social, histórica, econômica, etc., que incorporou desde logo a dimensão simuladora do hiper-realismo: já vivemos a alucinação estética da realidade (BAUDRILLARD, 1996, p. 96).

Na pós-modernidade a verdade no real deixa de ser objetiva, o ceticismo a respeito da verdade, unidade e progresso, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade numa condição de possibilidades (EAGLETON, 2005, p. 27); "o modernismo se preocupava compulsivamente com o Novo e buscava captar sua emergência [...]. O pós-moderno, entretanto, busca rupturas, busca os deslocamentos e

mudanças irrevogáveis na representação dos objetos e do modo como eles mudam" (JAMESON, 2006, p. 13). Os símbolos passam a ter mais importância que a realidade objetiva, e se torna a própria realidade maximizada pela via do simulacro. Para Baudrillard (1991, p. 8) "a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real".

Tendo a simulação como uma imitação limitada da realidade, no simulacro<sup>63</sup> temos uma cópia da imitação, onde o real e o ficcional ocupam o mesmo lugar gerando signos autoproduzidos, uma realidade experimental<sup>64</sup>.

Antes, já com a fenomenologia de Merleau-Ponty houve a crítica da apreensão da realidade exclusivamente pela razão de maneira predeterminada. Para ele, a percepção e análise do real passa necessariamente pelo corpo, que deixa de ser apenas um mero objeto científico, mas uma condição humana de experiência. O corpo fenomenal é "uma certa montagem geral pela qual sou adaptado ao mundo [...] amplitude variável de meu ser no mundo" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 283). O mundo percebido não corresponde ao mundo exterior, e demanda a percepção que une corpo e mente (nous) indissociáveis, o corpo fenomenal que traz significado exercendo dinamicamente em situações concretas. É o corpo que confere consistência ao mundo da atividade, e a própria percepção da temporalidade dos atos na ação depende do corpo.

Em outros termos, como nós o mostramos alhures, o corpo objetivo não é a verdade do corpo fenomenal, quer dizer, a verdade do corpo tal como nós o vivemos, ele só é uma imagem empobrecida do corpo fenomenal, e o problema das relações entre a alma e o corpo não concerne ao corpo objetivo, que só tem uma existência conceitual, mas ao corpo fenomenal. O que é

---

<sup>63</sup> Segue aqui a conceituação feita por Baudrillard - *Simulação*: Recupera o conceito de mimese de Platão. É a ação produtora de simulacros. É a cópia, imitação da forma ideal. Parte verdadeira e parte realidade, pois real e verdadeiro são as ideias. Não é falso nem verdadeiro, está no limite da realidade e da irrealidade, do real e do ficcional. Da simulação originam-se simulacros. Simular é fingir o que não se tem. *Simulacro*: Origina-se da simulação, da aparência. A cópia da cópia. Para Baudrillard, o mundo em que vivemos foi substituído por um mundo-cópia, no qual vivemos cercados por simulacros. Simulacros são signos sem vínculos com o real, autoproduzidos. São objetos sem referência que se apresentam mais reais que a realidade. Se a ação é uma simulação, o resultado é um simulacro. Assim, quaisquer distinções entre o real e o irreal torna-se impossível. Da simulação e dos simulacros origina-se a hiper-realidade. (ROCHA, Marcelo da S.; COSTA, L. v.16, n.1, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/5832>. Acesso em: 24 ago. 2022).

<sup>64</sup> Para ilustrar o conceito observado e fundamentado por Baudrillard podemos exemplificar o tema com o filme *Matrix* (1999), dirigido pelas irmãs Wachowski e protagonizado por Keanu Reeves e Laurence Fishburne, onde se questiona o que vem a ser a realidade ou não. Embora se aproxime do conceito de simulacro, o filme sendo muito metafórico separou a realidade da ilusão. Um filme que melhor ilustra é *The Truman Show* (1998) No longa, Jim Carrey interpreta Truman, um homem que tem, aparentemente, uma vida considerada "normal", trabalho, família, amigos etc, mas que na verdade, tudo isso não passa de um *reality show*. Tudo é fictício e planejado, mas ele - e somente ele - não sabe, é vigiado e acompanhado pelos telespectadores diariamente. O filme possui um modo satírico, seu título pode ser uma contração de "*the true man show*", apelando para o novo conceito de realidade no simulacro do hiper-real, onde realidade e ilusão são a mesma coisa, um real criado.

verdadeiro é apenas que nossa existência aberta e pessoal repousa sobre uma primeira base de existência adquirida e imóvel (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 578).

É nessa ação dinâmica entre o corpo fenomenal e o mundo exterior que lhe conferindo sentido que há a mediação e a expansão do ser em seu mundo de ação, expansão do seu campo pelo uso de instrumentos e criação de novos usos ou novos instrumentos. "O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 199). Não é no espaço objetivo que o sistema corpo-mente age, mas num mundo virtual criado pela conexão do agente; é em seu corpo fenomenal e no seu campo de atuação.

As principais regiões de meu corpo são consagradas a ações, elas participam de seu valor, e trata-se do mesmo problema saber porque o senso comum coloca o lugar do pensamento na cabeça e como o organista distribui as significações musicais no espaço do órgão. Mas nosso corpo não é apenas o corpo constituído. Ele é a origem de todos os outros; o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 202).

Ponty formula que a síntese faz-se no objeto ou no mundo, embora de fato ela se efetue no sujeito atuante na atividade. O corpo fenomênico em ação, movimento virtual, não o objetivo, é o que confere a unidade dos sentidos onde ocorre a significação a cada situação. "Os sentidos traduzem-se uns nos outros sem precisar de um intérprete; compreendem-se uns aos outros sem precisar passar pela ideia" (BOYER, 2008, p. 33). É ele que confere sentido aos objetos naturais e até culturais como a linguagem e as palavras. Apreender o significado da palavra "frio" depende, em sua significação plena, em sua aquisição de sentido no mundo, de uma experiência incorporada, e não de uma representação das propriedades físicas objetivas do "frio"; da mesma forma com as cores, ou com os sons naturais e os sons musicais (e nisso reside a percepção musical completa e significativa, não sendo suficiente, portanto, uma aceção puramente mental e teórica).

Enquanto em Foucault, a ausência é o homem não mais representado pelo mundo natural, mas incorporado no mundo do trabalho, da vida e da linguagem, assim, a morte da representação; em Ponty é a presença do *ser-no-mundo* experiencial que percebe e interpreta o mundo e cria o real. Baudrillard observa que a realidade não é mais representada, mas *presentada* via simulacros, hiper-realidade. Agora, o virtual já não mais mostra como o ausente ou o presente, mas o desterritorializado. Uma empresa não pode ser mais situada

precisamente num espaço geográfico delimitado; um texto pode se apresentar num papel específico e circunscrito ao seu espaço ou num meio virtual das redes em espaço algum e a todos simultaneamente; uma pessoa pode estar ausente-presente numa conferência por chamada "virtual"; um timbre musical pode ser formado por expansões virtuais que lhe conferem algo não marcado que não tem paralelo ou imitação do natural e ainda ser moldado por diversos meios e incorrendo significações múltiplas.

O senso comum entende o virtual como uma espécie de realidade onírica ou algo concernente ao tecnológico e seus meios. Contudo, o virtual aqui tratado é primeiramente o aspecto filosófico e como uma realidade em si. Passaremos a expor os pressupostos dos principais filósofos e teóricos contemporâneos sobre o tema que ampliam ou criticam o conceito clássico do virtual, mesmo com suas posições por vezes antagônicas, procurando por fim estabelecer uma conclusão no campo da música.

## 2.2 O Virtual na Filosofia Clássica

A discussão surge com o paradoxo do movimento, da mudança ou não mudança no ser. Para se considerar a existência de um ente, este deveria ser imutável, pois ao mudar deixa de ser; ao passo em outra corrente de pensamento, o ser é transitório, está em constante mudança. Preceitos opostos defendidos pelos filósofos pré-socráticos da *physis* Parmênides (c. 530-460 a.C.) e Heráclito (c. 500-450 a.C.), respectivamente, concluídos com bases empíricas de observação da natureza. Como um ente pode estar em movimento, no sentido de mudar, e, ao mesmo tempo *ser* (não perder a essência)? Parmênides defendia o monismo e o imobilismo do ser, o ser não pode ser e não-ser ao mesmo tempo, o ser indivisível, imutável, indestrutível; o que é percebido como movimento ou mudanças é enganoso, é aparência. As afirmações de Parmênides contribuíram para o princípio de identidade da lógica. A doutrina de Heráclito é pautada no mobilismo; um constante *devenir*. Se o mundo percebido é aparente, enganoso por estar em mudança, como podemos então conhecê-lo?

Diante do contraditório, Aristóteles fornece uma resposta em teoria do *Ato* (enérgeia) e da *Potência* (dynamis) através da síntese dos conceitos anteriores. A realidade da existência do ser é tanto como "ato", ou seja, existente com todas as suas características identitárias que o definem, tudo o que é dito a respeito do ser, predicções, qualidades, quantidades e demais categorias; como também, o ser poder *vir-a-ser* em "potência", a capacidade de movimento de mudança, de se tornar. A realidade do ser, seja racional ou irracional, é como também *pode-vir-a-ser*. Aristóteles (*Metafísica* 1017b) afirma que "o ser ou o ente significa, por um



lado, o ser em potência e, por outro, o ser em ato [...]. De fato dizemos que vê tanto quem pode ver como quem vê em ato".

A essência sendo inescrutável é conhecida por analogias, pelas características inerentes ao ser, semelhanças e diferenças, por categorizações. A potência é conhecida pelo movimento, pela capacidade de ação do ente. O ser só pode existir presentemente, em ato, a potência não existe realmente num determinado momento, antes é a possibilidade de *vir-a-ser*. Um homem é um pensador (algo dito sobre o ser, qualificação); por ter a capacidade de pensar (é um pensador em potência), ao pensar num presente momento (pensador em ato); portanto, se um determinado homem não está pensando, não deixa de ser em essência um pensador, não gera falsa identidade (não-ser), apenas não é em ato, mas continua sendo em potência. Aristóteles exemplifica em binômios:

O ato é o existir de algo, não do modo em que afirmamos ser em potência. Afirmamos ser "em potência", por exemplo, um Hermes na madeira, ou a semi-reta na reta, porque deles poderiam ser extraídos, e também o pensador que não estiver considerando seu conhecimento, desde que for capaz de considerá-lo; por outro lado, afirmamos ser "efetivamente". (*Metafísica*, IX, 1048a 30). O que queremos dizer é evidente, em casos particulares, pela indução, e não é preciso buscar definição de tudo, mas apenas considerar o análogo: tal como quem está construindo está para o construtor, do mesmo modo quem está desperto está para quem dorme, e quem está vendo está para aquele que está de olhos fechados, mas possui visão, e aquilo que foi discriminado a partir da matéria está para a matéria, e o elaborado está para o não-elaborado. Nesta diferenciação, para que uma parte fique delimitada a efetividade, e, para a outra, o "capaz". (*Metafísica* IX, 1048a 35).

Ao dizer sobre o ser em ato e em potência, Aristóteles diferencia o movimento "em ato" do ser, sendo que o movimento não é uma substância em si mesma, não existe como algo, mas um meio proporcionado pela potência do ser pelo qual ele se torna, vem-a-ser, um estado de transições de algo para algo. Quando um homem em sua potência racional passa a exercer o movimento de especular sobre, neste movimento ele passa a ser um pensador e todos os movimentos que disto decorrem, argumentação, reflexão, etc., mas o movimento em si não é uma substância, mas uma "ponte".

Uma semente tem a potência de se tornar flor em ato, o movimento é o florescer; passou de algo para outro algo, de semente a flor. Verifica-se que a semente como uma flor latente, a semente continha a flor em potência, a essência é mesma em ambos os casos. De modo semelhante, uma semente que se torna uma árvore que pode vir a se tornar uma mesa ou uma obra de arte. A essência, a substância, está continuamente presente, a matéria é a mesma entre a árvore, a mesa ou uma obra de arte, mas modificada pela forma. A

transformação da forma foi possível pela potencialidade, *devir*, gerada pela efetuação do movimento que uma vez efetivada se torna presente (em ato). Desta maneira, o ato e a potência são distintos, sendo o ato princípio ativo determinante e a potência a capacidade de realização.

A arte é uma potência racional, como a arquitetura, a escultura, a música, por exemplo, gera o movimento no fazer com técnica - a *techné*, conhecimento teórico com aplicação prática (*práxis*) - visando determinado propósito (*télos*), são agentes que podem lidar (*dynamis* - potência) com a matéria-forma do ser (*enérgeia* - ato). O som é uma matéria em essência, que ao obter uma determinada forma torna-se música, por meio de um movimento do artista (*poiesis*), realizado pela arte produtiva com intervenção humana (*techné*). Ainda acrescentando sobre a questão da finalidade, um intérprete musical<sup>65</sup> demanda que a sua ação não é um fim em si, mas um meio, embora importante no movimento, pois gera a música como substância.

Outro filósofo grego posterior, Sexto Empírico (II d.C.), que em seu ceticismo propõe de forma aporética uma reflexão sobre música, sua essência e função. Sexto Empírico contrapõe o pensamento dicotômico entre música teórica e prática (PALERMO FILHO, 2019, p. 41). Devido à herança do pensamento platônico, na época de Sexto Empírico ainda se distinguia o caráter teórico e prático da música entre *harmonike* e *organike* como opostos (REYES, 2004, p.100); Aristóxeno de Tarento divide a música em quatro partes: harmonia (*harmonike*), rítmica, métrica e orgânica, ou seja, prática<sup>66</sup>.

Aristides Quintiliano, filósofo grego que viveu entre os primeiros séculos da era cristã (entre II – IVd.C.?), segue o estudo sobre o monocórdio entendendo a superioridade da música teórica ao dizer que a excelência em música é alcançada antes por via intelectual, através dos números, do que por via sensível, através da audição (QUINTILIANO, Da Música. Livro III, cap. 2, apud PALERMO FILHO, 2019, p. 44).

---

<sup>65</sup> Na cultura grega clássica e que percorreu a cultura ocidental, um prático (*pragmatikos*), alguém que por experiência executava um instrumento musical (*περί οργανικήν ἐμπειρίαν* - através da experiência em instrumentos), não era o mesmo que um músico no sentido teórico (*μουσικός* - músicos), pois somente este último possui a ciência musical e dos sons (*ἐπιστήμη τις περί μελωδίας* - ciência das melodias). Os práticos eram considerados de categoria inferior aos verdadeiros músicos pensadores, que segundo BOÉCIO (*De Institutione Musica* 480-524). A excelência da música é obtida mais pelo intelecto do que pela audição, segundo QUINTILIANO, (Da Música. Livro III, capítulo 2). A proeminência do intérprete, portanto, é fenômeno mais recente na história de música.

<sup>66</sup> Aristóxeno de Tarento (c. 300-360 a.C.) em seus escritos deu os primeiros passos para a criação dos estudos musicológicos; o texto aqui refere-se ao seu livro *Os Elementos da Harmonia* (*Harm.*).

Sexto Empírico<sup>67</sup> entende que a existência da música depende também da experiência (*empeiria*), a *organike* é arte (*technê*) prática imprescindível, portanto, a música teórica é música em *potência* e o *movimento* agenciado pelo intérprete realiza a música como *ato*, a torna presente, vem-a-ser, embora por ser uma arte temporal está num constante devir, pois, música é movimento<sup>68</sup>, e somente existe em *kínesis*. O antigo filósofo quando fala contra os músicos, ele está se referindo aos teóricos, sobretudo combatendo seus pressupostos e a ideia hierárquica entre música teórica e prática há muito existente e posta em xeque. Sexto contradiz questões como o *ethos* da música, a ordenação do cosmos segundo a harmonia e consequente poder sobre a música e seus instrumentos, em seguida refuta a dicotomia, a qual provocaria uma perda do ser da música, pois a música está no sensível não apenas no inteligível. Salientamos apenas uma parte deste pensamento numa contundente afirmação:

De tal tipo é o primeiro modo de refutação contra os músicos, já o segundo, atacando os princípios da música, envolve uma investigação mais pragmática. Por exemplo, visto que a música é uma ciência daquilo que é melódico e não melódico e do que é rítmico e do que não é rítmico, se mostrarmos plenamente que nem as melodias existem e nem os ritmos são coisas existentes, nós teremos mostrado que também *a música não existe* (SEXTO EMPÍRICO<sup>69</sup>, Livro VI, 6.38. grifo do autor).

A música não existe, segundo ele, em substância, em essência, à parte de nossas representações. O som é o sensível próprio da audição. A música existe somente na medida em que existe a prática dela e sua recepção. Ela não “é” de forma autônoma em existência. De forma semelhante, Small escreve:

Não existe tal “coisa” chamada música. Música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente “coisa/música” é uma invenção. Uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto. Esse hábito de pensar em abstrações – de tirar de uma ação o que parece ser sua essência e de dar um nome a essa essência – é provavelmente tão antigo quanto a linguagem; é útil na conceitualização do nosso mundo, mas tem seus perigos. É muito fácil pensar na abstração com mais real do que a realidade que ela representa. [...] Esta é a armadilha da

<sup>67</sup> A obra de Sexto Empírico chamada *Adversus Mathematicos* contém seis livros, dentre os quais o Livro VI - *Contra os Músicos* - está inserido. Os demais são: *Contra os Gramáticos* (Livro I), *Contra os Retóricos* (Livro II), *Contra os Geômetras* (Livro III), *Contra os Aritméticos* (Livro IV), *Contra os Astrólogos* (Livro V).

<sup>68</sup> Manifesto Música Viva (1946).

<sup>69</sup> Ἀλλὰ τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τῆς πρὸς τοὺς μουσικοὺς ντιρρήσεως τοιοῦτότροπὸν ἐστίν, [6.38] τὸ δὲ δεῦτερον καὶ τῶν τῆς μουσικῆς ῥαῶν καθαπτόμενον πραγματικωτέρας μᾶλλον ἔχεται ζητήσεως. οἷον ἐπεὶ ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη τίς ἐστίν ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν ἐνρῦθμων τε καὶ ἐκρῦθμων, πάντως ἐὰν δεῖξωμεν ὅτι οὔτε τὰ μέλη ὑποστατά ἐστίν οὔτε οἱ ῥυθμοὶ τῶν ὑπαρκτῶν πραγμάτων τυγχάνουσιν, ἐσόμεθα παρεστακότες καὶ τὴν μουσικὴν νυπόστατον.

reificação, e tem sido uma falha constante do pensamento ocidental desde Platão, que foi um dos seus primeiros perpetradores (1998, p. 3).

O período escolástico, herdando a ideia clássica de Platão e Aristóteles, passa a usar o termo "virtual" se referindo ao ser em potência, mas não atual; uma semente é virtualmente uma árvore, embora não seja presentemente, atual; precisa ser atualizado para dar a existência, mas ao ser atualizado como a passagem do tempo, a semente desaparece.

Com efeito, é possível encontrar já na Idade Média uma primeira caracterização do virtual de vital importância para nós, por tratar-se da primeira abertura a esta problemática de um modo direito. Contando com a ajuda de uma etimologia sumária, podemos conferir que a palavra virtual vem do latim *virtualis* que se relaciona, por sua vez, da voz *virtus*, que, entre outras significações mais óbvias, também carrega o sentido de força ou potência. Esta abordagem etimológica, eventualmente correta, é, sem dúvidas, insuficiente; é preciso reconhecer e especificar ainda que a palavra *virtus* é formada pelo prefixo ‘*vir-*’, que indica o masculino, o penetrante, o que ‘informa’, o que detém e comunica a forma. O destino ou objetivo dessa força que informa a forma nos conduz a um dos problemas centrais da filosofia do medievo. Para a filosofia medieval, o virtual é aquilo que está em potência, que ainda não foi atualizado. Assim sendo, o virtual parece necessitar de uma passagem na qual, ao mesmo tempo, se completa e desaparece. (CRAIA, 2009, p. 113).

Tal conceito de virtual ainda permeia o entendimento comum, ou por vezes é restrito a instrumentalidade e mediação tecnológica. Passemos a expor conceitos outros que diferem, trazidos por filósofos contemporâneos, que permitirá compreender sob a ótica dos tempos e vivências da pós-modernidade.

### **2.3 O virtual na contemporaneidade**

O conceito de virtual se modifica ao longo do tempo criando conexões e significados. Num sentido amplo, o virtual é passado-presente em existência, isso é compreendido e aplicado de modo diverso. Em Bergson (1999) a tradição clássica do virtual como potência é mantida, mas agora vinculada ao conceito da memória; para Deleuze (1988) difere do campo de possibilidades, o virtual é o real que acontece ao ser atualizado; em Lévy (2011) o termo é lançado para o século XXI com ênfase no processo inverso, não do virtual para sua atualização, mas a virtualização do real num processo contínuo e complexo.

### 2.3.1 Virtual como passado-presente

Bergson entende a coexistência entre passado e futuro em continuidade, assim, remete à memória, multiplicidade virtual. O conceito de memória é central, sendo, pois, um indivisível temporal, multiplicidade heterogênea, virtualidade.

Essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: "conservação e acumulação do passado no presente" (DELEUZE, 2008, p. 39).

A seleção dos dados presentes, os quais são acolhidos e decodificados por nossos sentidos, os misturamos a milhares de detalhes de experiências passadas que deslocam nossas percepções reais, "das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples 'signos' destinados a nos trazerem à memória antigas imagens." (BERGSON, 1999, p. 30). A formação do homem em sua maturidade advém dos acréscimos e sedimentações da memória que será posta em ação e que norteará a conduta, o hábito. Por sua vez, novas ações presentificadas pelos sentidos envolvem a criação de novas memórias e novas significações. O reconhecimento de lugares, ambientes, odores que levam a significados se deve ao fato da memória passada sendo significada no presente numa determinada ação, fato que se deve a repetição. Memória é uma espécie de eco, uma repetição, uma lembrança passada trazida à tona para (re)compor o futuro num ato de criação.

Em geral, para remontar o curso de nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relacionaria ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos no passado. [...] também é preciso que a representação análoga à percepção atual seja escolhida entre todas as representações possíveis. Os movimentos efetuados ou simplesmente nascentes preparam essa seleção, ou pelo menos delimitam o campo das imagens onde iremos colher (BERGSON, 1999, p. 107).

Tomemos como caso a formação de um cânone musical. Esta formação envolve memória, algo atemporal e virtual que passará a ocupar um espaço à medida que um determinado compositor dela se utiliza fazendo um recorte baseado em suas experiências, intenções criadoras e por fim pôr em prática através da ação que é corpórea. O autor remete à sua memória, *lembrança-pura*, que contém incontáveis elementos virtuais, tais como:

experiências de vida, compositores precursores absorvidos, aprendizados no campo da música e aprendizados congêneres, e destes são feitos recortes, ou seja, parciais dos compositores influentes no seu cânone, estilos, porções de repertório interiorizado, modos de percepção musical, esses e outros elementos que se fazem *imagem-lembrança*. Desta imagem o autor estabelece mais um processo de (re)composição que também será virtual, no campo da ideia, e que mesmo ao passar para a escrita musical se dará um processo de escolhas na realização, na *atualização* que se presentifica em uma obra.

O mesmo poderia ser dito sobre a interpretação musical e a recepção por parte do ouvinte, atos que envolvem a relação entre memória (virtual), percepção e ação significativa, que depende do sujeito. O processo para o intérprete, que a priori detém um conjunto específico de imagens-lembranças no campo musical, difere de outro ouvinte que possui um conjunto mais genérico; disto temos, comparativamente, uma evocação diversa da memória e de sua operacionalização em ações virtuais para a atualização, suscitando significações distintas para um e para outro. Ações estas que, no momento, estão lidando com passado-presente simultaneamente, mas assentindo num recorte temporal para torná-la factível, real, que tenha significado. Bergson, à semelhança de Merleau-Ponty como já exposto, reivindica um protagonismo do corpo e dos sentidos e sua relação com o engendramento da memória e a relação do passado impregnado e ações presentes relacionadas; o homem finito através dos sentidos cria um ponto no continuum do espaço-tempo numa ação que presentifica, que torna o real percebido.

Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância. É, portanto, na forma de dispositivos motores, e de dispositivos motores somente, que ele pode armazenar a ação do passado (BERGSON, 1999, pp. 83, 84).

Como o passado sobrevive em duas formas distintas: mecanismos motores e lembranças independentes; temos que, o reconhecimento de um objeto presente se faz por *movimentos* quando procede do objeto, por *representações* quando emana do sujeito; passa-se, por graus insensíveis, das "lembranças dispostas ao longo do tempo aos movimentos que desenham sua ação nascente ou possível no espaço" (BERGSON, 1999, p. 84). Tais movimentos serão, ou automáticos pelo hábito (a exemplo do aprendizado de instrumento musical), ou trabalho de espírito que buscará no passado para dirigi-las ao presente atual (algo único em significado, um acontecimento de minha vida). O tempo da memória é tido como

um contínuo, indeterminado, perene, amplo em espaço, assim, a ação do ser num corpo de instante único e espaço-temporal estabelece o corte entre passado e futuro numa ação significativa. Sem tal vínculo, a imagem, ainda que indestrutível, não terá ação sobre o real.

O objeto virtual é essencialmente passado. Bergson, em 'Matéria e memória' propunha o mundo com dois focos, um real e outro virtual, do qual emanavam, por um lado, a série das 'imagens-percepções' e, por outro lado, a série das 'imagens-lembranças', as duas séries organizando-se num circuito sem fim. (DELEUZE, 2006, p. 103).

A lembrança pura é a "virtualidade", a atualização dessa virtualidade, como lembrança pura, se dá por imagens que ganham novas significações e é sempre presente, essa é a imagem-lembrança que atualiza a lembrança pura e dela tira a sua realidade; o virtual consiste nessa coexistência entre passado-presente. Bergson traz o exemplo de uma leitura que, num primeiro momento, no processo de repetição e pelo esforço, cria o hábito, assim determinada leitura é aprendida. Num segundo momento ou processo, numa leitura posterior, a lembrança é requerida, entretanto, diante de um contexto outro, a conexão traz uma nova leitura, numa outra apreensão.

Bergson então distingue duas memórias: imagens-lembranças, que registra todos os acontecimentos de nossa vida à medida que o experimentamos, sem intenção ou aplicação prática; e a segunda se reproduz na consciência, torna-se utilitária e adequada a percepção atual, criadora a cada ato de atualização. Do recurso da memória retomada e significada num determinado contexto é que advém associações; um som num determinado timbre se tornou reconhecível pela lembrança, memória firmada por repetição, ao passo que um som estranho (como certos timbres eletroacústicos) não se deduz imediatamente uma âncora na memória e numa imagem criada, entretanto, em ambos os casos o segundo passo é sempre a tentativa de busca de significação, a percepção atrelada a uma atualização contextual.

Devemos atentar ao fato da coexistência desses processos da memória e significação, nisto consiste o paradoxo possível somente no virtual. Assim Bergson afirma:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura (1999, p. 280).

Da memória virtual passada chegamos ao atual da percepção, ou seja, "o virtual constitui essa reserva infinita de possibilidades de onde embarcamos para o atual, mas que mesmo se atualizando, permanece virtual, em moto-perpétuo" (MARQUES; HESSEL, 2021, p. 212).

### 2.3.2 Virtualidade como multiplicidade e invenção

Deleuze (2008, p. 137) afirma que "o segredo do bergsonismo está sem dúvida em Matéria e Memória; aliás, Bergson nos diz que sua obra consistiu em refletir sobre isto: que tudo não está dado. Que tudo não esteja dado, eis a realidade do tempo". A realidade significa que o dado supõe um movimento que o inventa, cria. O movimento e o dado, nesse caso, não operam por identidade de um no outro. Deleuze assim como Bergson criticam o conceito de possível a partir do movimento de potência a se atualizar como um decalque, uma mera projeção da produção, "mas o virtual não é a mesma coisa que o possível: a realidade do tempo é finalmente a afirmação de uma virtualidade que se realiza, e para a qual realizar-se é inventar. Com efeito, se tudo não está dado, resta que o virtual é o todo", afirma Deleuze (2008, p. 137). Deleuze prossegue em sua conclusão sobre Bergson e do virtual.

Se o passado coexiste consigo como presente, se o presente é o grau mais contraído do passado coexistente, eis que esse mesmo presente, por ser o ponto preciso onde o passado se lança em direção ao futuro, se define como aquilo que muda de natureza, o sempre novo, a eternidade de vida. Compreende-se que um tema lírico percorra toda a obra de Bergson: um verdadeiro canto em louvor ao novo, ao imprevisível, à invenção, à liberdade (2008, p. 138).

Multiplicidade é o conceito central para Deleuze (2006, p. 200), o virtual é o amplo campo de onde se extraem as atualizações, pensando essas como invenções produzidas pela diferença e repetição "fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudo-movimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata."

A atualização do virtual, ao contrário, sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação. A atualização rompe tanto com a semelhança como processo quanto com a identidade como princípio. Nunca os termos atuais se assemelham à virtualidade que eles atualizam: as qualidades e as espécies não se assemelham às relações diferenciais que elas encarnam; as partes não se assemelham às singularidades que elas encarnam. A atualização, a diferenciação, neste sentido, é sempre uma verdadeira criação. Ela não se



faz por limitação de uma possibilidade preexistente. É contraditório falar de "potencial", como o fazem certos biólogos, e definir a diferenciação pela simples limitação de um poder global, como se este potencial se confundisse com uma possibilidade lógica. Atualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual. O virtual tem a realidade de uma tarefa a ser cumprida, assim como a realidade de um problema a ser resolvido; é o problema que orienta, condiciona, engendra as soluções, mas estas não se assemelham às condições do problema (DELEUZE, 2006, p. 200).

Não há elemento puramente virtual ou puramente atual, nisto consiste a multiplicidade, um é devir do outro. Virtualidade protagoniza a relação com a imaginação e a criação. Fusão dos estados virtuais-atuais, sendo a diferença puramente lógica. "O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual" (DELEUZE, 2006, p. 197). Pois temos, virtual (real sem ser atual); ideal (sem ser abstrato); simbólico (sem ser fictício) - deste modo o real é o virtual atualizado. A memória em sua virtualidade é real, mas não atual, ao se presentificar no tempo e espaço de ação ela se atualiza.

A estrutura é a realidade do virtual (DELEUZE, 2006, p. 197). Na linguagem, os fonemas que distinguem uma língua de outra são inseparáveis dos morfemas tomados e que constituem as formações gramaticais; os morfemas intervêm no conjunto virtual da língua, são objeto de determinação e diferenciação para gênese e atualização da linguagem. A luz branca estruturalmente, virtualmente, portanto, possui geneticamente todas as cores, mas apenas que se diferenciam ao se atualizarem em um respectivo espaço. O mesmo poderia ser exemplificado com o som, onde, um ruído branco contém em sua realidade todas as frequências, tal ruído possui a virtualidade de toda a gama sonora que se atualiza conforme a diferenciação do movimento criativo no tempo e espaço gerando por conseguinte uma identidade única que não se assemelha à anterior.

Aos elementos e relações que precedem e que formam as estruturas e suas relações, o virtual, não se deve atribuir uma atualidade, nem tão pouco isentar sua realidade; estas pela força vital forjam a criação em sua multiplicidade.

Quando a obra de arte se reclama de uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos tornados virtuais, tornados embrionários. Os elementos, as variedades de relações, os pontos singulares coexistem na obra ou no objeto, na parte virtual da obra ou do objeto, sem que se possa assinalar um ponto de vista privilegiado sobre os outros, um centro que seria unificador de outros centros (DELEUZE, 2006, p. 197).

Na natureza, o ímpeto do virtual é tal que, ao atualizar-se, ele se diferencia para ele mesmo; poderíamos comparar a um organismo, uma sociedade e cultura, ou uma obra de arte, que possuem uma relação global sincronicamente e pontos de distinção. Esse processo do virtual em atualizar-se, apresenta-se também como solução de um problema estabelecido, explica Deleuze, "tal como o olho que resolve um problema de luz; mas nada nele, nenhum órgão, seria diferenciado sem o meio interior dotado de uma eficácia geral ou de um poder integrante de regulação." (2006, p. 199). A operação de um autor no seu fazer (poiesis) é um processo agônico de solução de problemas contidos na memória, na ideia-problema que, no trajeto de desenvolvimento da forma poética o atual será percebido como a resolução de tal problema numa determinada estética realizada.

O virtual se atualiza por *criação*, e o possível se realiza por *limitação*; o virtual como um embrião onde está contida toda a realidade com qualidades e partes que pelo dinamismo criativo espaço-temporais virão a atualizar-se. Podemos exemplificar e observar esses processos em estruturas linguísticas mínimas, lexemas e morfemas, que em suas potencialidades realizam, ou seja, atualizam e formam um idioma num processo espaço-temporal que se move em multiplicidade de direções e convenções num processo retroativo e transformador, a língua viva, modificadora e modificada no processo contínuo virtual-atual-virtual, e assim sucessivamente. O mesmo poderíamos considerar quanto a química orgânica e seus elementos formantes e formadores de multiplicidades; ou ainda nas artes que processam a criação a partir de estruturas virtuais que se tornam significantes pela atualização, num processo dado tanto pelo autor, como pelo ouvinte.

Sendo o virtual real não atual, possuidor de uma estrutura latente geradora de multiplicidades e singularidades, tomemos o caso da música, firmada em características amplas e intrínsecas do som em si, potência branca que contém tudo o que é necessário, que ao ser impulsionada pelo *elã* vital gera o movimento formante da arte musical a partir de diferenciações que a atualizam. A arte musical se utiliza de estruturas virtuais mínimas, similar aos morfemas na linguística, que ao serem concatenados anunciam temporalmente a forma musical em sua atualidade; sons tipificados, notas musicais, motivos, timbres sonoros, vão se aglutinando e se agregando em acordes, frases, melodias, harmonia, todo um arcabouço crescente como o processo de uma semente que gera uma planta, seus ramos e frutos, elementos tanto singulares nas partes, quanto interligados ao todo.

Da atualização provém a forma, a matéria da música é o som em sua inteireza, se torna de fato música quando o processo do movimento vital singulariza, diferencia e ordena as

estruturas, a matéria e a forma num único ente. As microestruturas musicais não trazem significado por si, mas são reais, virtuais pendentes de atualização destinada num determinado tempo-espaço e conforme a propiciação da cultura, dos processos poéticos e estéticos, do autor e do ouvinte que lhes conferem a significação. Tais processos somente são possíveis dada a virtualidade da música em sua maleabilidade e multiplicidade, deste modo, de uma mesma fonte, o som, podemos extrair tais microestruturas, matrizes também virtuais e latentes, inúmeras formas musicais e expressões musicais - estrutura e gênese, estrutura e acontecimento ou estrutura e sentido (DELEUZE, 2006, p. 181).

Toda uma miríade de expressões musicais são ou foram resoluções de problemas<sup>70</sup>, manifestações provocadas como resposta de um conjunto de fatores culturais de uma determinada época arregimentada por um compositor. Esse processo na arte musical é cíclico, contínuo, retroalimentando-se, virtual-atual-virtual e assim por diante. Isto em parte explica as infinitas intersecções entre compositores, estilos, intertextualidade; sementes que geram árvores que geram folhas, frutos que por sua vez geram outras sementes e novas plantas e árvores numa vastidão ao mesmo tempo múltipla e singular, por repetição de processos diferenciados pela atualização do virtual.

Na *poiesis* musical, o compositor recorre a uma imagem-lembrança e retira dela uma realidade, parte de um estado virtual e pouco a pouco através de planos da consciência, da ideia em si, de escolhas técnicas dos morfemas sonoros e decisões estéticas que resolvam algum problema posto até o termo ou a forma que se materializa na percepção atual, que se torna presente e atuante (BERGSON, 1999). Todas essas etapas citadas resumidamente envolvem um processo virtual e de movimento para a atualização, e como a ideia consiste em multiplicidade intrínseca (DELEUZE, 2006), a manifestação será de um singular através da invenção produzida pela diferença.

---

<sup>70</sup> Deleuze expressa que a teoria do problema no capítulo IV do livro *Diferença e Repetição* (2006), de onde se infere uma força motriz do desenvolvimento, a ideia é problemática em sua essência geradora virtual múltipla, o problema é também a ideia (DELEUZE, 2006, p. 162); a dialética expressa problema-solução que gera outro problema; a gênese seria uma forma de solução do problema atualizado. Exemplifica com as ciências matemáticas e seus postulados, as ciências naturais, a filosofia, a linguística, artes, todos num constante processo de ideia-problema que leva às estruturas e gêneses como novas soluções que também geram outros problemas, num constante devir. "A estrutura, a Ideia, é o 'tema complexo', uma multiplicidade interna, isto é, um sistema de ligação múltipla não-localizável entre elementos diferenciais, que se encarna em correlações reais e em termos atuais." (ibid., p. 175). "Basta compreender que a gênese não vai de um termo atual, por menor que seja, a um outro termo atual no tempo, mas vai do virtual a sua atualização, isto é, da estrutura a sua encarnação, das condições de problemas aos casos de solução, dos elementos diferenciais e de suas ligações ideais aos termos atuais e às correlações reais diversas que, a cada momento, constituem a atualidade do tempo" (ibid., p. 175).

Ocorre que neste processo de criação no campo das artes contemporâneas há um fator desviante para lidar com o caos e as multiplicidades, no qual, Deleuze se apropria do termo *clinamen* para tal fato artístico. À semelhança de Harold Bloom em *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002), *clinamen* é um desvio de "rota", no caso de Bloom um desvio da influência do precursor; para Deleuze (2015, p. 277) é um diferencial do pensamento, indício de autonomia e singularidade “independência ou pluralidade das séries causais materiais, em virtude de uma declinação que afeta cada uma.”

O *clinamen* é a determinação original da direção do movimento do átomo. É uma espécie de *conatus*: um diferencial da matéria, e por isso mesmo um diferencial do pensamento, conforme o método da exaustão. Daí o sentido dos termos que o qualificam: *incertus* não significa indeterminado, mas não designável; *paulum*, *incerto tempore*, *intervallo minimo* significam ‘em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável’”. (DELEUZE, 2015, p. 276, grifo nosso).

O termo *clinamen*<sup>71</sup> advém da filosofia grega que fala do desvio dos átomos. Consta que "os Epicuristas operam uma outra cisão da causalidade, que fundamenta também a liberdade: conservam a homogeneidade da causa e do efeito, mas recortam a causalidade segundo series atômicas cuja independência respectiva é garantida pelo *clinamen*", expõe Deleuze (2015, p. 7). Deleuze toma essa teoria para abordar a relação de causalidade entre os eventos, para isso recorre aos antigos filósofos estoicos e epicureus em diálogo com pensadores modernos para expandir o conceito.

Esse processo desviante é um movimento característico do pensamento autônomo criador e transformador fortemente presente no contexto pós-moderno em suas manifestações filosóficas e artísticas, no qual não está engendrado num percurso linear, mas relativo, pensamento-imagem em movimento infinito, múltiplo, de ida e de volta, como potência "de se oferecer no plano da dobra e redobra a possibilidade de desenvolver práticas artísticas de variáveis sujeições e afecções." (FRANÇA, 2002, p. 554). Temos um processo virtual do pensamento “uma dobra de um a outro que por sua vez se dobrando em outros ou deixando-se

---

<sup>71</sup> *Clinamen*: do latim = declinação (subs. masc.), inclinação, pendor. Em etimologia, *clinâmen* se aproxima por significado de “clínica”; de origem grega em: /klinikós/, que concerne ao leitor; /kliné/, leito, repouso; e /klino/, inclinar, dobrar. Em Filosofia, *clinamen* é a definição dada por Lucrécio no poema *De rerum natura* ou “Da natureza das coisas” (Tito Lucrécio Caro, 98-55 a.C.) a partir da doutrina atomista de Epicuro (341- 270 a.C.), doutrina esta desenvolvida a partir do atomismo de Demócrito (cerca de 460-370 a.C.); sendo Lucrécio quem nomeou de “clinâmen” ao desvio imprevisível dos átomos, causado por um pequeno movimento através do vazio na trajetória retilínea, pelo seu próprio peso, de modo espontâneo e lateral, cujo encontro desses átomos de diferentes pesos produziriam a matéria. in: FRANÇA, L. M. B. *O clinamen em Deleuze: uma estética do desvio*. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 13, p. 551-559, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/cha/article/view/4494>. Acesso em: 30 ago. 2022.

dobrar, engendra retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada" (DELEUZE e GUATTARI, 2010). A dobra altera o movimento, é um fator desviante que infunde transformações e transfigurações no ato gerativo do autor da obra, da imagem-pensamento até a sua gênese; o mesmo se dá com o receptor em sua apreensão. Nietzsche, ao falar sobre a arte e aparência,<sup>72</sup> já infere sobre o desvio de uma trajetória, fragmentação e atualização numa nova dinâmica e coexistência.

‘A arte é estimulante da vontade de potência’, ‘excitante do querer’. Compreende-se facilmente o sentido crítico desse princípio: ele denuncia toda concepção reativa da arte. [...] Aparência para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim seleção, correção, reduplicação, formulação. Então, a verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade e aparência. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida. (NIETZSCHE apud DELEUZE, 1976, pp. 48-49).

A música, como demais artes, sobretudo a contemporânea, recorre constantemente aos conceitos acima apresentados, a dobra que une passado-presente e que se manifesta em intertextos e suas correlações e inúmeros recursos desviantes utilizados se efetua no intercurso dos processos virtuais contínuos desde pensamento até a obra criada.

Deleuze em seu artigo *O atual e o virtual* (1998, p. 121) diz “A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais”. A atualização é a realidade imediata, no virtual subsiste a multiplicidade; a singularidade é revelada no movimento virtual-atual. Assim, Deleuze postula que não há dois mundos díspares, um virtual e outro real, o virtual-real e o atual-real se complementam.

### 2.3.3 Virtual como real não atual

Pierre Lévy (2011) conduz adiante a discussão sobre o virtual e influenciado pelo pensamento de Deleuze concorda ao afirmar que "o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual" (p. 16). Lévy continua diferenciando o processo virtual do possível, este último vem a ser uma determinação.

---

<sup>72</sup> Aqui a aparência significa a realidade repetida, mais de uma vez, sob forma de seleção, de reduplicação, de correção (DELEUZE, 1976, p. 49).

Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. (2011, p. 16).

Novamente o exemplo da semente é trazido, onde, o "problema" da semente é fazer brotar uma árvore; a semente "é" problema que contém toda a realidade e singularidade daquela determinada árvore e que, no movimento de atualização a semente *trans-forma*, chega a forma chamada árvore. Indo além, Lévy (2011, p. 16) declara que "o virtual constitui a entidade; a entidade carrega e produz suas virtualidades". O virtual constituinte das inerências do ser, sua problemática, tensões, impulsos que o movem ao atual que ao atualizar-se produzirá novos acontecimentos, virtualizações, reorganizações de uma nova problemática surgida e suscetível de receber interpretações variadas. Quanto ao atual, Lévy (2011) reafirma a ideia já exposta em Deleuze:

A atualização aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual (p. 17).

Para ilustrar, e usando um exemplo contemporâneo, Lévy segue citando a dinâmica do uso de programas computacionais.

Por exemplo, se a execução de um programa informático, puramente lógica, tem a ver com o par possível/real, a interação entre humanos e sistemas informáticos tem a ver com a dialética do virtual e do atual. A montante, a redação de um programa, por exemplo, trata um problema de modo original. Cada equipe de programadores redefine e resolve diferentemente o problema ao qual é confrontada. A jusante, a atualização do programa em situação de utilização, por exemplo, num grupo de trabalho, desqualifica certas competências, faz emergir outros funcionamentos, desencadeia conflitos, desbloqueia situações, instaura uma nova dinâmica de colaboração... O programa contém uma virtualidade de mudança que o grupo – movido ele também por uma configuração dinâmica de tropismos e coerções – atualiza de maneira mais ou menos inventiva. *O real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe* (2011, p. 17, grifo nosso).

Diferentemente da predeterminação do possível, a atualização do virtual supõe a criação, a invenção, o esforço para o movimento, a intervenção e interação destas forças, por

vezes conflitantes, a interferências do meio, seja racional ou irracional. Segue abaixo um quadro que apresenta o modo do ser, conforme estabelecido por Lévy (ver Tabela 5). Tanto o possível como o virtual, ambos são latentes, não manifestos, à espera da manifestação, do estado patente do real e do atual. O virtual em sua situação subjetiva e problemática tem na atualização um acontecimento, um ato não predefinido e onde o atual não se assemelha ao virtual que modifica no que lhe concerne a configuração dinâmica na qual ele adquire significação. "A articulação do virtual e do atual anima a própria dialética do acontecimento, do processo, do ser como criação." (Lévy, 2011, p. 137). Ao passo que a realização seleciona somente entre os possíveis predeterminados. "O real, a substância, a coisa, *subsiste* ou resiste. O possível contém formas não manifestas, ainda adormecidas: ocultas no interior, essas determinações *insistem*", afirma Lévy (2011, p. 137).

**Tabela 5** - Os quatro modos do ser, segundo Lévy.

	Latente	Manifesto
Substância	Possível (insiste)	Real (subsiste)
Acontecimento	Virtual (existe)	Atual (acontece)

Fonte: *O que é o virtual*. Lévy, 2011, p. 138.

Essa separação do modo do ser é apenas lógica, pois, cada uma das quatro maneiras do ser interage uma com a outra constantemente, tendo uma forma de causalidade e de temporalidade diferentes. Como já demonstrado, há um movimento energético a cada passagem de modo do ser a outro, mudanças como distinção causais e temporais. Entre a substância latente (possível) e a manifesta (real) o movimento é de *realização*; no sentido inverso o movimento é de *potencialização*. Por outro lado, entre o acontecimento latente (virtual) e o acontecimento manifesto (atual) o movimento é de *atualização*; no sentido inverso ocorre o movimento de *virtualização*. Lévy (2011, pp. 138-140) traz uma analogia desses movimentos entre o modo de ser como o quadrívio apresentados de modo sintético e esclarecedor em um quadro (ver Tabela 6 abaixo).

**Tabela 6** - Movimento do real-virtual e o quadrívio.

Transformação	Definição	Ordem	Causalidade	Temporalidade
Realização	Eleição, queda de potencial	Seleção	Material	Mecanismo
Potencialização	Produção de recursos	Seleção	Formal	Trabalho
Atualização	Resolução de problemas	Criação	Eficiente	Processo
Virtualização	Invenção de problemas	Criação	Final	Eternidade

Fonte: *O que é o virtual*. Lévy, 2011, p.140.

No eixo possível-real o movimento é determinista e se dá por seleção. Em outro polo, no eixo virtual-actual, o movimento é inventivo de uma solução a uma problemática da criação. No caso de uma escultura, num exemplo de Aristóteles dos quatro modos do ser e seus movimentos de transformação, onde temos o mármore (designado pela causa material), que se mostra na forma do *kouros*, um guerreiro nobre (causa formal), criado através da ação do escultor (causa eficiente), por fim, o seu uso ou utilidade que se apresenta num dado momento e lugar (causa final), usada no culto a uma divindade.

Realização e potencialização pertencem ambas à ordem da seleção: escolha molar entre os possíveis, para a realização. [...] A atualização inventa uma solução ao problema colocado pelo virtual. Com isso, não se contenta em reconstituir recursos, nem em colocar uma forma à disposição de um mecanismo de realização. Não: a atualização *inventa uma forma*. Ela cria uma informação radicalmente nova. Colocamos a causalidade eficiente do lado da atualização porque o operário, o escultor, o demiurgo, sendo um ser vivo e pensante, jamais pode ser reduzido a um simples executante: ele interpreta, improvisa, resolve problemas. A temporalidade da atualização é a dos processos. Para além da descida da entropia (realização) e seu retorno a contracorrente (potencialização), o tempo criativo da atualização traça uma história, transcreve uma aventura do sentido constantemente reposta em jogo (LÉVY, 2011, 139).

### 2.3.4 Virtualização como desterritorialização e potencialização

Lévy prossegue fazendo uma diferenciação, a do processo inverso, a causa final, a qual é a virtualização.



A virtualização, enfim, passa do ato – aqui e agora – ao problema, aos nós de coerções e de finalidades que inspiram os atos. Classificaremos, portanto, a causalidade final, a questão do porquê, do lado da virtualização. Na medida em que existem tantas temporalidades quantos problemas vitais, a virtualização move-se no tempo dos tempos. A virtualização sai do tempo para enriquecer a eternidade (2011, p. 139).

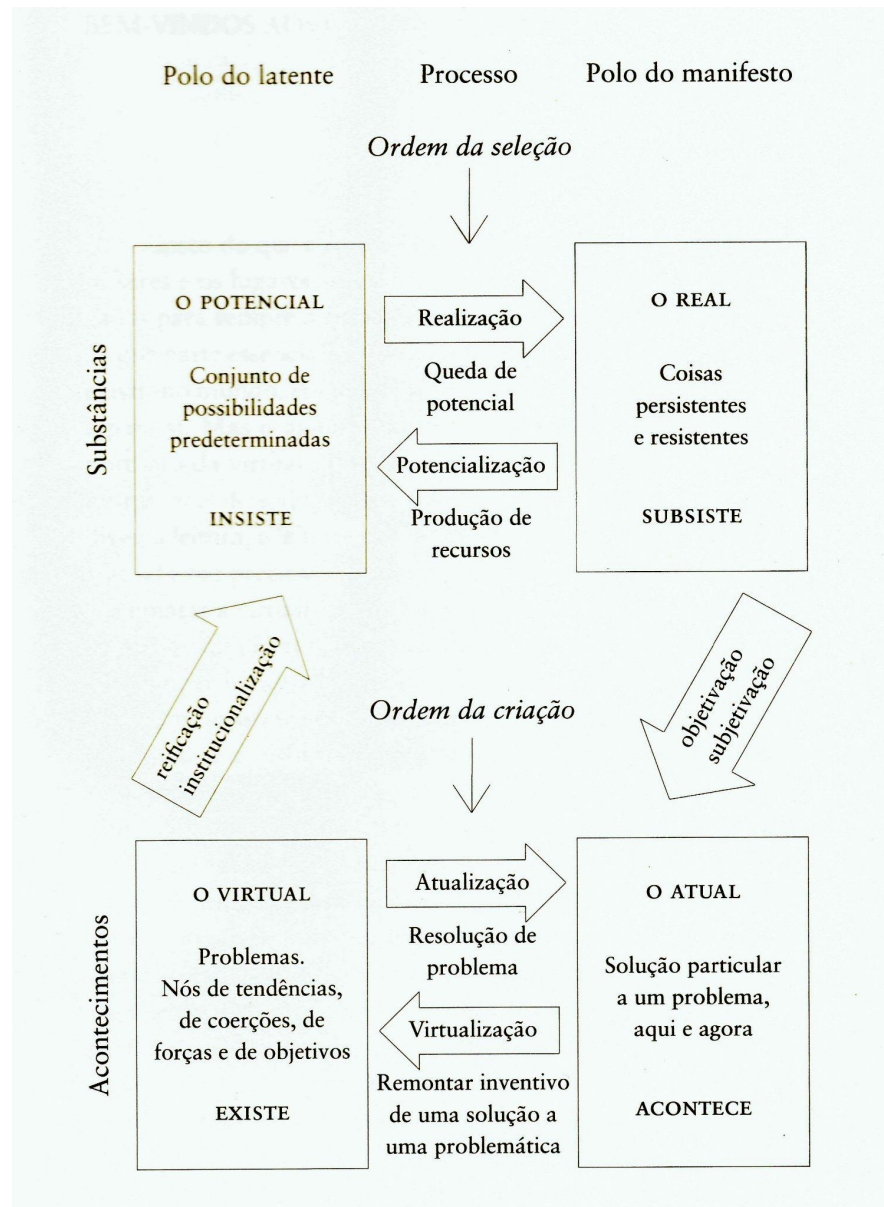
Os processos de transformação estão sempre relacionados e operantes, um processo dialético da própria vida. Um computador *potencializado* com um software de escrita fornece *possibilidades* para a *realização* de um texto; o escritor *realiza* o texto qual é escrito através da *seleção* entre as *possibilidades* tanto dos códigos (da linguagem) como do meio material (computador). O mesmo escritor, ao redigir o texto, atualiza problemas, ideias, intuições, assume um ato de *criação*, portanto. Finalmente, o texto levará a uma interpretação, leitura, releitura, modificando em troca o espaço virtual de significações ao qual ele responde, constituindo uma *virtualização* e que ciclicamente retomará o processo com uma nova problemática.

Procedimento semelhante poderíamos destacar no caso de um compositor no ato da escrita musical. O compositor tem no som em geral a causa material primeira para o seu trabalho de seleção, ou eleição de certos sons, potencializa-o numa determinada forma dentre as possibilidades determinantes. Na temporalidade do processo (poiesis), o compositor lida consigo mesmo e suas ideias visando soluções inventivas dos problemas enquanto procede à confecção do texto musical, que consiste na atualização, onde o texto musical como obra vai ao acontecimento. Desse ato criativo surge finalmente as significações onde a obra ganha vida e atemporalidade, e será exposta para usos e interpretações, o que conseqüentemente acarretará um novo ciclo problemático.

A exemplo do compositor como acima exposto, o novo ciclo problemático gerado através da virtualização motivará um compositor a buscar novas soluções para novos problemas. Na ordem da seleção, o compositor poderá eleger novos sons, timbres, nuances melódicas, técnicas expandidas, acústicos e eletroacústicos ou outros meios que potencializem a forma, a realização. Outra realidade sonora somente surgirá dentre as novas possibilidades potenciais latentes da causa material primeira; disto decorrem, por exemplo, a escolha de certos instrumentos musicais, timbres, agrupamentos, meios de difusão sonora, tipos de grafia musical, entre outros. Nesse novo ciclo problema-solução, o grau de inventividade se atualiza em novas formas expressivas musicais, exige-se do compositor uma força criadora, de uma causa eficiente a uma causa final nova de significados.

Sem esses movimentos cíclicos, num constante devir, não haveria criação, superação do estado anterior para o posterior, ao contrário, tudo estaria resignado a estagnação da arte, da linguagem, da ciência, da cultura, do fazer. Lévy resume bem esse conceito de movimento num gráfico (ver Figura 12 abaixo).

**Figura 12:** Resumo dos movimentos da realidade e da virtualização.



Fonte: *O que é o virtual*. Lévy, 2011, p. 145.

O que Lévy observa é que este estado não é final, ao contrário, provocará um novo processo - a virtualização, um movimento inverso da atualização, e numa passagem atual-virtual em uma "elevação à potência" da entidade considerada; virtual-atual remete ao

ser, já a virtualização remetida como dinâmica. "Virtualização não é uma desrealização (transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade", considera Lévy (2011, p. 17).

Tomando outro caso, podemos citar a "virtualização" de uma empresa. Temos a organização tradicional onde todos os funcionários e departamentos estão reunidos num único prédio e em setores pré-definidos, com livros-ponto, locais e horários fixados (territorializados). Por outro lado, uma empresa virtualizada destitui-se desses planos, os locais e o modo de funcionamento da empresa e dos funcionários não são fixos, o centro operativo é outro, a estabilidade do meio físico e constante é confrontada, a coordenação espaço-temporal é um problema sempre repensado (desterritorializado); o problema anterior outrora solucionado (estabelecer um local de trabalho ideal e adequado para o bom funcionamento da empresa e de seus funcionários), é posicionado para um novo problema, o qual trará outra solução.

## **2.4 Virtualização, Linguagem e Música**

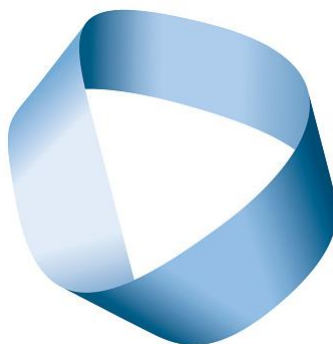
A linguagem instaura um tempo virtual recortado do "tempo real", um tempo em si, com sua própria consistência. Através da linguagem representamos a memória que acessa o passado, ela cria narrativas e expressa ideias; os signos evocam cenas, acontecimentos e relações significativas.

Sem as línguas, não poderíamos nem colocar questões, nem contar histórias, duas belas maneiras de nos desligarmos do presente intensificando ao mesmo tempo nossa existência. Os seres humanos podem se desligar parcialmente da experiência corrente e recordar, evocar, imaginar, jogar, simular. Assim eles decaiam para outros lugares, outros momentos e outros mundos. Não devemos esses poderes apenas às línguas, como o francês, o inglês ou o wolof, mas igualmente às linguagens plásticas, visuais, musicais, matemáticas, etc. Quanto mais as linguagens se enriquecem e se estendem, maiores são as possibilidades de simular, imaginar, fazer imaginar um alhures ou uma alteridade. Neste ponto, reencontramos mais uma vez um caráter importante da virtualização: ao liberar o que era apenas aqui e agora, ela abre novos espaços, outras velocidades (LÉVY, 2011, p. 72).

Tamanha é a importância da linguagem, que ela opera a virtualização dos espaços do privado ao público e vice-versa, onde, ao escutarmos música, lermos um poema, apreciarmos uma pintura, ou seja, na experiência estética, internalizamos ou privatizamos uma obra pública ou externa ao eu. De modo contrário, quando realizamos uma obra artística desejamos

externaliza-la, do privado ao público, assim também com as emoções, conceitos, pensamentos, objetivadas pela linguagem, exteriorizadas. Tal jogo fluido na passagem do público ao privado ou vice-versa, do processo de internalização-externalização é representado por Lévy na figura da fita de *Moebius*<sup>73</sup> (ver Figura 13). Lévy (2011, p. 24) destaca o efeito *Moebius* advindo do processo de virtualização, o qual possui um caráter dialético; assim temos "a passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior. Esse 'efeito Moebius' declina-se em vários registros: o das relações entre privado e público, próprio e comum, subjetivo e objetivo, mapa e território, autor e leitor, etc". Ainda mais complexo, as linguagens possuem sua própria temporalidade: tempo da narrativa, ritmo endógeno da música ou da dança, o tempo da música ou a música do tempo, música apresentada num determinado espaço físico ou fora de tais limites através das gravações em mídias diversas, ou além, no ciberespaço sem controle de sua execução. Virtualização do tempo-real, desintegração do fio passado-presente-futuro para um tempo fora-do-tempo a uma dimensão eterna.

**Figura 13:** Fita de *Moebius*



Fonte: *iStock images*.

Outra questão é a da linguagem em seu ciclo constante de (re)significações; a ideia tem o virtual como característica, e a ideia estruturada virtualmente passa às microestruturas que pelas conexões morfológicas-semânticas geradas se atualizam em forma de texto que expõe uma linguagem que, no que lhe concerne, é a virtualização do pensamento. Deleuze pressupõe a ideia como estruturante da linguagem no processo comunicativo sobre estruturas virtuais numa relação que chama de metalinguagem. "A multiplicidade linguística, sistema

---

<sup>73</sup> Também chamada de fita de Möbius. Foi criada pelos matemáticos alemães Johann Listing e August Möbius em 1858 que se caracteriza por uma superfície não-orientável, de modo que a fita não possui lados percebidos com interno-externo, dentro-fora, acima-abaixo.

virtual de ligações recíprocas entre 'fonemas', que se encama nas relações e nos termos atuais das diversas línguas" (DELEUZE, 2006, p. 183). Pierre Lévy enfatiza o processo seguinte e sua expansão labiríntica.

“Um pensamento se atualiza num texto e um texto numa leitura (numa interpretação). Ao remontar essa encosta da atualização, a passagem ao hipertexto é uma virtualização. Não para retornar ao pensamento do autor, mas para fazer do texto atual uma das figuras possíveis de um campo textual disponível, móvel, reconfigurável à vontade, e até para conectá-lo e fazê-lo entrar em composição com outros corpus hipertextuais e diversos instrumentos de auxílio à interpretação. Com isso, a hipertextualização multiplica as ocasiões de produção de sentido e permite enriquecer consideravelmente a leitura” (2011, p. 43).

A leitura é uma atualização, e nas múltiplas leituras temos uma perspectiva de intertextualidade e significação do ponto de vista do leitor e uma rede de inúmeras conexões que levarão a outros textos, imagens, interpretações, o que levará a um novo ciclo com a virtualização. Neste caso, porém, Lévy (2011, p. 37) aponta um conceito de hipertexto, sendo este o ato de "hierarquizar e selecionar áreas de sentido, tecer ligações entre essas zonas, conectar o texto a outros documentos, arrimá-la a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete".

Um hipertexto tem um sentido amplo e com possibilidade de ampliação, dado o sentido colaborativo, e este potencializado pela virtualização; uma leitura de uma enciclopédia clássica em seus verbetes já é um tipo hipertextual, pois, se utiliza de ferramentas que conflui e a orienta, como dicionários, léxicos, índices, figuras, etc.; atualmente, um determinado *link* desempenha papel semelhante num certo texto, porém, potencializado em conexões, correlações, interpretações e até interferência colaborativa na redação.

A abordagem mais simples do hipertexto que, insisto, não exclui nem os sons, nem as imagens, é a de descrevê-la, por oposição a um texto linear, como um texto estruturado em rede. O hipertexto seria constituído de nós (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais, etc.) e de ligações entre esses nós (referências, notas, indicadores, “botões” que efetuam a passagem de um nó a outro). (LÉVY, 2011, p. 44).

O efeito desta virtualização será um produtor de uma realidade outra - reterritorialização, hibridismos, mutações, desamarra das coordenadas do tempo-espaco,

colocar em *loop* a exterioridade e a interioridade, no caso a intimidade do autor e a estranheza do leitor em relação ao texto.

De modo semelhante, a música como obra, e o pensamento do autor como ideia virtual e seminal, se atualiza no texto musical, e nesse movimento uma infinidade de processos complexos, tanto equivalentes como antagônicos, perfazem o movimento também virtual até a materialidade do texto, e na atualização que será sempre criativa numa invenção. Neste processo, muitos problemas terão que ser resolvidos pelo compositor, muitas escolhas, recortes, como um artesão ou um escultor que retira partes não essenciais e molda a forma - a questão se torna ainda mais complexa quando esta forma não é final, como no caso da música aleatória, experimental, e manifestações eletroacústicas, e que ainda dependerá de outra interação humana virtualizante.

Este ponto aponta também para o intérprete em suas atribuições que presentificam a música ao executá-la; sendo isto ainda outra virtualização. O intérprete musical ao se apegar ao texto do compositor o atualiza também, entretanto, num outro modo, o pensamento do autor retomado parcialmente funde-se ao pensamento do intérprete, gerando outro problema a ser resolvido neste processo virtual até a realização, que será sempre de criação, neste caso a do intérprete atualizando a obra por ações do pensamento-corpo inserido num lapso espaço-temporal. Tanto compositor como intérprete se envolvem em processos hipertextuais de "links" com outros textos, obras, autores, memórias, pesquisas, tudo para posicionar a obra num contexto presentificado e expressivo, ou seja, comunicável em sua realidade, e ambos, autor e intérprete são movidos pelo aspecto criativo, ou inventivo do virtual, não de um aspecto reativo da cópia ou imitação. Stravinsky<sup>74</sup> também compreendeu a ação musical de modo semelhante ao tratar do compositor e do intérprete e suas virtualidades.

É necessário distinguir dois momentos, ou melhor, dois estados da música: a música potencial e a música atual. Fixada no papel ou retida na memória, a música já existe antes de sua execução efetiva, diferindo nesse aspecto de todas as outras artes, [...]. A entidade musical apresenta assim a notável singularidade de encarnar dois aspectos, de existir sucessiva e distintamente em duas formas separadas entre si pelo hiato do silêncio. Essa natureza peculiar da música determina sua própria vida e suas repercussões no mundo social, pois pressupõe dois tipos de músicos: o criador e o intérprete (1947, p. 121, tradução nossa).

---

<sup>74</sup> "It is necessary to distinguish two moments, or rather two states of music: potential music and actual music. Having been fixed on paper or retained in the memory, music exists already prior to its actual performance, differing in this respect from all the other arts, [...]. The musical entity thus presents the remarkable singularity of embodying two aspects, of existing successively and distinctly in two forms separated from each other by the hiatus of silence. This peculiar nature of music determines its very life as well as its repercussions in the social world, since it presupposes two kinds of musicians: the creator and the performer."

Semelhantemente, o ouvinte no processo de "leitura de um texto sonoro", sendo ainda mais complexo, pois a obra moveu-se do autor para o intérprete para o ouvinte. Um percurso virtual transcorrido atualizado e virtualizado a cada etapa, cabendo ao receptor introjetar-se na obra, de onde ocorre o processo de virtualização pela junção da ação humana no meio, máquina ou obra, e assim obter uma significação. Não nos deteremos aqui nos pormenores do processo da virtualização quanto a recepção e suas complexidades agenciais, nessa temática, nosso objeto está voltado de tal forma para o compositor e sua obra. Prossigamos no detalhamento de outros meandros filosóficos apontados em Lévy.

#### 2.4.1 Trívio e virtualidade da linguagem

Se considera que as operações pelo trívio: gramática, dialética e retórica, são chaves da capacidade virtualizante da linguagem (LÉVY, 2011, p. 83). As estruturações gramaticais, a começar das microestruturas fonéticas às sintáticas e morfológicas, como já exposto, carregam uma virtualidade por acomodação da ideia e também num recorte de gestos, em analogia a corporificação, uma *hominificação* da palavra, que serão organizados sequencialmente ou em ações (lexemas, verbalizações, sintaxes, etc.), numa coerência lógica e taxionômica para que a narrativa seja inteligível. Dada a virtualidade estrutural, a linguagem se apresenta de maneira diversa entre uma e outra cultura, pois, a estrutura em si não possui uma significação implícita e absoluta, vide a variedade de línguas, e a multiplicidade semântica num mesmo idioma. A gramática não pode ser constituída antes da práxis, pois a combinação de elementos sígnicos sonoros e escritos são dispostos pela cultura e para ela significante.

Tal ponto liga a ideia a uma estruturação pela gramática e a um fato relacional, como arranjos contratuais, legais, sociais, políticos, morais, religiosos, artísticos, ou ainda a sentimentos, identidades, enfim, uma representação virtual que pela lei gramatical se atualiza, se torna presente num recorte temporal e cultural para haver comunicabilidade. A isto, se deve em parte a razão pela qual a linguagem, se modifica como o tempo e com a sociedade, se atualiza; mobilidade da língua, da escrita, da formulação dos contratos, das manifestações artísticas e seus modos de representar.

As operações de gramatização recortam um continuum fortemente ligado a presenças aqui e agora, a corpos, a relações ou situações particulares, para

obter afinal elementos convencionais ou padrão. Esses átomos são destacáveis, transferíveis, independentes de contextos vivos. Já formam o grau mínimo do virtual na medida em que cada um pode ser atualizado numa variedade indefinida de ocorrências, todas qualitativamente diferentes, mas, no entanto, reconhecíveis como exemplares do mesmo elemento virtual (LÉVY, 2011, p. 88).

O processo de virtualização é sempre expansível, como dito anteriormente, ampliação do humano e de seu potencial por vias técnicas. O pensamento exprime uma ideia pela fala, o sopro de vida presente no aqui e agora temporal; a escrita uma vez efetivada separa a mensagem do corpo, saindo do particular ao público, sendo também uma virtualização do corpo que fala; a impressão vai adiante no processo, os tipos móveis têm seu aspecto virtualizante técnico, móvel; a informatização acelera o processo, desterritorializa, amplia possibilidades, combinações, cria outras linguagens em uma convergência de símbolos, imagens, sons e interações.

Ao passo que a gramática de uma linguagem diz respeito à sua articulação interna, por sua vez, a dialética estabelece uma relação de reciprocidade entre interlocutores, a argumentação, conecta os signos ao mundo objetivo, posta como mediadora, exerce uma função substitutiva. Não mais uma semântica interna da linguagem como na gramática, mas uma semântica entre a ordem dos signos e a ordem das coisas, referenciando o exterior, portanto. Enquanto a gramática diz sobre a operacionalidade, o que geralmente nos leva a análises taxionômicas e funcionais, a dialética se revela ao mundo por proposições verdadeiras ou falsas, ou ainda irônicas, formulando ideias e emoções, e operando por substituição.

Um termo substitui e representa outro, uma ideia a outra, uma realidade a outra, um aparato técnico a outro, um som a uma determinada ação (um corneta militar e o quartel; uma sirene e a ambulância ou fábrica, outra sirene ligada ao contexto). "O objeto técnico não apenas cumpre, como o signo, uma função de substituição, como também opera, além disso, o mesmo tipo de abstração" (LÉVY, 2001, p. 87). A palavra árvore remete a espécie árvore real; um sistema de água encanada substitui o carregamento manual por balde a partir de uma fonte; a bicicleta expande o caminhar, o automóvel que substitui o cavalo; o machado e a serra elétrica ou qualquer aparato técnico que maximize a indústria e a produção humana; enfim, estes são poucos exemplos desse caráter da operacionalidade da dialética por relação substitutiva, por vezes ampliadora, que no encontro dos pares produzem significado.

Por fim, a retórica como arte de ação sobre os outros e o mundo com auxílio dos signos tendo um caráter pragmático. Lévy explica que



não se trata mais apenas de representar o estado das coisas, mas igualmente de transformá-la, e mesmo de criar inteiramente uma realidade saída da linguagem; ou seja, em termos rigorosos, um mundo virtual: o da arte, da ficção, da cultura, do universo mental humano. Esse mundo gerado pela linguagem servirá eventualmente de referência a operações dialéticas ou será reempregado por outros projetos de criação. A linguagem só alça voo no estágio retórico. Então ela se alimenta de sua própria atividade, impõe suas finalidades e reinventa o mundo (2011, p. 82).

É no estágio retórico que a produção inventiva, a criação do novo justificam a operacionalidade gramatical e dialética dando significado. Um machado substituído por um aparato técnico com serras elétricas poderiam estar confinados ao simples uso dialético de cortar lenha, porém no processo retórico a invenção proceder-se-á multifacetada, como a criação de mobílias de toda espécie, abrigos, casas, meios de transporte em geral. O mesmo se deu com o cálculo, a calculadora e o computador. Enfim, o que o processo inventivo entender como necessário para um determinado fim, o movimento retórico dá sentido ou muda-lhe o sentido.

Uma entidade real, em sua identidade e sua função, pode desprender uma outra função ou identidade em novas combinações, um processo de heterogênese. Um homem vê um pedaço de bambu no chão, identifica sua identidade, mas no processo dialético este significará um bordão ou bengala, uma substituição de identidade e função; e pela retórica, outros significados advêm, como sinal de autoridade ou apoio e cuidado, por exemplo. Segundo Lévy, "é a mesma capacidade de interpretar ou inventar sentidos que se pratica na linguagem e na técnica, na bricolagem e na leitura." (2011, p. 93).

Ao contrário de uma grande divisão entre os signos e as coisas, a dialética virtualizante estabelece relações de significação, de associação ou de remissão entre uma entidade e uma outra qualquer. Toda coisa pode passar a significar; simetricamente, cada signo depende de uma inscrição física, de um material de expressão. Arrastados nesse processo dialético, os seres se desdobram: por uma parte, permanecem eles mesmos, por outra, são vetores de um outro. [...] A operação dialética funda o virtual porque abre, sempre de uma forma diferente, um segundo mundo (LÉVY, p. 2011. p. 93).

Se pensarmos no campo dialético intrínseco a própria música, falando apenas dos meios técnicos concernentes a sua expansão entre meios relacionados reciprocamente, temos: o texto e a música vocal; a música vocal e a instrumental; a música acústica e a eletroacústica; a música eletroacústica sua forma e narratividade, etc. Um aspecto tira sua

realidade e identidade do outro, uma interdependência significativa, gerativa e inventiva a depender do processo retórico utilizado. Lévy adverte que tais processos são apresentados de forma lógica para esclarecimento, e que, na verdade, retroalimentam-se por fronteiras abertas.

[...] Gramática, dialética e retórica sucedem-se apenas numa ordem lógica de exposição. Nos processos concretos de virtualização, são simultâneas, ou mesmo puxadas pela retórica. A gramática separa elementos e organiza sequências. A dialética faz funcionar substituições e correspondências. A retórica separa seus objetos de toda combinatória, de toda referência, para desdobrar o virtual como um mundo autônomo. A retórica geral que invocamos aqui reúne as operações de criação do mundo humano, tanto na ordem da linguagem quanto na ordem técnica ou relacional: invenção, composição, estilo, memória, ação.[...] O ato retórico, que diz respeito à essência do virtual, coloca questões, dispõe tensões e propõe finalidades; ele as põe em cena, as põe em jogo no processo vital. A invenção suprema é a de um problema, a abertura de um vazio no meio do real (2011, p. 94).

#### 2.4.2 Trívio na virtualidade da música como metáfora da linguagem

Virtualmente, a música contém os elementos operacionais de uma linguagem, embora não de maneira análoga, estrita, mas como uma metáfora, dada a complexidade da música desde os seus aspectos estruturais e comunicativos. As coisas mais simples cognitivamente podem ser compreendidas diretamente, como, por exemplo, a noção de espaço que prontamente entendemos o significado de acima ou abaixo, ao lado, frente ou atrás, perto ou longe. Em coisas mais complexas cognitivamente recorreremos a metáforas, onde as coisas mais simples explicam as mais complexas. A noção de tempo é cognitivamente mais complexa, assim usamos metáforas espaciais para compreender; desta forma, o passado é algo atrás, o futuro o adiante, o presente é o junto de ou o ao lado, essas e outras formas de recortar algo abstrato e contínuo como o tempo.

A função da metáfora é trazer comparações por semelhança numa comparação subjetiva e contextual, ela não possui um significado último sendo aplicável inalteradamente, trata com uma epistemologia e não uma ontologia, toda a metáfora, pois, é limitada e não deve ser considerada *ipsis litteris*. A metáfora é fundamentada em nossas relações culturais, físicas e em nossas ações para haver sentido conceitual, um processo semântico que evidentemente é sempre dialético (LAKOFF, G., JOHNSON, M<sup>75</sup>, 2003).

---

<sup>75</sup> "Like orientational and ontological metaphors, structural metaphors are grounded in systematic correlations within our experience [...]. They emerged naturally in a culture like ours because what they highlight corresponds so closely to what we experience collectively and what they hide corresponds to so little. But not

Antovic discorda da posição do Leonard Bernstein em suas palestras registradas no livro *The Unanswered Question* (1976) e outros formalistas em que a metáfora musical é intrínseca, que os próprios motivos musicais compreendem a metáfora formalmente e disto o significado apenas interno da música. A questão é que isto não é de fato uma metáfora, diz Antovic, é um trabalho de técnica na realização de uma obra (poiesis), o que não deixará de ser essencial para o funcionamento da música e parte coadjuvante no sentido, mas que deve ser discutido no campo analítico devido da teoria musical e suas regulações.

Essa “metáfora musical intrínseca” não é metáfora alguma. Falta conteúdo conceitual, a referência ao extrassistêmico (extramusical), essencial para o mapeamento do protótipo mental. É uma ‘metáfora da metáfora’, algo semelhante à metáfora conceitual, mas consideravelmente diferente dela. [...] A verdadeira metáfora musical é necessariamente extrínseca – ela de alguma forma relaciona a música com o mundo externo. Mais precisamente, usa a experiência do mundo externo para descrever fenômenos musicais. Mostramos que na linguagem a metáfora é um fenômeno comum, sempre que o aqui e o agora são transcendidos. Na música, no entanto, a metáfora é a única maneira de descrever o sistema. Paradoxalmente, mesmo os formalistas mais rigorosos precisam de metáforas para descrever a música. Parece não haver outro caminho (ANTOVIC, 2004, pp. 8, 9).

Ao considerarmos o *trívio* aplicado à música, devemos acautelarmo-nos para não virmos a nos exceder na relação entre música e linguagem como metáfora; sendo que a própria linguagem também é uma metáfora do mundo exterior, como afirma McLuhan:

Todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas. A palavra falada foi a primeira tecnologia pela qual o homem pôde desvincular-se de seu ambiente para retomá-lo de novo modo. As palavras são uma espécie de recuperação da informação que pode abranger, a alta velocidade, a totalidade do ambiente e da experiência. As palavras são sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência para os nossos sentidos manifestos ou exteriorizados. Elas constituem uma tecnologia da explicitação. Através da tradução da experiência sensorial imediata em símbolos vocais, a totalidade do mundo pode ser evocada e recuperada, a qualquer momento (2005, pp. 76-77).

A música é fundamentada numa fonologia; o som é a matéria-prima a ser moldada na forma. O que ocorre é que o som, a priori, não possui significado, o significado será estabelecido por concatenações musicais. A organização se dará através de uma "gramática

---

only are they grounded in our physical and cultural experience; they also influence our experience and our actions." (LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 62-69).

musical" onde estruturas mínimas significantes como uma espécie de lexemas e morfemas formam partes estruturais básicas - na música teremos as células e motivos e suas variações, assim como nos morfemas. Disto, surgem estruturas significantes maiores, os sintagmas e sentenças, comparativamente temos os gestos, a articulação dos motivos e o motivo temático com toda a racionalidade teórica musical dos intervalos, escalas, modos, timbres, métrica, um compêndio que trata da parte mais "objetiva" da música, uma gramática.

Num nível mais profundo, as relações de frases, antecedente-consequente, sentenças musicais, suas relações cadenciais, período, ritmo, e outros elementos significantes maiores, entram num campo sintático, exercem um papel temporal, seu sentido de fluxo, correspondência e coerência da composição, onde a sintaxe fornece as regras que define o uso dos elementos ordenando a gramática pura numa lógica de sentido interno da obra. Essas formações são estruturas simbólicas, porém funcionais no trato da linguagem musical ordenada.

A questão semântica se dá pela dialética da música com o mundo exterior. Contudo, a semântica deve ser entendida como o resultado da capacidade cognitiva, via sensorio-motora e conceitual-intencional<sup>76</sup>, de gerar uma interface chamada linguagem no estrito senso. Por via da articulação sensorio-motora compreendemos e diferimos os sons, elemento fonológico, pela via conceitual-intencional vem a representação, disso decorrerá a chamada "capacidade da linguagem em estrito senso" (HAUSER; CHOMSKY; FICTH, 2022, p. 1571) como abstração e ordenação dos conceitos, como um léxico e uma sintaxe. Diante dessas articulações internas primeiras em contato com o ambiente externo, social, cultural, a semântica é gerada por dialética, por substituição sígnica, onde "cada expressão é, nesse sentido, um par de som e significado." (HAUSER; CHOMSKY; FICTH, 2022, p. 1571). Esta semântica pode gerar desde relações onomatopeicas básicas, onde há proximidade fonológica e o objeto apontado, até relações mais complexas e abstratas do conceito.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Os termos são postos por Hauser, Chomsky e Fitch: *Faculty of Language Broad-sense (FLB)* que contém os organismos internos chamados *sensory-motor* e *conceptual-intentional*; e o termo *Faculty of Language Narrow-sense (FLN)*. O artigo completo sobre o assunto pode ser lido na revista *Science*. HAUSER, Marc D.; CHOMSKY, Noam; FICTH, W. T. *The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?* *Science* 298, no. 5598 (2002): 1569–79. <http://www.jstor.org/stable/3832837>. Acesso 20 Set. 2022.

<sup>77</sup> Parece que este fenômeno onomatopeico ouvido em música seria algo como representar um trovão e relâmpago através de instrumentos de percussão como bombos e pratos; ou num nível mimético mais complexo como numa pastoral, cujo ambiente sonoro, seus timbres e singeleza melódica remete ao pastoril, como nas flautas pelos pássaros; relações muito mais complexas como na dialética narrativa de uma sonata ou ainda nas obras conceituais contemporâneas como *Santos Football Music* de Gilberto Mendes que há níveis semânticos entre o teatro musical e o mundo externo do futebol, da interação com o público, além das relações internas da própria obra musical.

Contudo, será na experiência que a linguagem se constituirá, nos referimos a linguagem no sentido amplo, inclusive a artística, que, por meio da pragmática, o estágio retórico dará sentido a operacionalidade semântica. Sentido este que estará atrelado ao um corpo presente num mundo, inserido num contexto sócio-cultural e pelo movimento histórico que atualizará a compreensão da linguagem e o modo do uso retórico do discurso. Jacob Mey (2001) em livro destaca a importância da pragmática na formação da linguagem sem descartar as competências teóricas da gramática, porém entende que esta não dá conta do movimento do conhecimento da linguagem e de sua utilização, por outro lado, entende que a pragmática modifica a gramática, sintaxe e semântica a depender do transcurso histórico e cultural; algo similar ao movimento virtual-atual o inverso, a virtualização como processo. Mey<sup>78</sup> afirma que:

A "virada pragmática" na linguística pode, assim, ser descrita como uma mudança do paradigma da gramática teórica (em particular, da sintaxe) para o paradigma do usuário da língua. [...] O domínio próprio da pragmática seria então o que Chomsky chamou de *performance*, ou seja, o modo como o indivíduo se movimenta na linguagem. Essa prática linguística concreta se distinguiria de uma competência abstrata, entendida como o conhecimento do usuário sobre a língua e suas regras (2001, pp.4-5, tradução nossa).

É na prática efetiva da arte da música que a percepção se estabelece e todo um "léxico" musical é enraizado, a gama de símbolos musicais escritos passam a representar um dado sonoro, por substituição, por um sentido conferido, não intrínseco, e isto se deu ao longo de um contexto evolutivo histórico e cultural. Fato evidente, visto que temos muitas "músicas" ao redor do mundo e formas de grafia distintas, bem como os instrumentos adequados a expressão de um tipo de música de uma determinada sociedade. A retórica será um meio sofisticado de lidar com a pragmática, da eloquência, racionalidade e do argumento, ou seja, o modo eficiente que o autor comunica a sua fala ou sua arte, e essa eficiência será possível a medida em que há comunicação com a outra parte, e tal fato é considerado em um contexto. Disto dispomos que o contextual é relevante para a veracidade da pragmática e sua retórica, que será sempre uma atualização do virtual da linguagem.

---

<sup>78</sup> The pragmatic turn in linguistics can thus be described as a shift from the paradigm of theoretical grammar (in particular, syntax) to the paradigm of the language user. [...] The proper domain of pragmatics would then be what Chomsky has called performance, that is to say, the way the individual goes about using language. This concrete linguist practice would be distinguished from an abstract competence, understood as the user's knowledge of the language and its rules.

Ruwet (2001, p. 23) exemplifica com algumas frases a importância do contexto, mesmo tendo o conhecimento, ou a competência gramático-sintática.

- (1) Eu gosto de comer alface.
- (2) João admira mais Pedro do que Márcio.
- (3) O vertebral silêncio a vela ínclita indispõe.
- (4) Ocê mim faiz ri, sô.

A sentença (1) é uma frase bem formada, inteligível, mas que pode ser incompreensível num contexto outro, como se usada para codificar mensagens ocultas. Na sentença (2) temos uma ambiguidade. A frase (3) não é usual, causa estranheza, o sentido será possível somente num contexto poético. Já a frase (4) não faz parte do léxico gramatical formal, os conceitos morfológicos se encontram distorcidos, há uma sintaxe implícita, é compreensível somente para o grupo familiarizado com o "dialeto" característico de uma região. A linguagem, mesmo as distorções morfo-sintáticas dela poderá ser aprendida e compreendida por imersão contextual que acarretará, por sua vez, no aprofundamento das competências que gera uma *performance* retórica.

Chomsky argumenta que para explicar o mecanismo responsável pela competência linguística é necessário formular hipóteses que possuam certo grau de abstração em relação à multiplicidade de dados conjugados na *performance* efetiva, contextualmente situada, dos falantes. A *performance*, argumenta Chomsky, depende de um número de fatores heterogêneos como a atenção, a memória, o grau de interesse, a expressividade, emotividade, etc. Uma teoria científica sobre a *performance* precisa coordenar teorias de natureza heterogênea como a fisiologia auditiva, conhecimentos sobre a memória, sobre a atenção, entre outros, além, é claro, do conhecimento sobre a competência linguística (SILVA, A. M. 2022, p. 56).

De modo semelhante, uma sentença musical, ou uma obra, serão postas num determinando presente histórico-cultural e sua comunicabilidade se dará num contexto, e a mudança de contexto trará compreensões e recepções diversas, e em toda a complexidade de tal, ou seja, pela competência e ação do autor, do intérprete, e do ouvinte. De modo ainda mais complexo, pois, mesmo num mesmo meio cultural e social, as significações tendem a mudar, dado o poder virtualizante da música desde os seus elementos mínimos morfológicos, como os motivos, até a obra completa.

O conceito musical de "Idée Fix" ou o "Leitmotif" em Berlioz e Wagner, respectivamente, já se mostram uma evidência da natureza plural da música e seu devir

virtual-actual. Mihailo Antovic<sup>79</sup> argumenta sobre a diferença entre o processo semântico linguístico e o musical num exemplo e traz um exemplo do cinema moderno no tema do personagem Darth Vader do filme *Star Wars*.

**Figura 14:** Tema de *Star Wars*, excerto.



Fonte: uso de programa de edição musical efetuado pelo autor.

Antovic (2004, p. 7) entende que os motivos musicais podem funcionar como memes<sup>80</sup> difundidos pelos grupos sociais, causando uma mudança no comportamento dos seus membros. Quase a mesma metodologia do significado linguístico; tem-se um método apoiado no behaviorismo. O motivo temático musical acima nada significaria além da simplicidade e redundância tonal, não obstante, o ouvinte informado relacionará o motivo ao tema de *Darth Vader*, não exatamente quanto as estruturas musicais, embora estas fossem concebidas pelo autor (como a tonalidade menor, cadenciamento do motivo, o ritmo marcial tenso, etc.) para reforçar a imagem do personagem em seu caráter perverso, amedrontador, corroborado com o visual de uma armadura opressora e hermética com uma máscara ao estilo nazista. Para assegurar a fixação música-personagem, o tema foi usado sempre que no mesmo contexto extramusical - a aparição do personagem ou sua somente fala, ou ainda numa alusão a ele e o poder maligno do império.

O musical se liga ao extramusical e lhe confere um significado; os meios de

<sup>79</sup> ANTOVIC, M. *Linguistic semantics as a vehicle for a semantics of music*. In: R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (Eds.) *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04) Graz/Austria, 15-18 April, 2004* <http://gewi.uni-graz.at/~cim04/>. Acesso: 9 set. 2022.

<sup>80</sup> O conceito de *meme* surge em 1976 na obra *O Gene Egoísta* de Richard Dawkins como análogo cultural dos genes. "Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de *imitação*. "Mímeme" provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como "gene". Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mímeme para *meme*. Se servir como consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada com "memória", ou à palavra francesa *même*." (DAWKINS, 2001, p. 214). Toledo acrescenta: "Um meme pode ser concebido como uma unidade de cultura, um comportamento ou uma ideia que pode ser passada de pessoa para pessoa. Os exemplos de memes são inúmeros e os mais comumente citados são: a moda no vestuário e na alimentação, cerimônias e costumes, arte e arquitetura, engenharia e tecnologia, melodias, músicas, ideias, *slogans*, maneiras de construir arcos, o alfabeto, a linguagem, [...], etc. Toda a cultura, todos os comportamentos sociais, todas as ideias e teorias, todo comportamento não geneticamente determinado, tudo que uma pessoa é capaz de imitar ou aprender com outra pessoa é um meme." (2013, p. 192). Ou a definição dada por Susan Blackmore: "[...] memes são instruções para realizar comportamentos, armazenadas no cérebro (ou em outros objetos) e passadas adiante por imitação" (BLACKMORE, 1999, p. 17).

comunicação em massa propagaram e todos se familiarizaram com o tema, um *meme* se originou e o que antes era subjetivo, conotativo, gerou uma denotação; o motivo se atualizou no contexto do filme, sendo também uma virtualização do personagem através do tema e tornando-se um símbolo do terrível império.

Uma questão é que se abriram novas possibilidades conotativas com a virtualização. Novos problemas surgem com a virtualização, outras conotações são passíveis de surgimento. O tema remete ao pavor, ao mal, ao conflito, a força negativa, e poderá ser usado em outras instâncias para tal e outros contextos, não mais alocado ao filme original - na Sérvia, em 1999, a melodia foi usada na propaganda do regime para acompanhar as vistas dos aviões da OTAN com suásticas estilizadas bombardeando alvos civis sérvios. Dois anos depois, foi usada com seu possível significado de “crime” e “agressão”, mas em um novo contexto social: em junho de 2001, foi usado em uma televisão sérvia para anunciar a prisão de Milosevic, que agora se tornou o objeto, e não o inspirador, da música (ANTOVIC, 2004, p. 8).

Estes exemplos acima demonstram o quanto uma obra se desliga de seu autor, com capacidade de aplicação em outra pragmática mesmo se utilizando de retórica semelhante. Processos denotativos e conotativos são possíveis graças às propriedades virtualizantes da música, e esses atos muitas vezes se revelam intertextualmente. Inúmeros exemplos poderiam ser trazidos, desde os *cartoons* e seu uso da música erudita em contextos diversos, comédias e o uso satírico da música, ou mesmo paródias satíricas entre filmes e suas músicas - como o tema de *Lawrence da Arábia* (1962) num filme de James Bond (*Spy who loved me*, 1977), afora os contextos reais e ideológicos da música. Por fim, as propriedades musicais gramaticais, semânticas e retóricas e seus procedimentos de virtualização agem num todo, desde o autor ao ouvinte, sendo as separações aqui dispostas e elencadas no texto apenas para uma maior compreensão.

## **2.5 Virtualização da Ação: A Técnica e a Música**

Começamos este capítulo abordando a necessidade humana de domínio sobre a natureza através da expansão de si mesmo através de outro domínio, o técnico (*tekhné*). A demanda pela sobrevivência da espécie humana impôs tal condição, ao contrário do senso comum, não alude ao simples desejo da criação tecnológica por si só, mas o desenvolvimento técnico efetiva a dominação humana sobre o mundo e expande suas possibilidades diante do mundo.



A virtualização técnica é a virtualização da ação, a qual acarreta um processo de materialização. As ferramentas técnicas são ou uma extensão, ou uma substituição do corpo físico e suas funções mentais e motoras; e toda técnica envolve invenção, o mesmo com o processo virtual-atual que é essencialmente criador. Foi assim desde o início conforme a necessidade a cada período histórico e social. Deste modo, assim se deu a invenção da flecha, do arco, da roda, dos variados tipos de utensílios, do uso da energia do fogo, do carvão, do vapor, da eletricidade, da eletrônica e da informática, e uma infinidade de ferramentas técnicas.

A concepção de uma ferramenta virtualiza um corpo ou parte dele, e de seus gestos. Virtualização se concentra na ação, no movimento, assim, "mais que uma extensão do corpo, uma ferramenta é uma virtualização da ação" (LÉVY, 2011, p. 75). Muitas ferramentas técnicas não apenas substituem como ampliam o potencial humano pela virtualização da ação, subsistindo na materialização: uma roda virtualiza a ação "andar"; o anzol ou a rede a "captura"; a bicicleta ou o automóvel o "correr", o que antes dependia-se dos cavalos; a asa delta ou o avião são diferentes meios para mesma ação que sobrepõe a possibilidade humana, ação de "voar"; máquinas de calcular para potencializar a ação mental do raciocínio lógico; binóculos, microscópios, cada qual possibilitam a extensão da visão a seu modo, assim como os óculos. Enfim, não se dá simplesmente um prolongamento do corpo, mas a virtualização das ações do corpo e da mente.

Cada objeto técnico se apropria de uma tecnologia disponível no seu tempo e a própria tecnologia se autoalimenta, possibilitando novas formas de manifestação em novas ferramentas visando o mesmo fim da expansão da ação humana. "A dinâmica técnica se alimenta de seus próprios produtos, opera combinações transversais, rizomáticas, e conduz finalmente a máquinas, a arranjos complexos muito afastados de funções corporais simples" (LÉVY, 2011, p. 74).

Um ponto a ser compreendido, a *virtualização* se dá na ação, ao passo que a *atualização* na ferramenta criada. Em geral, a virtualização da ação é a mesma, diferindo apenas a atualização do objeto técnico. A ação "medir" virtualizada se atualiza numa simples régua, e esta régua em vários formatos e materiais, ou em uma trena com seus tipos também, ou num paquímetro, ou ainda em um taqueômetro de um topógrafo; todos exemplos da mesma virtualização com diferente atualização. A atualização se adequará a uma solução específica, local e momentânea, sem, contudo, mudar a ação virtualizada requerida. O caso do ábaco, para a calculadora mecânica, depois a calculadora eletrônica até o surgimento dos computadores atestam tal fato.

A técnica, além das ações, virtualiza coisas também. O fogo é dominado, virtualizado e atualizado na forma de um pequeno fósforo ou atualizado na ferramenta de um forno. Um livro físico é virtualizado e depois atualizado quando acessado pelo meio eletrônico em uma tela, por exemplo, e em qualquer dispositivo local possível. "Enquanto problematização, desterritorialização, passagem ao público, metamorfose e recomposição de uma função corporal, o objeto técnico é um operador de virtualização. [...] agente de hibridação do corpo" (LÉVY, 2011, p. 76). Deste modo, a tecnologia se modifica ao longo do tempo, mas o cerne de tudo é o mesmo, a expansão da ação do homem visando seus usos e domínios, a hibridação do corpo e da mente.

A fim de utilizar uma ferramenta, deve-se aprender gestos, adquirir reflexos, recompor uma identidade mental e física. Como consequência, o corpo e a mente acabam por se integrar às ferramentas em novos dispositivos e até a modificar o comportamento corpóreo e mental nesse processo que visa a ampliação humana ou a virtualização da ação. Se pensarmos em alguns casos como o aprender a andar de bicicleta, aprender a dirigir, a prática do tenista ou qualquer outro esportista, e até aprender um instrumento musical, todos são processos de adaptação corpo-mente em função do dispositivo técnico extensor das realizações humanas pretendidas e exigem diferentes graus de incorporação, assimilação e acomodação para o devido desempenho.

Hoje em dia, a cultura tradicional, intemporal e transcultural do corpo conhece, sem dúvida, certas inflexões, explorações inéditas, passagens do limite, técnicas e estéticas, que não deixam de nos questionar a respeito de suas formas, interesses e consequências. O corpo efetivo individual inscrito naturalmente na finitude do tempo e da morte vem sendo substituído cada vez mais pelo corpo virtual, acelerado ou eternizado, mutável ao menos, mutante, plástico até não poder mais (WUNENBURGER, 2006, p. 193).

### 2.5.1 Hipercoipo - virtualização do corpo

*Hipercoipo* é o termo usado por Lévy para descrever a virtualização de um corpo coletivo, global, híbrido. O que outrora era unificado pela proximidade geográfica, linguística, cultural, religiosa, hoje com os meios técnicos e suas redes, partilhamos um corpo virtual para um determinado fim, seja este médico, pedagógico, empresarial ou casual. McLuhan (2005) de modo semelhante ao apresentado por Merlau-Ponty (2012) também entende a extensão do corpo e mente por meio da informação e meios técnicos e que estes foram sendo ampliados pelas tecnologias.

Nesta era da eletricidade, nós mesmos nos vemos traduzidos mais e mais em termos de informação, rumo à extensão tecnológica da consciência. [...] Ao colocar o nosso corpo físico dentro do sistema nervoso prolongado, mediante os meios elétricos, nós deflagramos uma dinâmica pela qual todas as tecnologias anteriores — meras extensões das mãos, dos pés, dos dentes e dos controles de calor do corpo, e incluindo as cidades como extensões do corpo — serão traduzidas em sistemas de informação. A tecnologia eletromagnética exige dos homens um estado de completa calma e repouso meditativos. Tal como convém a um organismo que agora usa o cérebro fora do crânio e os nervos fora de seu abrigo. O homem deve servir à tecnologia elétrica com a mesma fidelidade servomecânica com que serviu seu barco de couro, sua piroga, sua tipografia e todas as demais extensões de seus órgãos físicos. Com uma diferença, porém: as tecnologias anteriores eram parciais e fragmentárias, a elétrica é total e inclusiva. Um consenso ou uma consciência externa se faz (McLUHAN, 2005, p. 77).

A ação demanda uma mediação, impondo uma percepção e materialização, assim, o que a mente idealiza e concebe será percebido e produzido pelo corpo que o constitui; igualmente uma ação por contiguidade do corpo por meio técnicos acionáveis. A virtualização de ação é de caráter imaterial que impõe uma materialidade por mediadores, ou seja, uma forma, uma aparência, como um espectro que necessita de um conteúdo para se apresentar, e essa presentificação da atualização é "corporificada" de várias maneiras a depender das situações impostas.

Este conceito remete a Platão de uma aparência sem corpo, de uma realidade a ser percebida, "que para aproximar-se das coisas é preciso reconhecê-las como tais e que esse reconhecimento se faz mediante um acompanhamento de seus contornos, de seus aspectos, de sua aparência" (SCHUBACK, 1999, p. 172). A palavra grega para este conceito - εἶδος (eidos)<sup>81</sup> - refere-se a forma, aparência externa, muitas remete não a visão física, mas a uma compreensão, o perceber, ou como um portal para compreender a verdade espiritual, ou uma realidade espiritual (ou virtual) de um plano físico. A filosofia grega clássica usa também uma palavra derivada - εἰδωλον (eidolon) - quando se refere a forma em seu aspecto, a figura, imagem corporificada como as estátuas ou imagem em geral. Os ícones e demais imagens virtuais recorrem ao mesmo procedimento, onde uma forma aparente vincula conteúdos atualizáveis em várias práticas mediadoras e criadoras.

Wunenburger (2006, p. 198) analisa a importância do antropomorfismo nas religiões monoteístas, que, "de diversas maneiras, aculturaram o campo de visões de um corpo sobrevisível. Uma das formas mais inovadoras e espetaculares do corpo-imago, como forma

---

<sup>81</sup> Segundo os Léxicos: *Strong's Concordance Number* 1492; MOULTON, H.K, *Léxico Grego Analítico*, 2007, p. 124.

visível do corpo imaterial, ocupa o centro dogmático do cristianismo". Tal aspecto ou imagem percebida e corporificada (eidolon) é registrada nos escritos bíblicos, por exemplo, diversas vezes e formas: o Espírito de Deus em forma de pomba (não que seja realmente uma, mas um exemplo de atualização dado o momento e ao corporificar significa); o corpo ressurreto de Cristo e sua ascensão como algo híbrido material-imaterial, numa constante relação virtual-actual, ou ainda nas linguagens poéticas antropomórficas como "a mão de Deus" que traz uma compreensão (eidos) do imaterial ao material figurado. Wurnenberg entende que os sonhos e certas imagens exercem simulacros semelhantes.

Se, durante muito tempo, os simulacros da corporeidade pareciam limitados aos sonhos psíquicos (corpo erótico do sonho noturno) ou às imagens em trompe-l'oeil, atualmente eles parecem dar um passo à frente, por intermédio da imagem de síntese numérica que é acompanhada por tais efeitos sensoriais sem que um corpo biológico em carne e ossos corresponda às sensações (2006, p. 198).

Lévy traz outro exemplo tomado da religião: "A constituição de um corpo coletivo e a participação dos indivíduos nessa comunidade física serviu-se por muito tempo de mediações puramente simbólicas ou religiosas: "Isto é o meu corpo, isto é o meu sangue" (LÉVY, 2011, p. 31). A virtualização da ação, como apresentado por Lévy e os mediadores tecnológicos, tratam não somente da expansão do corpo, mas de suas percepções ampliadas do mundo e um coletivo hipercorpóreo: o telefone para a audição, a televisão para a visão, telemanipuladores sensório-motora, a imagem fotográfica que nos permite perceber uma fração da realidade paralisando uma ação e nos permitindo outra percepção, os sistemas que nos permitem integração entre pessoas a qualquer tempo e momento, desterritorializando, uma projeção do corpo por telepresença, separa a voz do próprio corpo.

Sem adentrar em meandros teológicos, apenas aprofundando o esboçado por Pierre Lévy, ao citar frases conhecidas de Jesus encontradas nos evangelhos, Lévy enfatiza a relação de compartilhamento dos indivíduos inseridos num corpo único, o que ele considera um corpo virtual, e compara isso à capacidade atual dos meios técnicos de partilhar em amplitude e indistintamente as informações, percepções e ações neste hipercorpo. Podemos ainda retomar o conceito de memória e virtualidade segundo já exposto em Bergson (2010), onde, a instituição da santa ceia por parte de Jesus e seus atos são vindicados por São Paulo, o apóstolo, como um ato "em memória de mim". Um encontro comum para refeição entre um grupo de indivíduos é ressignificado, pão e vinho se tornam símbolos do compartilhamento da fé, a formação de um corpo místico segundo a teologia clássica, virtual segundo a filosofia,

porém que exigem ações: o rito sagrado deve ser constantemente realizado, o virtual deve ser atualizado na ação; a memória deste corpo virtual latente (Cristo e os membros de uma igreja invisível), deve ser manifesto numa ação atualizante de tempos em tempos; os membros deste grande corpo místico não somente reconhecem e compreendem esse novo significado como que o fator inverso da virtualização conseqüentemente ocorre, ou seja, no momento ritual presente de partilhamento, os elementos da ceia remontam ao passado (história bíblica da crucificação) simultaneamente ao hipercorpo presente atual e a esperança de uma realização futura.

Anteriormente citado, o amor tem seu aspecto virtual, pois, mesmo sendo abstrato, imaterial, ele continua sendo real e exige atualização em uma ação que o presentifique. Essa ação é dada no ser - corpo e mente - e através dele, e mais, dialeticamente, partilhado entre seres. Deste modo, precisa constantemente passar do modo latente ao manifesto, o amor tem um caráter criador, não se manifesta da mesma maneira, embora o movimento virtual (passagem de um estado latente ao manifesto) seja semelhante, a atualização difere conforme a emergência do momento e do indivíduo.

### 2.5.2 Hipercorpo e virtualização dos meios técnicos musicais

Posto que a arte envolve técnica (tékhne), ao longo da história o homem procurou expandir as possibilidades mente-corpo virtualizando suas ações e atualizando de tempos em tempos suas ferramentas ou dispositivos técnicos. Sendo, pois, o som a matéria, e a música que lhe confere a forma, a voz humana é o fonador primeiro, "puro" articulador sonoro capaz de *musicar* (SMALL, 1998), de externalizar de maneira direta a ideia musical, iniciado na mente e suas relações virtuais na memória ao processo lógico e cognitivo ensejando na expressão corpórea atualizadora e significativa. Entretanto, o processo de virtualização promove um crescente deslocamento da voz do corpo físico ao corpo sonoro virtual; da emissão presentificada pelo corpo a emissão desterritorializada do som agora ausente do corpo. Um processo de progressão tecnológica de afastamento material para uma realidade outra, o que poderá confundir os sentidos de muitos na tentativa de averiguação da fonte sonora, como o caso da estética da música eletroacústica.

A voz apreende o mundo exterior e suas muitas vozes projetando-o no interior da mente humana e relacionando vários processos gramático-semânticos musicais, originando uma relação virtual-atual em forma de música. No intento de ampliar o modo de perceber o mundo e expressá-lo de novas formas, o homem foi criando "peles" técnicas ao inserir

dispositivos cada vez mais sofisticados segundo a necessidade expressiva do momento inventivo e dentro das possibilidades de elaboração da indústria de cada época. Uma voz no empreendimento musical por meio de instrumentos dos mais simples aos mais requintados, em princípio, acústicos, num primeiro deslocamento da voz humana intensificada por instrumentos musicais que a atualiza.

As percussões intensificam e atualizam a ação virtualizada do corpo em forma de ritmo e dança, ou em sons miméticos que projetam a natureza, paisagens sonoras e uma gama realizante. Os instrumentos, tais como sopro ou cordas, atualizam o "sopro vital" do canto, agora com expressividade intensificada, hiperbolizada, seja pela tessitura, timbre e demais conotações. Ocorre que, através dos instrumentos, ao deslocar, intensificar, projetar outro espaço para a voz, o movimento virtualizante captura outra realidade, provendo novas formas artísticas expressivas, requerendo linguagens próprias, novos signos sonoros e demandas perceptivas cada vez mais complexas.

A mudança na natureza da música teria inspirado a invenção e evolução dos instrumentos musicais e vice-versa. Esse processo retro-ativo é índice de seguidas virtualizações. O historiador Blanning (2011, p. 191) diz: "O avanço da ópera e o abandono da polifonia no fim do século XVII intensificaram a necessidade de um instrumento mais expressivo, combinando o poder do cravo com a dinâmica do clavicórdio". A influência da voz cantata virtualizada nos instrumentos musicais é notória: o agrupamento por famílias por semelhança de timbre e tessitura; a ideia de fraseado em seu contorno e respirações; a expressividade requerida como num *cantabile*; quando em realizações harmônicas (como um coral ou em acompanhamentos figurados) a preferência pelo uso das regiões semelhantes as das vozes quando na melodia; o mesmo com a escolha do tipo de instrumento e região melódica; modulações no som que se assemelham às possibilidades vocais (vibratos, portamentos, glissandos, dinâmicas em geral, usos de surdinas)<sup>82</sup>; essas e outras nuances instrumentais como metáfora do canto e de uma hominificação musical (acelerando, ritardando, sotto voce, andante, etc.).

A invenção da orquestra sinfônica clássica exigiu a evolução das técnicas construtivas dos fabricantes de instrumentos musicais para moldar-se ao ímpeto criador e expensor da arte

---

<sup>82</sup> Pensamento também assimilado pelo Jazz em seus primórdios, onde, os instrumentos procuram reproduzir os efeitos vocais característicos afro-americanos, ao invés de emitir um timbre franco e natural, o instrumentista tinha a liberdade de modular o som e o timbre com *slides*, vibratos exagerados, micro-tons, ataques bruscos e roucos (*growl*), como *sforzandos* e *frulatos*, usos de surdinas para imitar a fala, como que emitindo vogais (*wa-wa*). Constatamos isso em Louis Armstrong, Duke Ellington, Bill Coleman, Terence Blanchard, e muitos outros solistas e *big-bands*. Cf. BELLEST, C; MALSON, L. *Jazz*. Tradução: Paulo Anderson Fernandes Dias. Campinas: Papirus, 1989.

musical; a voz organizada em um grande coral, agora com maiores possibilidades expressivas e retóricas, aglutinados em pequenas famílias unidades como em uma árvore genealógica, partilhando um discurso como uma sociedade e de forma orgânica como em uma cultura. O surgimento de compositores inventivos e suas composições, como Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, foram possíveis dentro de um escopo de evolução e de solução tecnológica a seu tempo. As linguagens e meios são moldados e, ao mesmo tempo moldam o caráter da arte e de sua retórica; atestamos isso ao comparar compositores de diferentes épocas, como Palestrina, Bach, Brahms, Stockhausen, por exemplo.

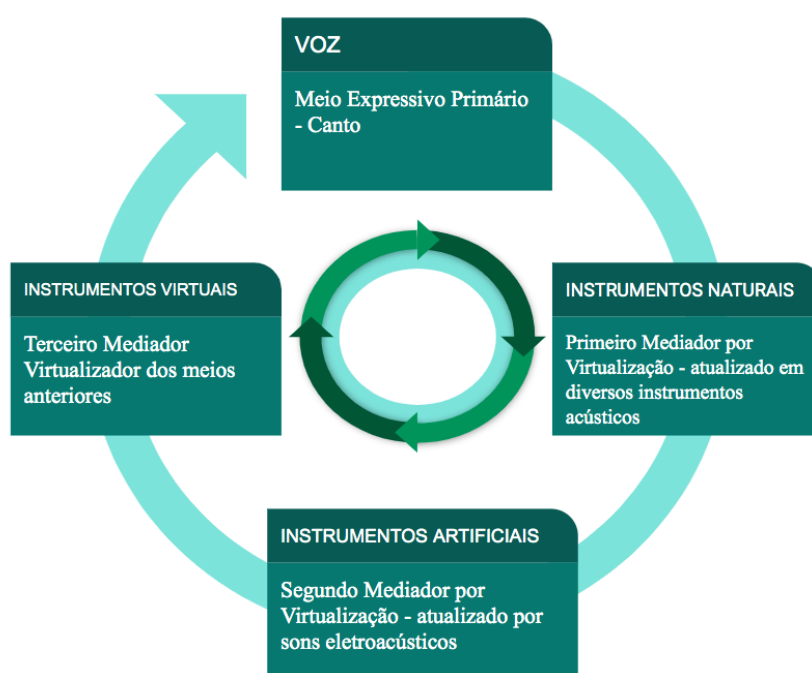
Cada qual toma para si recursos técnicos que expressem o modo de perceber o mundo e comunicar, em um processo espiral que se caracteriza pela assimilação de elementos novos e adaptação de anteriores, mudanças providas pelo constante devir da virtualização - virtual que, ao atualizar-se, se põe novamente a problematizar com a virtualização, que por esse processo vivificante renova e impulsiona a criação artística. Assim se deu a cada período na história da música e nas diferenças entre compositores, mesmo num período idêntico.

Tais movimentos de mudança provocam ruídos temporários na adaptação, exigem 1] domínio técnico e interação com o instrumento musical ou o dispositivo - um instrumentista de sopro tem que primeiramente entender o funcionamento do instrumento, sua embocadura e demais movimentos do corpo, assim como um pianista de outra maneira, um violinista, enfim, tudo para que mente-corpo-instrumento sejam plenamente integrados para o devido fim; 2] com isto, mente-corpo se adaptam, moldam-se ao instrumento, há uma mudança cognitiva e motora; 3] nota-se a diferença entre o uso de um mesmo instrumento musical por pessoas diferentes, numa demonstração do quão difere a relação corpo-instrumento, do modo da ação virtual ao se atualizar; 4] a depender do dispositivo instrumental utilizado, a linguagem musical se atualiza de forma diferente, pois, uma obra é geralmente composta para um determinado efetivo instrumental para uma determinada expressão, isto é elaborado tanto pelo autor quanto pelo intérprete ao buscar a resposta sonora de seu mediador, o instrumento musical; 5] Uma nova linguagem musical por vezes exige um novo dispositivo instrumental como mediador; como foi o caso da expansão da orquestra sinfônica, ou do uso das novas tecnologias em música, a invenção da amplificação valvulada, do transistor, dos circuitos integrados, da informática aos instrumentos virtuais, e seus respectivos usos musicais, a música eletroacústica que vem se utilizando das tecnologias como meio de nova estética transitando entre meios sonoros acústicos e eletrônicos, virtual-atual, numa inter-relação; 6] Novos mediadores instrumentais, por sua vez, criam linguagens artísticas, e uma nova leitura que atualiza a obra.

### 2.5.3 Virtualização da voz

No processo, a voz se desvincula cada vez mais do corpo humano diretamente, surge a voz sem corpo, mediada por dispositivos e estes também moldáveis ao intento do criador, visto que coisas também podem ser virtualizadas, e onde tudo é fluido, simulável, uma exacerbação do potencial do virtual em múltiplas atualizações (ver Figura 15 abaixo).

**Figura 15:** Mediadores de virtualização da voz na música.



Fonte: o autor.

O canto é por excelência o meio expressivo primário, nele estão contidos todos os processos virtuais da memória, imagem-lembrança, expressão não mediada, timbre puramente humano, relação discursiva evidente, onde o potencial subsiste num real possível, pois, a voz pura é a matéria de todas as suas inflexões humanas, de outro modo, o processo virtual da memória, da metáfora da linguagem (gramática-semântica-retórica), tudo advém da voz e por ela é atualizada.

Todavia, na virtualização da ação, como realizada por mediadores e suas atualizações por dispositivos, o processo tende a obscurecer-se por problematização e ampliação (*cf.*



Figura 15 acima). Os instrumentos naturais<sup>83</sup> são os mediadores mais próximos da voz humana, sua idealização técnica advinda dos recursos da natureza, madeira, peles, e outros materiais, mantêm uma organicidade e uma expressividade muito próxima ao canto, os meios de produção sonora estão próximos ao corpo e tem nele sua fonte mecânica primeira; o ar dos pulmões, o movimento do corporal em contato com o instrumental musical, tudo estabelecendo uma sinergia entre os pares; a dinâmica do som instrumental continua contida dentro do limite do humano. Para o ouvinte, há a percepção da presença direta do ato humano sobre o instrumental sobre a poética e a estética, mesmo quando não há a visualização do intérprete.

O segundo estágio é o mediador por dispositivos artificiais, seja de qual natureza for a atualização deste em suas interfaces, como os osciladores, fitas magnéticas, os meios elétricos, os eletrônicos, etc. Neste meio virtualizador ocorre o distanciamento entre o corpo (voz) e o grau de deslocamento dependerá do processo criador utilizado na poética musical - um timbre sintético primário pode ser somente uma imitação de um instrumento acústico gerando uma falsa noção de proximidade, já um som elaborado por vários processos eletroacústicos se desloca e o modo de percepção e compreensão exige uma escuta atenta<sup>84</sup>.

As possibilidades realizantes e as virtualizações se multiplicam neste meio, ao compositor permite-se gerar uma sucessão de realidades que se sobrepõem ao trabalhar como um artesão do som apontando novas dimensões estéticas; e talvez seja este o fato da invenção como pressuposto e suporte de um ineditismo estético. Por outro lado, ao ouvinte caberá lidar com o desconhecido, tal deslocamento causará estranheza e até excentricidade (fora da centralidade do conhecido), no sentido de estar fora do escopo da voz, do contorno direto da

---

<sup>83</sup> Preferimos usar o termo "instrumentos naturais" a "instrumentos acústicos", referindo a sua origem sonora e referência a natureza, visto que, em última instância, todos dependem da acústica.

<sup>84</sup> Pierre Schaeffer reconhece quatro funções da atividade de escutar: 1. *Écouter*, é emprestar o ouvido, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou alguma coisa que me é descrito ou aludido por um som. 2. *Ouïr* é perceber pelo ouvido. Por oposição a *écouter* que corresponde a uma atitude mais ativa, aquilo que eu ouço [ouïs], é aquilo que me é dado pela percepção. 3. De *Entendre*, reteremos o sentido etimológico: "ter intenção". Isto que percebo [entend], isto que me é manifesto, é função dessa intenção. 4. *Comprendre*, tomar para si, traz uma relação dupla com *écouter* e *entendre*. Eu percebo [comprend] isto que eu miro com minha escuta [écoute], graças àquilo que eu escolhi escutar [entendre]. Mas, reciprocamente, aquilo que eu já percebi [compris] dirige minha escuta [écoute], informa o que percebo [entends]. (SCHAEFFER, 1966, p. 104). A função *écouter* está relacionada a intencionalidade da escuta, busca ativa por elemento físico e material do som, a causa; *ouïr* é uma escuta do mundo, do fundo sonoro em oposição ao *écouter*, não paramos de ouvir o mundo ao redor que traz consciência e realidade; *entendre* diz respeito a seleção intencional da escuta, mas em articulação com as funções anteriores, da-se que esta seleção dos aspectos sonoros ouvidos é realizada diferentemente a cada ouvinte, portanto, subjetiva; *comprendre* trata-se de associações semânticas do que foi ouvido atentamente. Deve-se cuidar que, as funções apresentadas não são estanques, elas estão constantemente entrelaçadas e modificando-se; por exemplo, o *comprendre* que trata o som como signo em semânticas geradas por conhecimento ou experiências prévias, também modificam a seleção intencional da escuta no *entendre*, e vice-versa.

expressão humana, ou de alguma causalidade concreta do som ouvido. Schaeffer destaca essa problemática contida na potencialidade do som e na virtualidade da percepção, afirmando que

todas as virtualidades de percepção contidas no objeto sonoro [ouïr], ou de todos os referentes causais contidos no evento [écouter], a escuta se volta para o concreto dado, como tal, inesgotável, assim como particular [...] Em toda a escuta se manifesta a confrontação, de um lado, entre um sujeito receptivo dentro de certos limites e uma realidade objetiva; de outro, valorizações abstratas, qualificações lógicas que se destacam do concreto dado que tende a se organizar em torno delas sem, portanto jamais se deixar reduzir (1966, p. 119).

Parece haver uma forma externa sem o conteúdo e a materialidade esperada, uma escuta reduzida ao som como objeto. Contudo, essa pretensão mais formalista esbarra nos constantes e inerentes apoios da audição e da cognição na busca causal e semântica, em comparações e metáforas com os movimentos das ações humanas e também com os instrumentos naturais diante do timbre musical desconhecido ou numa estética exótica (para além do que é visto). Os sentidos trabalham para completar o quadro interpretativo do que se escuta, o ouvir somado ao ver, ao perceber e construir relações semânticas com base em dados concretos e mentais. Coelho de Souza aponta que

A proposta de ouvir um som sem estabelecer sua relação com a fonte procuraria então apagar do nível icônico o reconhecimento de similaridades com outros signos, com o objetivo de evitar que o interpretante estabeleça relações de indicialidade, isto é, de causa e efeito do som ouvido em relação à fonte produtora. Sem estas operações o nível simbólico ficaria também automaticamente esvaziado, e nenhuma narrativa programática sobreviveria na interpretação do discurso musical. O que restaria seria apenas o nível de 'primeiridade icônica', a mera qualidade, a sensação pura. Um leitor atento de Peirce saberá, todavia, que este é um projeto utópico, porque em toda interpretação sígnica contribuem, em maior ou menor escala, os três níveis. Além do mais, afirmou Peirce, estabelecer relações interpretantes que atingem o nível simbólico é a ambição de qualquer processo semiótico, de modo que seria impossível evitar que um interpretante livre, como o que suscita a audição da música eletroacústica, realizasse inumeráveis articulações de significações, a despeito das intenções e dos desejos do autor ou do analista (2013, p. 26).

A técnica como ação virtualizada do corpo humano poderá ser também do corpo de outra matéria, como de um instrumento musical em sua fisicalidade, expressando outras nuances e potencialidades sonoras em favor de uma estética. Este procedimento tem sido largamente explorado pela música eletroacústica, onde, por exemplo, o som de um piano, prontamente reconhecido dentro de nossa cultura e mesmo à parte do sentido da visão,

portanto, indicial - sendo o mesmo instrumento manipulado eletronicamente, se tornará cada vez mais distante o reconhecimento de sua fonte sonora, implicando em outras referências na busca do sentido, referências formais, estruturais, temporais.

O som marcado do piano em relação ao não marcado de um som transfigurado do piano ao ponto do não reconhecível, perde a indicialidade, a referência do gesto humano e também de um instrumento natural reconhecido. Este também é um conflito alargado pela música acusmática. Entretanto, um é dependente do outro por extensão e existência, ou seja, mesmo um determinado timbre modificado do piano deriva do físico, e dele é transformado. A virtualização do som natural que, por sua vez, é também uma representação da ação virtualizada do gesto, mesmo que distanciado. Inevitavelmente, é sistêmico a busca do sentido e sua estruturação mental, a obstinação da lógica e demandas da percepção de modo a *atualizar* a subsistência do real, fatores esses inerentes ao ser humano, pois,

Tal instante é todavia utópico, fugaz e inefável porque nossa mente não se fixa em qualidades absolutas. Imediatamente o ícone puro se converte em hipo-ícone, isto é, um ícone que procura relações de semelhança com outros signos. Tal forma relacional de pensamento é necessária inclusive para julgarmos se um som é novo (COELHO de SOUZA, 2010, p. 152).

Num terceiro mediador, os instrumentos e dispositivos virtuais, temos um hibridismo - um deslocamento total para o campo virtualizado imaterial e, simultaneamente, apontando para o mundo físico real; adentra no campo da hiper-realidade, segundo Baudrillard (1991). Se em Platão a cópia imita o real (contido na ideia), o simulacro imita a cópia, e não se dá pelo contato direto com sua fonte. Uma ação, um fazer é uma representação do real, o hiper-real é representação de outra representação e assim sucessivamente. Num exemplo, ainda que limitado, diríamos que, a ideia de correr se dá por ação virtualizada em um automóvel (dispositivo primeiro) que simula e amplia tal potencial, agora alocado em um dispositivo totalmente virtualizado, como os simuladores ou games, gerando um novo dispositivo hiper-real que é um simulacro do automóvel e de todo o ambiente circundante (equipamentos internos do veículo, pistas, estradas, sinalizações, etc.). “Os simulacros são experiências, formas, códigos, digitalidades e objetos sem referência que se apresentam mais reais do que a própria realidade, ou seja, são hiper-reais” (SIQUEIRA, 2007).

#### 2.5.4 Hiper-realidade: virtualização dos mediadores em música

Citamos o caso de um determinado instrumento musical de sopro sendo a imitação

expansiva da voz humana, do canto, sendo uma exteriorização como primeiro meio expressivo da ideia e da memória em seus vários processos cognitivos e virtuais, esse canto é uma atualização desta voz agora representado pelo instrumento musical, uma simulação, contudo, no estágio seguinte, um simulacro desponta numa hiper-realidade em que tudo é completamente virtualizado - a invenção de um instrumento musical de sopro totalmente virtual torna a problematizar e impulsionar a criação de outra realidade poética e estética.

Todavia, esse procedimento se mostra dúbio, pois, aponta tanto para uma descontinuidade quanto para uma continuidade. De um lado desconstrói a realidade como tal presentificada, material para o imaterial, de outro, igualmente se apresenta com as conotações e aplicabilidades do real sem o ser de fato, reconstruindo uma realidade exacerbada a medida da realização dada por um agente que promove uma nova atualização. O instrumento musical de sopro exemplificado acima, quando virtualizado numa hiper-realidade, sugere aumento das probabilidades estéticas, detalhamento das manipulações sonoras, flexibilização das escolhas e modelagens tanto do dispositivo quando do som, criando um próprio meio ou dispositivo virtual, ou seja, uma radicalização do real. Nisto a hiper-realidade parece apontar para o retorno do ciclo (ver Figura 15 acima).

Nesse estágio ocorre uma desterritorialização para uma nova territorialização, vivências paradoxais, reestruturação espaço-temporal, reconfigurações simbólicas e representativas. Na hiper-realidade provida pelo virtual, entidade híbridas emergem situadas entre o real (segundo o modo do objeto) e o que não é (segundo modo da representação). A virtualização aparece como uma dimensão da realidade, não para substituí-la, mas para expandi-la (ver Figura 16); um constante devir inaugurado com a voz (canto) e projetada nos mediadores.

**Figura 16:** Fluxo e ampliação da virtualização na técnica musical.



Na verdade, desde muito tempo se pensa em simulações e simulacros, isso já fora invocado na escultura grega, na perspectiva, na pintura *trompe-l'oeil*, por exemplo. Nos últimos tempos, o modo apenas mudou com o avanço da tecnologia, temos imagens-ícones que remetem a outras ações, virtualização das coisas, dos objetos que são apenas imagens, mas exercem funções produtivas e anímicas de ver, mover, operar, e acabam por modificar o comportamento pela interação homem e meio tecnológico. Acaba por se dar uma apresentação do real pela virtualização (um simulador de voo, por exemplo), por vezes, pela virtualização um prolongamento do real por contiguidade (o folhear a imagem virtual de uma página de livro com os dedos numa tela como se fora um livro físico). Esta dimensão virtualizada exige copresença do meio real e do virtual, pois a virtualização é um processo da ação, e a ação é sempre atualizada pelo movimento na interação; uma interdependência entre mundos físicos e virtuais, material e imaterial, uma quebra da dicotomia, portanto.

No campo da arte musical, da mesma maneira, uma série de instrumentos musicais, equipamentos de áudio e de manipulação sonora tem sido virtualizados, gravadores antes físicos e limitados às possibilidades de sua estrutura, agora todos esses recebem um prolongamento a partir do físico para o virtual, e com ampliação de suas capacidades de funcionamento e conseqüentemente de criação. Tais dispositivos virtualizados mantêm a sua herança com o real, porém potencializados, desterritorializados, compartilhados. Um gravador que antes gravaria um pequeno número de canais simultâneos dependendo de sua estrutura física, doravante, adquire uma infinidade, de igual modo qualquer outro instrumento musical de síntese sonora por meios informáticos atuais.

Jean-Louis Weissberg (2011) apresenta algumas formas dessa relação virtualizada que apresentamos resumidamente a seguir:

1] *O real é apresentado pelo virtual*, que não o substitui, mas antes se torna uma das formas de sua percepção. Pode-se citar, por exemplo, os simuladores de voo usados em aviões em que o território alimenta como substrato, sua própria simulação. Neste caso, real e virtual são igualmente necessários.

2] *O virtual como um intérprete do real*, ajudando a dar-lhe sentido. Assim, uma dada captação óptica num único plano, em uma realidade tridimensional, pode ser decodificada e experimentada numa simulação de modelos, averiguando suas possibilidades, como utilizam os projetistas e arquitetos, por exemplo.

3] *Interação real-virtual* num único sistema em que é possível realmente agir sobre o virtual. É o caso de uma criação artística, em que o sopro é analisado por captadores e sons

sintéticos são disparados, por exemplo. Weissberg, chama a essa forma de prolongamento do real no virtual por *contiguidade*.

4] *Injeção do real no virtual*. Um indivíduo pode ser inserido numa tela de computador (imagem-síntese) e animar esse universo virtual, como em muitos filmes.

5] *O virtual é visto por uma janela real*, caso em que num monitor apresenta-se uma imagem que, girando o monitor, será vista de outro ângulo. A tela converte-se em órgão de visão, recurso muito usado na realidade expandida.

6] *Telepresença real no virtual*. Numa "realidade artificial" o ser humano pode mergulhar no universo virtual, utilizando telas que funcionam como órgãos de visão (não mais como fundo de projeção) onde a mão de um indivíduo, utilizando luvas especiais acopladas a um computador, torna-se imagem-síntese desta mão. Com isso o virtual pode ser visto e tocado como realidade; maior interação. Em todo o caso, continua, contudo, sendo o ser humano a dar consistência ao virtual.

**Figura 17:** *exemplos de instrumentos e dispositivos virtuais.*



Fonte: o autor; imagem extraída de programa controle e gravação (DAW) e instrumento virtual, VST.

A cada nova necessidade expressiva do artista, uma nova ferramenta de mediação foi introjetada. Por outro lado, isto mudou não só a concepção poética como estética. Um autor usa o meio técnico que está à disposição em sua época, cultura, e conveniência para atingir algum propósito, algo sempre teleológico. Ao utilizar um ou vários instrumentos acústicos com, ou sem dispositivos eletrônicos, o objetivo é o mesmo em modo diferente - a expressão artística. Pode-se simular uma imagética de alguma ilha paradisíaca com sua brisa ao som do mar, tanto com simulação acústica ou meios tecnológicos vários, obtendo a virtualização da

paisagem sonora. Dependerá do que e como o compositor irá estabelecer sua estética e seus critérios e necessidades narrativas. O fato é que a inter-relação, jogo sógnico, entre som, imagem virtual e texto, fornecem também um novo tipo de intertextualidade moderna, onde o real e virtual compartilham significados, pois, como dito, o virtual é um real a ser atualizado, e a virtualização um processo de ação, um constante devir. O teatro musical, as obras mistas eletroacústicas, ou mesmo as acústicas, compartilham do quesito virtual-atual, além da velha *mimésis* grega levada ao extremo pela hiper-realidade.

Concluimos este capítulo afirmando que a arte é um ápice da humanidade, ela está na confluência das grandes virtualizações e hominizações: a linguagem, a técnica e a ética. Assim, "a virtualização, em geral, é uma guerra contra a fragilidade, a dor, o desgaste. Em busca da segurança e do controle, perseguimos o virtual porque nos leva para regiões ontológicas que os perigos ordinários não mais atingem" (LÉVY, 2011, p. 79). Enfim, a arte é a virtualização da virtualização.

Nos capítulos que se seguirão analisaremos algumas obras de Gilberto Mendes previamente selecionadas. Primeiramente realizaremos uma análise estrutural, tendo posse e consciência das estruturas que são expressões virtuais por si, elaboraremos uma análise dos processos intertextuais e das virtualidades presentes em cada obra, ou seja, em como a peça cria soluções no processo da invenção do autor.

### 3 QUESTÕES ANALÍTICAS EM ULISSES EM COPACABANA SURFANDO COM JAMES JOYCE E DOROTHY LAMOUR

"Ulisses é o que faz a santa casa  
A Deusa, que lhe dá língua facunda;  
Que, se lá na Ásia Tróia insigne abrasa,  
Cá na Europa Lisboa ingente funda."

*Luis de Camões, Os Lusíadas, VIII, 5*

#### 3.1 *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*

A obra *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* de Gilberto Mendes, composta em 1988 e com sua estreia no Festival Internacional em Patras na Grécia em 1989, é uma das peças mais conhecidas e tocadas de Mendes, uma obra icônica que retrata sinteticamente o caráter artístico do compositor. A escolha dessa obra se deu primeiramente pela riqueza estética que ela oferece, também por conter a síntese de muitos aspectos da poética de Mendes, e uma oportunidade de compreender o processo composicional através da análise. Pretendemos destacar os principais aspectos na coerência da construção poética da obra, utilizando-se tanto de ferramentas formais como hermenêuticas, sem termos a pretensão de cercar todos os aspectos analíticos possíveis, naturalmente.

Percebemos a multiplicidade contida na obra: referências históricas, geográficas, ícones da literatura clássica e contemporânea e do cinema, tudo isso absorvido pelo autor e (re)escrito numa linguagem convergente, apesar dos elementos díspares. Mendes traz o personagem Ulisses, um ícone da literatura grega clássica, o herói-guerreiro grego contado na literatura de Homero, partindo de Lisboa, numa alusão aos navegadores descobridores, em direção aos mares do sul, passando pela italiana Trieste, pela americana Los Angeles e a famosa praia brasileira de Copacabana no Rio de Janeiro; numa viagem temporal a Hollywood anos 30, unindo personagens distintas como a atriz e cantora Dorothy Lamour, o escritor James Joyce.

No percurso, um espectro musical divergente estão concatenados: a música grega, Schubert, Schoenberg, Webern, uso de técnicas minimalistas, de lembranças do *foxtrote*, e da *bossa-nova*, todos de maneira alusiva e reelaborados.

Peguei Ulisses, um dos maiores, que parte, em minha música, em direção a



Lisboa (a cidade de Ulisses), de onde toma o rumo ao sul, numa viagem no tempo. Identificam-se, integram-se neste meu trabalho materiais que vão desde os velhos hinos gregos até o orientalismo kitsch do tipo Hollywood anos 30, tudo muito transformado e desenvolvido, numa *Sommerreise* schubertiana que passa por muitos climas musicais e chega a um surf de três músicas simultâneas, o *fox-trot* final que tanto pode estar sendo ouvido num *coconut grove* de Los Angeles, como num café em Trieste, ou num bar em Copacabana. Tentativa de uma forma musical joyciana e de um som schoenberguiano a partir de orquestração de velhas canções cantadas por Dorothy Lamour. Num primeiro momento, as melodias são apresentadas em seu estilo primitivo, melodramáticas, evocativas, com muitas repetições; depois elas são depuradas e tornadas abstratas, só pelos sopros; e numa transição por meio de uma progressão harmônica descendente, velas ao vento, pegam a rota dos grandes navegantes-descobridores, *road to Copacabana*. Utilizei um grupo instrumental formado por dois violinos, viola, contrabaixo, violão, trompete, sax alto, flauta, clarineta e piano, uma redução do tipo de orquestra que acompanhava Bing Crosby, Alice Faye, Dorothy Lamour nos anos 30 (MENDES, 1994, pp. 219-220).

A fala de Mendes, acima destacada, esboça a ideia geral de sua composição. Mendes propõe criar uma "outra história" a partir de personagens e eventos tão distintos espaço-temporalmente, se utilizando de estruturas e discursos musicais dissemelhantes numa quebra sintática, ordenados muitas vezes de forma paratática.

A macro ideia consiste numa paródia lúdica do texto grego originário, a *Odisseia* e a epopeia do herói Ulisses. Entretanto, Mendes efetua nesta peça uma *transmodalização* (GENETTE, 2010), visto a mudança de modo de uma narrativa épica para um romance, sem mudar o caráter narrativo, onde o autor se põe a "narrar" a fictícia viagem de Ulisses aos mares do sul. A despeito do compositor citar o uso de "velhos hinos gregos"<sup>85</sup> não há nenhuma indicação clara de quais seriam estes, talvez seja uma parca alusão ao estilo oriental na frase introdutória suportada por uma base sonora contínua, e na ideia de uma "nota pedal" como um remanescente do estilo da antiguidade; falaremos disso adiante.

O vínculo condutor da peça está na narrativa, no percurso do personagem viajante a um destino se deparando com locações e personagens, que diferentemente do Ulisses de Homero, que passa por desafios que testam a sua astúcia durante a viagem de volta ao lar, Ítaca, o Ulisses de Mendes vagueia por paragens e paisagens idílicas rumo aos mares do sul,

---

<sup>85</sup> Os Hinos Homéricos são uma coleção de trinta e três poemas gregos compostos no antigo estilo épico. Eles variam em comprimento de 3 a 500 linhas. As mais curtas são invocações breves que serviram como prelúdios para recitações de festivais épicos mais longos. Os quatro maiores são poemas narrativos épicos completos. A datação e autoria dos Hinos é complexa. Escritores gregos atribuíram vários autores, incluindo Homero, Pânfos (Hino a Deméter) e Cinaeto de Quios (Hino a Apolo). No entanto, eles agora são considerados uma coleção de obras amplamente anônima. A maioria da coleção, incluindo os hinos mais longos, data dos séculos 7 e 6 a.C. Alguns dos poemas mais curtos são claramente helenísticos, e o Hino a Ares foi provavelmente composto na época romana. (EVELYN-WHITE, H.G. *volume 57*, 1914). A lista dos hinos homéricos e seu texto pode ser encontrada no site: <https://www.theoi.com/Text/HomericHymns1.html#>. Acesso em 19 set. 2022.

trazendo e evocando seus cânones musicais.

Conte-me sobre o homem, Musa, o homem de muitos modos, que se viu vagando até os confins da terra, após pisar no castelo de Tróia. Conheceu muitos estados, aprendeu as leis de muitas pessoas e viveu, no meio do mar, muitas paixões que o marcaram, carregando o fardo pela própria vida e o retorno de seus companheiros. E, no entanto, ele não podia, como desejava, salvar seus companheiros. Pois eles pereceram por seus próprios grandes erros, crianças e bebês, que foram e comeram os bois do Sol de Hiperión; e ele os roubou do retorno do dia. Onde quiseres, deusa, começa esta história, filha de Zeus, e conta-nos também (Odisseia, Canto I)<sup>86</sup>.

Acima os versos iniciais do *Canto I* da *Odisseia* de Homero, onde se apresenta a assembleia dos deuses nas tratativas sobre o destino de Ulisses e seu retorno ao lar sob a proteção da deusa Atena, filha de Zeus. O texto homérico se utiliza da mitologia grega e do fantástico para abordar questões do homem em face aos desígnios e a livre-escolha e seu destino, a superação humana frente as adversidades; não à toa que o texto original grego se inicia com o termo "o homem" (Τον άντρα).

Um dos personagens invocados na obra de Mendes é o escritor irlandês James Joyce<sup>87</sup> (1882-1941), o qual escreveu o livro *Ulisses* (1914-1921), que também, por sua vez, escreveu sob a influência do texto helênico anterior. O estilo narrativo joyceano é marcado pelo fluxo da consciência, livres associações oníricas e alusões literárias e geográficas de sua

<sup>86</sup> Τον άντρα, Μούσα, τον πολύτροπο να μου ανιστορήσεις, που βρέθηκε ως τα πέρατα του κόσμου να γυρνά, αφού της Τροίας πάτησε το κάστρο το ιερό. Γνώρισε πολιτείες πολλές, έμαθε πολλών ανθρώπων τις βουλές, κι έζησε, καταμεσής στο πέλαγος, πάθη πολλά που τον σημάδεψαν, σηκώνοντας το βάρος για τη δική του τη ζωή και των συντρόφων του τον γυρισμό. Κι όμως δεν μπόρεσε, που τόσο επιθυμούσε, να σώσει τους συντρόφους. Γιατί εκείνοι χάθηκαν απ' τα δικά τους τα μεγάλα σφάλματα, νήπιοι και μωροί, που πήγαν κι έφαγαν τα βόδια του υπέρλαμπρου Ήλιου· κι αυτός τους άρπαξε του γυρισμού τη μέρα. Από όπου θες, θεά, ξεκίνα την αυτή την ιστορία, κόρη του Δία, και πες την και σ' εμάς.

<sup>87</sup> James Joyce nasceu em Dublin, Irlanda, em 1882. Após infância e juventude modestas e influenciadas por uma rígida educação jesuíta, deixou sua cidade natal em 1902 rumo a Paris. Na capital francesa, trabalhou como jornalista e professor, enfrentando grandes dificuldades financeiras. Em 1904, desta vez acompanhado de Nora Barnacle – que se tornaria sua mulher em 1931 –, Joyce instalou-se na cidade italiana de Trieste, onde escreveu a coletânea de contos *Dublinenses* (1914) e o romance *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (1916). Com a Primeira Guerra Mundial, a família refugiou-se em Zurique, onde Joyce escreveu *Ulisses* (1922), romance que lhe valeu reconhecimento internacional. De volta a Paris em 1920, onde viveria por quase duas décadas, o agora renomado escritor dedicou 17 anos à elaboração de seu último romance, *Finnegans Wake* (1939). Com o início da Segunda Guerra Mundial e a ocupação da França, a família conseguiu permissão para retornar a Zurique, onde Joyce faleceu em 1941. O escritor tornou-se célebre por sua experimentação com a linguagem e por suas inovações estilísticas, que incluem o uso extenso do monólogo interior, do fluxo de consciência e de uma complexa rede de referências simbólicas emprestadas à mitologia, à história e à literatura, além de um vocabulário peculiar feito de palavras inventadas, trocadilhos e alusões. Em *Ulisses*, Joyce descreve um dia inteiro de seu personagem principal, Leopold Bloom, em sua jornada pela cidade de Dublin. Considerado o precursor do romance moderno, *Ulisses* é um épico moderno livremente inspirado na *Odisseia* de Homero, repleto de alusões a lugares, personagens e acontecimentos reais. Proibido nos Estados Unidos e no Reino Unido na época de sua primeira publicação, é considerado o mais representativo romance do século XX. (JOYCE, J. *Ulisses*, 2010).

cidade, Dublin e seus personagens, num teor crítico e irônico da situação da cidade e de seu povo. Nas notas introdutórias de *Ulisses* de James Joyce, a tradutora explica que

Em *Ulisses*, teremos, então, uma paródia de *A Odisseia* de Homero. Elaborada com sucesso extraordinário e de forma abrangente, ela corresponde perfeitamente ao conceito atual deste gênero literário. A paródia moderna é, na realidade, uma forma de arte em que predomina a auto-reflexividade, proporcionando um novo modelo para o processo artístico. É uma inversão irônica do modelo inicial. A paródia moderna, afirma Linda Hutcheon, se distingue da imitação ridicularizante mencionada nas definições padrões dos dicionários. Além de reativar o passado, dando-lhe contexto novo e frequentemente irônico, ela exige do leitor maior atualização e melhor conhecimento deste passado, levando-o, se preciso for, a voltar a ele para uma maior integração com a obra. Em sua inversão irônica, é um jogo com convenções múltiplas, uma prolongada repetição com diferença crítica, uma confrontação estilística que, longe de desmerecer o original, ressalta nele apenas a diferença. Por seu aspecto sofisticado, a paródia faz exigências não apenas daqueles que a utilizam como também de seus intérpretes. De fato, tanto o escritor quanto o leitor devem efetuar uma superposição estrutural dos textos, que incorpore o antigo ao novo, visto que ela é uma síntese bitextual (JOYCE, 2010, p.8).

Quando Mendes diz de sua "tentativa de uma forma musical joyciana", parece se referir a uma narrativa semelhante ao estilo de James Joyce com seus personagens desconexos e interagindo em algumas ocasiões em diferentes lugares e diálogos, além do aspecto irônico presente, e enredo impregnado de devaneios. Podemos então asseverar que a obra de Joyce tem uma relação arquetípica sobre o qual a música de Mendes surge, pois a forma primária de pensamento é derivada. A origem maior estaria no *arquitexto* original do clássico grego de Ulisses (Odiseu), o qual influenciou James Joyce ao escrever o seu próprio texto por relação transformadora direta (GENETTE, 2010); disto decorre outro desdobramento, um *hipertexto*, a qual é a peça de Gilberto Mendes em questão, embora Ulisses seja mantido como o personagem central, o navegante ao encontro dos demais personagens. Assim temos uma sucessão, uma relação *metatextual* entre o texto grego primeiro, o estilo discursivo de James Joyce, e os desdobramentos intertextuais na obra musical de Mendes.

Diante disso, compreendemos que se trata de um texto literário precursor de um texto musical; há de se transportar não a relação texto-música, que não há evidentemente, mas sim a concepção, uma metalinguagem inerente e relacional entre as obras. *Ulisses em Copacabana* lida com uma seleção dentre os cânones da música erigidos por Gilberto Mendes, o seu próprio Olimpo, remetendo a sua memória criada imagem-lembrança, nos termos de Bergson (1999).

O Cânone da Música Ocidental em alto nível já existe, praticamente, está evidente em qualquer livro de história da música. Mas isso não exclui a necessidade de cânones individuais, que possamos organizar, cada um de acordo com sua própria vivência musical, seus anos de aprendizado, idiossincrasias, preferências existenciais. É sempre muito interessante saber outras opiniões, saber as razões de outras escolhas. Estou me lembrando do prazer com que li *Formação de Discoteca*, do poeta Murilo Mendes, um apaixonado pela música, em boa hora reeditado pelo Claudio Giordano para a Edusp. Um livrinho gostoso, um instigante pequeno cânone. Neste artigo tentarei explicar as razões que me levaram a selecionar 76 nomes – entre tantos outros igualmente importantes – para minha lista pessoal de compositores canônicos, vale dizer, fundamentais e obrigatórios para a cultura musical ocidental. Compositores que me ensinaram – eu sempre fui um autodidata – nos anos de minha formação. Compositores sem os quais eu não existiria (MENDES, 1988-89, p. 8).

Mendes não rechaça a tradição, antes tira dela a essência (PALERMO FILHO, 2016, p. 39), desse modo, a peça musical de Mendes, ao estilo de Joyce, se dá por fluxos e livres associações; por alusões musicais de um Schoenberg, Webern e Stravinsky, e estilos como o *Foxtrote* e a Bossa-Nova, e por citação a Schubert (MENDES, 1994, p. 219), bem como alusões imagéticas que virtualizam ambientes, cidades e personagens (LÉVY, 2011). Este provável caos é tornado unidade por relações de transcendência textual (GENETTE, 2010) e alguns parâmetros formais. Veremos adiante um pouco mais sobre isto na análise a seguir.

A orquestração escolhida por Mendes (1994, p. 220) não é por acaso, ela sinaliza o que comumente era usado nos pequenos grupos instrumentais que acompanhavam cantores populares do jazz dos anos 30 e nomes conhecidos como Bing Crosby, a atriz e cantora Dorothy Lamour, importantes cancioneiros como Jerome Kern, Richard Rogers, Cole Porter, os irmãos Gershwin, entre outros, o que "reflete essas escolhas ao reproduzir, em escala reduzida, uma mistura de sonoridades instrumentais que vão das bandas de jazz, aos filmes musicais de Hollywood e aos conjuntos da Bossa-Nova." (COELHO de SOUZA, 2021, p. 131). Nesse pequeno agrupamento instrumental Mendes (1994, p. 13) traz à memória a sonoridade e simplicidade da orquestra de Eddy Duchin, em músicas como o *foxtrote* "Let's Fall in Love" gravado pela *Victor Records* em 1934,<sup>88</sup> onde ouvimos tal ambiente sonoro.

A segmentação desta obra de Mendes foi orientada sobre dois critérios: primeiramente sobre a questão idiomática, a diferença de linguagem estilística apresentada em cada momento da obra; em segundo lugar, as grandes pausas que além de efeito dramático servem para delimitar estruturalmente cada porção do texto musical. O discurso

---

<sup>88</sup> Gravação original pode ser conferida no link: <https://youtu.be/20sH9Dfo1sU>. Acesso em: 26 set. 2022.

entrecortado por estas pausas remete ao sentido narrativo da dinâmica do cinema, uma sucessão de ambientes, imagens e cenas, além de ser uma das características do pós-minimalismo, havendo, portanto, um caráter funcional.<sup>89</sup>

Um sentido relativo à música que ali não se encontra, mas que esperamos encontrar nele e que deveria estar ali. Ele significa nossa expectativa, nossa decepção, isto é, nossa escuta frustrada ou, ao contrário, despertada, redespertada [...]. Pois o silêncio, se é privação de som, geralmente não é privação de sentido (WOLFF, 2014, p. 46).

O silêncio tem basicamente duas funções gerais na música, uma delas é a função estrutural, *Structural Silences* (DAUGHERTY, 1979), onde, separação de frases, períodos, movimentos, atuam como pontuações da linguagem, "elas preparam o ouvinte para a entrada de uma nova seção da composição, e auxiliam na apreensão do projeto arquitetônico de uma obra musical"<sup>90</sup> (LISSA, 1964, p. 447). Outra função é o de *silêncio dramático*, embora se apoie na estrutura, a relega a segundo plano, tendo a qualidade de gerar expectativa, lidar com a memória, frustração, ironia, tensão ou repouso, e ainda ênfase; é, portanto, um recurso retórico que lida com a virtualização da linguagem através das estruturas (DELEUZE, 2006). Desta forma, o silêncio, diz Chion (2011, p. 50), "nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste".

[...] um silêncio pode causar surpresa, ora de natureza humorística, ora de natureza trágica. Um silêncio pode ser dramático após interrupções bruscas de sons incisivos ao serem seguidos de sons menos tensos ou, ao contrário, como uma liberação para um impacto ainda maior. Pode ser dramático como quando usado ao separar motivos curtos. Pode ser dramático enquanto música de concerto, que se baseia na experiência ancestral da casa de ópera, onde a orquestra acompanhante fornece interjeições para alta declamação dos cantores no palco<sup>91</sup> (BRAMAN, 1956, p. 31, tradução nossa).

Isso posto, temos na obra, duas grandes pausas que poderíamos considerá-las de

<sup>89</sup> O importante livro sobre música de cinema de Richard Davis, *Complete Guide to Film Scoring* (2000, pp. 142-143), trata no seu décimo-quarto capítulo das funções da música na trilha sonora, a saber: Definição de local (a música contribui para a ambientação); Definição do período (a música constitui no quadro histórico da cena); "Mickey-mousing" (sincronia entre ações do personagem e a música); Intensificadora da ação; Funções psicológicas (sublinhar emoções, revelar sentimentos ocultos, anunciar algo por vir, efeitos irônicos); Funções técnicas (criar continuidade entre as cenas).

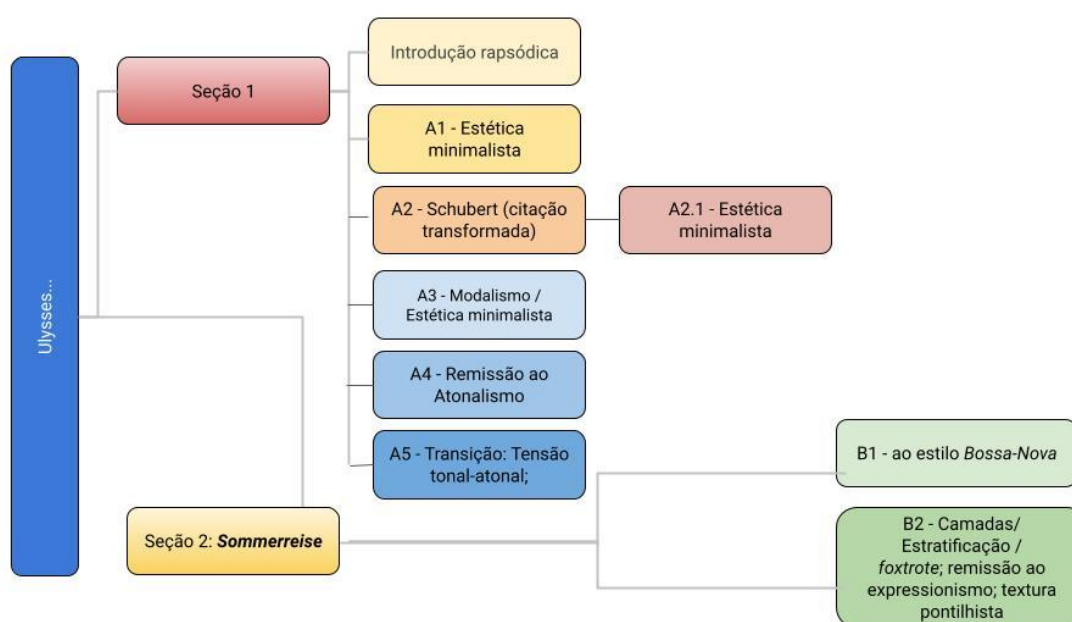
<sup>90</sup> They prepare the listener for the entry of a new section of the composition, and aid him in apprehending the architectonic design of a musical work.

<sup>91</sup> [...] a silence might cause surprise, at time humorous, at times ominous. A silence can be dramatic as at the forceful stopping of forceful sounds to be followed by sounds less tense, or, on the contrary, as a release for even greater impact. It can be dramatic when used as a separator of terse motifs. It can be dramatic as in concert music which falls back upon ancestral experience in the opera house where the accompanying orchestra supplies interjections for high declamation of singers on the stage.

dupla função - dramático-estrutural. Tanto estrutural por promover a mudança das características do texto musical, uma cisão que introduz novos elementos ou modifica anteriores; e também na função dramática no enredo do viajante Ulisses e sua mudança de "rota" que surge surpreendente ao ouvinte e conota uma nova retórica. Apontando as pausas gerais, temos a primeira logo no início (compasso 15), que encerra o segmento introdutório e cria um vetor protensivo que gera expectativa para uma nova cena, a alusão a polinésia pela ambiência textural do gamelão (segmento A1). O segundo silêncio de caráter irônico está na pausa geral no compasso 66; essa vem após a cena elegíaca e cantabile do violino e piano (segmento A3), quando após tal silêncio, o saxofone irrompe num recitativo de caráter desconexo, paratático, em linguagem serial (segmento A4) prosseguindo para um aumento da tensão no enredo. Demais pausas ao longo da obra são estruturais, incluso as pausas próprias do discurso fragmentário numa tendência estilística minimalista.

Usamos o programa *iAnalyse*<sup>92</sup> para esta tarefa inicial de visualização da segmentação. Sobre áudio em *waveform*<sup>93</sup> inserimos marcadores em cores para melhor distinção dos segmentos, contendo duas grandes seções principais da peça subdivididas - *Seção 1* (Introdução rapsódica; A1; A2; A2.1; A3; A4; A5 numa breve transição) - *Seção 2* chamada de *Sommerreise* pelo próprio compositor (B1 e B2). Conferir figuras abaixo.

**Figura 18:** *Ulisses em Copacabana...* Segmentação: gráfico.

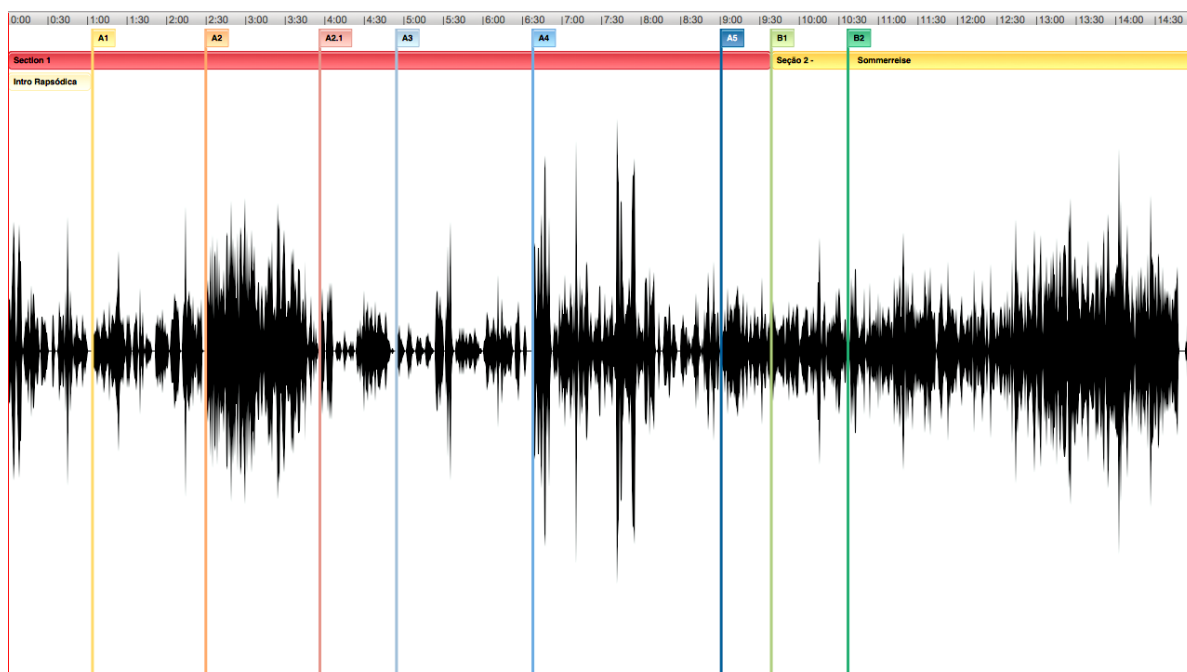


Fonte: o autor.

<sup>92</sup> Software disponível em: <http://logiciels.pierrecouprie.fr>.

<sup>93</sup> Utilizamos como referência a gravação realizada em 1996 pelo "The Spectra Ensemble" da Bélgica sob a direção de Filip Rathé.

**Figura 18.1:** *Ulisses em Copacabana...* Segmentação: sonograma, divisão segundo as pausas.



Fonte: imagem gerada pelo autor sobre áudio da gravação do *The Spectra Ensemble* (1996).

As figuras acima se relacionam, enquanto a Figura 18 demonstra cada seção subdividida, a Figura 18.1 em sonograma fornece a visualização dos segmentos conforme as divisões exercidas pelas pausas estruturais-dramáticas e sua minutagem correspondente.

Especificando cada segmento conforme dado acima, teremos o que consideramos uma *Introdução Rapsódica* (compassos 1-14) que faz alusão a *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky e uma paródia do jazz, sendo o compasso 15 uma pausa geral que fecha este segmento. O segmento *A1* chamado de *estética minimalista* (compassos 16-35), uma pausa e mudança de tempo também separam aqui. Segmento *A2*, citação de Schubert por transformação, seguido de uma subdivisão *A2.1*, num retorno da *estética minimalista* do fragmento apresentado em *A1* (compassos 36-51). Após mais uma pausa geral, iniciamos o que classificamos como *A3* (compassos 52-65) numa seção modal. No compasso 66, uma nova pausa geral separa um momento novo e inesperado na poética; o saxofone solo com frases angulares em estilo recitativo surge num contexto serialista, o que chamamos de segmento *A4* (compassos 66-101). O último segmento da primeira seção da peça, chamado de *A5* (compassos 102-111), serve como uma transição; criam-se tensões sobre um baixo pedal e frases entrecortadas e curtas ao estilo *weberniano*.

A segunda parte da obra, *Seção 2*, chamado de *Sommerreise*<sup>94</sup>, compreende dois momentos segmentados: *B1* (compassos 112-125), e *B2* (compassos 126-159). O segmento *B1* apresenta-se ao estilo de *Bossa-Nova*, enquanto *B2* uma grande fusão em camadas justapostas que remete ao *foxtrote*, a textura pontilhista e uma linguagem dúbia tonal-atonal. Nesta seção não há pausa separando os segmentos, pois há um adensamento textural, um processo de estratificação.<sup>95</sup> A peça tem ao total cerca de 15 minutos de duração.

**Tabela 7 - *Ulisses em Copacabana...* Segmentação: compassos e minutagem.**

<i>Ulisses em Copacabana...</i>				
<i>Seção 1</i>	Introdução Rapsódica	Alusões: Jazz, Stravinsky	compassos 1-14	00:00 minutos
			compasso 15	Pausa geral
	A1	Estética minimalista	compassos 16-35	01:04 – min.
	A2	Schubert: citação transformada	compassos 36-40	02:30 - min.
	A2.1	Estética minimalista	compassos 41-51	03:57 - min.
	A3	Seção modal/minimalista	compassos 52-65	04:56 - min.
			compasso 66	Pausa geral
	A4	Remissão ao Atonalismo	compassos 67-101	06:30 - min.
	A5 - transição	Tensão tonal-atonal	compassos 102-111	09:01 - min.
<i>Seção 2 - Sommerreise</i>	B1	ao estilo Bossa-Nova	compassos 112-125	09:39 - min.
	B2 - estratificação	Textura em camadas: <i>foxtrote</i> ; remissão ao expressionismo; textura pontilhista	compassos 126-159	10:36 - min.

Fonte: O autor<sup>96</sup>.

A obra caminha da menor para maior densidade harmônica e textural, do mínimo

<sup>94</sup> Palavra alemã que pode ser traduzida como "viagem de verão".

<sup>95</sup> Diferentes linhas ou elementos texturais são apresentados como elementos claramente audíveis, simultâneos, mas separados. A esse processo chamamos de estratificação (ou também como camadas). "Different lines or textural elements are presented as clearly audible, simultaneous but separate elements. We will refer to this process as stratification (or also as layering)." (ROIG, 2021, p. 29).

<sup>96</sup> Embora tenhamos nos valido da partitura original manuscrita do acervo ECA/USP para consulta, para o presente trabalho utilizamos a partitura do acervo da edição OSESP (2000) tal qual está na tabela 7 acima e seus respectivos compassos numerados. Contudo, alertamos para o fato que existe uma divergência entre o manuscrito e a edição OSESP na numeração dos compassos a partir do 47, o que acarreta uma numeração a mais na partitura posteriormente editada.



para o máximo em termos de complexidade e de elementos justapostos; saindo da apresentação linear de expressões estéticas, como melodia acompanhada, recitativos, estruturas pós-minimalistas, para a aglutinação por sobreposição das linguagens que poderiam ser excludentes, porém, adquirem um novo sentido. Em sequência, faremos uma análise da cada seção.

### 3.2 Seção Introdutória (compassos 1-16)

Tendo exposta toda a segmentação geral da obra, passemos a compreender cada parte. O que consideramos um ato introdutório traz um *hipotexto* (GENETTE, 2010), a menção de um tema antigo, uma frase inicial declarada pelo saxofone sobre um acorde pedal executado pelos instrumentos de cordas (compassos 1-3). Tal frase, no entanto, possui uma cisura, uma breve pausa que separa dois gestos, o que relacionamos como empréstimo de dois eventos distintos num só: a primeira metade da frase é uma citação distorcida da frase inicial de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, uma alusão, e a segunda metade da frase um fragmento tomado de empréstimo de um antigo hino grego chamado *Epitáfio de Seikilos*, que exploraremos ao longo desta análise. Assim, temos referências a ícones do passado que abrem e anunciam a obra.

**Figura 19:** *Ulisses em Copacabana...* compassos 1-3, divisão da frase e alusões.



Fonte: acervo OSESP; recorte e edição do autor.

Esta introdução rapsódica, executada de certa forma *ad libitum* por parte do solista sobre um acorde suspenso que remete a um caráter dominante, parece anunciar o que virá, a viagem de Ulisses, uma chamada de embarque. A impressão inicial da frase induz a escuta dos compassos também iniciais da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, o timbre do saxofone age em frequências ligeiramente semelhantes ao do fagote em Stravinsky, porém as articulações rítmicas e intervalares nos conduzem para outra direção. Coelho de Souza entende que as associações propositalmente remetem a ícones modernistas, porém o timbre do saxofone desloca para um ambiente jazzístico dos *night-clubs* que Mendes irá evidenciar.

A associação entre o personagem Ulisses, que remete a James Joyce, e a frase da Sagração, que remete à Stravinsky, tem a função de referenciar dois ícones modernistas, na literatura e na música. Mas para chegar ao mito grego de Ulisses, Mendes descobre na musicologia um fragmento de hino da Grécia Antiga, que ele funde à frase de Stravinsky, para convertê-la num objeto híbrido que, desse modo, celebra seus dois heróis modernistas: Joyce e Stravinsky (SOUZA, 2021, p.153).

O que temos, então, é uma relação deslocada do sentido tanto em relação à obra de Stravinsky como em relação ao antigo hino grego, um desvio, *clinamen*, uma leitura intertextual distorcida e irônica. Tais fragmentos dos originais de Stravinsky e do hino grego são hipotextos para o hipertexto de Mendes.

**Figura 20:** *Ulisses em Copacabana...* Introdução rapsódica.

The image shows a musical score for the introduction of 'Ulisses em Copacabana...'. It features six staves: Saxofono Alto in Mi (Alto Saxophone), Piano, Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Contrabasso (Double Bass). The tempo is marked as quarter note = 60. The Saxophone part begins with a melodic line marked 'quasi f'. The Piano part provides harmonic support with sustained chords. The Violin I and II parts play sustained notes marked 'f'. The Viola and Double Bass parts also play sustained notes marked 'f'. The score is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat).

Fonte: acervo OSESP; recorte do autor.

**Figura 21:** *Sagração da Primavera de Stravinsky*. Frase inicial.

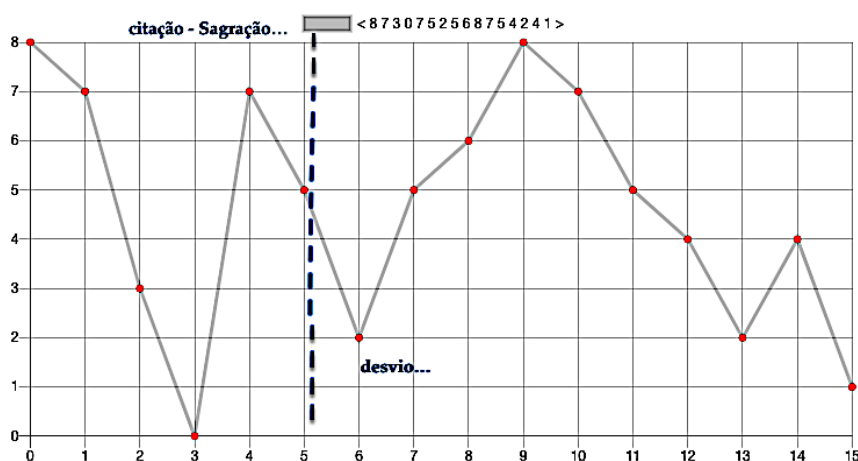
The image shows the initial phrase of 'Sagração da Primavera de Stravinsky' for the Fagotti (Bassoons). The score is in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with slurs and accents, marked 'solo ad lib.'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fonte: Dover Publications (1965); recorte do autor.

Podemos perceber alguma similaridade entre as melodias de Mendes e de Stravinsky (figuras 20 e 21). Segue um comparativo visual abaixo com o contorno melódico<sup>97</sup> de cada uma delas. Notamos que a semelhança entre as frases iniciais se dá mais por associação da audição e memória do que por contorno melódico fidedigno; esse é o recurso básico do processo *alusão* que aponta para a reminiscência, que é uma ferramenta da paródia.

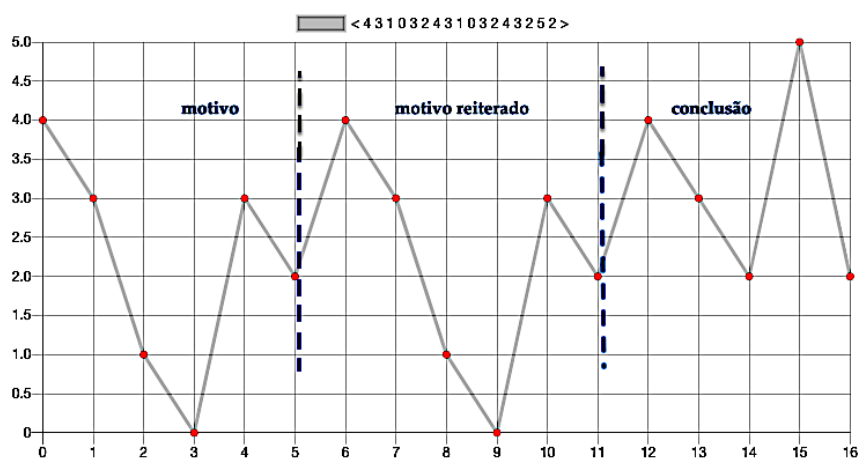
Há uma aparente similitude, ambas detêm o caráter recitativo e introdutório, nas primeiras seis ou sete notas e o gesto são semelhantes, inclusive o final de frase em descendente, mas o desvio é perceptível quando comparamos.

**Figura 22:** *Ulisses em Copacabana...* Contorno melódico da frase inicial.



Fonte: o autor.

**Figura 23:** *Sagração da Primavera.* Contorno da frase inicial do fagote.

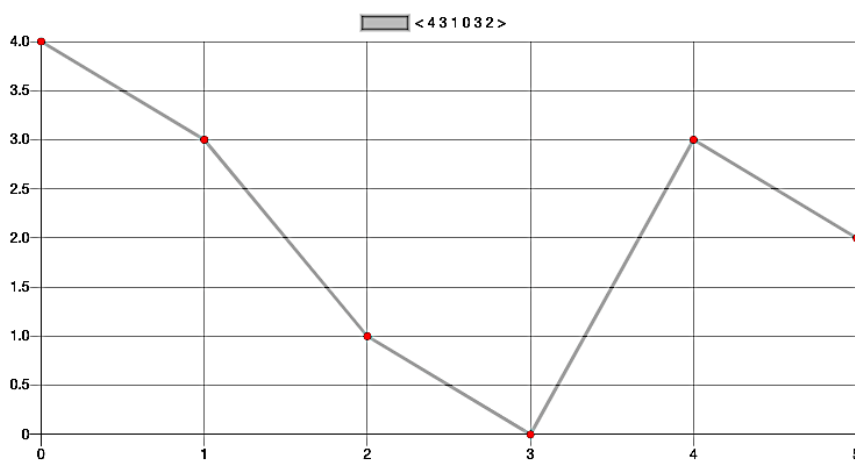


Fonte: o autor.

<sup>97</sup> Uso de software gráfico para demonstração do contorno, "Contour Metrics", o qual pode ser encontrado no link: <https://marcos.sampaio.me/project/contour-similarity>. Acesso em 22 set. 2022.

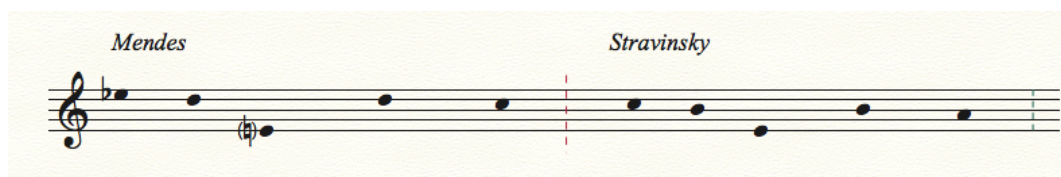
Nota-se que Stravinsky reitera o motivo para que somente após isto seguir para a declinação da frase (Figura 23). Mendes ao contrário, apesar de iniciar de modo semelhante, desvia a segunda metade da frase, embora finalização da frase também seja declinante (Figura 22). De modo que, ao tomar apenas o motivo inicial de ambas as frases (Mendes e Stravinsky), teremos a mesma classe de contorno <431032> (MARVIN, E.W., LAPRADE, P. A, 1987, p. 231).

**Figura 24:** Semelhante contorno entre Mendes e Stravinsky no início da frase.



Fonte: o autor.

**Figura 25:** Comparativo do contorno entre Ulisses... e Sagração... (redução conforme Figura 24).



Fonte: o autor.

Na figura acima (Figura 25), destacamos a semelhança melódica entre as duas frases, Mendes e Stravinsky, o mesmo contorno do motivo inicial de ambas as frases, como também apontado na Figura 24. Parece um ponto de contato onde o ouvinte experiente perceberá a alusão, além da finalização com duas notas também descendente, na mesma métrica, e com distância intervalar próxima. Vejamos na próxima figura o conjunto completo da frase de Mendes.

**Figura 26:** *Ulisses em Copacabana... sequência das notas melódicas.*



Fonte: o autor.

Acima temos o esboço da melodia da frase inicial (Figura 26), onde frisamos as notas de apoio percebendo seu movimento descendente por graus conjuntos; nota-se com este grupo de notas (*Mi b*, *Ré*, *Dó*, *Si b*, *Lá b*, *Sol b*) uma sonoridade que remete a uma escala descendente no antigo modo grego lídio.<sup>98</sup> Totalizam 16 notas divididas em partes iguais com uma respiração entre elas, retomada na segunda metade da frase por um impulso em direção à nota inicial de pico (*Mi b*), através de cromatismo que assemelha a uma apogiatura dupla, semitom acima e abaixo que acerca a nota *Ré*, a qual é a nota alvo (movimento também conhecido como *enclosure*<sup>99</sup>). A nota (*Sol b*) sendo um ponto de chegada dessa frase serve também como um conector por nota comum para com o acorde seguinte (*Mi b* menor invertido), sendo a sua terça apresentada no baixo da frase seguinte.

**Figura 27:** *Ulisses in Copacabana... gráfico melódico.*



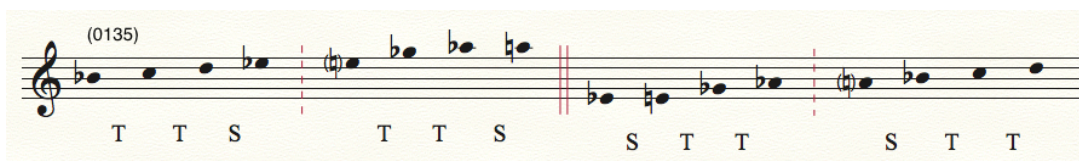
Fonte: o autor.

Considerando a nota inicial e também a mais aguda (*Mi b*) e sua quinta intervalar (*Si b*) sendo a nota fundamental da téttrade do acorde pedal executado pelo naipe de cordas, e que o autor insere *marcatos* nessa mesma nota (*Si b*) na melodia, sugere que as respectivas notas conferem tais eixos. Formando a melodia, temos, portanto, dois tetracordes com as relações idênticas de tons e semitons em que cada um destes com a mesma forma primária (0135) e FN 4-11; e ambas escalas num todo (partindo de *Si b* ou de *Mi b*) o mesmo FN 8-25 e forma primária (0124678T).

<sup>98</sup> Segundo proposto pelos antigos teóricos gregos, o sistema de oitavas proposto por Cleônides e os *tonoi* de Ptolemeu (cf. tabela em: GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. 2007, p. 27).

<sup>99</sup> Approaches can be further classified as two different types: ›enclosures‹, where the target tone is between the framing tones, and ›escaping‹ approaches, where the third tone is outside the range of the first two (FRIELER, Klaus, 2019, p. 109).

**Figura 28:** *Ulisses em Copacabana... frase inicial, simetria, escalas.*



Fonte: o autor.

Após essa breve frase dada pelo saxofone, segue uma segunda frase executada pelo trompete com surdina (*cup mute*); no entanto, numa primeira percepção as frases parecem contraditórias, um processo paratático que justapõem duas frases incongruentes. "A falta de articulação sintática é reforçada pelo caráter de ironia e paródia conotado pela segunda frase, enfatizando um distanciamento crítico que não havia na primeira." (COELHO de SOUZA, 2007, p. 84). Algo tênue parece ligar as frases iniciais, o ambiente sonoro jazzístico sendo um deles, "percebido em um clima de distorção onírica," entende Coelho de Souza (2007, p. 83).

Estruturalmente temos, primeiro, a nota Sol  $\flat$  como ponto de contato (final da frase do saxofone para o contrabaixo como uma *antecipação*), o que também leva a um movimento harmônico em que a frase do saxofone está sobre um acorde de conotação dominante seguido de acorde que "repousa" na frase seguinte com o trompete, aludindo a uma progressão D-T (cf. Figura 29). Fato contraditório devido à ausência articulatória entre a frase apresentada pelo saxofone seguido pela frase no trompete com surdina sobre uma aparente articulação direcional dos dois primeiros acordes (compassos 1-4 da peça); portanto, consistindo em ironia e dubiedade.

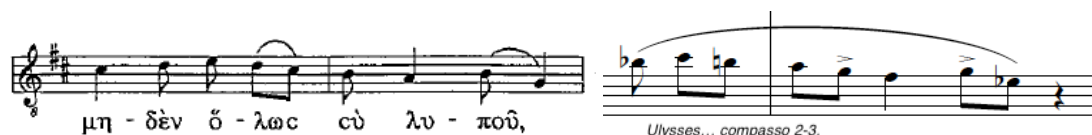
**Figura 29:** *Ulisses em Copacabana... harmonia – compassos 3 e 4.*

The image shows a piano accompaniment for two measures in 4/4 time. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. In measure 3, the right hand has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4, followed by a quarter rest. The left hand has a D7 chord (F2, C3, G2, A2). In measure 4, the right hand has a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The left hand has a t7/3 chord (F2, C3, G2, Ab2). A red dashed line connects the Bb4 note in measure 3 to the Bb4 note in measure 4. The chords are labeled D7 and t7/3 below the left hand.

Fonte: o autor.

Ainda percorrendo sobre a frase inicial introdutória executada pelo saxofone, passemos para a segunda metade dela. Um antigo hino grego de caráter lutuoso chamado *Epitáfio de Seikilos*<sup>100</sup> é parcialmente tomado de empréstimo para a citação contida na segunda parte da frase inicial executada pelo saxofone no compasso 2-3 (ver Figura 30).

**Figura 30:** frase 2 de *Epitáfio de Seikilos - Ulisses em Copacabana...* saxofone na segunda metade frase.



Fonte: PÖHLMANN, E; WEST, M.L (2001), à esquerda; excerto da partitura pelo autor, à direita.

O hino de *Seikilos*<sup>101</sup> contém quatro versos, podemos perceber a grande semelhança neste segundo verso do hino grego com a segunda metade da frase de *Ulisses em Copacabana* de Mendes, na figura acima destacada, onde, temos idênticas notas e relação intervalar a partir da nota Ré e um conjunto de oito notas em ambas. Comparando as notas temos:

**Tabela 8** - Comparativo da relação de notas entre hino grego e *Ulisses* (compasso 2-3).

Hino de Seikilos, verso segundo	(Dó#), Ré, Mi, Ré, Dó#, Si, Lá, Si, Sol
Saxofone em <i>Ulisses</i> (transposto para Dó)	Ré b , Mi b , Ré, Dó, Si b , Lá b , Si b , sol b

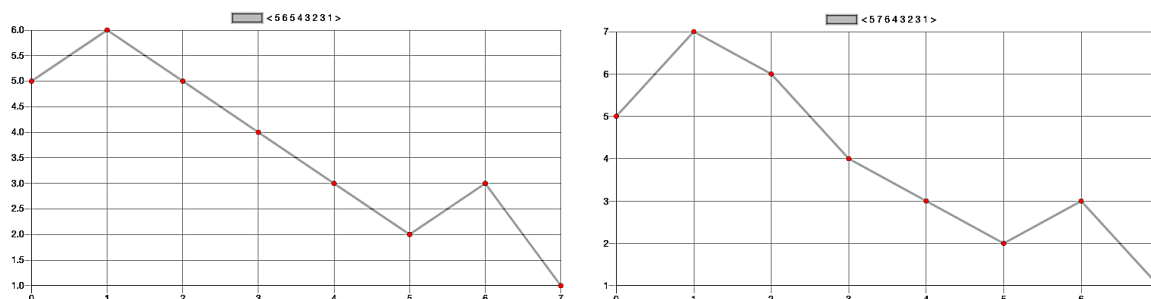
Fonte: o autor.

A seguir, visualização da simetria entre ambos segmentos das frases acima apontadas em seus contornos.

<sup>100</sup> É a composição musical completa mais antiga encontrada, escrita por volta do século I ou II a.C., foi descoberta em 1883 por *Sir W. M. Ramsay*, e incluía a notação musical. Inscrita numa pedra de mármore usada para marcar um túmulo feminino na cidade grega de Tralles, atualmente parte da Turquia. Demonstra o apreço do marido pela sua falecida esposa Euterpe, pois há uma inscrição na pedra que diz: "De Seikilos para Euterpe". Há ainda outra indicação poética na lápide que diz: "Eu sou uma lápide, uma imagem. Seikilos me colocou aqui como um sinal duradouro da lembrança imortal" (Εἰκὼν ἢ λίθος εἰμί. τίθησί με Σεικίλος ἔνθα μνήμης ἀθανάτου σῆμα πολυχρόνιον).

<sup>101</sup> Ὅσον ζῆς, φαίνου, μηδὲν ὄλως σὺ λυποῦ· πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν, τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ. Tradução aproximada do texto grego: "Enquanto você viver, brilhe; não tenha nenhuma mágoa; a vida existe apenas por um curto período de tempo; e o Tempo exige o que lhe é devido." Sobre o manuscrito original e textos conferir: PÖHLMANN, E; WEST, M.L. *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*. Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 89.

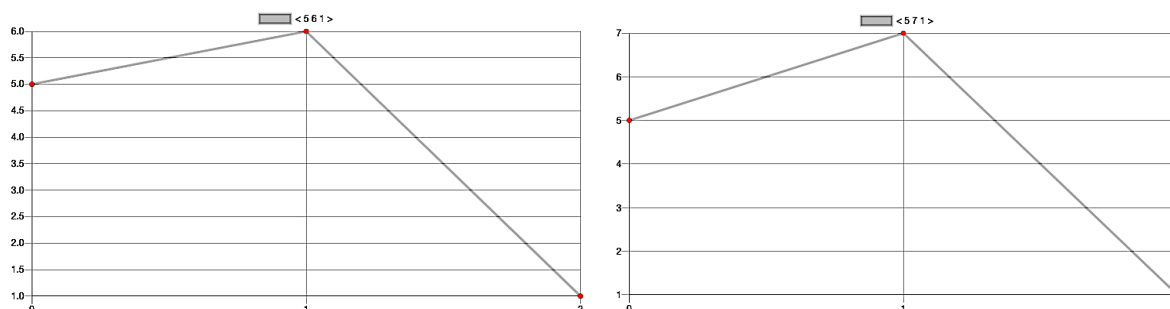
**Figura 31:** Comparativo - Hino grego (esquerda), *Ulisses...* frase do sax (direita).



Fonte: o autor.

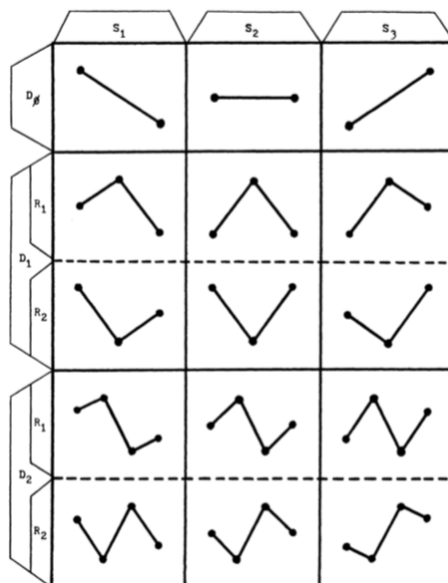
A diferença mínima entre elas se dá pelo jogo cromático nas primeiras notas de *Ulisses* (Ré  $\flat$ , Mi  $\flat$ , Ré), o que não ocorre no hino grego (Ré, Mi, Ré), porém a curvatura geral se assemelha. Os contornos em suas alturas (Morris, 1987) estão dispostos em <56543231> no hino grego, e <57643231> para a segunda metade da frase do saxofone em *Ulisses*. Nota-se que apenas dois números iniciais divergem, mas a curva geral é similar. Quando aplicamos uma redução para avaliar o contorno e sua aparência encontramos <561>, <571>, no hino grego e em *Ulisses*, respectivamente (ver Figura 32); entretanto, ao aplicarmos os conceitos de redução segundo Morris (1993) temos a similaridade tipológica (120) em ambas as frases - segundo Adams (1976, p. 199) a tipologia (S<sup>1</sup>D<sup>1</sup>R<sup>1</sup>), ver Figura 33. Por outro lado, na teoria dos conjuntos (Straus, 2005), a forma primária também se assemelha - (023579); (0123579); hino grego de Seikilos e *Ulisses*, respectivamente.

**Figura 32:** Redução dos contornos - hino grego de Seikilos (esquerda), *Ulisses* (direita).



Fonte: o autor.



**Figura 33:** Tipologia dos Contornos segundo Charles Adams.

Fonte: Charles Adams (1976, p. 199).

Ainda no momento inicial, seguimos para frase no trompete que se vale do uso de escalas simétricas e coleções explicitadas nas Figuras 35 a 38 logo abaixo. A surdina (*cup mute*), como indica o importante *paratexto* do autor (GENETTE, 2010) implica na alusão ao som característico das bandas de jazz e das orquestras norte-americanas da música de cinema e dos *night-clubs*. O direcionamento das frases é dúbio, tem uma certa "intenção" jazzística<sup>102</sup> com o timbre justapostos do saxofone e trompete, e um "orientalismo".

Não obstante, o deslocamento da citação para um timbre de saxofone introduz, inevitavelmente, uma conotação de música de jazz, um efeito que ele já explorara com sucesso em *Saudades do Parque Balneário Hotel*. Não por acaso, tudo que se segue no *Ulisses* de Mendes parece ambientado no salão de baile daquele mesmo hotel, em que um conjunto instrumental executava o repertório de música dançante dos anos 1930-40. É dessa associação que surge o personagem de Dorothy Lamour, mencionado no título completo de *Ulisses* ao lado de Joyce. Podemos reconhecer também inflexões de bossa nova nas harmonias com sétima maior usadas. De repente surge sem

<sup>102</sup> Trompetistas de jazz como o norte-americano Bix Beiderbecke (1903-1931) ao lado de Louis Armstrong (1901-1971) não se importavam com a pureza do som do instrumento, procurando modificações sonoras, rudezas e imitações vocais e agilidade melódica. "Beiderbecke cared little for the taxonomy of tone alteration — the various mutes, vibrato effects, and note-bending acrobatics that were tricks of the trade for most earlier jazz cornetists [...]" (GIOIA, T. 1997, p. 86). Gillespie (1917-1993) foi outro trompetista influente que avançou na linguagem jazzística nos anos 40 com seu aspecto lúdico e brilhante, juntamente com o saxofonista Charlie Parker, "as frases, a exemplo de alguns músicos do *mainstream*, baseiam-se naturalmente nas oito colcheias por compasso, com uma forma propensão a pensar em andamento dobrado, o que em sua música se traduz num jorro de feixes faiscantes de semicolcheias e até de fusas. Os acentos principais caem geralmente nas partes fracas de cada tempo. As frases também terminam, preferencialmente, nessas partes fracas" (BELLEST, C; MALSON, L. 1989, p. 84).

aviso um intrigante material exposto pelo trompete com surdina. Essa frase, assim como diversas outras da peça, parecem fazer referência a escalas orientais, aliás de fato pseudo-orientais. Para Mendes essas escalas são uma referência irônica, intencionalmente kitsch, às comédias de cinema ambientadas nos exóticos “mares do sul” falsificados por Hollywood e embalados pelas canções de Dorothy Lamour (COELHO de SOUZA, 2021, p. 143).

**Figura 34:** Exemplo de frase jazzística - improvisação (*The Madrig Speaks...*).

Fonte: Larry Dunlap (1991).

Segue abaixo o trecho completo da parte do trompete com surdina (Figura 35).

**Figura 35:** *Ulisses em Copacabana...* Trompete com surdina - compassos 4 ao 14.

Fonte: acervo OSESP; editado pelo autor.

Coelho de Souza (2021, p. 143) considera cinco formações de escalas pseudo-orientais utilizadas nas frases executadas pelos instrumentos de sopro (compassos 4 ao 14 da peça).

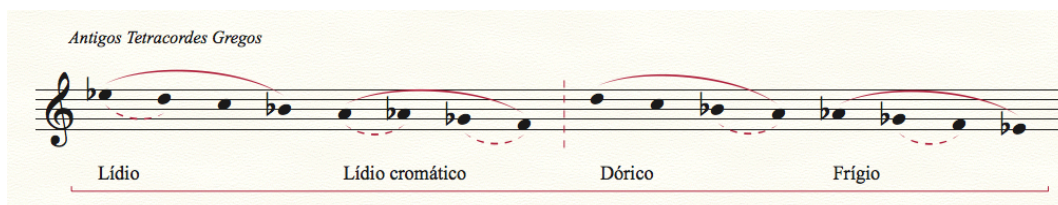
**Figura 36:** Escalas contidas nas frases dos instrumentos de sopro em *Ulisses...*



Fonte: Coelho de Souza (2021, p. 143).

Se tratando de uma paródia do grego *Ulisses*, nos propomos a buscar semelhanças estruturais sob a ótica dos antigos tetracordes na harmônica grega, não pretendendo aqui o aprofundamento de um assunto tão amplo e complexo, apenas o necessário para o escopo do nosso trabalho. Temos em Aristóxeno de Tarento (360-300 a.C.) o mais antigo tratado musicológico ocidental<sup>103</sup> que trata das estruturas musicais em geral, o romano Aristides Quintiliano<sup>104</sup> que trata dos tipos de tetracordes (diatônico, cromático e enarmônico); além de Cleonides<sup>105</sup> e Ptolomeu<sup>106</sup> que discorrem sobre as divisões das oitavas, tetracordes e demais estruturas.<sup>107</sup> Nestes momentos introdutórios da peça, parece haver uma aproximação com certos tetracordes gregos<sup>108</sup> em meio ao exotismo procurado por Mendes. Abaixo temos algumas possibilidades encontradas na execução do trompete (compassos 4 ao 13).

**Figura 37:** Tetracordes gregos (descendentes) - Trompete, compassos 4-13.



Fonte: Sistema de oitavas segundo Cleonides e Ptolomeu. Grout; Palisca (2007, p. 27); adaptado pelo autor.

<sup>103</sup> *Elementos da Música* (da Harmonia) e fragmentos de *Elementos da Rítmica*.

<sup>104</sup> Περὶ Μουσικῆς (peri musike) - *De Música*, escrito no século III.

<sup>105</sup> Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ (eisagone harmonike) - *Introdução a Harmonia*

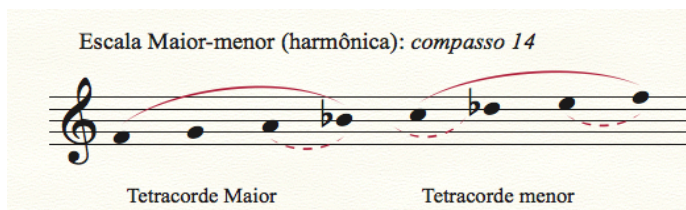
<sup>106</sup> Claudio Ptolomeu de Alexandria - *Tratado de Harmonia* do século I d.C.

<sup>107</sup> Para aprofundamento consultar: MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek music e Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press, 1999.

<sup>108</sup> Como apresentado por Cleonides, Aristóxeno, Quintiliano; cf. MATHIESEN, Thomas J. 1999, p. 381.

Contudo, ao final deste período, o trompete faz uma pequena alteração para uma escala diatônica moderna (Maior-menor) porém iniciando pelo VII grau entremeado entre as demais escalas, causando dubiedade.

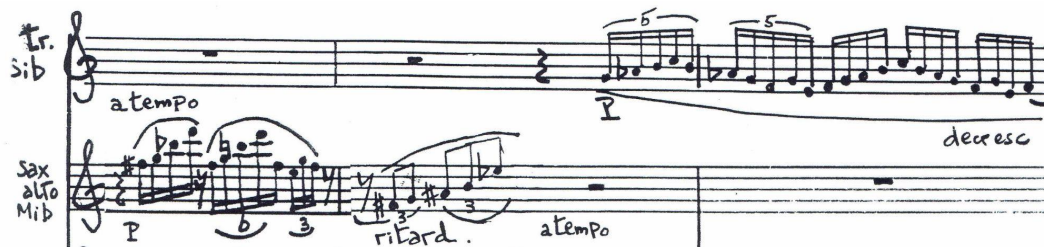
**Figura 38:** Escala Maior-menor harmônica; trompete compasso 14.



Fonte: o autor.

No compasso 11, há uma interseção paratática do saxofone interrompendo a fluência de frases executadas pelo trompete, flauta e clarineta, anunciando algo a porvir, com curtos motivos (Figura 39), com a nota *Lá* em aproximação cromática das tríades que se ampliam de menor para maior e finalmente aumentada com outra aproximação cromática (Figura 40).

**Figura 39:** *Ulisses em Copacabana...* Saxofone, compassos 11-12.



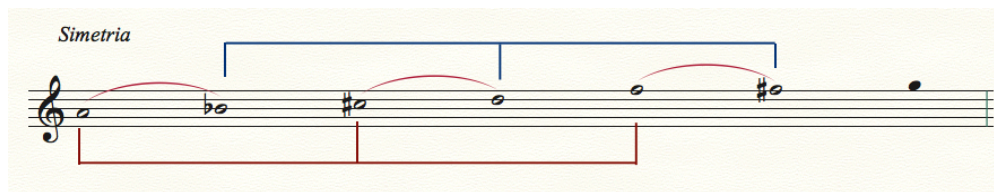
Fonte: acervo biblioteca ECA-USP; editado pelo autor.

**Figura 40:** Esboço das notas da sequência motívica do saxofone, compassos 11-12 (transposto em Dó).



Fonte: o autor.

Na Figura 41 abaixo, a simetria das notas usadas neste fragmento do saxofone, seguido da frase completa com separação e elaboração do motivo (compassos 11-12).

**Figura 41:** Escala, distância por semitons.

Fonte: o autor.

**Figura 42:** Motivos na frase dos compassos 11-12.

Fonte: o autor.

Por fim, segue abaixo na Figura 43 um esboço do percurso harmônico do período compreendido até aqui nesta seção inicial introdutória (compassos 1 ao 14). Nota-se o movimento parcimonioso das vozes harmônicas denotando ambiguidades que apenas sugerem uma pseudo-direcionalidade. A inserção de cunho paratático dos breves motivos do saxofone no compasso 11 interrompem o fluxo harmônico e sugerem uma proposição sobre a tríade de Si  $\flat$  volatilizada pelas aproximações cromáticas (ver Figura 42 acima e comparar com Figura 43 abaixo). Outras possíveis deduções do percurso harmônico deste segmento poderiam ser feitas, no entanto, preferimos nos deter em demonstrá-lo segundo as *tonarten*<sup>109</sup> apresentando cada acorde sem sua função direcional, apenas por sua estrutura e movimento por parcimônia.

**Figura 43:** Esboço da harmonia entre os compassos 1 ao 14 e movimentos das vozes.

Fonte: o autor.

<sup>109</sup> Thomas Krämer (1997, p. 37) analisa as estruturas harmônica e seus os movimentos não funcionais, chamado de *tonarten*, partindo dos madrigais de Gesualdo de Venosa e posteriormente comparando com corais de J.S.Bach e o advento da direcionalidade tonal. KRÄMER, T. *Lehrbuch der harmonischen Analyse*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997. Obras anteriores do período medieval e sobretudo renascentista têm influenciado compositores posteriores como Stravinsky, Schoenberg, o movimento serial, minimalista e o pós-minimalismo. Gilberto Mendes se inclui nesse movimento de influência e releitura do passado, e parece se apropriar do conceito nessa passagem e em outras obras suas como em *O Anjo Esquerdo da História* (1997).

### 3.3 Estética Minimalista - Segmento A1 (compassos 16-35)

Esta seção está compreendida entre os compassos 16 e 35, logo após uma pausa geral no compasso 15. Tal pausa geral surge como sinalizadora de mudança de quadro, uma nova cena se desenvolverá no percurso da obra como uma virtualização do roteiro dos navegantes que segue adiante. Neste momento da peça, surge uma suave textura através do violão e do piano sobre um acorde executado pelas cordas (violinos e viola). Apenas quatro notas tocadas pelo violão juntamente com o piano e que se repetem entrelaçadas (Lá  $\flat$ , Si  $\flat$ , Ré  $\flat$ , Mi  $\flat$ ) criando um efeito estilizado do gamelão.<sup>110</sup>

A cultura oriental tem há muito influenciado a música ocidental por render novos e exóticos materiais para os compositores modernos. Claude Debussy deve muito de sua música ao exotismo instigado pelo gamelão, como a emblemática peça para piano *Pagodes* (1903), ou a orquestral *La Mer* (1905). Mesmo compositores da escola minimalista, como Steve Reich, se utilizaram de tal influência do gamelão entre outras linguagens culturais não centro-europeias (MERTENS, 2007, p. 88). Debussy sobre a prática da música na cultura asiática e o gamelão escreve em seu artigo de 1913:

Costumava haver — de fato, apesar dos problemas que a civilização trouxe, ainda existem — alguns povos maravilhosos que aprendem música com a mesma facilidade com que se aprende a respirar. A escola deles consiste no ritmo eterno do mar, no vento nas folhas e em mil outros ruídos minúsculos, que eles ouvem com muito cuidado, sem nunca terem consultado nenhum desses tratados duvidosos. Suas tradições são preservadas apenas em canções antigas, às vezes envolvendo dança, às quais cada indivíduo acrescenta sua própria contribuição século a século. Assim, a música javanesa obedece a leis de contraponto que fazem Palestrina parecer brincadeira de criança. E se a ouvirmos sem ser prejudicados pelos ouvidos europeus, encontraremos um encanto percussivo que nos obriga a admitir que nossa própria música não é muito mais do que um tipo de ruído bárbaro mais adequado para um circo ambulante (TAMAGAWA, K., 2020, pp. 45-46).

Para compreensão, Perlman (2004, vxiii) apresenta um quadro com equivalências entre a convenção das alturas das notas ocidentais e os sons das escalas javanesas usadas no gamelão (notação chamada de *Cipher*); atentando-nos para o fato que, o modo chamado *Sléndro* tem sido usado na música ocidental por se assemelhar a escala pentatônica (porém no gamelão a afinação não é temperada como a nossa, ou seja, possui algumas diferenças de

<sup>110</sup> Gamelão é um conjunto musical típico da Indonésia, principalmente das ilhas de Java e Bali. Consiste em metalofones, xilofones, gongos e tambores, flautas de bambu e cordas percutidas ou com arco. Dois sistemas principais de afinação e escalas são usados - *Sléndro*, um tipo de pentatônica e o *Pelog*, uma escala dividida em sete partes (PERLMAN, M. 2004, xv).

"comas" para menos ou para mais, como mostra a Figura abaixo).

**Figura 44:** Gamelão - Quadro de equivalência de notação musical com escalas Sléndro e Pélog.

Sléndro			Pélog		
Pitch Name	Cipher Notation	Western Equivalent	Pitch Name	Cipher Notation	Western Equivalent
<i>barang</i>	1	<i>c-</i>	<i>panunggul</i>	1	<i>c#</i>
<i>gulu</i>	2	<i>d</i>	<i>gulu</i>	2	<i>d</i>
<i>dhadha</i>	3	<i>e+</i>	<i>dhadha</i>	3	<i>e</i>
			<i>pélog</i>	4	<i>f*</i>
<i>lima</i>	5	<i>g</i>	<i>lima</i>	5	<i>g#</i>
<i>nem</i>	6	<i>a</i>	<i>nem</i>	6	<i>a</i>
			<i>barang</i>	7	<i>b</i>

Fonte: Perlman, 2004.

A execução melódico-rítmica no gamelão possui modos diferentes chamados de *pathet* que formam um contraponto entre as linhas melódicas sobrepostas, uma para mão direita e outra para mão esquerda, seguido dos demais instrumentos. Entre estes modos - *pathet* - há uma categoria chamada *nem*, cuja combinação sequencial configura 6523 na notação *chipher*, e que a nota de apoio é a de número 6 (PERLMAN, 2004, p. 42). De modo que, a peça de Mendes se utiliza desse modo para iniciar esta seção (A1) da música de *Ulisses*, (Figura 45).

**Figura 45:** *Ulisses em Copacabana...* Violão e Piano, compasso 16.

Fonte: acervo OSESP; recorte do autor.

Esse *ostinato* executado pelo piano e violão iniciado no compasso 16 seguindo até o 20, criam a figura de acompanhamento da textura homofônica que idealiza um gamelão, onde

o violão faz a exata sequência 6523 (notação *cipher*, modo *sléndro*, *pathet* "nem"), e o piano no mesmo modo, porém com a sequência de notas modificada e com pedal de sustentação sempre aberto, juntamente com o violão que, além de aumentar a ressonância, gera um efeito cinestésico, um *continuum*. Desse modo, o grupo de quatro notas forma o conjunto FN 4-23 na forma primária (0257), que advém da escala pentatônica na ordem 6523/2356 no violão e piano respectivamente, conforme a notação *cipher*, (Figura 46).

**Figura 46:** *Ulisses em Copacabana... coleção de uso minimalista.*

coleção (0257) - FN 4-23      *pathet: nem* (6523)      (2356)      Escala: *Sléndro* - Pentatônica

\*conforme violão      \*conforme piano      1    2    3    5    6

Fonte: o autor.

Por sua vez, entre os compassos 17-21, a linha melódica à flauta desenvolve uma longa e sinuosa frase (36 notas ao todo, desconsiderando apogiaturas breves) atonal livre, porém com muitos pontos de simetria e relacionamentos motivicos, essa frase segue do menor ao maior movimento e em direção ascendente. Observemos abaixo na Figura 47 abaixo.

**Figura 47:** *Ulisses... compassos 17-21. Contornos e Simetria, Flauta.*

simetria (S1)      simetria (S2)      simetria (S3)      simetria (S4)

contorno 5 6 9 6 5 1 3 2 4 9 12 9 4 2 3 6 7 10 8 13 9 10 9 6 5 10 9 11 8 3 4 9 13 15 12 14

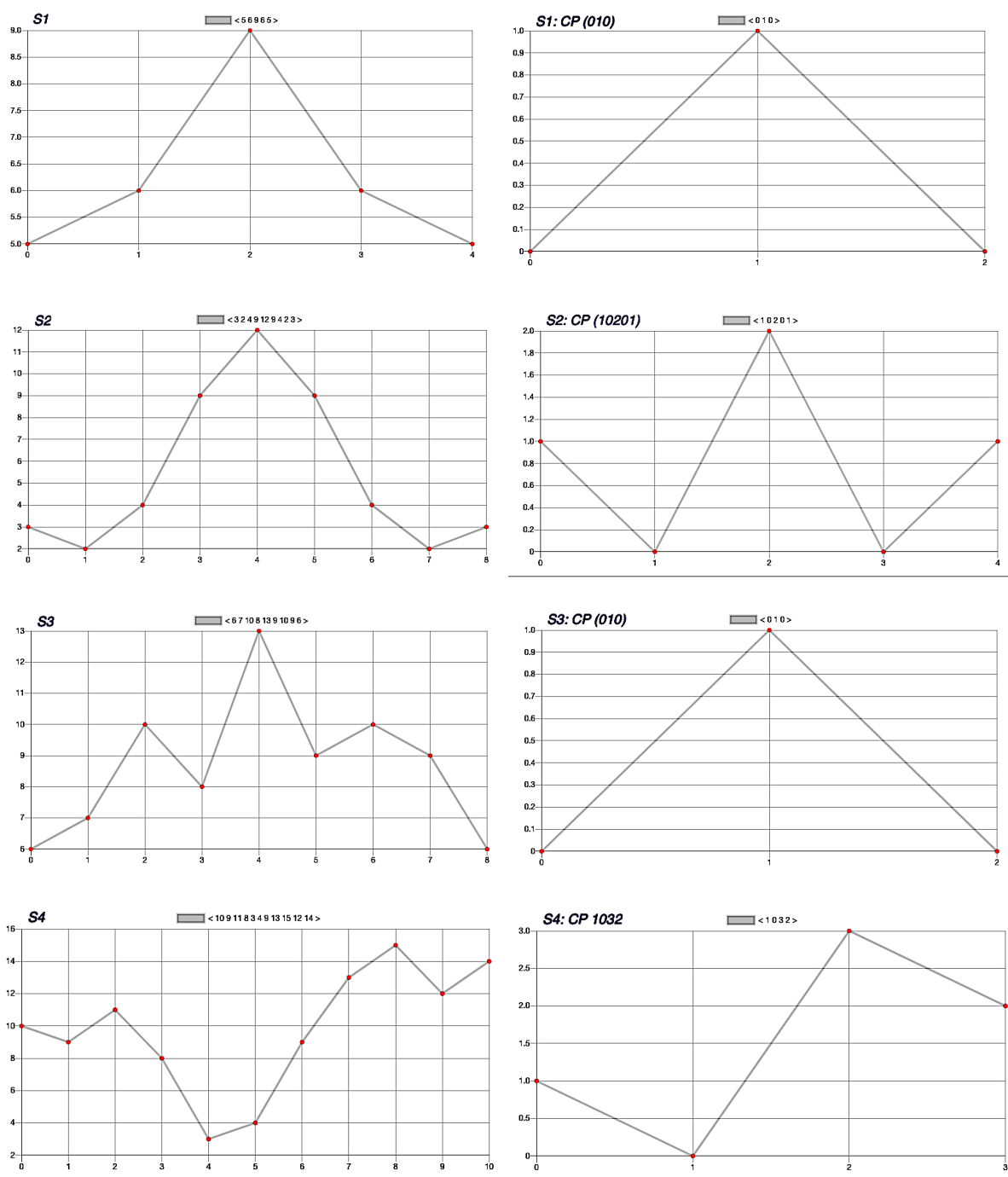
contorno primário: (010)      (10201)      (010)      (1032)

Fonte: o autor.

Seguimos na figura abaixo a frase da flauta acima descrita segmentada pelas simetrias apontadas, agora com a visualização em separado dos contornos e suas reduções em contorno primário (ADAMS, 1976; MORRIS 1993). Conferir Figura 48 abaixo.



**Figura 48:** Contorno Primários - Flauta, compassos 17-21.



Fonte: o autor.

Podemos notar que a frase vai obtendo maior amplitude e seguindo uma envoltória ascendente, partindo do Mi  $\flat$  (4) ao Mi  $\flat$  (5), porém tomando impulso abaixo, no Sol  $\flat$  (3) - ver figura 49. Segue também uma visualização por conjuntos em forma primária (FP) e número Forte (FN), para percebermos a coerência da frase e como o motivo inicial (014) é o

gerador do desenvolvimento dela por vários movimentos por retrogradação (R), inversão (I) e transposição e acoplamentos (Figuras 50, 51 e 52); também é um motivo presente na obra em momentos subsequentes. Os motivos seguintes ao (014) são uma contração ou expansão deste (012), (013), (014), (016).

**Figura 49:** *Ulisses...* Frase (compassos 17-21).



Fonte: o autor.

**Figura 50:** Conjuntos (FP) - Frase na flauta, compassos (17-21).

Fonte: o autor.

**Figura 51:** Conjuntos por agrupamentos FN - Frase, compassos 17-21.

Fonte: o autor.

**Figura 52:** Conjuntos por agrupamentos FN - frase compassos 17-21, continuação.

Fonte: o autor.

Semelhantemente ao saxofone que nos compassos 11-12 interrompem o fluxo da peça (ver Figura 39), o clarinete do mesmo modo o faz no compasso 21, onde, em solo, executa uma breve passagem em pentatônica (Figura 53) anunciando a próxima sequência.

**Figura 53:** *Ulisses...* Clarinete, compasso 21; e coleção pentatônica (instrumento em Dó).

Fonte: acervo OSESP (excerto); e o autor.

Retomado o fluxo, na sequência entre compassos 22-26, sobre a mesma coleção em escala de Lá  $\flat$  mixolídio, tendo os baixos na sétima nota da escala (Sol  $\flat$ ), mantém-se o clarinete e o retorno do trompete com surdina em fragmentos rápidos e ligados que vão paulatinamente cedendo, seja por adição de pausas ou supressão de notas (Figura 54). Nota-se a afinidade de tais fragmentos (SCHOENBERG, 2012, p. 35) os quais apontam para a ideia motívica antes executada na introdução rapsódica (compassos 4 em diante; conferir Figura 35).

**Figura 54:** *Ulisses...* fragmentos das frases, compassos 22-26.

Fonte: o autor.

**Figura 55:** Escala Mixolídio: Coleção usada nos compassos 22-26.



Fonte: o autor.

A figura acima (Figura 55) mostra a coleção utilizada nos compassos citados (22-26) pelo trompete e clarinete centrada na nota Lá bemol - notamos que a partir do compasso 25 do trecho, há uma mudança, uma alteração na escala mixolídio por semitom do I ao II grau, tendo então no primeiro tetracorde da escala uma distância em semitons de 1-3-1; que configura exatamente um motivo recorrente (FP 0145); comparando (ver Figura abaixo).

**Figura 56:** Comparativo, Trompete (comp.4); Flauta (comp. 17); Clarinete, Trompete (comp. 25).



Fonte: acervo OSESP, recorte e edição do autor.

Tendo, então, o tetracorde inicial como ponto de partida e ideia motivica central sendo transformada, e com mesma relação intervalar e forma primária.

**Figura 57:** Tetracordes alterados nos inícios das frases - trompete (compasso 4 em diante), flauta (compasso 17), clarinete e trompete (compasso 25-26), respectivamente. \*Transpostos para instrumentos em Dó.



Fonte: o autor.

O momento seguinte (compassos 27-29) surge em trio: Flauta, Clarinete e Piano, num *ostinato* que retoma a ideia do gamelão iniciada anteriormente (*cf.* compasso 16; Figura 45), e sua respectiva escala *sléndro* e *pathet*, o que seria um tipo de escala pentatônica, como já exposto. No entanto, o material agora conta com apenas três notas da coleção anterior do gamelão FP (0257), que embora sejam transpostas e ordenadas de maneira diferente, mantêm a *prime form* (025), onde flauta e clarinete em diálogo, e o piano, por sua vez, agrega todas as notas das partes da flauta e do clarinete por interpolação, formando assim um tecido contrapontístico.

**Figura 58:** Coleção FP (025) - flauta, clarinete e piano, compasso 27-29.

Fonte: o autor.

**Figura 59:** Coleção (025) - Flauta, Clarinete, Piano. Compassos 27, 28.

Fonte: acervo OSESP; recorte e edição do autor.

O mesmo procedimento é adotado no quarto tempo do compasso 29, após uma pausa, e em todo compasso 30. Ocorre apenas alterações de notas no clarinete, porém mantendo o motivo FP (025), e o acréscimo de notas na flauta, conseqüentemente no piano que reforça a linha da flauta, técnica advinda do minimalismo chamado de processo aditivo linear (*linear additive process*), ver Figura 60; e que, devido ao cromatismo inserido por Mendes, geram vibrações que podem remeter ao efeito do gamelão com algumas notas com defasagem dos "comas" por sua escala não temperada (*cf.* Figura 44).

**Figura 60:** Alterações cromáticas - compassos 29, 30.

Fonte: acervo OSESP.

Segue uma breve passagem em uníssono entre clarinete e saxofone (compassos 31-35), em quiálteras arpejadas que fazem uma transição preparando o período seguinte (o qual chamamos de segmento A2); tais arpejos compõem doze notas sem configurar um serialismo estrito, que procedem por movimento contrário, ou retrógrado um do outro, descendente-ascendente, com algumas simetrias, tendo no centro do movimento uma angulação por cromatismo redirecionando o arpejo, e as notas mais agudas iniciais nos pontos de apoio dos arpejos mantêm FP (025), FN 3-7, como anteriormente com flauta e clarinete (*cf.* Figura 59), agora expandido (*cf.* Figura 61).

**Figura 61:** Arpejos entre compassos 31 ao 35. Simetrias.

Fonte: acervo OSESP; recorte e edições do autor.

### 3.4 Citação da *Sinfonia Inacabada* de Schubert - Segmento A2 (compassos 36-40)

Este movimento fluido dos compassos anteriormente explanados (*cf.* Figura 61), culmina num belo tema de caráter lírico schubertiano a que Mendes faz referência, numa clara citação da *Sinfonia Inacabada* (D. 759) de Schubert. O autor modifica o tema adaptando-o ao seu próprio material exposto no início do segmento anterior (compasso 16; *cf.* Figura 45), ou seja, usando as mesmas notas da ideia do gamelão indonésio - Lá $\flat$ , Si $\flat$ , Ré $\flat$ , Mi $\flat$  - na

forma primária FP (0257), porém a melodia, embora se utilize das mesmas notas, não possui mais o caráter outrora dado, a melodia transformada adquire um lirismo clássico-romântico (cf. Figura 65), como um *lied* "privilegiando a facilidade da melodia, a ausência de melismas" (WILDT, 2020, p. 295).

**Figura 62:** Citação de Schubert - *Ulisses em Copacabana...* compassos 36-37.

The musical score for Figure 62 consists of four staves: Cl. Si. (Clarinet in Si), Sf. (Alto) (Soprano), Chit. (Guitar), and Pf. (Piano). The score is in 3/4 time with a tempo marking of ♩=50. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 36-37) features a melody in the Clarinet and Soprano parts, marked with a piano (*p*) dynamic. The guitar part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes markings for 9x and 4x repetitions of the melodic phrase. The piano part includes a *scordatura* marking (♯) and a double bar line with a repeat sign.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

Podemos comparar com o tema original de Schubert na figura abaixo (Figura 63).

**Figura 63:** Tema da Sinfonia Inacabada de Schubert D.759 - Excerto, compassos 12-18.

The musical score for Figure 63 is a symphonic score for Schubert's Symphony No. 8 (Unfinished). It shows multiple staves for various instruments. Two sections of the score are circled in red, highlighting specific melodic phrases. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The circled sections show a melodic line in the upper strings, characterized by a simple, lyrical contour.

Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel (domínio público); editado pelo autor.

Mendes se detém numa sonoridade onírica e meditativa enfatizada pelas repetições, e assim como Schubert absorve "aspectos de simplicidade lírica folclórica, [...] a melodia cantável, despida de virtuosismo, e traços de narratividade dramática teatral" (WILDT, 2020, p. 296). A citação é particionada em duas metades, na primeira e mais óbvia, há nove repetições, enquanto Schubert no gesto que inicia a sentença, duas repetições; também há uma pequena corrutela melódica, uma única nota modificada (*cf.* Figura 64).

**Figura 64:** Fragmentos - Tema de Schubert; Tema transformado em *Ulisses...* diferenças intervalares.



Fonte: o autor.

Com essa sutil mudança melódica, a relação intervalar segue predominantemente por graus conjuntos em Schubert para uma maior simetria em quintas justas em *Ulisses* de Mendes, perfazendo uma orientação intervalar: -7 -1 +1 +2 para -7 -7 +7 +2 (STRAUS, 2005) entre elas respectivamente, (*cf.* Figura 64), e numa curvatura muito próxima. A melodia de Mendes que cita a de Schubert ligeiramente distorcida se vale do mesmo conjunto outrora utilizado pelo piano e violão em alusão ao gamelão (*cf.* Figura 65).

**Figura 65:** *Ulisses...* a esquerda: compasso 16-20 (coleção "gamelão") - a direita: citação de Schubert, compasso 36. Mesma classe de conjunto formando a melodia.

The figure shows two musical excerpts. The left excerpt is for Clarinet (Clit.) and is labeled 'FP (0257)'. It shows a melodic line with a 'cresc.' marking. The right excerpt is for Clarinet in Si (Cl. Si.) and Soprano Saxophone (Sf. (Alto)) and is also labeled 'FP (0257)'. It shows a piano score with a 'p' dynamic marking and a '9x' repetition sign. The right excerpt is a citation of Schubert's theme, starting at measure 36.

Fonte: acervo OSESP (excerto), editado pelo autor.

Após nove repetições da primeira metade da melodia citada, seguem mais quatro repetições (compasso 37 conforme Figura 62) que referir-se a parte final da primeira frase do tema I da *Sinfonia Inacabada* de Schubert. Entretanto, tais repetições desse fragmento do tema de Schubert bloqueia a direcionalidade evitando a progressão para o III grau, e doutro modo a melodia passa a evocar a sonoridade cromática e nostálgica contida nas *blues notes*,



embora não se revele exatamente no caráter estilístico semelhante ao *blues*. O perfil melódico em criado por Mendes se assemelha especificamente a terceira *blue note* (cromaticamente sobre a 7<sup>a</sup> menor partido do baixo em F $\flat$ ); ideia ainda mais reforçada pelo uso dos timbres do saxofone e do clarinete (comparar Figuras 62, 63). Assim temos mais uma vez na obra elementos distintos sendo retomados e reaproveitados, gerando contradição de ideia e sentido a percorrer mundos geográficos e estéticos distintos.

Por sua vez, o piano apresenta arpejos ascendentes-descendentes que reportam a série livre utilizada anteriormente (*cf.* Figura 61), contudo, essa coleção é distribuída prioritariamente em terças ascendentes e seu retrógrado abaixo transposto. Interessante notar que essa coleção foi desenvolvida como principal material temático por Gilberto Mendes na peça *Um Estudo? Eisler e Webern caminham juntos nos Mares do Sul* (1989).

O *Pente de Istambul* assim como *Claro Clarone* e *Eisler e Webern caminham juntos nos Mares do Sul* guardam grande relação material e espiritual com aquela que julgo a minha obra mais representativa - síntese de todas as minhas preocupações estéticas e técnicas - nesta fase corrente de minha linguagem musical: *Ulisses em Copacabana Surfando* com James Joyce e Dorothy Lamour (MENDES, 1994, p. 219).

Abaixo temos a comparação em que Mendes se utiliza da mesma coleção onde em *Eisler e Webern...* (1989) é a principal série dodecafônica a ser desenvolvida representando Webern, porém em *Ulisses...* (1988) surge como ressonâncias harmônicas, trabalhado em movimento espelhado, por simetria, em retrógrado e cíclico (Figura 66).

**Figura 66:** Comparativo das coleções e série usada. Piano compasso 36, 37.

The image displays musical notation for piano. The top section, labeled 'Série inicial (coleção)', shows two measures of music on a treble clef staff. The first measure is labeled 'Ulisses' and the second 'Eisler e Webern'. Both measures contain a sequence of notes: B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ . The bottom section, labeled 'Ulisses... Piano compasso 36, 37', shows two measures of music on a treble clef staff. The first measure contains the notes B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ . The second measure contains the notes B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ . A red arc connects the notes of the two measures, indicating a mirrored or cyclical relationship between the sequences.

Fonte: o autor.

Semelhantemente Schubert, Mendes faz um movimento harmônico neste trecho (compassos 36-37 de *Ulisses*). Em Schubert temos a sequência em que o baixo movimenta-se

entre as funções Tônica-Subdominante-Dominante-Tônica; sendo, entretanto, apenas uma rápida passagem em torno da Tônica, com os demais acordes em bordadura que criam o breve movimento tensional; interessante notar as notas do baixo distanciados por terças maiores (Si - Sol - Si). Por sua vez, em *Ulisses*, Mendes utiliza o mesmo movimento com distância de terça maior no baixo nos arpejos executados pelo piano que sustentam a melodia.

**Figura 67:** Schubert, *Sinfonia Inacabada*; naípe das cordas, harmonia do tema, compassos 13-14.

Fonte: Leipzig: Breitkopf und Härtel (domínio público); editado pelo autor.

Abaixo temos a modificação feita por Gilberto Mendes, que cita também o contexto harmônico, uma transformação chamada por Genette de transposição (2010), e num ato de *transmodalização*, ou mudança de modo, quando o hipertexto modifica a representação do hipotexto (GENETTE, 2010), entendendo que o tema em Schubert e a citação transformada dele, possuem caráter diverso, um lirismo misterioso e lamentoso em Schubert, onírico e sublime em Mendes.

**Figura 68:** Esboço da harmonia - *Ulisses*, compassos 36-36. Schubert, compassos 13, 14. Comparativo, baixo descendente em 3.<sup>a</sup> Maior.

Fonte: o autor.

Devemos ainda observar o movimento harmônico de terça maior abaixo no baixo, mantendo algumas notas comuns em *Ulisses* de Mendes, embora o espectro harmônico seja outro. Essa é uma relação cromática mediante característica da música do romantismo tardio ao pós-tonal, (KOELLREUTTER, 1986), ou de modo semelhante o conceito de transformações triádicas (STRAUS 2005; COHN, 1998). Portanto, chamado de mediano inferior segundo Koellreutter, e função "L" nas transformações triádicas, indo para uma sub-mediante.<sup>111</sup>

**Figura 69:** Relação da transformação triádica; compassos 36-36 em *Ulisses*.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains two chords. A dashed line connects the two chords, with the text "notas comuns da triade" written above it. The lower staff is in bass clef and contains a single note. A dashed red line connects this note to the lower position of the note in the upper staff. To the right of the lower staff, there is text: "MI (Koellreutter) 'L' (Cohn, Strauss, et al.) sub-mediante".

Fonte: o autor.

Podemos considerar na citação aqui usada por Mendes, um processo intertextual de *Clinamen*, segundo Klein (2005), onde há uma citação com um desvio, uma paródia de Schubert. Segundo Aristóteles, em sua *Poética*, a paródia é um recurso vulgar do modo narrativo, no sentido oposto ao épico, considerado elevado. Sobre a paródia semântica, Genette afirma que:

A forma mais rigorosa da paródia, ou paródia minimal, consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras, [...]. A paródia mais elegante, porque a mais econômica, não é outra senão uma citação desviada de seu sentido ou simplesmente de seu contexto e de seu nível de dignidade, (2010, p. 35).

Após o período da citação de Schubert, a partir do compasso 41 (segmento A 2.1; *cf.* tabela 6), o piano retoma a ideia das células motivicas do "gamelão" nos compassos 27-28,

<sup>111</sup> As transformações triádicas se originam a partir da Teoria Neo-riemanaiana segundo Richard Cohn (1996, 1998, 2000), David Lewin (1982, 2011) e Joseph Straus (2005). Tais apresentam modos de operação cromática das tríades que conduzem as vozes por parcimônia que extrapola o âmbito tonal. Os teóricos estabelecem diferentes funções de tais movimentos triádicos conforme notas eixos e tipos de aproximação que se deslocam para outra tríade. Denominam as funções pelas siglas P, R, L, D, segundo na *Tonnetz* em Hyer (COHN, 1998, pp. 171, 172), e P,R,L, Slide, conforme apresenta Straus (2005, p. 161).

anteriormente expostas pela flauta (*cf.* Figura 59), porém de forma fragmentária, com repetições e em sequência separada por pausas, privilegiando as ressonâncias (compassos 41-42). Da mesma maneira, os fragmentos apresentados a partir dos compassos 43 pelo piano, seguido da flauta e clarinete a partir do compasso 47, se relacionam com a ideia apresentada anteriormente pelo clarinete e saxofone nos compassos 31-35, agora modificada e fragmentária, de modo hesitante entremeada por pausas até estabelecer um contínuo nas repetições de caráter minimalista, e finalizando com arpejos em escalas pentatônicas apoiadas pelo acorde formado pela seção das cordas nos compassos 49-50 (ver Figuras 70 e 71 abaixo).

**Figura 70:** *Ulisses...* Início do segmento A2.1; piano nos compassos 41-46.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

**Figura 71:** *Ulisses...* Segmento A2.1, compassos 47 ao 49.

Fonte: acervo OSESP (excerto).



**Figura 73:** Fragmentos - Piano em: citação de Schubert (compassos 36...); início segmento A3 (compassos 51,52...); coleções e formações harmônicas.

The image displays two musical staves. The top staff, titled 'Piano: citação Schubert' and 'Início segmento A3', shows an ascending scale of notes (Bb, B, C, D, Eb, E) followed by a retrograde transposed scale (E, Eb, D, C, B, Bb) indicated by a dashed blue arrow and the text 'retrógrado transposto'. The bottom staff, titled 'coleção - acordes híbridos', shows a sequence of chords: FP (02479), 'disposição por quintas justas', FP (024579), and 'acorde híbrido s/ 3a'.

Fonte: o autor.

Como podemos perceber ao dividir em dois fragmentos os arpejos do piano (Figura 73), há semelhança entre o motivo ascendente e o descendente quanto a sua forma primária, a diferença consiste apenas na formação da ressonância harmônica, por quintas justas no primeiro fragmento e por terças sobrepostas no segundo fragmento. Notemos também que esse segundo fragmento, descendente, é o mesmo do compasso 36, também executado pelo piano (acompanhamento da citação de Schubert), porém em movimento retrógrado neste atual segmento. Em seguida, o acompanhamento do piano vai suprimindo notas, no conceito minimalista de *processo subtrativo linear*.

Sobre isto, acrescentam-se solistas, primeiramente o saxofone seguido do violino, em frases que flutuam sobre as ressonâncias do piano. O saxofone trabalha exatamente a frase inicial da peça (compasso 1-2), agora travestida, por variação do tema ornamentado; contudo, as notas que apoiam a melodia neste ponto tem o mesmo contorno da inicial - a escala utilizada prevalece no modo *lídio* em Mi.

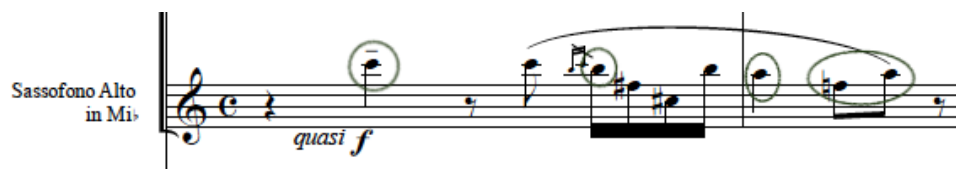
**Figura 74:** *Ulisses*... Frase no saxofone compasso 52, sua relação com o fragmento inicial da peça.

The image shows a musical staff for Saxophone Alto (Sf. Alto). It begins with a tempo marking '♩=50 a tempo' and a '4x' multiplier. The first measure is followed by a 'riten.' marking and a triplet of notes. The subsequent measures are marked with 'a tempo', 'lunga', 'riten.', 'a tempo', and 'lunga'. The notes are grouped with brackets and labeled with '6' and '3' below them.

Fonte: acervo OSESP; edições do autor.

Destacamos em ambas as frases do saxofone as notas de apoio do contorno melódico idênticas (*cf.* Figuras 74 e 75).

**Figura 75:** *Ulisses...* compassos 1-2. Destaque do contorno melódico no saxofone.



Fonte: acervo OSESP; edições do autor.

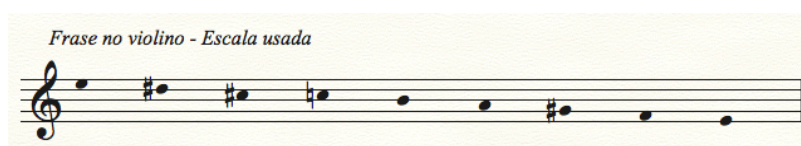
O tema segue com o violino no compasso 54 em diante (Figura 76), exatamente com a mesma frase deixada pelo saxofone, porém o violino trata em forma de sentença musical, a qual os motivos se conectam por sequência, contratação e fragmentação, e direcionamento conclusivo, muito embora não haja uma direcionalidade harmônica nesse caso. Esta sentença é, portanto, uma unidade (KOSTKA; PAYNE; ÁLMEN, 2018, p. 160).

**Figura 76:** *Ulisses...* Violino, sentença em resposta ao saxofone.



Fonte: acervo OSESP (Excerto).

**Figura 77:** Escala octatônica usada pelo violino na sentença acima.



Fonte: o autor.

A melodia do violino, que também remete ao fragmento do tema inicial da obra, mas é articulada sobre um tipo de escala octatônica; essa segue o modelo utilizado pela corrente de jazz chamada *Bebop*<sup>112</sup>, onde se insere um cromatismo sobre a escala maior entre o VI e o V

<sup>112</sup> Surge em meados da década de 1940 como início do Jazz moderno. O termo *Bebop* é uma tradução onomatopeica dos acentos rítmicos das frases jazzísticas. A inovação do Bebop foi no uso do cromatismo, na harmônia ampliada, modulante, uso de acordes substitutos, irregularidade rítmica, longas e rápidas frases sinuosas na improvisação. Compreendemos que Gilberto Mendes estivesse consciente de tal estilo e sua influência musical, embora não fosse um compositor dessa escola jazzística, se utilizou de elementos e sonoridades do jazz em sua música. Mendes declara rapidamente em seu texto ao falar das origens e influências

grau (LEVINE, 1995, p. 175), e habitualmente tal escala é utilizada para delinear frases descendentes, seja no tema ou na improvisação (*cf.* Figura 77 acima). Apesar disso, tal escala está obviamente deslocada do seu sentido jazzístico, usando apenas a gramática sem a retórica da linguagem do jazz, Mendes prefere um estilo *cantabile*.

Posteriormente ao momento lírico dado pelo violino, o piano torna-se protagonista, como que declamando calmamente os arpejos, sons em suas ressonâncias e por intervalos de terças, mais uma vez em movimento contínuo e retrógrado um em relação ao outro, descendente-ascendente, talvez figurando aqui algo pictórico, a tranquila navegação e o balanço ondulante. Abruptamente, o piano precipita-se num curto e teimoso motivo, por entremear-se de pausas, parece perscrutar algo, como que prevendo uma mudança de rota, uma quebra no discurso musical, e que, pela pausa geral acrescida ao final do segmento, enfatiza a trajetória desviante (Figura 78). Este motivo fragmentário se estabelece sobre a escala no modo *lídio* (partindo da nota mais grave *Dó bemol*).

**Figura 78:** Ulisses... Piano no fim do segmento A3; motivo, modo lídio.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

### 3.6 Remissão ao Atonalismo - Segmento A4 (compassos 67-101)

No segmento que se segue onde há uma remissão ao atonalismo, não nos deteremos em cada pormenor de cada frase, expondo apenas o que julgamos necessário para a compreensão do todo deste segmento, a ideia essencial e suas conexões com a obra. Antes, esclarecemos que a obra é atonal num todo, o que destacamos aqui nesse segmento é a proeminência desta linguagem, de modo que, segmentos anteriores as características modais, estética minimalista ou outros recursos eram basilares na estruturação, neste a relevância estrutural e discursiva está posta sobre o atonalismo serial ou livre.

Após uma pausa geral que demarca a entrada deste novo segmento, irrompe uma frase

---

personais e da música do cinema: "Estão aí, nesses dois exemplos, as origens do *be-bop*, no jazz, e depois da bossa nova brasileira, [...]" (MENDES, 1994, p. 51).



atonal dada pelo saxofone, como em um recitativo que discursa sobre o que virá doravante na obra (compasso 67 em diante). Tal frase induz ao serialismo, não obstante, não segue tal padrão rigidamente, antes é puramente atonal com gestos angulares e obtusos, de amplitude intervalar em saltos díspares. Procuramos um padrão de convergência no interior da frase musical e obtivemos alguns resultados baseados nos conjuntos e de proximidades entre as formas primárias encontradas (Figura 79).

**Figura 79:** Frase atonal em forma de recitativo no saxofone, compasso 67 em diante.

Fonte: acervo OSESP; edições e marcações do autor.

Dividindo a referida frase acima em grupos tomando como pressuposto primeiro a própria escuta, tomamos quatro fragmentos (cor verde na Figura), onde temos uma proximidade estruturante com as formas primárias (FP): (0127), (01237), esta última forma primária (01237) se repete por três vezes (cor verde e azul na Figura); já a forma primária (014) é uma reaparição de motivo anterior, e serve como finalizadora no repouso da frase; trataremos adiante. Outro conjunto (cor vermelha serrilhada na Figura) aparece por duas vezes na forma primária (0137), FN 4-z29, e que revelam simetria entre si e no meio da frase. Temos ainda alguns elementos de conexão a serem destacados nessa frase que endereçam muito sutilmente a momentos anteriores da obra, fazendo, portanto, uma alusão muito transformada de fragmentos de frases de outrora.

O primeiro deles está contido nas notas iniciais - Lá  $\flat$ , Sol, Ré, Lá, (Fá) - possuindo relação com o fragmento inicial da obra (compasso 1), com FP (01247), e FN 5-z36. A segunda relação está no fragmento final dessa frase do saxofone, onde aparece a forma primária (014), sendo esta uma modificação de fragmento temático exposto anteriormente na obra pela flauta (*cf.* Figura 50) por sentido retrógrado invertido, além de transposto. Segue na figura abaixo as relações entre as partes da obra como acima explicado (Figura 80).

**Figura 80:** Relações entre fragmentos das principais frases e suas coleções. Saxofone, compassos 67-69 e compassos iniciais 1,2; flauta nos compassos 17-18.

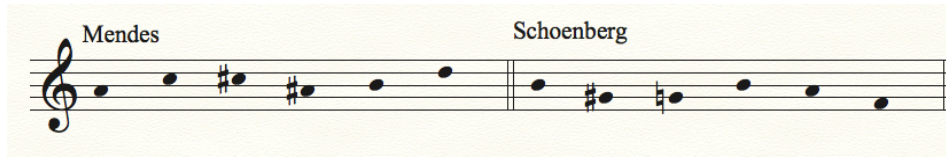
Fonte: acervo OSESP; recortes e marcações do autor.

Gilberto Mendes segue o presente momento da peça se utilizando do próprio material exposto, modificando e expandindo fragmentos de outrora numa textura heterofônica entre os sopros - Clarinete, Trompete, Flauta, Saxofone - com múltiplas distâncias intervalares, porém mantendo o contorno das frases fragmentárias entre as partes instrumentais, destacando o movimento ora sinuoso, ora cromático. Tal característica é comum em Mendes advinda de sua apreensão do expressionismo e gosto pelas frases de saltos expressivos, que ao citar a música de Frederick Hollander, Robert Stolz, Schoenberg, que o vislumbrou com os "grandes modelos de riqueza e expressividade musical, de melodias sinuosas e angulosas, indo em frente através de caminhos inesperados, belos intervalos, belos bemóis e sustenidos" (1994, p. 27). Desta forma, Mendes faz neste período da peça uma alusão estilística a Schoenberg e a Webern com seu discurso fragmentário. Por exemplo, podemos averiguar uma certa semelhança entre os fragmentos em *Ulisses* de Mendes e o estudo de Schoenberg, um estando invertido em relação ao outro (cf. Figuras 81 e 82).

**Figura 81:** *Ulisses...* Fragmento atonal, clarinete e trompete, compassos 70-71 (esquerda).  
Schoenberg, *Drei Klavierstücke op. 11, n.1*, motivo, compasso 1 (direita).

Fonte: à esquerda - acervo OSESP (excerto); à direita - Universal Edition, 1909 (fragmento).

**Figura 82:** Comparação entre fragmentos de *Ulisses...* e *Klavierstücke* op. 11, n.1 de Schoenberg.



Fonte: o autor.

Ainda sobre este fragmento, podemos observar que há pontos de convergência: os conjuntos ampliando sua relação intervalar e sua forma primária; O conjunto cromático (012), com ou sem salto, reaparece em outros momentos deste período da peça; o conjunto (013) é tanto uma expansão do anterior como uma compressão do seguinte (014); o conjunto que surge por duas vezes (014) é um motivo recorrente na peça, assim como o (013). Conferir Figuras 51 e 80.

**Figura 83:** Coleções de fragmento de frase atonal. *Ulisses...* compassos 70, 71.

Fonte: acervo OSESP (excerto); edições e marcações do autor.

Tal procedimento composicional é possível averiguar-se já em Webern, frases fragmentárias, cromatismos disfarçados por saltos, mudanças de direção por inversão e retrogradação das partículas dos motivos, pontilhismo, entre outros (Figura 84).

**Figura 84:** Webern - *Lied* op. 25, n.1.; compassos iniciais.

Fonte: Universal Editions, 1956; (fragmento).

O conceito de heterofonia "denota um relacionamento homodirecional (paralelo no contorno), mas heterointervalar - com pouca diversidade no conteúdo intervalar" (BERRY, 1987, p. 192), que apesar de ser um recurso antigo na história da música o qual remonta ao *organum*, tem sido usado pela música moderna e contemporânea, e até pelas *big-bands* de jazz. Compositores como Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók, Messiaen, estão entre os que exploraram a textura heterofônica. Para citar alguns exemplos, encontramos vasto material em Debussy, como em seus *Prelúdios* (1909-1910), nos compassos iniciais de *Voiles*, em *La fille aux cheveux de lin*; Ravel em *Pavane pour une infante défunte* (1899); Bartók em *Divertimento para orquestra de cordas* (1939), no segundo movimento, entre outros.

**Figura 85:** Exemplo de heterofonia - Bartók, *Divertimento para Orquestra de Cordas*, segundo movimento, excerto.

Fonte: Boosey & Hawks, 1940.

**Figura 86:** Exemplo de heterofonia - Gary Lindsay, *Black in Blue*, compassos iniciais, excerto.

Fonte: Lindsay, G. (2005); fragmento.

**Figura 87:** Exemplo de heterofonia - Messiaen, *Petites esquisses d'oiseaux n. 1 - Le Rouge Gorge*; compassos iniciais, (cf. MOREIRA, 2008, p. 193).

The image shows a musical score for piano in three sections. The first section is 'Très lent (♩ = 40)' with a dynamic of *p*. The second section is 'Un peu vif (♩ = 120)' with a dynamic of *mf* and includes fingerings (2, 5, 2, 4, 1) and a 'Rouge gorge' marking. The third section is 'Modéré (♩ = 88)' with a dynamic of *mf* and includes fingerings (1, 4, 1, 5). The score is for piano and includes markings like 'Red.' and 'Red.'.

Fonte: Editions musicales Alphonse Leduc (1987); fragmento.

Podemos, da mesma forma, encontrar em Mendes diversos momentos em que a textura heterofônica predomina. É o caso deste segmento, que chamamos de A4, com o desenvolvimento dos fragmentos atonais anteriormente expostos e em textura heterofônica, ver Figura 88 abaixo.

**Figura 88:** *Ulisses...* exemplo do segmento atonal em heterofonia; compassos 79 - 81.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si.), Alto Saxophone (Sf. (Alto)), and Trombone in B-flat (Tb. Si.). The score includes dynamics like *mf*, *ppp*, and *f*, and markings like 6 and 3. The score is for flute, clarinet, alto saxophone, and trombone.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

Mendes utiliza a mesma textura em configuração harmônica paralela, semelhante aos agrupamentos harmônicos nos arranjos por naipes das *big-bands* de jazz, reforçado pelo uso dos sopros aqui em *Ulisses*. Os acordes se seguem em movimento ascendente e seguem o mesmo padrão intervalar e conjuntos (cf. Figura 89).

**Figura 89:** *Ulisses...* Segmento A4, acordes ascendentes - heterofonia harmônica; compassos 82 - 84.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Si (Cl. Si.), Soprano (Alto) (Sf. (Alto)), and Trombone in Si (Tb. Si.). The score covers measures 82, 83, and 84. The Flute and Clarinet parts feature ascending chords with dynamics *p*, *cresc.*, and *mf*. The Soprano and Trombone parts have dynamics *dim.*, *p*, *cresc.*, and *quasi mf*. A circled annotation 'FP (0358) FN 4-26' is located above the first measure of the Flute part. Vertical red boxes highlight specific chordal structures across the staves.

Fonte: acervo OSESP (excerto); edições e marcações do autor.

Algumas das frases de segmento surgem por transformação do período anterior da peça ao se valer de elementos motivicos e intervalares similares, usando de inversão, subtração, reiteração, e presença do trompete nos dois momentos. Ver Figura 90 a seguir.

**Figura 90:** *Ulisses...* compasso 89; atonal, frase com reiterações e comparativo com compassos 4-6.

The image shows a musical score for Clarinet in Si (Cl. Si.) and Trombone in Si (Tb. Si.). The score covers measures 89 and 90. The Clarinet part has dynamics *mp* and features a phrase with repetitions and comparisons to measures 4-6. The Trombone part has dynamics *mf* and features a phrase with repetitions and comparisons to measures 4-6. A circled annotation 'FP (036)' is located above the final measure of the phrase. Arrows indicate the relationship between the phrases in measures 4-6 and 89-90. The Trombone part in measure 4 is marked 'con sordina (cup) \*'.

Fonte: acervo OSESP (excertos). Recortes, edições e marcações do autor.

A frase acima exposta tem seus elementos subtraídos dos compassos 4 ao 6 e endereçados ao compasso 89 para o 90, reiterados; o elemento último da frase no compasso 91 (Mi  $\flat$ , Lá, Dó), conferir Figura 90 acima, será reutilizado para a frase seguinte (compasso

92), porém ao piano, na qual, estrategicamente pausas separam o discurso para o novo segmento (Figura 91).

**Figura 91:** Ulisses... Frase atonal no piano, compasso 92.

The image shows a musical score for piano, measure 92. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music consists of a series of triplets in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a triplet of B-flat, G, and F, which is circled in blue and labeled 'FP (036)'. The dynamic marking is 'mf' and the instruction is 'sempre legato'. The bass line has a triplet of B-flat, G, and F, followed by a triplet of B-flat, G, and F, and then a triplet of B-flat, G, and F. There are asterisks under the bass line in the second and third measures.

Fonte: acervo OSESP (excerto); recorte e marcação do autor.

Averiguamos também a coerência interna da frase do piano e suas relações, Figura 92.

**Figura 92:** Ulisses... Frase atonal no piano, compasso 92; coleções, forma primária FP.

The image shows a musical score for piano, measure 92, with intervallic collections and primary FP. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of triplets. The first triplet is circled in blue and labeled '(036)'. The second triplet is circled in red and labeled '(014)'. The third triplet is circled in red and labeled '(013)'. The fourth triplet is circled in red and labeled '(013)'. The fifth triplet is circled in red and labeled '(015)'. The sixth triplet is circled in red and labeled '(015)'. The seventh triplet is circled in blue and labeled '(036)'. The eighth triplet is circled in red and labeled '(014)'. The word 'centricidade' is written in red at the end of the phrase. A dashed line connects the first and seventh triplets, indicating a relationship between them.

Fonte: o autor.

Como dito acima, a frase do piano é iniciada com o mesmo conjunto FP (036) anteriormente exposto na finalização da frase pelo trompete e clarinete (*cf.* Figuras 90 e 91). Observamos uma certa simetria na frase do piano ao iniciar e terminar com as mesmas figurações de notas (Ré  $\flat$ , Sol, Si  $\flat$ ) e conjunto (036), perfazendo uma espécie de "envelope", e mantendo uma centricidade na nota Mi natural como eixo. A frase utiliza-se dos mesmos materiais já explorados na peça, principalmente na frase da flauta em que aparecem tais coleções (compassos 17-21; ver Figura 50), e na frase anterior do piano (compasso 41; ver Figura 70). No interior da frase atual do piano (Figura 92), os conjuntos se derivam um do outro por expansão intervalar, inversão ou movimento retrógrado.

A continuidade da frase ao piano (Figura 93) também recorre a modelos já utilizados - FP (0145), conferir frase do trompete, compasso 4, na Figura 35. Tal frase simultaneamente finaliza o segmento (A4) como aponta para o momento seguinte da peça, o qual denominamos de transição (segmento A5). Percebe-se que as notas são paulatinamente excluídas,

provocando um deslocamento métrico da frase e com fragmentos reiterados até a sua extinção; técnica também pertencente ao estilo minimalista, por processo subtrativo linear.

**Figura 93:** *Ulisses...* continuação da frase do piano; conclusão do segmento; deslocamentos; compassos 96-101.

Fonte: acervo OSESP (excerto); marcações do autor.

### 3.7 Tensão tonal-atonal Segmento A5 (compassos 102-111)

No segmento que adentra (A5), consideramos uma transição entre o final da seção 1 apontando para a seção 2 da peça. Uma índole tensional enseja este segmento, direcionando para algo prestes a ocorrer, um clímax da peça, um novo estágio dela. Esses compassos seguintes possuem função pre-modalizadora (TARASTI, 1994), pois seu papel expressivo prepara a seção posterior, contudo, em relação à frase anterior do piano, acima demonstrada, exerce a função pós-modalizadora por se tratar de uma reação e transformação do segmento anterior que se relaciona (A4); assim posto, os motivos utilizados neste presente segmento de transição (A5), elaboram vetores conectores de cunho protensivo, ou seja, que conduzem a uma resolução "que levam a uma determinada resolução ou a aumentos de tensão expressiva que são sempre direcionados (ou prometem ser direcionados) para um determinado lugar." (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 80).



**Figura 94:** *Ulisses...* Início do segmento de transição (A5); compassos 102, 103.

The musical score for Figure 94 consists of five staves. The top staff is for Piano (Pf.), marked with a tempo of quarter note = 60 and the instruction 'retomada ideia anterior'. It features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mp*. The second staff is for Violin I (VI. I), marked with a tempo of quarter note = 60 and 'senza sordina'. It contains a melodic line with triplets, a dynamic marking of *mp*, and two measures are highlighted with red boxes. The third staff is for Violin II (VI. II), marked with 'FP (0145)' and *mp*. The fourth staff is for Viola (Va.), marked with *mp*. The bottom staff is for Cello (Cb.), marked with 'pizz.' and *mp*. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets.

Fonte: acervo OSESP (excerto); marcações do autor.

Na Figura 94 acima, que apresenta o início do segmento (A5), temos aqui o piano retomando a ideia de frase anterior (*cf.* Figura 91), os instrumentos de cordas elaborando a mesma frase do piano (*cf.* Figura 93) e com os mesmos deslocamentos métricos, porém prosseguindo numa rítmica em quiálteras sobre um baixo pedal marcado, tético, (Figura 94), sugerindo uma marcha com a presença do antigo "swing" rítmico que aponta para o velho *ragtime*.

Por sua vez, os instrumentos de sopro se inserem de maneira breve e fragmentária, em estilo pontilhista, remete a Webern, com lampejos dos motivos explorados anteriormente na obra. Neste ponto, a tensão e concentração de energia da peça aumenta, o trabalho é posto em camadas sobrepostas, textura polirrítmica que se dilui no pontilhismo cromático da flauta ao final do segmento. A harmonia colabora para o aumento da tensão apresentando um sincopado da tríade de Ré Maior nas cordas (violinos e viola, compasso 105) antevendo a seção seguinte que marcará esse acorde, e ainda com a presença de acordes invertidos de estrutura dominante - dominante com sétima baixo seguido por acorde com sexta aumentada (germânica).

**Figura 95:** *Ulisses...* Segmento de transição (A5), polirrítmico, camadas sobrepostas, vetor protensivo; compassos 104, 105.

The musical score for Figure 95 consists of seven staves. From top to bottom: Tuba (Tb. Sib.), Chitarra (Chit.), Piano (Pf.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), and Cello (Cb.). Measures 104 and 105 are shown. The Tuba part features a melodic line with triplets and a crescendo marking. The Chitarra part provides harmonic support with chords. The Piano part has a complex rhythmic pattern with triplets. The Violin and Viola parts also feature triplet patterns. The Cello part has a steady bass line. Dynamics include *mp*, *mf*, and  *cresc.*

Fonte: acervo OSESP (excerto).

**Figura 96:** *Ulisses...* Final do segmento de transição (A5), pontilhismo atonal, flauta, harmonia.

The musical score for Figure 96 shows measures 109 and 110. The Flute (Fl.) part is the primary focus, with dynamics *p*, *mf*, *mf dim.*, *f*, and *mp*. The Piano (Pf.) part provides harmonic accompaniment with chords. The Flute part includes slurs and accents. The Piano part has a steady bass line. Dynamics include *p*, *mf*, *mf dim.*, *f*, and *mp*. Chord boxes for *D<sub>7</sub>* and *G<sup>+6</sup>* are present in the Piano part.

Fonte: acervo OSESP (excerto); marcações do autor.

### 3.8 *Sommerreise* - Seção 2 (compassos 112-159)

Adentramos na Seção 2 da peça. O termo *Sommerreise*, dado pelo compositor, torna-se o que Genette chama de *paratexto* (2010, p. 15), termo acessório e indutivo ao intérprete/ouvinte, que traz uma significação óbvia com o texto musical que aqui se apresenta. Temos claramente a referência inicial a *Bossa-Nova*. A ideia aqui é prover ao ouvinte uma imagética lúdica, a chegada dos viajantes aos mares do sul, evidenciado pelos índices: instrumentação, padrão rítmico, fraseado, andamento, elementos estes que proporcionam a ambiência, exercendo um alto grau de referencialidade.

De um lado, os instrumentos que sustentam uma base harmônica com seus acordes fechados e no uso ostensivo de dissonâncias como sétimas, nonas, décimas-primeiras, além da rítmica coerente com o padrão (pattern) comumente usado na *Bossa-Nova*, como que embalando o momento. De outro, os instrumentos de cordas, com suas longas e ligadas notas num discurso lânguido e de certa melancolia, carrega um *background* melódico quase coral.

**Figura 97:** Bossa-Nova - Exemplo de padrões rítmicos.

Fonte: o autor.

**Figura 98:** *Ulisses...* Seção 2 - *Sommerreise*; Bossa-Nova, compassos 115-117.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

Este segmento que constitui a alusão a *Bossa-Nova*, chamamos de "B1". O contexto harmônico apresentado nesses quatorze compassos iniciais da seção 2 - *sommerreise* - embora

Mendes retrate como "uma progressão harmônica descendente" (1994, p. 217), essa não se estabelece no sentido funcional, antes, firmado num baixo pedal que propõe a centralidade, segue por modalismo como normalmente se faz no estilo da bossa-nova e em muitas canções de jazz onde os acordes se movimentam por bordadura ou passagem. Conferir na figura abaixo o esboço harmônico.

**Figura 99:** *Ulisses...* Esboço da harmonia em *Sommerreise*; Bossa nos compassos 112 a 125.

The figure shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with notes. The first system has labels: jônico, dórico, lídio, eólio, jônico. The second system has labels: dórico, jônico, dórico, lídio, eólio. Roman numerals and letters are placed below the bass staves: I, ii/I, i, vii/I, v/i, iv/i, I, T, D, S, T, i, I, ii/I, i, vii/I, v/i, T, D.

Fonte: o autor.

Por sua vez, o naipe das cordas numa sequência de notas longas, fluindo sobre o ritmo, em linha descendente, delineiam sobre acordes fechados a três vozes, intercalando intervalos de segundas e terças entre eles, contudo, sem usar de politonalismo ou outro recurso, mantendo-se segundo os acordes na base harmônica do piano e do violão; ver Figura 100.

**Figura 100:** *Ulisses...* Sequência no naipe das cordas em *Sommerreise*; compassos 112-125.

The figure shows a single staff of music with the title "Sommerreise (cordas)" above it. The notation consists of a series of chords and notes, with some notes marked with a red arrow and a circled '3'.

Fonte: *Ulisses in Copacabana...* segundo acervo biblioteca ECA-USP; adaptado pelo autor.

A curva melódica executada remete aos arranjos da bossa-nova, ou ao cancionero estadunidense da primeira metade do século XX com seus arranjos para orquestra em trilhas sonoras de filmes, como o do importante compositor e arranjador de Hollywood, Alfred

Newman em *Wuthering heights* (1939)<sup>113</sup> - *O morro dos ventos uivantes* - com sua sinuosa linha melódica e acordes cerrados no naipe de cordas e madeiras nos compassos iniciais da trilha. Também digno de menção o compositor Max Steiner com a trilha *Gone with the wind* (1939) - *E o vento levou* - e sua melodia com largos saltos ascendentes; o tema de *Body Heat* (1981)<sup>114</sup> (Corpos Ardentes) de John Barry em seus intervalos melódicos sinuosos e largos, é citado por Mendes como um exemplo mais recente de influência da música de Wagner, Mahler, e do expressionismo de Schoenberg nas trilhas de cinema.

A *bossa-nova* é referida por Mendes com a canção *Desafinado* (1958) de Tom Jobim; poderíamos citar também a canção *Luiza* (1981) de Jobim, onde, a melodia possui um lirismo mesclado com cromatismo e dissonâncias expressivas que formam a memória musical e influenciam as composições de Mendes (1994, pp. 50, 51). Elencamos um exemplo com a clássica interpretação da bossa-nova por João Gilberto<sup>115</sup> ao violão sob um arranjo orquestral que destaca as cordas flutuando com longos cromatismos e madeiras pincelando curtos motivos, uma alusão com reminiscências tanto pontilhistas como expressionistas presentes no arranjo da bossa-nova, e presente no modo de Mendes tratar sua música em *Ulisses*.

**Figura 101:** Exemplos de trechos de melodias cromáticas com saltos e dissonâncias expressivas - *Body Heat, Wuthering Heights, Desafinado, Luiza*.

The image displays four musical staves, each representing a different piece of music. The first staff is titled 'Body Heat (John Barry)' and shows a melodic line in 4/4 time with chromatic intervals and triplets. The second staff is titled 'Wuthering heights (Alfred Newman)' and shows a complex, dissonant chordal texture. The third staff is titled 'Desafinado (Tom Jobim)' and shows a simple, flowing melodic line in 2/4 time. The fourth staff is titled 'Luiza (Tom Jobim)' and shows a melodic line in 3/4 time with chromatic intervals.

Fonte: adaptação feita pelo autor.

<sup>113</sup> É possível conferir em: <https://youtu.be/opWbBO8FaRY> Acesso em 2 out. 2022.

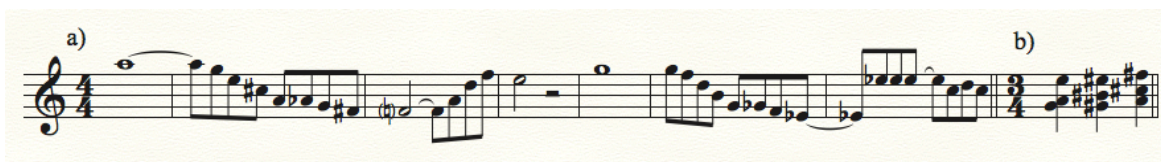
<sup>114</sup> Trilha sonora original de *Body Heat* no link: <https://www.youtube.com/watch?v=vVdPwaUPETQ>. Acesso em 2 out. 2022.

<sup>115</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ilgpHvNbefs>. Acesso em 2 out. 2022.

Tais referências pictóricas de Mendes transpostas para a música, mesclando ambientes dos mares do sul, trazendo também imagens de um Havai mítico, na verdade, de construção imagética feita por *Hollywood* e conseqüentemente inculcada na imaginação de muitos, inclusive na de Mendes, e transformada em trilhas sonoras a partir do cinema californiano.

Apreendi com Cole Porter o cromatismo que evoca paragens e estados de alma distantes, que também encontramos em Kurt Weill e, pasmem, Schubert, que acabaria resultando em música havaiana de Hollywood. O mesmo cromatismo de Noel Coward, nostálgico (MENDES, 1994, p. 22).

**Figura 102:** Exemplos dados por Mendes: a) Noel Coward - *20th Century Blues*; b) compasso do arranjo de Peter Kreuder para "von Kopf bis Fuss" de Hollaender, com "passos havaianos".



Fonte: Mendes (1994, pp. 22, 23).

O uso do cromatismo ou até mesmo dos *glissandos*, aliado a outros elementos que formariam a paisagem sonora de um lugar paradisíaco imaginário, foram sendo introduzidos pelos compositores europeus na América do Norte, e na junção de instrumentos como a guitarra havaiana e sua forma característica de se fazer soar em portamentos e vibratos com o uso do *lap steel*, incorporados aos arranjos com instrumentos de arco ou para orquestra, inventam assim um signo "polinésio" (VALENTE, 2017, p. 211), que obviamente não é a real música da cultura local.

Os signos da cultura midiática constituem matéria-prima para as composições de Mendes, aparecendo claramente em várias obras, de forma paródica ou, mais raramente, como citação direta [...] Repertórios musicais constituem importante componente na memória das culturas, uma vez que a presença desses signos caracteriza não apenas a paisagem musical cotidiana das pessoas comuns, mas a própria cultura, em sua expressão particular (VALENTE, 2017, pp. 206; 214).

A busca e a inserção de algo considerado exótico a nossa cultura a ser inserido na música não é nada novo, Debussy propôs isso de maneira consciente, até mesmo o romantismo de certa forma o fez, a novidade está na invenção de um novo signo, e nisto, muitos compositores, como Mendes manipulam tais signos sonoros numa teia intertextual muitas vezes díspar estabelecendo uma linguagem que lhe é peculiar.

Não sei se está claro que não estou fazendo um relato de viagens. Estou falando da minha música, dos fundamentos de meu gosto musical, que foi se forjando, inicialmente, ao som dessa música realmente americana, de cinema, feita numa Los Angeles com os olhos em Honolulu (MENDES, 2008, p. 33).

O perfil melódico executado pelo grupo das cordas, violinos e viola, em *Ulisses em Copacabana...* (compassos 120-124), evoca a mesma ideia do imaginário hollywoodiano, reforçado ainda pelo típico *glissando* nas cordas, talvez uma referência a guitarra havaiana ou aos típicos arranjos para cordas na bossa-nova; a linha melódica segue em longas notas descendentes, em graus conjuntos e intervalos por segundas e terças, em textura heterofônica, mantendo o forma primária (025), e num balanço final, arrematando a frase numa bordadura em tercinas seguindo de um apoio (ver Figura 103).

**Figura 103:** *Sommerreise* - harmonia das cordas; glissando, conjuntos; compassos 112 - 125.

Sommerreise (cordas)

FP (025)  
FN 3-7  
VI <011010>

Fonte: *Ulisses em Copacabana...* segundo acervo ECA-USP; adaptação e marcações feitas pelo autor.

O próximo e final segmento da peça, seção 2 - *Sommerrreise* - o qual chamamos de B2, é formado por camadas, um processo de estratificação, de modo semelhante a Stravinsky (ROIG-FRANCOLÍ, 2021, p. 29). Essa seção última reúne elementos apresentados anteriormente, fragmentados, transformados, texturas em simultaneidade, e em sobreposição, muitas músicas em uma, que apontam para os distintos personagens anunciados no título da obra agora reunidos, por sua vez também indica uma ambientação plural, como que se ouvindo uma paisagem sonora múltipla.

Não é preciso prosseguir na análise para que logo se torne óbvia a hipótese de que nesta obra de Gilberto Mendes prevalece um processo paratático de justaposição de frases de caráter fragmentário. De fato, a peça pode ser dividida em duas grandes partes, cada uma dela propondo uma solução diferente para o propósito comum de empregar uma linguagem paratática na fraseologia da peça. Na primeira parte, como vimos, os fragmentos se justapõem em sucessão temporal, separados por pausas. Na segunda, [...] os materiais se sobrepõem em camadas, coexistindo no tempo como se diversas

músicas soassem simultaneamente, cada uma delas com sua lógica própria, mas associadas num todo de caráter dançante, em estilo de bossa-nova, que aparenta ter uma sintaxe direcional que entretanto é desmentida pelas contradições internas da retórica turbulenta que se forma pelo acúmulo das superposições e justaposições concebidas pelo compositor. Uma simples passada de olhos nos compassos finais da segunda parte, [...], pode nos dar uma boa ideia da alta entropia, com um sentido caótico mas ao mesmo tempo organizado, deste ponto climático da segunda parte. (COELHO de SOUZA, 2007, p. 85).

Coelho de Souza faz uma afirmação de aparente contradição de algo "caótico mas ao mesmo tempo organizado" neste segmento da peça de Mendes. Podemos observar que não é algo incomum em muitos eventos cotidianos em que estamos imersos, os quais também oferecem a mesma ordem em meio ao caos. Tomemos como exemplo um tráfego urbano, ou os múltiplos movimentos de uma metrópole, ou um ambiente menor e aparentemente mais controlado, como um restaurante com música(s), danças, ruídos, e decerto, nos ambientes de veraneio ou em viagens pelos mares do sul há uma profusão de sons, numa simultaneidade paisagística sonora, num enredo organizado por múltiplos agentes. Assim compreendemos a ambiência que a música fornece neste momento da obra retratando esse aspecto conscientemente dado pelo compositor.

Observa-se a fusão de atonalismo serial, pontilhismo, foxtrote com sua linguagem puramente tonal, linguagens díspares, porém conectadas numa grande teia que por fim revela-se numa grande textura polifônica. A sustentação rítmica e harmônica dada pelo piano, violão e contrabaixo prima por manter o cadenciamento e direcionalidade da antiga música dos salões e seus pequenos grupos instrumentais sob a voz do cantor(a), ou aqui seria a figura de Dorothy Lamour representada. Sobre essa base tonal, temos o trio das cordas, violinos e viola, com ásperas, tortuosas e até rebuscadas frases, que, por vezes, adentra passivamente num contorno harmônico com o piano e o violão, mantendo uma textura heterofônica e politonal. O grupo dos sopros se propõe a um atonalismo serial e pontilhistas mais variável e complexo, por vezes num contraponto entre os próprios, e em outros momentos uma textura harmonizada e heterofônica que remete as intervenções dos sopros numa *big-band*.

No todo da mescla instrumental, a teia polifônica que se dá contém algo de polirrítmico ou um tanto desagregado, como que se os naipes estivessem em andamentos e ambientes diferentes, dada a referência métrica constante da base harmônica tonal, esse efeito é sentido com as cordas e ampliado com entrada dos sopros na repetição do segmento (B2). Um recurso de espacialização evidenciado na obra neste momento, que remonta a Charles Ives em *Unanswered Question* (1906), por exemplo.



Mendes cita Schubert mais uma vez utilizando a introdução do *lied* chamado *Aus dem Flusse* da coleção *Winterreise* (D. 911), logo no primeiro compasso deste segmento como sequência harmônica e rítmica (compasso 126), contudo, após o segundo compasso, apenas o ritmo se mantém e outras concatenações harmônicas surgem.

**Figura 104:** *Ulisses...* segmento B2, citação *Auf dem Flusse* de Schubert; compassos 126, 127.

The image shows a musical score for two parts: Chit. (Chitarra) and Pf. (Piano). The score is in 2/4 time and marked 'quasi mf sempre'. The Chit. part starts with a tempo marking of quarter note = 56. The Pf. part starts with a tempo marking of quarter note = 56. The score shows measures 126 and 127. The Chit. part has a melodic line with triplets and accents. The Pf. part has a harmonic accompaniment with triplets and a steady rhythm.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

**Figura 105:** Schubert - *Auf dem Flusse*; compassos iniciais.

The image shows the beginning of Schubert's 'Auf dem Flusse'. The score is in 2/4 time and marked 'Langsam.' and 'staccato'. The Chit. part has a melodic line with the lyrics 'Der du so lu - stig'. The Pf. part has a harmonic accompaniment with staccato chords. The tempo marking is 'pp'.

Fonte: Edition Peters, 1999. Recorte feito pelo autor.

Um aspecto irônico emerge, esse *lied* de Schubert faz parte da coleção de poemas musicados que tratam de cenas numa viagem de inverno (*winterreise*), e o *lied Auf dem Flusse* retrata o fluxo do rio selvagem sobre o gelo e o sentimento do poeta - ou viajante. No entanto, o paratexto deixado por Mendes na segunda seção de *Ulisses - Sommerreise* - bem no início deste período da peça, contrasta com o teor da obra citada. Schubert retrata cenas em viagem de inverno, Mendes utiliza a ideia para retratar cenas em viagem de verão; o ponto comum é que ambos são viajantes diante de cenas. Mendes corrompe o sentido primeiro e impõe a sua própria leitura e significação para um novo contexto e uso de um novo sentido; desta forma podemos considerar a categoria intertextual - *téssera* (BLOOM, 2002), onde sucessor toma um fragmento de uma obra do predecessor e acrescenta algo novo, mas usa-o em outro sentido ou completa-o antiteticamente.

Em *Ulisses*, o piano, violão e contrabaixo, seguem imitando o pequeno jazz "combo", um pequeno grupo, algo similar a ideia de música de câmara, porém aplicado a formação limitada no jazz instrumental. O contrabaixo com ritmo bem referenciado e constante, num "walking bass", o violão e o piano similarmente nos contratempos da harmonia, entretanto, o piano, por vezes, utiliza de uma característica comum na maneira de organizar a harmonia por acordes em bloco como que perfazendo uma segunda melodia em contraponto com os demais; recurso este muito usado nos anos de 1950, ou antes, por grandes pianistas e líderes de banda de jazz como Red Garland, Bobby Timmons, o inglês George Shearing, Barry Harris, que implementaram o estilo de "block chords", que consiste num outro uso da heterofonia, onde, uma linha melódica é harmonizada em paralelo, com uma ou ambas mãos tocando em acordes fechados movimentando-se por escalas modais, cromáticas, e outras técnicas harmônicas (LEVINE, 1989, p. 180).

**Figura 106:** Piano em *Ulisses*... exemplos de acordes em bloco; compassos 136, 137.

The image shows a musical score for piano (Pf.) in two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is labeled with measure numbers 136 and 137. In measure 136, the right hand plays a series of block chords (triads and dyads) moving in a chromatic fashion, while the left hand plays a walking bass line. In measure 137, the right hand continues with block chords, and the left hand plays a walking bass line. The score includes various musical notations such as accidentals, stems, and beams.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

**Figura 107:** Acordes em bloco (*block chords*), exemplo sobre melodia de "Blue Bossa", Miles Davis Quintet 1954.

The image shows a musical score for piano in two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is labeled with measure numbers 1, 2, 3, and 4. The right hand plays a melody of block chords (triads and dyads) moving in a chromatic fashion, while the left hand plays a walking bass line. The score includes various musical notations such as accidentals, stems, and beams.

Fonte: Levine (1989).

Outros momentos de textura heterofônica são utilizados nesta seção, ora pelos instrumentos de cordas, ora pelos sopros, os quais enfatizam a alusão à sonoridade instrumental utilizada nas bandas de jazz, nos antigos cabarés, e até mesmo em compositores como Stravinsky (conferir Figuras 108, 109, 110).

**Figura 108:** *Ulisses...*, exemplo de heterofonia nos instrumentos de sopros; compassos 131-133.

Musical score for woodwinds in measures 131-133 of *Ulisses...*. The score shows four staves: Flute (Fl.), Clarinet in Si (Cl. Si.), Soprano Saxophone (Sf. (Alto)), and Tenor Bass Clarinet (Tb. Si.). Each staff contains a melodic line with triplets and slurs, demonstrating heterophony.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

**Figura 109:** *Ulisses...*, exemplo de heterofonia nos instrumentos de cordas; compassos 136-137.

Musical score for strings in measures 136-137 of *Ulisses...*. The score shows four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Cello (Cb.). Each staff contains a melodic line with triplets and slurs, demonstrating heterophony.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

**Figura 110:** Stravinsky, *Ebony Concerto* (1946), 2o. movimento, compassos 13-16.

Musical score for woodwinds in measures 13-16 of Stravinsky's *Ebony Concerto*. The score shows four staves: Clarinets (Cls.), French Horns (Fr. H.), and Trumpets (Trpts.). Each staff contains a complex melodic line with triplets and slurs, demonstrating heterophony.

Fonte: Boosey & Hawkes, inc. (1946); fragmento.

Além dos conceitos texturais expostos, temos também o pontilhismo usado como referência a linguagem de Webern (comparar Figuras 111 e 112).

**Figura 111:** *Ulisses...* seção 2 - exemplo de pontilhismo nos instrumentos de sopros.

Fonte: acervo OSESP (excerto).

**Figura 112:** Webern, *Cinco peça para Orquestra op. 10 / I*; exemplo de pontilhismo.

Fonte: Universal Edition A.G., (1923).

### 3.9 Tópicas em *Ulisses em Copacabana...*

A música como produto de uma cultura e moldada pela sociedade a qual está inserida, adere a certas características em seu discurso como uma analogia a linguagem cultural, a qual com o passar do tempo deixam marcas que sedimentam estilos musicais e transformam a outros. Ratner explica que

A partir de seus contatos com o culto, a poesia, o teatro, o entretenimento, a dança, a cerimônia, o militar, a caça e a vida das classes populares, a música do início do século XVIII desenvolveu um tesouro de figuras características, que formaram um rico legado para compositores clássicos. Algumas dessas figuras estavam associadas a vários sentimentos e afeições; outros tinham um sabor pitoresco. Eles são designados aqui como tópicos – assuntos para o discurso musical. Os tópicos aparecem como peças totalmente elaboradas, ou seja, tipos, ou como figuras e progressões dentro de uma peça, ou seja, estilos. A distinção entre tipos e estilos é flexível; minuetos e marchas representam tipos completos de composição, mas também fornecem estilos para outras peças (1980, p. 9).

*Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* evidencia alguns tópicos, sendo que em alguns trechos eles permeiam reciprocamente, sobrepondo-se, sobretudo em momentos em que a textura está traçada em camadas. Coelho de Souza considera essa hipótese.

Podemos listar a sucessão de uma dezena de tópicos estruturantes nessa composição: hino, marcha, danças (fox-trot, tango), estilo *cantabile* acompanhado, estilo de canção popular brasileira, estilo polifônico imitativo erudito, recitativo seco e acompanhado, etc. Mais do que isso, a música é estruturada como uma narrativa de gênero expressivo paradigmático, o “caminho das trevas para a luz”, mas com vetor invertido, porque a clareza inicial torna-se gradualmente mais complexa e obscura (2011, p. 152).

Logo de início da peça, o tópico "recitativo acompanhado" se apresenta com o anúncio do saxofone sobre um acorde estático (compassos 1-3), semelhante a uma ópera barroca onde o recitativo anuncia ou prepara uma ária a seguir; observamos, no entanto, que há um fragmento de um hino, que podemos considerá-lo também num tópico. O trompete com surdina, que logo após responde com sua frase exótica (compasso 4 em diante), se insere no mesmo contexto tópico de recitativo acompanhado. Uma breve intervenção do saxofone surge como um recitativo seco (compassos 11-12), interrompendo o movimento.

Surge então a flauta com uma frase atonal sobre um *ostinato* que remete ao gamelão (compassos 17-21), a frase revela em estado contemplativo, suave, etéreo, que induz ao tópico

do sensível, *empfindsamkeit*. De modo semelhante, o saxofone seguido pelo violino no segmento A3 (compassos 52-58). O estilo cantabile surge na citação da célebre *Sinfonia Inacabada* de Schubert entre os compassos 36 ao 39. Num segmento posterior, o piano em solo e *ad libitum* performa no tópico fantasia (compassos 59-65), a despeito do caráter (pós)minimalista do trecho, o tópico se refere mais a liberdade expressiva do que pelo caráter heterogêneo e livre de uma fantasia, como seria numa tocata, por exemplo.

O *ragtime*, uma forma de marcha com teor pré-jazzístico, executado e originário em princípio nas ruas do centro-oeste dos Estados Unidos da América, provavelmente no estado do Missouri, com suas pequenas bandas, pode ser ouvido, mesmo que palidamente, na seção de transição, apontando para um futuro clímax da peça, com seu ritmo marcado nos graves e com acordes em contratempo, e melodia em quiálteras, típico de *ragtime*, assim temos o tópico da marcha (compassos 102-111). Sobreposto a isso, temos o tópico polifonia no mesmo trecho, no diálogo entre piano e sopro sobre a melodia diversa das cordas. O mesmo tópico polifônico se apresenta ao final da peça, agora mais adensado pela estratificação.

Na segunda seção da música, tópicos de danças são nitidamente pautadas. No segmento B1, temos tópicos da canção, com os instrumentos de cordas pairando sobre o ritmo da bossa-nova. Já no segmento B2, o foxtrote no piano, violão e contrabaixo, que irá se confundir logo em seguida com o tango, devido às variantes rítmicas e as linhas dos instrumentos de cordas (compasso 126 em diante). O roteiro finaliza com quadros pictóricos: pelas manhãs ao ar dos mares do sul e ao som noturno dos night-clubs (segunda seção).

**Tabela 9** - Quadro geral das tópicas encontradas em *Ulisses em Copacabana...*

Tópico	Segmento	Instrumento(s)	Compassos
Recitativo (acompanhado)	Introdução rapsódica	Saxofone; Trompete	1-2; 4-7;
Hino (grego)	Introdução rapsódica	Saxofone	2-3
Recitativo (acompanhado)	Introdução rapsódica	Trompete	4-7
Recitativo (seco)	Introdução rapsódica	saxofone	11-12
Sensível, <i>Empfindsamkeit</i>	A1	Flauta	17-21
Pictórico (Polinésia)	A1	Sopros/Piano/Violão	16-30

Estilo Cantabile	A2 - citação	Saxofone/Clarinete	36-39
Sensível, <i>Empfindsamkeit</i>	A3	Saxofone/Violino	52-58
Estilo Fantasia	A3	Piano	59-65
Recitativo seco	A4	Saxofone	67 - 69
Marcha ( <i>ragtime</i> )	A5	<i>tutti</i>	102-111
Polifônico	A5	<i>tutti</i>	102-111
Estilo canção (bossa-nova)	B1	Cordas/piano/violão	112-125
Pictórico (mares do sul)	B1	Cordas/piano/violão	112-125
Danças (foxtrote/tango)	B2	<i>tutti</i>	126 ao final
Pictórico (night-clubs)	B2	<i>tutti</i>	126 ao final

Fonte: o autor.

Tendo a visualização das tópicas acima expostas (ver Tabela 9), conclui-se uma sequência narrativa proposta por Mendes. Segundo Almén (2008), a estrutura musical pode conter agentes, atores-tema e estes ao interagirem, nível actancial, promovem uma narrativa. Tal interação gera trajetória narrativa ou dramática (HATEN, 2018), através de forças motivadoras que impulsionam a cena de modo pré ou pós-modalizadoras (TARASTI, 1994, p. 57), ações vetoriais das cenas e seus conflitos a serem resolvidos ou direcionados.

A trajetória em *Ulisses* de Mendes se inicia com a apresentação dos atores por meio dos seguidos recitativos introdutórios, o qual é também um período caracterizado pela ordem, ausência de conflito. Os segmentos entre A1-A3 inserem maior movimento no enredo da peça ao incluir mais elementos e contrastes sonoros e estilísticos em maior vetorização dos agentes, aumentando o valor patêmico. Após isso temos uma grande pausa geral, figura retórica da *aposiopese*, um silêncio, interrupção abrupta do discurso, por vezes seguida de mudança de direção; onde um recitativo seco do saxofone quebra o silêncio (segmento A4), e anuncia muda de rota e gradativo aumento do conflito narrativo (*cf.* Figura 79). Deste modo o segmento A5 aumenta a tensão, vetor protensivo, é um ponto de transição, elementos

anteriormente expostos são reapresentados, transformados, havendo a transvaloração<sup>116</sup> (ALMÉN, 2008). Com o aumento da carga tensional gerado pela polifonia e sobreposição de camadas divergentes (segmento A5 ao B), a solução encontrada pelo autor é a reunião circunscrita numa grande imagem pictórica dos agentes reunidos em torno de um ambiente, como um grande *happening*, atores totalmente diferentes num mesmo local, gerando uma pluralidade sonora concatenada num mesmo espaço. Deste modo, a peça vai do estado de ordem para a transgressão, ordem-caos (ALMÉN, 2008), num enredo que aparentemente aponta para um romance, mas que, na verdade, se faz no caminho da ironia.

### 3.10 Intertextualidade e Virtualidade

Nesse momento aportamos nas relações intertextuais da obra até aqui analisada. Nos primeiros capítulos explanamos sobre as principais teorias, assim, no presente tópico, faremos menção apenas dos termos que se associam ao texto musical de *Ulisses em Copacabana*.

Quanto ao conceito de *arquitextualidade* como nos apresenta Genette (2010), é evidente que a peça de Mendes até aqui analisada se relaciona com textos paradigmáticos anteriores, o herói grego Odisseu de Homero e *Ulisses* de James Joyce. De Homero, a ideia de um personagem central em sua aventura, de Joyce, apenas a construção dispersa em eventos diversamente concatenados e rápida mudança de cenário e diálogos interrompidos. Tal relação é mais generalista, uma referência, não uma imitação efetivamente, antes, trata apenas com o conceito em linhas gerais. O texto grego clássico de Homero se enquadra na categoria narrativa, na subcategoria epopeia; já o texto *Ulisses* de Joyce também se insere no narrativo, porém como romance.

Para o *Ulisses* de Mendes, o ponto de contato *arquitextual* está no gênero narrativo, de seu personagem num improvável encontro com os coadjuvantes James Joyce e Dorothy Lamour, também em uma viagem como o personagem grego de Homero e suas paragens, contudo numa estrutura conturbada e, de certo modo, caótica, de quadros múltiplos e fragmentários, o qual se aproxima do estilo narrativo de Joyce em seu livro. Além disso, ao inserir personagens distintos coabitando em cenários geográficos diversos, o enredo é

---

<sup>116</sup> Mudança significativa de estado que ocorre no tempo e altera a classificação de diferentes componentes no sistema de valores de uma narrativa. As ações dinâmicas de uma peça interagem continuamente ao longo do tempo musical, transformando-se gradativamente. A *transvaloração* é o processo pelo qual, durante essas transformações, ações e elementos musicais trocam valores e atributos transformando seu conteúdo expressivo, de modo que um mesmo motivo ou fragmento tenha aspectos e retórica diferente ou transformada ao longo da peça, gerando o movimento narrativo, o diálogo, e mudanças significativas.



permeado pela fantasia, pelo onírico, de modo que, podemos considerá-lo como uma narrativa lírica em transformação irônica do antes arquétipo de herói grego para um personagem tornado comum em seu devaneio até finalizar a música num *happening* com os demais atores da obra.

Configura, portanto, que o *Ulisses* de Mendes é um hipertexto do original de Homero e de Joyce, ou seja, é um texto derivado de outro, é a ação, um texto que lê outro texto com distanciamento e interpretação outra, deve a sua existência por transformação do hipotexto (GENETTE, 2010). Considerando que as práticas hipertextuais se resumem em transformar ou em imitar um texto anterior, a peça de Mendes atua por transformação e apenas por apropriação do conceito das obras anteriores, não é, portanto, uma imitação; ainda que a relação hipertextual por transformação opere com um certo grau de imitação. Tendo a peça em sua totalidade, e usando a terminologia de Genette (2010, pp. 42-43), tal transformação é paródica no regime lúdico-irônico (*cf.* Tabela 2). Desta feita, na música de Mendes, o que atua é um processo de *transmodalização*, ou mudança de modo, quando o hipertexto modifica a representação do hipotexto (GENETTE, 2010, p. 119).

Quanto aos termos acessórios, *paratextuais*, destacamos apenas dois, por seu caráter indicial. A indicação do trompete com uso de surdina é significativa ao apontar para algumas situações de ambiência: a sonoridade do exótico e as pequenas bandas dos *night-clubs*; conceitos antônimos que evocam atmosferas e momentos diferentes no percurso musical. Outro elemento *paratextual* significativo é *Sommerreise*, início da segunda seção da peça, que, além de explicar o significado da seção, induz o intérprete ao manejo sonoro das subseções (segmentos B1, B2) ambientadas, conforme explanamos anteriormente no tópico 3.5.

*Ulisses em Copacabana...* recorre fundamentalmente a dois recursos intertextuais para formar a paródia: citação e alusão. Sendo a citação mais explícita e literal, e a alusão, o inverso. López-Cano (2020) entende que a intertextualidade se apresenta como citação, paródia, transformação de um original, tópicos e alusão. De fato, a música aqui analisada apresenta estes fenômenos intertextuais, contudo, cabe observar que a transformação não é propriamente de um original ou originais no sentido de mero arranjo musical, mas o ato de tomar posse de trecho ou tema da obra de um predecessor e da ideia genérica do enredo de textos anteriores, como já esboçamos acima, e lhes dar outro sentido.

Intertextualidade eclética e exploradora (HYDE, 1996) pode ser atribuída na peça em questão por tratar o passado musical como um estoque indiferenciado a ser usado à vontade e permitir o tipo de manipulação brilhante do novo e do antigo; nas quais alusões, ecos, frases, técnicas, estruturas e formas se sobrepõem indistintamente. "Brinca com anacronismo ou o

pulveriza, [...] pode criar um vocabulário de um poder novo e superior, um poder que ganha força da habilidade retórica, e uma visão não necessariamente unificada ou integrada" (HYDE, 1996, p. 211).

Na música de *Ulisses* de Mendes, temos ao menos quatro citações evidentes que operam distintamente. A primeira é a citação deturpada da frase inicial dada pelo fagote na *Sagração da Primavera* de Stravinsky, curiosamente, nas duas peças, de Mendes e de Stravinsky, elas são utilizadas como frase de abertura. A citação que está contida nos dois primeiros compassos de *Ulisses* tem caráter vago, um esboço que se utiliza da mesma curva melódica e relação intervalar aproximada (*cf.* Figura 24), e que por vezes se apresenta em outros momentos da peça de forma transformada, fragmentária (STRAUS, 1990). Tal citação tem um viés irônico ao se valer da ideia e frase do precursor, porém com desvio, a terminologia *clinamen* é aplicável nesse tipo de recurso intertextual (BLOOM, 2002; KLEIN, 2005).

Segue outra citação, um fragmento do hino grego de *Seikilos*, o qual forja uma frase única com a citação anterior, separada apenas por uma breve pausa de colcheia. Pelo uso novo da citação e de forma parcial, com mudança de sentido em relação ao antigo original, o nível de operação intertextual aqui denomina-se *téssera*, segundo a taxionomia de Bloom (2022) e aplicada na música por Klein (2005); e evidentemente uma *fragmentação*, segundo Straus (1990).

O tema do primeiro movimento da *Sinfonia Inacabada* de Schubert é provavelmente a citação mais categórica, incisiva, mas não menos instigante por seu desvio na operacionalidade intertextual. Mendes, ao citar Schubert, interrompe o fluxo melódico e harmônico em sua direcionalidade, a neutralização é o recurso aqui utilizado (Straus, 1990), o ambiente estacionário visa manter um tempo contínuo e cíclico, sensação espaço-temporal suspenso, nessa estagnação contém um desvio intertextual, *clinamen* (BLOOM, 2002; KLEIN, 2005). Ironicamente se faz tal citação que completa sua frase com semifrase de sentido diverso, um tanto *blues*, e torna-se tão "inacabada" em sua ausência direcional e inconclusiva quanto a própria sinfonia de Schubert.

Schubert é mais uma vez suscitado na segunda seção, no segmento final classificado como B2, compasso 126-127. A sequência introdutória de *Auf dem Flusse*, da série de canções contidas em *Winterreise* (D. 911), é extraído de seu original e realocada num contexto e sentido antagônico; uma *fragmentação* (STRAUS, 1990) e uma antítese e nova formulação na retórica da peça nesta segunda seção de *Ulisses*; ou seja, o nível intertextual, *téssera* (BLOOM, 2002; KLEIN, 2005).

**Tabela 10** - Comparativo entre as teorias intertextuais em música; citação.

CITAÇÃO	Categorias - Straus	Categorias - Bloom; Klein
Stravinsky (compassos 1-2)	generalização	<i>clinamen</i>
Hino de Seikilos (comp. 2-3)	fragmentação	<i>téssera</i>
Schubert, <i>Sinfonia 8</i> (comp. 36-39)	neutralização	<i>clinamen</i>
Schubert, <i>Auf dem flusse</i> (comp. 126-127)	fragmentação	<i>téssera</i>

Fonte: o autor.

**Tabela 11** - Comparativo entre teorias intertextuais em música; alusão.

ALUSÃO	Categorias - Bloom; Klein
Gamelão, Polinésia (A1)	<i>daemonização</i>
<i>Ragtime</i> (A5)	<i>kenosis</i>
Bossa-Nova (B1)	<i>askesis</i>
Foxtrote, night-clubs (B2)	<i>askesis</i>

Fonte: o autor.

Outros momentos na peça que já foram expostos nos conceitos das tópicas, como: a ambiência polinésia, o *ragtime*, sendo um tipo de marcha popular, a *bossa-nova* como estilo canção, e o *foxtrote* e o *tango* como estilos de dança, também são aplicados intertextualmente pelo critério da alusão. Destas alusões, o *ragtime* é o menos explícito e literal, e a *bossa-nova*, embora estilizada, é a mais explícita. O *foxtrote-tango* estão obscurecidos pelas camadas sobrepostas, sendo apenas um dos estratos da instrumentação; a "polinésia" é apenas referenciada pela soma de fatores já explanados anteriormente (*cf.* tópico 3.3), assim como a alusão ao gamelão e suas escalas típicas, a sonoridade e a motricidade da estética minimalista efetivada pelo piano e violão - um estado *mantric*, segundo tipologia dos tropos minimalistas em Leydon (2002).

O *ragtime* é a alusão com menor explicitação e literalidade por seu nível de esvaziamento estilístico e intertextual, chamado de *kenosis* por Bloom (2002) e Klein (2005). Por sua vez, a *bossa-nova*, para imprimir ao ouvinte uma visualização e ambientação da tranquilidade e suavidade à beira-mar, se apropria de um estilo musical carregado de

simbolismo, um signo já estabelecido não somente na cultura nacional brasileira como na internacional; porém não sendo a real música popular, ela é estilizada, forjada, uma *askesis* no nível intertextual preconizado por Bloom (2002), que opera por analogia, por metáfora. De modo semelhante, assim também faz na alusão estilizada da polinésia, muito embora haja um maior grau de desvio neste, uma *daemonização* (BLOOM, 2002) por requerer vagamente apenas o espírito de tal ambiente sonoro, e por enfatizar, hiperbolizar somente certas características da cultura musical de uma região e tomá-la como exótica no conceito de nossa própria cultura.

Hutcheon (2000) entende paródia como uma estrutura de repetição com distância crítica. Ela distingue a paródia do pastiche e da colagem ao colocar em primeiro plano a reelaboração autoconsciente do modelo em segundo plano do artista que vai além da mera imitação. Advém o conceito de *ethos* por ela introduzido transposto para a análise musical quanto ao comportamento de uma determinada obra e a definição de seu *status* - ironia, sátira e paródia. A paródia adquire um *ethos* marcado, isto é, satírico ou irônico, quando acompanhada de sinais que transcontextualizam e invertem ou negam o sentido tópico ou expressivo associado a um referente em segundo plano. O *ethos* satírico se dá pelo exagero ou distorção; o *ethos* irônico se manifesta pela inversão ou transformação do tropo (EVERETT, 2004).

*Ulisses* de Mendes se estabelece como paródia por sua reelaboração intertextual consciente, num *ethos* irônico, visto os constantes desvios e negações promovidas pelas citações e alusões do texto.

Everett (2004), explora vários procedimentos pelos quais um *ethos* satírico ou irônico é induzido por meio da inversão, ou negação do significado tópico expressivo associado ao modelo emprestado em contextos musicais do século XX. Os três construtos são: 1) substituição paradigmática de estado expressivo (via correlação invertida ou analogia); 2) justaposição incongruente de elementos estilísticos; e 3) descontextualização progressiva de uma citação literal ou estilizada.

O caráter paródico lúdico-irônico de *Ulisses* é desenvolvido ao longo de parataxes que constantemente interrompem o fluxo do discurso, ora invertendo, ora inserindo novos elementos. Podemos aplicar uma visualização de alguns trechos emblemáticos de *Ulisses*, sem pretender ser exaustivo, segundo a teoria de Everett (2004) no quadro abaixo.

**Tabela 12** - Tipologia dos construtos estrutural-semântico, segundo Everett.

Modelo	Descrição	Exemplos
A:B :: X:Y A:B :: Y:X	Substituição paradigmática de oposição estrutural e expressiva via correlação invertida	Citações: Stravinsky e hino grego seguido pelas frases do trompete com surdina, (compasso 1-7).
$A \rightarrow \neg(A) :: x \rightarrow \neg(x)$	Substituição paradigmática via analogia	Frases que inserem: alusão ao gamelão e "ambiente" polinésio (A1); alusão a bossa-nova (B1).
$\neg(x) \rightarrow y \rightarrow \dots$	(des) contextualização progressiva	Citação paradigmática do tema da Sinfonia de Schubert (A2). Citação de <i>Auf dem Flusse</i> de Schubert.
$x + y$	Metáfora que surge através de uma justaposição de tipos incongruentes e origina um tropo	Citação de <i>Auf dem Flusse</i> de Schubert com a estratificação no segmento (B2), polifonia e heterofonia. <i>Ragtime</i> com atonalismo (A5).
$\neg(x + y)$	Metáfora irônica, contexto inverte o significado de um tropo	Recitativo serial do saxofone em solo (A4) após segmento anterior e pausa geral. Citação da Sinfonia de Schubert, (A2) suas transformações, e final "blues".

Fonte: o autor.

*Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* de Gilberto Mendes, se mostra como um importante obra *metatextual*, pois, estabelece uma "relação crítica com ou entre textos" (GENETTE, 2010, p.15-16), uma relação crítica entre o próprio Mendes e sua busca semântica que, por sua vez, estabelece relações com demais textos e alusões inseridos na obra. De modo que, em *Ulisses* tem-se uma condensação da poética do autor, uma síntese de elementos que influenciarão obras posteriores do próprio Mendes, ou seja, favorecerão a autointertextualidade por autocitação (AP SIÔN, 2013), assim uma metatextualidade de Mendes, um processo relacional de toda sua estética.

"A característica marcante desta obra é a apropriação pelo compositor de referências estilísticas muito díspares entre si que, entretanto, compõem um painel sonoro no qual é possível encontrar uma intrigante unidade de sentido" (COELHO de SOUZA, 2007, p.83).

O processo virtual inicia-se no próprio autor, primeiro na formação de seu cânone musical, segundo por suas escolhas para uma determinada composição. A memória é o

primeiro campo virtual (BERGSON, 1999) onde o compositor acessa suas experiências, os precursores absorvidos, isto na *lembrança-pura* impressa, disto advém os recortes administrados pelo autor para a consumação do ato poético, que enseja uma *imagem* mental da composição concebida em seguida, ou seja, uma potencialidade do virtual manifesto. Deste modo, o *Ulisses* de Mendes revela-se como o próprio Mendes virtualizado em sua música.

O Cânone da Música Ocidental em alto nível já existe, praticamente, está evidente em qualquer livro de história da música. Mas isso não exclui a necessidade de cânones individuais, que possamos organizar, cada um de acordo com sua própria vivência musical, seus anos de aprendizado, idiosincrasias, preferências existenciais. [...] Compositores que me ensinaram – eu sempre fui um autodidata – nos anos de minha formação. Compositores sem os quais eu não existiria (MENDES, 1999, p. 8).

No virtual o fenômeno atemporal é a premissa, passado coexiste como presente e se lança para o futuro (DELEUZE, 2008), para o sempre novo, nisto se insere a intertextualidade como ato que comprime tempo-espço na existência de uma obra de arte. Mendes faz o uso disso em *Ulisses*, presentificado a sua própria memória, selecionando seus referentes musicais do passado, porém traçando um discurso atualizado, e que, atualizar é o movimento do virtual. Logo, Stravinsky, Schoenberg, Webern, são evocados e reinseridos nesse diálogo, mas nunca da mesma forma.

Sendo a estrutura a realidade do virtual (DELEUZE, 2006), as estruturas musicais em suas partículas mínimas e motivos, como os morfemas e fonemas, nada significariam sem um movimento do virtual feito pelo compositor. São, contudo, fundamentos para a gênese e atualização da linguagem musical, deste modo, Mendes se vale de estilos musicais e de linguagens passadas já estabelecidas, mas por alusões e citações de precursores para (re)estabelecer a sua linguagem, sendo diferenciada pelo modo autêntico com que a movimenta e atualiza as estruturas musicais numa codificação que lhe é própria. Assim, de uma simples escala pentatônica, surge um gamelão polinésio, das frases do saxofone ou do trompete com surdina, surge um ambiente exótico pelo timbre ou pela construção do fraseado, ou ainda uma referência distante do velho jazz; as frases sinuosas e não-tonais ao modo de Schoenberg, entre outras estruturações musicais alusivas já apresentadas.

A atualização do virtual sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação (DELEUZE, 2006). Ao ouvirmos uma citação, identificamos a afinidade, não a similitude, consideramos a diferenciação entre o original, o contexto, o discurso, nisto consiste a atualização de um compositor frente ao virtual. Uma sequência harmônica, uma série atonal,

um fragmento, uma tópica, não sendo circuitos fechados em si prontos para serem encaixotados ou empilhados em um quebra-cabeça musical, mas expressões musicais moldáveis pelo seu teor *virtual-atual*.

Sendo a atualização a solução de um problema (LÉVY, 2011), uma solução que não estava contida previamente no enunciado do precursor; a atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. O problema de Mendes era de natureza múltipla. Conciliar linguagens musicais heterogêneas numa unidade para compor *Ulisses* e levá-lo a *Copacabana* na companhia de outros personagens distantes; suscitar parte do cânone musical sem ser um pastiche ou simples imitação; criar uma linguagem significativa e uma narrativa.

*Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* de Mendes, se propôs a ser uma virtualização em amplos espectros: nos personagens distintos, separados histórico-temporalmente, o próprio Ulisses, Joyce e Dorothy Lamour sombreando a narrativa; com Stravinsky, Schoenberg, Webern, e seus estilos, fornecendo uma gramática e uma dialética musical, porém com uma nova retórica, a de Mendes; na virtualização de lugares (LÉVY, 2011) como as alusões a polinésia, aos mares do sul, a viagem de verão, ao *night-club*, enfim, a própria viagem dos navegantes, o que inclui o próprio compositor, Gilberto Mendes.

## 4 QUESTÕES ANALÍTICAS EM *VENTO NOROESTE*

"O vento assopra onde quer,  
e ouves a sua voz,  
mas não sabes de onde vem,  
nem para onde vai."

*Evangelho de São João.*

Trataremos aqui especificamente da obra de Gilberto Mendes composta para piano solo, a saber, *Vento Noroeste* (1982). Esta foi escolhida não somente por particular afinidade, acima disto, escolhida por sua importância no repertório de Mendes que a mesma demonstra o seu retorno à escrita para piano após um hiato de quase vinte anos sem escrever para tal; isso devido as suas outras preocupações estéticas no campo de experimentação de sonoridades e linguagens. Além disso, a peça supracitada detém aspectos coerentes com a tese proposta na presente pesquisa, tal obra esboça uma fase de linguagem semântica na hermenêutica intertextual. *Vento Noroeste* é peça fundante, é o germe do processo composicional presente em outras subsequentes, se valendo de processos intertextuais consigo mesmo e com cânones do passado que Mendes reformula e transforma em sua escrita.

### 4.1 *Vento Noroeste*

Obra composta em 1982 estreada no Festival de Miami pelo pianística Caio Pagano, o qual encomendou a peça. O nome surge mais uma vez da relação de Gilberto Mendes com a cidade de Santos, onde o característico vento conhecido pelos habitantes da cidade, sopra forte, quente e úmido, causando muitas vezes mal-estar e prostração. Soprando da terra, o vento noroeste dificulta até o movimento dos barcos; diferentemente dos ventos que vem do sul ou do ameno vento leste da região. Interessante acrescentar que, o vento noroeste santista anuncia consequente mudança de tempo que muitas vezes trazem chuvas. Mendes adota em *Vento Noroeste* uma mudança estética nela anunciada e constantes mudanças no discurso.

*Vento Noroeste* é icônica por ser um marco da terceira fase de produção de Gilberto Mendes, de transformação, como distingue Santos (1997, p. 37). Temos um novo rumo estético do autor, "em que o sistema atonal é encarado por Gilberto Mendes como projeção e expansão do sistema tonal, estabelecendo-se, assim, um jogo entre os dois sistemas, que o compositor, em realidade, considera uma coisa só" (SANTOS, 2006, p. 5). Há, portanto, um procedimento de integração, afirma Mendes, "quando a música assume um caráter tonal,



assumo uma técnica tonal. Quando a música trilha um caminho atonal, adoto técnicas estruturais, como o serialismo, por exemplo, ora discursivo, ora antidiscursivo." (SANTOS, 2006, p. 5 apud MENDES, 1980).

Em sua macroestrutura, *Vento Noroeste* é uma peça atonal que opera sobre um discurso serial não ortodoxo a entremear-se em diálogos pseudo-tonais, ou ora por estética minimalista, cromatismos e citações de autores do cânone pianístico como Chopin, Schumann, Liszt e Debussy, uma obra que costura texturas pianísticas características do clássico-romântico à *neue Musik*, passando pela linguagem textural própria de Mendes, como explicita o autor quanto ao material utilizado:

[...] uma sequência de notas distanciadas por tons inteiros e sua inversão, bem como a sobreposição dessas duas sequências (do que resulta um fracionamento em meio-tons) e a sua compressão numa outra sequência por meio-tons. Esses meios-tons se definem ao longo da peça num eixo descendente-ascendente, em torno do qual se identificam procedimentos musicais que tanto podem ser do romantismo alemão, como da música dos mares do Sul do cinema norte-americano dos anos 30, ou da bossa-nova brasileira; permeados de determinados acordes semânticos (fonte de novos materiais que vão surgindo), em suas múltiplas combinações. Uma melodia muitas vezes repetida emerge, personificando o espírito do vento noroeste (que sopra quente, sobre o mar, junto às praias de santos), trazendo lembranças fugazes da música de Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, de cuja escrita esta peça pretende ser uma metalinguagem (MENDES, 1994, p. 196).

Apesar do título e do argumento acima posto pelo autor, a peça não pretende ser música descritiva, numa significação evidente, antes é uma abstração da condição imprevisível do vento e do estado de ânimo causado por ele no meio e em seus habitantes, no caso da música, no ouvinte. *Vento Noroeste* é consequência de obra experimental anterior, a música aleatória de *Blirium C-9* (1965), "uma espécie de Blirium escrito" (SANTOS, 2006, p. 6). Gilberto Mendes revela essa chave de entendimento para obras desta nova fase composicional instaurada por *Vento Noroeste* e *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), num movimento de atualização e maturação da anterior obra *Blirium*.

A observação minuciosa que fiz, nesta peça, do comportamento das citações tonais/modais permitidas em meio ao resultado atonal da indicação aleatória das notas de fundo (feita pelo ponteiro de segundos de um cronômetro) me fez compreender como tranquilamente possível uma convivência do tonal e do atonal na mesma música; compreender o universo atonal como uma extensão do universo tonal, ao longo do fenômeno acústico da ressonância. O que me levou a escrever obras dentro dessa minha nova concepção, e não mais aleatórias, como *Vento Noroeste* e outras que se seguiram. Concepção que devo à minha experiência fundamental em *Blirium* (MENDES, 1994, p. 197).

## 4.2 Análise Estrutural dos Principais Procedimentos Composicionais

O objetivo aqui é demonstrar as principais relações estruturais da peça, as suficientes para sua compreensão do *modus operandi* do autor; portanto, não nos deteremos em pormenores de cada frase decorrente de tais estruturas. Cabe observar que a música não está dividida por barras de compassos, assim sinalizamos por páginas e suas frases correspondentes. A composição tem em sua principal base a estrutura hexafônica da escala de tons inteiros em seus dois modos, e essas quando mescladas geram uma segunda, a escala cromática, e, por sua vez, da elisão desse cromatismo, alguns fragmentos oriundos<sup>117</sup>, coleções que serão ideias germinais desenvolvidas de várias maneiras através da peça (*cf.* Figura 113).

**Figura 113** - *Vento Noroeste* - Coleções hexafônica, cromática, fragmentos.

The figure displays musical notation on a single staff. The top line shows two hexatonic scales: TI<sup>0</sup> (02468T) and TI<sup>1</sup> (13579E). The bottom line shows the chromatic scale and its fragments: 'cromatismo - fragmentos resultantes: FP (0125) FP (0134)'. The notation includes treble clef, notes with accidentals, and bar lines.

Fonte: o autor.

*Vento Noroeste*<sup>118</sup> sendo composta segundo a técnica serial, não se detém na ortodoxia serialista, assim, no primeiro e inicial gesto da peça, de contorno e sonoridade típica de um serialismo, temos o anúncio de uma das principais estruturas utilizadas: a coleção de tons inteiros - estas apresentadas em seus dois membros distintos de classes de notas que formam um dos eixos estruturais da obra. A primeira coleção possível de tons inteiros (TI<sub>0</sub>), chamada de coleção par, por conter a classe de notas (0, 2, 4, 6, 8, 10); e a segunda coleção (TI<sub>1</sub>), chamada de ímpar, que contém a classe de notas (1, 3, 5, 7, 9, 11); e estas remetem sempre à mesma forma primária (02468T). Predomina o pentacorde FN 5-33, FP (02468), nos gestos iniciais, como marcado na figura abaixo, e sobrepondo a coleção de tons inteiros (TI<sub>0</sub>. TI<sub>1</sub>) ao formar a frase introdutória (ver Figura 114).

<sup>117</sup> Também conhecidos por conjuntos simétricos como *célula x* - conjuntos cromáticos; e *célula y* - conjuntos por tons inteiros (ANTOKOLETZ, 1990, pp. 70, 71).

<sup>118</sup> Utilizamos no presente trabalho a partitura da editada por ALAIN VAN KERCKHOVEN ÉDITEUR, 2007, catálogo AVK 185 do *New Consonant Music*.

**Figura 114** - *Vento Noroeste*: frase inicial, coleções de tons inteiros, (TI<sub>0</sub> - TI<sub>1</sub>).

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Em outra visualização da mesma frase inicial (Figura 115), percebemos que ela já contém elementos essenciais e estruturais que serão aproveitados e desenvolvidos no decorrer da obra. A junção entre as partes da frase inicial, que chamamos de frase 1a - frase 1b, final da primeira e início da segunda, decorre o mesmo contorno melódico por tons inteiros, mesmo que distanciados por oitavas e regiões, possuem o mesmo tricorde FN 3-6, na mesma forma primária FP (024); estes se relacionam com a partícula seguinte, tricorde circulado e com FP (026), que faz parte desse tricorde, e que tanto finaliza como inicia outra frase, sendo assim outra junção, sendo o trinado posto na Clave de Fá com a nota Lá suspenso.

**Figura 115** - *Vento Noroeste*, frase inicial particionada em 1a-1b; relações estruturais.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 116 - *Vento Noroeste*, relações: ideia germinal aglutinada e transformada cromaticamente.**

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Na figura acima (Figura 116), temos a junção através do trinado sobre a nota Lá sustenido que finaliza o conjunto (026) e que introduz uma nova frase; esta frase 2, que totaliza um grupo de vinte semicolcheias, é uma sobreposição das notas anteriormente apresentadas na frase 1b (Figura 115, destaque em vermelho) - conjunto: *Mi, Ré #, Mi, Si, Mi b, Ré*, FP (0125) - com transformação que forma um jogo por trocas cromáticas e intervalares que se assemelha ao *anagrama* em retórica, ou a combinatória em matemática. A mesma frase é imediatamente repetida, fixando a ideia musical por reiteração, sendo apenas modificado o trinado inferior para a nota *Mi*, um trítono acima, a qual faz parte da mesma escala de tons inteiros.

Essa ideia germinal<sup>119</sup> exposta nas frases até aqui será fornecerá material de desenvolvimento posterior. No momento em se que segue a obra, o trinado em tons inteiros será expandido e prolongado, tomando todo o espaço sonoro, como uma figura de *hipérbole*, culminando num arremedo cromático em terças sobre um pentacorde diatônico que anunciará uma primeira citação (cf. Figura 117).

<sup>119</sup> Utilizamos aqui neste trabalho o termo "ideia germinal" de modo equivalente ao conceito de motivo; sendo que ambos são ideias, mas a ideia germinal tem um aspecto mais generalista e não tão metódico quanto ao seu desenvolvimento ao longo da peça. Tanto para Schoenberg no livro *Fundamentos da composição musical* (1967) como para Schenker no primeiro volume de *Der Tonwille* (1921), o motivo básico é o elemento "germinal" da obra musical, e a noção de "coerência" é relacionada por ambos a estratégias de construção musical. Segundo Jack Boss (1992, p. 125), para Schoenberg o motivo "pode ser identificado através de sua capacidade de produzir variações, [...] [já que] na música tonal [elas] desempenham um papel de realizadoras das implicações do motivo inicial (Grundgestalt), atingindo a consumação da ideia musical (Gedanke)". Segundo Cadwallader e Gagné (2011, p. 4), para Schenker, o agrupamento escolhido para ocupar a posição de motivo precisa guardar em si uma "energia propulsora", ser um padrão que se repete em momentos de articulação estrutural da peça, revelando conexões e relações que não são de apreensão imediata. Adriana L. Cunha Moreira (USP) tem procurado elaborar o termo "célula germinal" para o uso analítico em obras pós-tonais, segundo apresentado em comunicação no ENIM 2022 pela Sociedade Portuguesa de Investigação em Música de Portugal.

**Figura 117 - *Vento Noroeste*, hipérbole do trinado em tons inteiros sobre diatonismo seguido de cromatismo em terças.**

Fonte: AVK Éditeur, 2007.

Na Figura 118, após as seqüências cromáticas em terças ascendentes-descendentes, a peça esboça uma ponte que traz mais um acorde pontual de sonoridade tonal, que insinua um *sol menor*, em abertura de vozes por quartas, com a voz superior em terça que ressoa híbrido, num acorde suspenso. Tal abertura harmônica (3.<sup>a</sup>. na voz superior seguida 4.<sup>as</sup> nas demais), se assemelha ao que podemos ouvir insistentemente no chamado acorde "so what"<sup>120</sup> no jazz modal de um Miles Davis e de John Coltrane; contudo já encontramos em Debussy formações de acordes por quartas, como no Prelúdio *Ondine* (1913), ou em compositores posteriores como Copland em *Piano Fantasy* (1957), ou em *Melodien* (1971) de Lygeti.

**Figura 118 - *Vento Noroeste*; sobreposição estrutural e citação de Chopin, Estudo op.25, n.6.**

Fonte: AVK Éditeur, 2007. marcações do autor.

<sup>120</sup> Assim chamado pelo uso contínuo deste tipo de acorde no modalismo aplicado ao jazz a partir da composição *So What* de Miles Davis que foi gravada no célebre álbum *Kind of Blues* (1959).

Após esse acorde sobrepõe-se uma escala menor melódica em terças no mesmo centro da nota *Sol* e uma sequência de tricordes por tons inteiros.

Uma primeira citação é inserida neste decurso da peça, o *Estudo opus 25 n.º 6* de Chopin, que parece perfeitamente se moldar ao contexto anterior, conquanto no posterior, são mantidas apenas as terças como um tipo de trinado, que inclusive são mantidas e fragmentadas ao longo da peça como princípio unificador; já as semicolcheias que outrora estavam na mão esquerda do pianista (Clave de Fá), serão dissolvidas e espalhadas em conjuntos que perpassam acima e abaixo, em alturas distintas (*cf.* Figura 118).

Figura 119 - *Estudo op. 25 n.6* de Chopin; compassos 1 ao 4.

The image shows the first four measures of Chopin's Etude Op. 25, No. 6. The music is in G major and 3/4 time, marked 'Allegro'. The right hand (RH) plays a series of chords and triplets, with fingerings like 4-1-5-2 and 3-5-1-2. The left hand (LH) plays a bass line with triplets and rests, marked 'soffo voce'. The score includes dynamic markings and fingering instructions.

Fonte: G. Schirmer, 1916.

O uso compartilhado de escalas de tons inteiros, cromatismo, escala diatônica, forma um hibridismo que são, por vezes, dispostos em conjuntos e fragmentos atonais que mantêm sua relação de ideia com a frase inicial. A figura abaixo (Figura 120) demonstra tal relação que percorre toda a obra, ora por pequenos conjuntos fragmentados, ora por frases desenvolvidas; neste caso abaixo exposto temos sobre a citação do *Estudo* de Chopin, anteriormente visto, fragmentos relacionais, em sua maioria em *bicordes*, que cruzam a citação em várias regiões de altura numa espécie de contraponto - sendo os fragmentos *a*, *a1*, *a2*; por tons inteiros; e os fragmentos *b*, *b1*, *b2* proposições diatônicas que invertem ou retrogradam). Esses fragmentos retomam uma ideia anterior contida na *frase 1b* (*cf.* Figuras 115, 116), destacado aqui pelas linhas pontilhadas (em vermelho na Figura 120), uma ideia gêmea da anterior, se desenvolve até uma interrupção numa pausa dramática (BRAMAN, 1956; LISSA, 1964), uma *tmesis*<sup>121</sup> (BARTEL, 1997, p. 412), a qual interrompe o discurso para iniciar-se um novo episódio.

<sup>121</sup> Recurso retórico de uma breve pausa que fragmenta o discurso.

**Figura 120** - *Vento Noroeste*; página 3, relações entre fragmentos atonais sobre a citação de Chopin.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Após pausa retórica que interrompe o discurso, segue episódio atonal ao estilo serial (página 4 e 5 da partitura) utilizando, contudo, dos mesmos conjuntos de tons inteiros com semitons entre si, porém hiperbolizados em seu campo de alturas, com a presença da ideia germinal (*cf.* Figura 115) entrelaçada, transformada, ora em série, ora em forma de conjunto harmônico. Tal passagem episódica se desenvolve por *paranomásia*<sup>122</sup>, embora fragmentariamente, e entre breves pausas (*tmesis*), em aparições de frases justapostas, e de certo modo desconexas, *anacolutos*<sup>123</sup>. Esse é um dos procedimentos retóricos de Gilberto Mendes nessa fase composicional, e claramente presente na peça *Vento Noroeste*.

Também como que paronomásias são muitas as frases musicais que coloco em sucessão, com várias notas em comum; sobretudo em *Vento Noroeste*, quando relaciono três frases, a minha própria com uma de Chopin e outra de Schumann, as três com sonoridade semelhante mas sentido diferente. De modo geral, o jogo musical em cima da ideia da série, com suas inversões, palíndromos, modificações na ordem das notas (anagramas), frases

<sup>122</sup> Figura retórica: repetição de um fragmento musical com subsequente adição, variação ou desenvolvimento (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 404).

<sup>123</sup> Recurso estilístico que produz a interrupção do eixo sintagmático, uma parataxe.

interrompidas, desviadas em sua direção (anacolutos cubistas), tem muito do jogo de palavras (MENDES, 1994, p. 165).

A figura abaixo (Figura 121) referente a página quatro da peça, logo após a pausa, se demonstra o desenvolvimento da ideia serial, onde, as coleções de tons inteiros, distintas entre a região aguda ( $TI_1$ ) e grave ( $TI_0$ ), porém intercambiadas, trocam constante e violentamente de posição e região, como no recurso retórico discursivo da *sínquise*. Um acorde pontual surge através da aglutinação de conjunto cromático, que em seguida, por supressão de notas e por ampliação das regiões de oitava e gama de frequências que ressoam (hipérbole), fornece e explora fragmentos outrora apresentados; o que não impede, após uma suspensão, o esboçar de mais um fragmento da citação de Chopin apoiando conjuntos cromáticos acima, mesmo que de forma reticente e breve. A peça segue retomando curtas frases ao estilo serial e por tons inteiros, essas dialogando com os fragmentos das citações transformadas e descaracterizadas.

**Figura 121** - *Vento Noroeste*, página 4. Exemplos dos usos das distintas coleções e fragmentos.

The image displays two systems of musical notation for piano, illustrating serial techniques. The first system is annotated with 'Coleções de Tons inteiros' in red. It features a treble clef staff with dynamics *ff*, *p*, *cresc.*, *f*, and *p*, and a bass clef staff with dynamics *ff* and *p*. Pedal markings (*Ped.*) and a fermata are present. The second system is annotated with 'fragmentos oriundos' in blue and 'coleção cromática sobre Citação (fragmento)' in red. It features a treble clef staff with dynamics *fff*, *ppp*, *pp*, and *quasi f*, and a bass clef staff with dynamics *ppp* and *cresc.*. Pedal markings (*Ped.*) and a fermata are present. A red dashed box highlights a chromatic collection over a Chopin citation fragment. The annotation 'a tempo' is marked at the end of the second system.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.



**Figura 122** - *Vento Noroeste*; passagem melodia de característica minimalista, referência ao "vento".

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

A figura acima (Figura 122), expõe o final desse discurso episódico que segue utilizando transformações sobre os conjuntos de tons inteiros (TI) em sentido serial, invertendo intervalos, por simetrias e fragmentações da citação, culminando num repouso sobre um acorde aparentemente tonal e de índole dominante (D). Esse sendo, na verdade, um agrupamento de conjunto de notas anteriormente apresentadas ao final do grupo de semifusas e fermata de colcheia (circulados na figura acima), onde tal acorde finaliza o episódio apresentado até aqui (páginas 3 a 5 da partitura) e conjuntamente com a *aposiopese*,<sup>124</sup> aponta para uma resolução "tônica" (T) numa das mais características frases da peça, uma melodia que "poderia ser tocada separadamente, quase como uma 'peça minimalista', segundo o autor, personificando o espírito do vento noroeste" (SANTOS, 1997, p. 90).

A frase que representa o "vento noroeste" possui na nota *Lá* a sua centricidade, a qual após ser reiterada por seis vezes, é expandida de maneira pleonástica, e após algumas elipses, finalizada no mesmo conjunto formador do acorde que a introduziu (*comparar as Figuras 122, 123 e 124*).

<sup>124</sup> Pausa geral que interrompe o discurso, mas sem o propósito de finalizar.

**Figura 123** - *Vento Noroeste*; repetição e expansão melódica, pleonasma, elipses; página 6.

The musical score for Figure 123 consists of two systems. The first system shows a long melodic line in the right hand with a fermata, followed by a shorter melodic phrase. The second system continues with similar melodic patterns. Pedal points are indicated by 'Ped.' and dynamic markings include 'accel.', 'dim.', 'a tempo', and 'rall.'

Fonte: AVK Éditeur, 2007.

**Figura 124** - *Vento Noroeste*; elipse e finalização no mesmo conjunto (acorde); página 7.

The musical score for Figure 124 shows a single system of piano music. It includes a 'rall.' marking, a 'Lento' marking, and a red box highlighting a specific chord. Pedal points are indicated by 'Ped.' and an asterisk is present at the end of the system.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Adiante mais uma citação de Chopin surge, o *Estudo op. 25 n.º 1*; na verdade, uma *alusão*, por seu caráter referencial, porém menos explícito, seguido de interrupções do fragmento da primeira citação (*Estudo op. 25, n. 6*), e logo retomada (cf. Figura 125).

**Figura 125** - *Vento Noroeste*, página 7; citação 2: alusão ao *Estudo op. 25 n.1* de Chopin; seguido de fragmento emprestado do *Estudo op. 25, n.6*.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 126** - Chopin: *Estudo op. 25, n.1*; compassos 1 e 2.

Fonte: G. Schirmer, 1916.

O intenso jogo de fragmentações e mesclas das ideias anteriores (anacolutos, elipses, condensações) resultam em constantes e novas frases, ou modos de organização dos conjuntos. Comparemos os exemplos abaixo (Figuras 127, 128), em que se inicia com grandes saltos intervalares, formado por coleção cromática, seguido de um fragmento que ecoa três das notas em graus conjuntos de parte da frase "minimalista" que alude ao vento, e agora terminando numa fermata; após as pausas, um grupo de notas em bicordes trazem os resquícios do interior da mesma frase ao estilo minimalista em dois momentos distintos, porém agora com fragmentações invertidas e transpostas. Veja as frases abaixo, ambas contidas na página 7 da partitura.

**Figura 127 - Vento Noroeste;** comparativo, fragmentação de ideia desenvolvida a partir da frase anterior (apresentada na Figura 127 abaixo).

The musical score for Figure 127 is presented in two staves. The upper staff begins with a *mf* dynamic and *a tempo* marking. It features a chromatic expansion (cromática expansão) and a piano (*p*) section with a *rall.* (rallentando) marking. This is followed by a return to *a tempo* and a *mp* (mezzo-piano) section with a *cresc.* (crescendo) marking. The score includes several boxed and circled fragments: a blue box labeled 'eco fragmento "vento"', a red dashed box labeled 'fragmentos da frase minimalista' containing motifs m2, m 2.1, and m3, and a blue box labeled 'bicordes por tons inteiros' with a '3' below it. Pedal markings (\* Ped.) are indicated at the beginning and end of sections.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 128 - Vento Noroeste;** frase ao estilo minimalista, alusão ao "vento". Fragmentos originários para momento seguinte (ver Figura 127 acima).

The musical score for Figure 128 is presented in two staves. It begins with a *rall.* (rallentando) marking. The score features several boxed fragments: a blue box labeled 'm1', a red dashed box labeled 'm2', and a red solid box labeled 'm3'. The piece concludes with a *Lento* marking. Pedal markings (Ped.) are indicated throughout the score.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

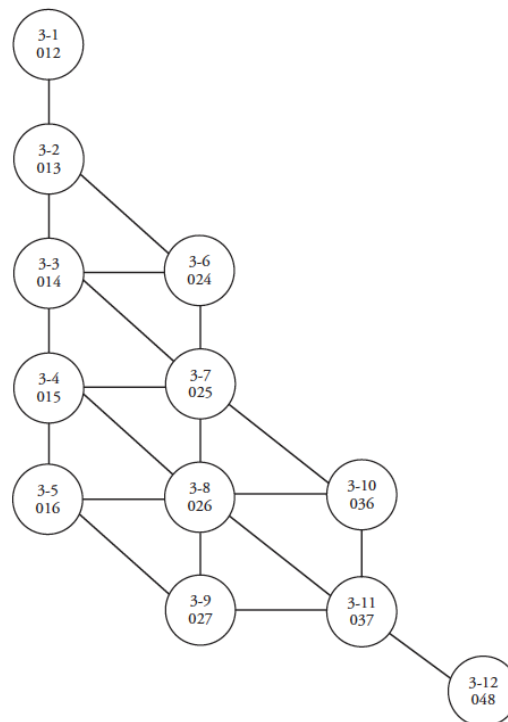
O movimento de transformação segue em vários momentos da peça, podemos ainda destacar outros fragmentos modificados da frase ao estilo minimalista (marcado e circulado como *m1.1* na Figura abaixo) em justaposição paratática com importante fragmento germinal FP (0125) como posto na página primeira da peça (*cf.* Figura 114), agora ligeiramente transformado no início da página de número 8; seguido de mais uma recordação do fragmento da citação do *Estudo op. 25 n. 6* de Chopin sob os mesmos tricordes recorrentes que se apresentam sempre em duas formas, os conjuntos FN 3-10 ou 3-11, em FP (036) ou (037).

**Figura 129** - *Vento Noroeste*, página 8. Justaposição paratática dos fragmentos transformados.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Straus (2016) apresenta o conceito de *voice leading*, sobre conjuntos de classes de notas e as maneiras pelas quais notas individuais em um conjunto se movem para notas individuais em outro, o passar de uma classe de conjunto para outra em um espaço de classe de conjunto multidimensional, temos assim um movimento por parcimônia dado os graus conjuntos implicados. Abaixo um quadro de Straus sobre o que chama de *set-class space* e os possíveis *voice leading* para tricordes (2016, p. 180).

**Figura 130** - *Voice-Leading*: Espaço de condução parcimoniosa em classe de alturas em tricordes segundo Straus.



Fonte: Straus, 2016.

Lançamos mão de tal conceito e ressaltamos a redundância estrutural dos tricordes constantemente utilizados na obra de Mendes, principalmente em meio à citação e seu aparente discurso melódico em movimentos parcimoniosos configurados por espaços tonais e pós-tonais. Ver Figura 131 abaixo.

**Figura 131** - Tricordes apresentados reiteradamente em *Vento Noroeste* e seus movimentos por parcimônia.

Pentatônico	diminuto	menor	Maior	diminuto	Octatônico
FP (025)	(036)	(037)	(037)	(036)	(014)
FN 3-7	3-10	3-11	3-11	3-10	3-3

Fonte: o autor.

Nota-se a nota comum *Si bemol* como eixo central inalterado inserido na voz intermediária, tendo as demais vozes, superior e inferior a ela, o deslizamento cromático parcimonioso, exceto o conjunto (014) em que há movimento em tom inteiro, embora mantenha o eixo. As semelhanças estruturais entre os tricordes já foram demonstradas na figura anterior, cabe aqui perceber também o uso insistente de acordes de origem tonal como os tricordes 3-10 e 3-11, permeados por tricordes de origem pós-tonal, e de modo interessante alocados simetricamente. Abaixo um trecho contido na página 4 de *Vento Noroeste* em que verificamos tal gesto.

**Figura 132** - *Vento Noroeste*, gesto na página 4; tricordes e movimento parcimonioso.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Um novo gesto de acordes em sequência, num jogo quase antifônico entre eles, surge ao final da oitava página, onde, o tetracorde da região mais grave responde à região dada

acima, sendo que estruturalmente tais tetracordes estão "espelhados" um em relação ao outro seguinte, inversamente simétricos (STRAUS, 2016, p. 107). Relacionando os dois tetracordes apontados na figura abaixo (Figura 133), os intervalos das vozes ao centro são os mesmos entre si, e os intervalos das extremidades no mesmo critério, equidistantes portanto.

**Figura 133** - *Vento Noroeste*, gesto ao final da página 8. Tetracordes espelhados, simetria.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Ainda que haja um certo movimento parcimonioso entre os quatro primeiros tetracordes, a evidência maior está na simetria intervalar em opostos, espelhados, como uma espécie de palíndromo<sup>125</sup>, como o próprio Mendes (1994, p. 165) argumenta o uso desses recursos, que poderíamos também considerar uma figuração retórica da *epanalepsis*<sup>126</sup>; além disso, há uma simetria de conjuntos, como apresentado na figura abaixo com os insistentes (0258), (0358), em sua forma primária (FP).

**Figura 134** - *Vento Noroeste*, página 8; representação dos tetracordes e suas relações simétricas.

Fonte: o autor.

<sup>125</sup> Palavra, frase ou número que permanece igual quando lida em qualquer sentido, uma simetria linear.

<sup>126</sup> Figura retórica que consiste em repetir um termo ou cláusula no início e fim da sentença com o intuito de ênfase a ideia, traz consigo um tipo de simetria. Exemplos: "Verde que te quero verde" (García Lorca). "Beloved is mine, she is beloved" (Toni Morrison).

Figura 135 - *Vento Noroeste*, página 9; tetracordes anteriores em forma de arpejo.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Posteriormente Mendes mantém a ideia e a expande chegando a repetir os mesmos tetracordes anteriores dados em blocos (*cf.* Figura 133 e 135). Nesse novo segmento os conjuntos são desmembrados em vórtices por arpejos ascendentes e descendentes, mantendo a simetria e parelhamento dos conjuntos apresentados; iniciando com um pequeno floreio, um ornamento que se utiliza da ideia celular cromática outrora vista. Há de se notar uma semelhança no gesto deste movimento arpejado com o do *Estudo op. 10, n. 1* de Chopin.

Figura 136 - *Vento Noroeste*, p. 10; tetracordes em arpejo, conjuntos e coleções.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.



Na Figura 136 acima, de modo similar, a ideia continua com os conjuntos em tetracordes, anteriormente em blocos, agora arpejados, agrupados na mesma classe, ora (0258), ora (0358); os baixos caminham por graus conjuntos sobre a coleção de tons inteiros, os quais remetem as células encontradas na frase inicial da obra (compare com a Figura 115); O conjunto (0134) presente aqui está em concordância ao que já fora apresentado inúmeras vezes como uma das ideias basilares em transformação durante a peça (*cf.* Figura 113), esse conjunto encontra-se na *Clave de Sol*, sobre a sequência do baixo em tons inteiros na *clave de Fá*, entremeadado a um simples arpejo em *Dó maior* (visto a pedalização marcada para o piano).

Encontramos mais uma incursão de Mendes ao seu passado memorial, desta vez lançado-se na textura impressionista. Uma terceira citação está posta sobre uma conhecida obra de Debussy, a pequena suíte *Children's Corner* (1908), especificamente num trecho da primeira música - *Doctor Gradus ad Parnassum*. Mendes apenas toma uma ideia fragmentária e a dispõe sequencialmente por coleção de tons inteiros e breves bordaduras, formando assim uma ponte ascendente que enseja em três grupos de fusas contendo mais diretamente a mesma técnica pianística usada em Debussy e adaptada por Mendes numa alusão, não em uma citação direta. Nas figuras abaixo seguem os comparativos e marcações descritas (Figuras 137, 138).

**Figura 137** - *Vento Noroeste*, p. 10; citação 3: alusão *Doctor Gradus ad Parnassum* (Debussy).

The musical score for *Vento Noroeste* on page 10 includes a citation of Debussy's *Doctor Gradus ad Parnassum*. The score is presented in two systems. The first system begins with the instruction *uguale legato* and a dynamic marking of *p*. The right hand plays a sequence of chords, while the left hand plays a bass line of whole tones. Red dashed boxes and circles highlight specific intervals and groups of notes, labeled "Tons inteiros (T11)" and "Tons inteiros (T10)". A red vertical line marks the beginning of the "ponte" for the allusion. The second system begins with a dynamic marking of *pp* and the text "*Doctor Gradus Ad Parnassum*" (Alusão) enclosed in a blue box. The score continues with dynamics of *p*, *cresc.*, and *mf*, ending with *rall.* and an asterisk. Pedal markings "Ped." are present throughout.

Figura 138 - *Doctor Gradus ad Parnassum* (Debussy), compasso 3 a 6.

Fonte: Edition Peters, 1969. Marcações do autor.

Chopin é novamente invocado por Mendes no âmbito da ideia e da técnica pianística, não na literalidade das frases e conjunto de notas no início da página 11 de *Vento Noroeste*, após expor longínqua e brevemente Debussy, e após uma escala em tons inteiros que servirá de mais uma "ponte" para a quebra do discurso, surge uma parataxe que se mostra agitada com a alusão ao *Prelúdio op. 28 n. 8* de Chopin. A pretensa citação ao modo chopiniano se dá por estruturas predominantemente em coleção de tons inteiros e cromatismo advindos, e em caráter insistente, repetido, um reforço da ideia, de realce semântico, que podemos comparar com a figura retórica da *epizêuxis*<sup>127</sup>; que também constitui uma das características marcantes do discurso de Gilberto Mendes, a repetição de ideias e fragmentos, algo herdado da estilística minimalista. Três repetições num primeiro bloco, quatro num segundo bloco, após isso terminando numa última repetição por deslocamento após pausa, num breve suspiro (ver Figuras 139, 140).

<sup>127</sup> Reforço do mesmo termo como ênfase da ideia. Exemplo: "Ler, ler, ler, viver a vida." (Miguel de Unamuno). (LOPES-CANO 2020, p. 401).

Figura 139 - *Vento Noroeste*, p. 11; alusão ao *Prelúdio op. 28 n. 8* de Chopin.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *molto agitato* and *f quasi*. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is marked *rall.* and *a tempo*. It also consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Pedal markings "Ped." and asterisks are present throughout the score.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Comparemos abaixo com um trecho do referido *Prelúdio opus 28, n. 8* de Chopin.

Figura 140 - *Prelúdio opus 28, n. 8* de Chopin; compassos de 19 a 22.

The image shows two systems of musical notation for Chopin's *Prelúdio opus 28, n. 8*. The first system is marked *molto agitato e stretto* and *p*. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is marked *cresc.* and *ff*. It also consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Pedal markings "Ped." and asterisks are present throughout the score.

Fonte: G. Schirmer, 1943.

Mendes interrompe o discurso e, mais uma vez, retoma apenas o caráter estilístico do *Estudo op. 25, n. 1* de Chopin, alusão anteriormente apresentada em *Vento Noroeste* em sua sétima página (cf. Figura 133), contudo, apenas a ideia permanece, pois, o conteúdo utilizado

é o mesmo conjunto de tetracordes dantes apresentados pelo autor (*cf.* Figura 135, 136), agora reorganizados em forma de sextinas arpejadas ao estilo de Chopin. Este segmento é descontinuado por um incidental, recorrente e pequeno fragmento posto entre pausas, referência anterior das terças do *Estudo op. 25, n. 6* de Chopin. Ver Figuras 141 e 142 abaixo.

**Figura 141** - *Vento Noroeste*, p. 11; conjuntos de tetracordes de Mendes em arpejo, alusão a Chopin.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 142** - *Vento Noroeste*, p. 12; conjuntos de tetracordes de Mendes em arpejo, alusão a Chopin.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Após essa digressão de Mendes, surge mais uma citação na peça, o *Estudo op. 10, n. 6* de Chopin, embora seja a citação mais direta e próxima do original, ela é sutilmente modificada, transposta três semitons acima e com cada última nota do grupo de colcheias um semitom abaixo em relação intervalar do original em Chopin (comparar Figuras 143, 144). O discurso segue fragmentário com lembranças de elementos anteriormente ouvidos na peça com alusão ao *Estudo op. 25, n.1* de Chopin; um acorde recorrente de Mendes serve de pontuação cadencial e reticente, retoma a frase ao estilo minimalista (*cf.* Figura 143 abaixo).

Figura 143 - *Vento Noroeste*, p. 12; citação ao *Estudo op. 10, n. 6* de Chopin.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Figura 144 - *Estudo op. 10, n. 6* de Chopin; compassos 1-3.

Fonte: G. Schirmer, 1916.

Para além do conjunto de citações e alusões, há um elemento implícito, a constante referência ao gesto e a linguagem técnica pianística. Traços comuns do repertório, tais como:

arpejos abertos, terças paralelas, cruzamentos de mãos, notas destacadas ou sustentadas em primeiro plano em detrimento às demais, ressonâncias e pedais, muito devido ao trato técnico herdado de compositores como Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, e que *Vento Noroeste* faz referência. O trecho abaixo (*cf.* Figura 145), por exemplo, retoma um discurso tonal de sonoridade atrelada ao romantismo, o uso de movimentos e trinados em terças ligadas e amplos arpejos em modulações e cromatismos num longo fraseado de ritmo constante. Esse procedimento técnico está coerente com repertório pianístico paralelo, como podemos comparar nas figuras a seguir (Figuras 146, 147).

**Figura 145** - *Vento Noroeste*, p.14; uso de arpejos abertos e terças paralelas, fraseado.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 146** - *Prelúdio op. 28, n. 24* de Chopin; compassos 56-57.

Fonte: G. Schirmer, 1943.

**Figura 147** - *Estudo op. 25, n. 1* de Chopin; compassos 17-18.

Fonte: G. Schirmer, 1916.

Elencamos outra passagem característica em *Vento Noroeste* que traz consigo recordações técnicas e de fraseado pianístico de compositores distintos; articulada prioritariamente sobre a coleção de tons inteiros, e com gestos que a aproximam de Schumann, Chopin, Haberbier, por exemplo. Comparações abaixo (cf. Figura 148, 149, 150).

**Figura 148 - *Vento Noroeste*, página 16.**

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 149 - *Cenas Infantis op. 15, n. 4* de Schumann; compassos 1 a 3.**

Fonte: Edition Peters (domínio público).

**Figura 150 - *Estudos Poéticos op. 53, n. 15* de Haberbier; compassos 25 a 27.**

Fonte: Musicália, 1976.

Em *Vento Noroeste* Mendes dialoga tanto com os cânones do repertório pianístico quanto da própria linguagem gestual do piano e suas sonoridades, agregando-os e

transformando-os em seu discurso contemporâneo particular. Uma citação mais é lançada brevemente, e não sem transformação, o *Prelúdio op. 28, n. 5* de Chopin; que tal é justaposto com uma distante e insistente referência ao mesmo Chopin, o *Estudo op. 25, n. 1* mais uma vez evocado e sendo descaracterizado e diluído gradativamente nas frases seguintes da peça. Ver Figuras 151 e 152 abaixo.

**Figura 151** - *Vento Noroeste*, p. 14; alusão ao *Prelúdio op. 28, n. 5* de Chopin.

Chopin: Prelúdio op. 28, n. 5  $\text{♩} = 96$

*p* *cresc.* *decresc.*

\*Chopin: Estudo op. 25, n. 1 (referência)

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 152** - *Prelúdio op. 28, n. 5* de Chopin

*p*

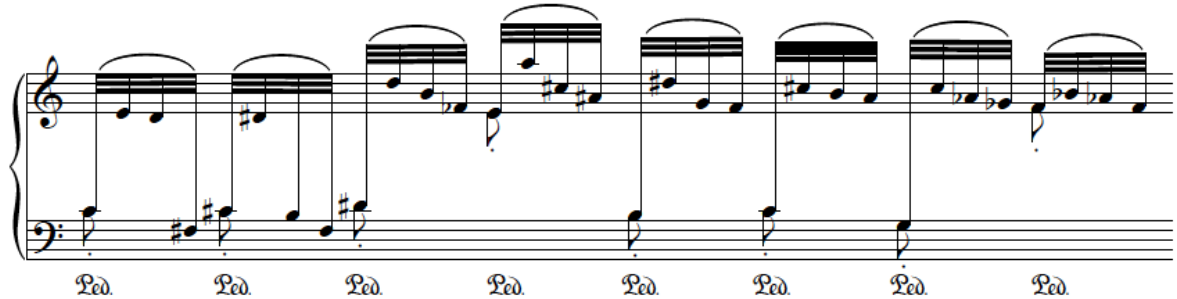
Fonte: G. Schirmer, 1943.

Após mais uma retomada de gestos anteriores, e inserção de um grupo de frases de estilo serial com base na coleção de tons inteiros e abruptas mudanças de dinâmica, segue mais uma referência a escrita pianística de Debussy em uma alusão a *Jardins sous la pluie*



(1903). As Figuras 153 e 154 abaixo demonstram a relação.

**Figura 153** - *Vento Noroeste*, p. 17; alusão a *Jardins sous la pluie* de Debussy.



Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 154** - *Jardins sous la pluie* de Debussy; compassos 1-2.



Fonte: Edition Peters, 1973.

Após a alusão a Debussy, uma longa série de terças cromáticas e trinados suspende a peça numa expectativa de mudança, a isso segue-se uma breve sequência de frases e acordes que de modo lírico ressoam uma melodia serena um tanto contemplativa, isso em conjunto de tetracordes cromáticos inserindo uma nova paisagem.

**Figura 155** - *Vento Noroeste*, página 19. Conjuntos; lirismo.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Podemos também perceber a riqueza simétrica desta melodia no uso de intervalos em tons inteiros (TI) que mudam a ordem em *rotação* dos conjuntos - Lá, Dó sustenido, Fá - e na figuração melódica subsequente surge o mesmo conjunto de classe de notas na forma primária (0134), transpondo o segundo em relação ao primeiro, mantendo a ordenação intervalar (Figura 156).

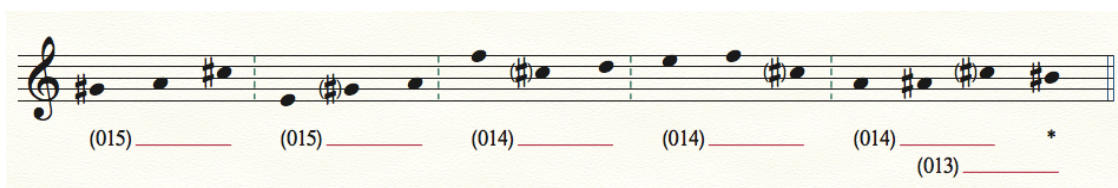
**Figura 156** - *Vento Noroeste*, p. 19; conjuntos simétricos, rotação, transposição.



Fonte: o autor.

Nesta mesma passagem podemos também visualizar os subconjuntos em tricordes e suas estruturas similares presentes na linha melódica (comparar Figuras 155, 156, 157).

**Figura 157** - Subconjuntos da melodia apresentada em *Vento Noroeste*, p. 19.



Fonte: o autor.

Tal sequência de frases (Figura 155) e seus conjuntos harmônicos em *gradação retórica* nesse momento de peça serve como uma transição de cena (Figura 158), uma espécie de intermezzo ou um parêntesis na música, um recurso o qual, segundo a teoria narrativa de Tarasti (1994) é chamada de pós-modalização, uma reação a atividade anterior, ou nos termos de Pavis (2000, p. 77), um *vetor secante*, o qual desfaz o momento anterior, diminuindo tensões, incitando dúvidas, "provocam uma ruptura do sentido narrativo, gestual e vocal, e aumentam a atenção nos momentos em que o sentido muda de direção". Inclui-se a isso um gesto paratático, uma brevíssima referência rítmica à bossa-nova, alusão que parece fazer sentido ao indexá-la no discurso, visto que o "vento noroeste" é uma característica litorânea, e a bossa-nova como estilo musical surgido na urbanidade praiana e assim sedimentado como signo.

**Figura 158** - *Vento Noroeste*, p. 19; mudança de cena, vetores, bossa-nova referenciada.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a grand staff with treble and bass clefs. It features a sequence of chords and melodic lines. Key markings include *rall.*, *f*, *gradatio* (with a dashed red arrow), and *poco rall.*. A red box highlights a section starting with the tempo marking *Profondo maestoso* and a quarter note equal to 56 (♩ = 56). Below the staff, there are several *Ped.* (pedal) markings and a red double-headed arrow labeled *Vetor secante*. The lower staff continues the accompaniment with markings for *a tempo*, *poco rall.*, and *a tempo*. It includes a *pp* dynamic marking and a red annotation: *referência: "bossa nova"*. Both staves conclude with *Ped.* markings and asterisks.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Quase ao final, na página 19 e 20, se precipitam frases ligeiras onde Mendes resume algumas das séries utilizadas ao longo da peça; tais frases são estruturadas sobre a coleção de tons inteiros ou sobre o cromatismo aleatório de seis notas - *Mi, Mi b, Ré, Ré b, Dó, Si*. Na primeira e solitária frase, como numa espécie de recitativo, o conjunto de notas foi utilizado na formação de outras séries e conjuntos harmônicos; a mesma finaliza numa lembrança do motivo que ecoa o "vento", como demonstrado anteriormente nas Figuras 121, 127 e 128.

**Figura 159** - *Vento Noroeste*, p. 19; frase resumo de uma das séries; finaliza com "eco" do vento.

The image shows a single melodic line on a treble clef staff. The tempo marking is *molto legato* with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The dynamic marking is *mf*. The melody consists of a series of notes, with the final portion enclosed in a red dashed box and labeled *rall.*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

**Figura 160** - *Vento Noroeste*, p. 20; séries expostas e condensadas.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Comparamos as breves frases seriais acima apresentadas (Figura 160) com as frases introdutórias da música (Figura 161 abaixo) em que se apresentam agrupadas. Comparar também a Figura 160 com a Figura 114, anterior.

**Figura 161** - *Vento Noroeste*; reapresentação de uma das frases do início da peça.

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

Este se mostra o segmento final de peça, onde, o autor reapresenta: frases que sintetizam as séries utilizadas no discurso anteriormente, seguido de gradativa diminuição do fluxo por meio de longos acordes, trinados e suspensão, passando a reafirmar e reexpor algumas ideias germinais, como a frase inicial da peça literalmente (página 21), e parcialmente o motivo que traz a ideia do "vento" desvanecendo em terças ligadas que ascendem e descendem, dissipando o temível sopro em brisa. Ver Figura 162 abaixo.

**Figura 162** - *Vento Noroeste*, p. 22; momentos finais, terças ligadas, motivo parcial do "vento".

Fonte: AVK Éditeur, 2007.

### 4.3 Intertextualidade e Virtualidade

Nesse momento apresentaremos as relações intertextuais da obra analisada, mencionando apenas os termos que se associam ao texto musical de *Vento Noroeste*.

Quanto a *arquitectualidade* como nos apresenta Genette (2010), *Vento Noroeste* detém uma escrita rapsódica, pela união livre de diversas unidades temáticas que muitas vezes são díspares justapostos, caracterizado por vários episódios, ou cenas distintas que pretendem formar um quadro geral, quase um improvisado.

Rapsódia vem do antigo termo grego para o ato do rapsodo, por volta do século V a.C., artistas que andavam pelas cidades gregas declamando ou cantando poesias das quais não eram os autores<sup>128</sup>, não apenas as divulgando, mas reinterpretando, fazendo paráfrases. Esses extraíam porções do texto poético original e articulavam livremente, ornamentando e mesclando o texto com ideias próprias, uma ação dinâmica para com o público que exigia habilidade do rapsodo, além do conhecimento do repertório dos poetas e seus escritos.

Na verdade, Íon, muitas vezes eu tive inveja de vós, os rapsodos; por vossa arte. Com efeito, é conveniente que vós, por vossa parte, cuideis do corpo de forma a vos mostrardes os mais belos possível e, ao mesmo tempo, vos é necessário viver em companhia de muitos outros poetas bons e sobretudo na companhia de Homero, o melhor e o mais divino dos poetas, e apreender o pensamento dele, e não só os versos. Pois ninguém se tornaria rapsodo se não compreendesse o que o poeta diz, já que o rapsodo deve se tornar o intérprete do pensamento do poeta aos que o ouvem. E quem não conhece o que diz o poeta é incapaz de realizar essa tarefa. E tudo isso é digno de inveja (PLATÃO, Íon, 530b-c).

A arte, a hermenêutica e práxis do rapsodo consistia em louvar ou elogiar um poeta ou herói, como Homero, ou tecer de forma hábil, embelezar<sup>129</sup> pelo discurso.

Tens razão, Sócrates. Pelo menos para mim é este o aspecto de minha arte que me tem dado maior trabalho e creio que entre todos sou eu quem fala melhor sobre Homero. [d] Nem Metrodoro de Lâmpsaco, nem Estesímbroto de Tassos, nem Glauco, nem nenhum outro dos que já existiram pode dizer tantos e tão belos pensamentos sobre Homero quanto eu (PLATÃO, Íon, 530c-d).

De tal modo que Sócrates pergunta ao rapsodo Íon, hábil cantor de Homero:

<sup>128</sup> MÉRIDIER, L. Notice. In: PLATON, *Œuvres Complètes, tome V-Ire partie*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 7.

<sup>129</sup> O texto grego de Platão usa a literalmente o termo κοσμέω (kosmeo), raiz da palavra cosmético.

Vamos, então, Íon, dize-me, sem esconder nada, em resposta à minha pergunta: quando tu recitas bem os versos épicos e impressionas muito os espectadores, quer quando cantas Odisseu saltando no pátio e se revelando aos pretendentes e espalhando as flechas diante dos pés, ou quando cantas Aquiles lançando-se contra Heitor, ou ainda quando cantas alguma passagem patética a respeito de Andrômaca ou de Hécuba ou de Príamo, quando tu recitas esses versos, tu estás em teu perfeito juízo ou tu estás fora de ti [c] e tua alma julga estar junto aos acontecimentos que ela recita, levada pelo entusiasmo, quer se passem eles em Ítaca ou em Tróia ou em qualquer que seja o local descrito pela narrativa? (PLATÃO, Íon, 535b-c).

Genette (2010, p. 32) ao pesquisar sobre as origens estilísticas, presume a possibilidade da paródia ser "filha da rapsódia (ou talvez da tragédia) no próprio lugar da recitação épica (ou da representação dramática) e do seu próprio texto, preservado, mas 'virado' do avesso (revertido) como uma luva". Visto que, um antigo rapsodo era considerado um "intérprete dos intérpretes"<sup>130</sup>, Mendes em *Vento Noroeste* atua do mesmo modo ao trazer pequenos trechos de obras de "poetas" anteriores de forma episódica, reinserido em novo contexto, reinterpretado e mesclado às suas articulações próprias em relações metatextuais.

*Vento Noroeste* se mostra um texto lírico ao expressar ideias e sentidos plurissignificativos, no entanto, não se revela como música descritiva, mas um tipo de ode em que se homenageia compositores anteriores segundo a percepção do autor. Tal estruturação de pensamento de Mendes se dá por paródia, uma relação dos divergentes, nas palavras de Todorov (1981), ao explicar Bakhtin, se diz um texto polifônico, que, ao contrário do narrativo monofônico, *Vento Noroeste* se faz no diálogo de Mendes com outros autores e lhes empresta outro significado. Hutcheon (2000) assevera que a paródia é estabelecida pelo caráter crítico e distante, e nessa ironia é que Mendes trata o texto musical de *Vento Noroeste*, compartilhando e transformando fragmentos de autores precedentes, dando-lhes interpretação e inserção próprias no tecido sonoro, o que causará certa estranheza ao ouvinte, pois, ao mesmo tempo, identifica o fragmento musical assimilado do repertório tradicional, e se sente instigado pelos desvios e interrupções do texto.

A música aleatória de *Blirium C-9* (1965), é declaradamente, o hipotexto de *Vento Noroeste* (MENDES, 1994, p. 197), sendo então, seu correspondente como hipertexto (GENETTE, 2010); uma música aleatória que passa a ser escrita, emoldurada, fixada num tempo-espaco onde o autor muda sua rota estética a partir de então. Mendes reconhece a possibilidade de unir mundos divergentes, tonal-atonal, discurso direcional-fragmentário,

---

<sup>130</sup> Segundo o texto de Platão no diálogo entre Sócrates e Íon - Sócrates: *Então vós vos tornais intérpretes dos intérpretes?* Íon: *Exatamente.* (535a).

referências indiretas a autores do passado através de gestos e técnicas pianísticas, e em citações desviantes. Disso advém a importância da composição de *Vento Noroeste*. Ao passo que tal composição também se tornará uma espécie de hipotexto para futuras peças como: *Recado a Schumann* (1983), *Los Três Padres* (1984), *Três Contos de Cortázar* (1985), *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988).

Quanto aos termos acessórios, *paratextuais*, carecem de destaques por sua quase inexistência no texto; excetuando-se as constantes marcações de mudança de andamento no percurso musical, talvez devido a outro elemento paratextual primário, o próprio título da peça, no fato em que a figura do vento por si só denota imprevisibilidade e mudança, e tal é a atitude da peça, sua interpretação e recepção por parte do ouvinte.

Assim como em *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*; em *Vento Noroeste*, Mendes recorre fundamentalmente a dois recursos intertextuais: citação e alusão. Sendo a citação mais explícita e literal, e a alusão, menos explícita e menos literal. O ouvinte iniciado no repertório erudito reconhece uma sombra dos fragmentos utilizados e também seus desvios, *clinamen*, já o ouvinte menos consciente poderá perceber um discurso truncado por mundos sonoros díspares e ideias conflitantes, incongruentes, de significação diversa do dito, próprio do discurso irônico. De fato, há nesta moldura sonora da peça, um retrato dos tempos e da estética de Mendes à época, espécie de uma "antologia da textura pianística, do clássico/romântico à *Neue Musik*" (SANTOS, 1997, p. 89), junto a força propulsora e inquietante do "vento", ou do espírito inventivo de Mendes.

Mendes evoca em *Vento Noroeste* dois principais compositores, Chopin e Debussy, através de referências destes autores no texto musical, não em citações literais, mas ainda, sim, reconhecíveis em forma de alusões ou gestos característicos do estilo de um compositor, ou composição, sem que isso passe incólume, dada as transformações empregadas.

A intertextualidade na peça se dá no diálogo de Mendes com sua linguagem pessoal e tais autores supracitados. A estrutura maior da peça, macroestrutura, se revela fragmentária, o discurso paratático constantemente interrompe a direcionalidade sintática, a inesperada inserção de textos musicais de autor distinto é articulado conjuntamente com as ideias germinais de Mendes; ideias estas que se apresentam tanto em frases de textura serial como em linguagem minimalista contrapondo com o romantismo-impressionismo dos autores citados. Relacionamos no quadro abaixo os eventos onde os compositores são citados em suas obras originais e o emprego da terminologia de transformação intertextual utilizada por teóricos como Straus (1990), Bloom (2002), Klein (2005).

Observamos ainda que, em meio a semelhança no uso dos termos, e apesar de

comumente se usar o termo "citação", preferimos o termo "alusão" para as obras abaixo relacionadas, ou citação estilizada, pois, em *Vento Noroeste*, Mendes não fez uso direto e claro da peça ou do fragmento original, produzindo uma simples "colagem", antes, porém, faz menção, insinua a outra obra para que adira ao seu modo próprio de compor; um pensamento semelhante à outrora arte cubista.

**Tabela 13** - Comparativo entre as teorias intertextuais em música; citação, alusão em *Vento Noroeste*.

CITAÇÃO/ALUSÃO	Taxonomia - Straus	Categorias - Bloom; Klein
Chopin, <i>Estudo op. 25, n. 6</i>	Motivização / Generalização	<i>Daemonização</i>
Chopin, <i>Estudo op. 25, n. 1</i>	Motivização / Fragmentação	<i>Clinamen</i>
Chopin, <i>Prelúdio op. 28, n. 8</i>	Generalização	<i>Téssera</i>
Chopin, <i>Estudo op. 10, n. 6</i>	Neutralização	<i>Clinamen</i>
Chopin, <i>Prelúdio op. 28, n. 5</i>	Neutralização	<i>Kenósis</i>
Debussy, <i>Gradus ad Parnassum</i>	Neutralização	<i>Clinamen</i>
Debussy, <i>Jardins sous la pluie</i>	Generalização	<i>Clinamen</i>
Bossa-Nova (gênero)	-----	<i>Askesis</i>

Fonte: o autor.

A primeira referência que surge na peça é o *Estudo op. 25, n. 6* de Chopin. Esta se torna um dos principais eixos ao se apresentar por diversas vezes e formas durante toda a obra, constantemente revisitada. As terças ligadas, ora repetidas como um trinado, ora em escalas ascendente-descendentes, enfatizam a *motivização* (Straus, 1990) que se expande pela música, uma hipérbole do texto de Chopin aludido; já a *generalização* se dá tanto pelo mesmo fator hiperbólico, quanto pela ação que consta na mão esquerda do fragmento do mesmo, onde "um motivo da obra anterior é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas do qual é membro. Esse conjunto de classes de alturas é então implantado na nova obra conforme as normas de uso pós-tonal" (STRAUS, 1990). Mendes, ao desfigurar esta citação de Chopin pelo uso da hipérbole dos fragmentos para construir a sua própria teia sonora, adere ao que foi cunhado como *daemonização* por Bloom (2002) e Klein, (2005); conferir também Figura 120.

A segunda fonte de Mendes foi o *Estudo op. 25, n. 1* de Chopin. Este também é um



importante eixo durante toda a peça, retomado algumas vezes em parte maiores ou em breves fragmentos, surge sempre com um caráter irônico, *clinamen* nos termos de Klein (2005), num gesto paratático que interrompe o discurso e em si se encerra; um tanto alvoroçado e agonizante, numa discursividade desviante tanto em relação ao texto original de Chopin quanto ao próprio texto de *Vento Noroeste*. Mendes faz alusão ao ritmo e fraseado de Chopin em sua constância típica de um estudo romântico, porém com outros conjuntos de notas, como já explicitado na análise em tópico anterior. Como o estudo chopiniano se vale de motivo único, Mendes o enfatiza e o fragmenta.

O agitado e mais longo prelúdio de Chopin, *op. 28, n. 8*, é incluído uma única vez com apenas oito grupos de fusas na página 11 de *Vento Noroeste* (cf. Figuras 139, 140). Nesta alusão, Mendes age da mesma maneira, absorve apenas o invólucro rítmico e constante da ideia e subtrai a notas, tornado-as em seus conjuntos próprios; *generalização* (STRAUS, 1990), um fragmento usado em outro sentido, antiteticamente em relação ao discurso anterior, uma *téssera* (BLOOM, 2002; KLEIN 2005).

O *Estudo op. 10, n. 6* de Chopin é o mais literal, este mereça a alcunha de citação por ser o mais direto e menos desviante. Ocorre também uma única vez, interpolado em meio a outras citações da peça, como uma quebra do movimento virtuosístico anterior, uma reticência no discurso, *aposiopeses*. É despojada de sua função habitual, particularmente de seu impulso progressivo que é bloqueado, um recurso intertextual por *neutralização* (STRAUS, 1990); o fragmento é distorcido e desviado de sua função, uma ironia intertextual, *clinamen* (BLOOM, 2002; KLEIN, 2005).

Uma quinta obra de Chopin é incluída, a alusão ao *Prelúdio op. 28, n. 5*, que, assim como o *Estudo op. 10, n. 6*, o Prelúdio, ora citado, ocorre uma única vez no meio da peça e numa imobilidade que neutraliza o fluxo do discurso e mantém o motivo estático, esvaziado do seu conteúdo; recursos provenientes da *kenósis*, segundo Bloom (2002) e Klein (2005).

Debussy é também invocado em duas obras: *Gradus ad Parnassum* e *Jardins sous la pluie*. Ambas são alusões ao texto original, mantendo apenas a textura e o gesto debussyniano, de conjectura desviante, irônica, *clinamen*. Modo, aliás, que o próprio Debussy por vezes se utilizava, como em sua composição - *Etudes 1: Pour les cinq doigts* (1915), onde ironiza os Estudos de Czerny. Em *Vento Noroeste*, a alusão de *Gradus ad Parnassum* sofre *neutralização*, estando inserido em meio a duas citações virtuosísticas de Chopin, com fragmento alterado em sua estrutura de conjuntos de notas e perdendo sua intenção original para amoldar-se às citações anteriores e posteriores, assim seu discurso é interrompido. Por sua vez, *Jardins sous la pluie, que surge mais adiante na peça*, é desviante ao também se

utilizar do mesmo gesto de Debussy, mas ironicamente sem a intenção e estruturação do mesmo; Mendes simplesmente se apropria utilizando, no entanto, sua nova retórica pós-tonal, uma generalização intertextual.

Um ato inusitado é a aparição de um fragmento do gênero "bossa-nova" apenas em seu aspecto puramente rítmico-harmônico peculiar (página 19 de *Vento Noroeste*), que parece mudar a trajetória narrativa ou pretende descrever algo do ambiente litorâneo; um recurso intertextual que funciona como uma *metáfora*, e um elemento redutor que aponta para algo, uma *askesis* (BLOOM, 2002; KLEIN 2005), um elemento de forjação (GENETTE, 2010).

Para além dos compositores citados, Mendes recorre ao seu formalismo ao utilizar a técnica serial e toda a linguagem pós-tonal como tecido principal de amarra em toda a peça. A "segunda escola de Viena", sobretudo na pessoa de Schoenberg e Webern, de maneira tácita estão presentes em *Vento Noroeste* numa relação metatextual.

*Vento Noroeste* se estabelece como paródia por sua reelaboração intertextual consciente, num *ethos* irônico, visto os constantes desvios e negações promovidas pelas citações e alusões do texto, visto que o *ethos* irônico se manifesta pela inversão ou transformação do tropo (EVERETT, 2004).

O caráter paródico-irônico, e por vezes sério (GENETTE, 2010) de *Vento Noroeste* é desenvolvido num texto fragmentado ao longo de parataxes que constantemente interrompem o fluxo do discurso, inserindo novos elementos por citações e mantendo-os pela transformação, conferindo unidade a obra. Com base na teoria do *ethos* (EVERETT, 2004), podemos propor uma aplicação das citações-alusões dadas em *Vento Noroeste*, sem pretender ser exaustivo, visualizadas no quadro abaixo.

**Tabela 14** - Tipologia dos construtos estrutural-semântico. *Vento Noroeste*.

Modelo	Descrição	Exemplos
A:B :: X:Y A:B :: Y:X	substituição paradigmática de oposição estrutural e expressiva via correlação invertida	Citação do <i>Estudo op. 25, n. 6</i> , seguido de frases seriais de Mendes; (tonal-atonal).
A → -(A) :: x → -(x)	substituição paradigmática via analogia	Frase ao estilo minimalista em alusão ao "vento"; alusão ao gênero bossa-nova.
-(x) → y → ...	(des) contextualização progressiva	Chopin, <i>Estudo op. 25, n. 6</i> .
x + y	metáfora que surge através de uma justaposição de tipos	Debussy, <i>Jardins sous la pluie</i> , em meio contexto serial e

	incongruentes e origina um tropo	terças cromáticas "chopinianas"; (tonal-modal-atonal).
- (x + y)	metáfora irônica, contexto inverte o significado de um tropo	Chopin: <i>Estudo op. 25, n. 1; Estudo op. 10, n. 6; Prelúdio op. 28, n. 5.</i> Debussy, <i>Gradus ad Parnassum.</i>

Fonte: o autor, segundo teria apresentada por Everett (2004).

*Vento Noroeste* de Gilberto Mendes, também se revela como uma importante obra *metatextual*, pois, estabelece uma "relação crítica com ou entre textos" (GENETTE, 2010, p.15-16), uma relação crítica entre o próprio Mendes com outros autores, uma busca semântica que, por sua vez, estabelece relações com demais textos e alusões inseridos na obra. Uma relação que justapõe linguagens díspares: tonal-modal-atonal; colocando-as em confronto, como anacolutos, que se tornam o próprio discurso por expansão da ideia. Uma obra com caráter que é fruto do aleatório sem o ser, ou seja, uma *atualização* deste movimento; e concatenando texturas antagônicas: de um lado o serialismo e o "minimalismo" de Mendes, de outro, obras tonais-modais citadas, isso numa relação cêntrica e metatextual.

Em *Vento Noroeste*, Mendes propôs uma virtualização que justapõe: compositores em linguagens distintas separados histórico-temporalmente, e o próprio Mendes como centro narrativo, dialogando com autores eruditos como Chopin e Debussy que lhe emprestam suas gramáticas próprias; a confluência de técnicas pianísticas estabelecidas como mais um dado retórico a ser virtualizado nas mãos de Mendes, pois se percebe o estilo pela linguagem empregada, mesmo transformada e não citada diretamente, ou seja, a presença de um autor mesmo sem a presença efetiva deste; ação da memória e imagem (BERGSON, 1999).

A simples referência ou citação seria infrutífera sem a ação criativa do novo autor, assim, por mais que textos anteriores sejam fontes de inspiração, sem a transformação e criação, sendo esse o movimento do virtual para o atual, teríamos apenas uma reprodução inócua ou uma exposição do passado executada por um intérprete. O movimento de reformular algo antepassado de forma virtual gerando atualização demanda perspicácia e domínio, que por conseguinte, ao estabelecer uma nova estética, formulará um novo problema que é, na verdade, a virtualização. Assim, pois, o movimento de criação é inerente ao virtual (DELEUZE, 2006).

Para além das citações, transformadas por Mendes no decurso musical, temos

elementos menos explícitos no texto, alguns gestos referenciais implícitos, como a sequência arpejada ascendente-descendente sobre baixos oitavados (*cf.* páginas 9, 10 da peça), que apontam intertextualmente para o *Estudo op. 10, n. 1* de Chopin; mesmo não sendo uma citação, é um gesto virtualizado do antecessor, onde, o sucessor cria um movimento, "atualiza" com linguagem pertinente ao escopo da nova composição, de modo que, de forma bem sutil, o que vemos não é a escrita do antecessor em primeiro plano, mas tão somente o gesto, uma matriz virtual onde a nova estrutura floresce - criação, ato futuro, enquanto aponta para o passado. O mesmo podemos afirmar sobre a frase expressa na página 16 de *Vento Noroeste*, a qual vincula o gesto de Mendes com o de Schumann ou Haberbier (*cf.* figuras 148, 149 e 150). Como toda a virtualização se faz, necessita do passado, da estrutura; o futuro é atualizar-se, movimento criador; simultaneamente torna a apontar para o passado, mas não da mesma maneira.

A virtualização de modo e de lugar (LÉVY, 2011) também está presente na peça através do movimento e da ambientação. O temível "vento noroeste" do litoral é virtualizado através dos movimentos musicais em sua gramática e retórica - na gramática pelo uso das terças seguidas que "sopram" em movimentos repetidos como trinados, e também pelas terças seguidas cromáticas em escalas ascendentes-descendentes com a conotação do movimento incerto do vento; nessa estrutura, Mendes cria uma relação, a dialética, que pelo uso retórico na composição, como o uso abrupto das mudanças de cena, ou linguagem musical incongruente justaposta, numa referência ao incômodo e força do vento noroeste, o autor virtualiza o "vento" em música.

O estilo minimalista na repetida frase centrada na nota *Lá* e seus sequentes acordes e suspensão, virtualiza tanto as breves e aparentes lacunas de movimento do vento entre um furor e outro, como o estado de ânimo ou languidez que paira sobre os vivenciam tal situação durante o dia na cidade litorânea. O próprio Mendes afirma tal intensão:

Nas últimas páginas, as terças chopinianas que entrecortam a peça, vão transformando-se em minhas próprias terças. As terças menores que giram em torno do eixo: *lá, lá bemol, sol, sol bemol, fá, fá susenido, sol, sol susenido, lá* (eixo que apresento logo no início da peça, abrindo-a, e, agora, fechando-a) tornam-se, em determinado ponto, terças maiores descendo numa escala plangente, que pretendo evocativa de lânguidas e oceânicas paragens, passando por um acorde que ainda mais deve reforçar essa atmosfera de lassidão, *sol, si bemol, ré bemol, fá*, até chegarem àquele acorde que pontua os finais de longos períodos, um acorde interrogativo (SANTOS, 1997, p. 96).

Para enfatizar ainda mais ambiente praiano, a figura da "bossa-nova" surge juntamente

com acordes cromáticos de uma sonoridade "havaiana" nos termos de estereotipados por *Hollywood* e inseridos por Mendes na peça. "Esboça-se em seguida aquela melodia, espírito do vento, agora somente em seis notas, seguidas do glissando e da volta às terças, "perdendosi" como um barco desvanecendo-se no horizonte longínquo" (SANTOS, 1997, p. 96). Conferir Figura 163 abaixo.

**Figura 163** - *Vento Noroeste*, momentos finais, *perdendosi*.

The musical score for 'Vento Noroeste' is presented in two systems. The first system features a piano part with a 'rall.' marking, followed by a 'pp' section, then a 'p' section with a 'Lento' marking, and finally a 'gliss.' section. The bottom system shows a piano part with an 'a tempo' marking. The score includes various dynamics (pp, p, mp), articulation (Ped., Ped. \*, Ped.), and performance instructions (rall., Lento, gliss.).

Fonte: AVK Éditeur, 2007. Marcações do autor.

#### 4.4 Considerações Narrativas

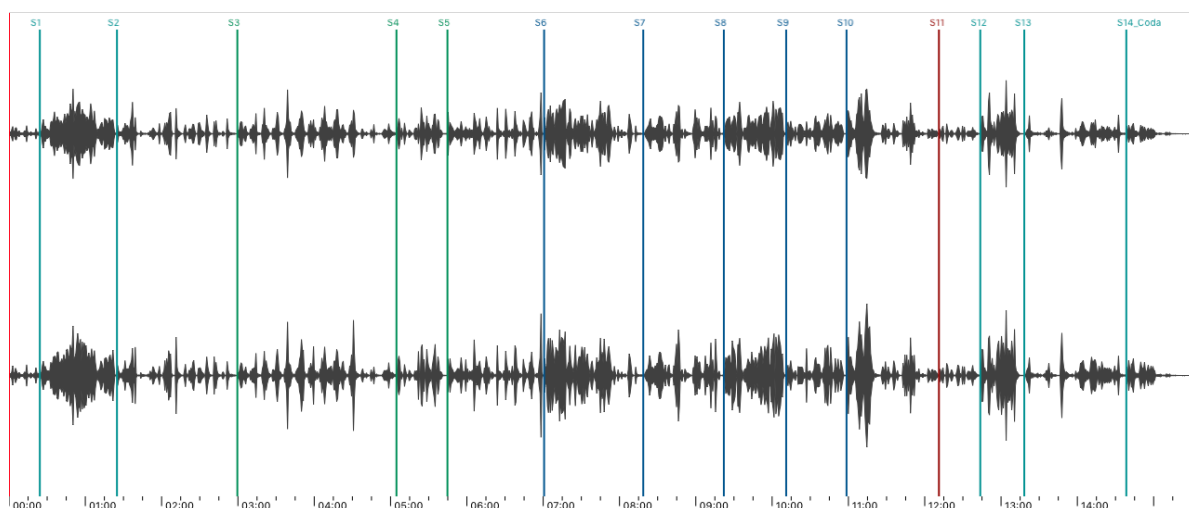
Nesse tópico a seguir, o intento é apresentar elementos da terminologia retórica presentes na peça e utilizados por Mendes, do modo consciente ou não, que constituem um enredo musical, mesmo que a peça não seja intencionalmente descritiva. Alguns destes termos são declarados por Mendes (1994, p. 165), assim resolvemos explorar um pouco mais de perto tal campo. Nos valem das bases teóricas da retórica clássica empregada em música por Bartel (1997); Tarasti (1994) que estão em paralelo com o conceito de vetor em López-Cano (2020); dos conceitos de trajetória dramática/narrativa de Hatten (2018) em consonância com Almén (2008).

Em tópico anterior, analisamos os principais dados estruturais da peça, tais como as coleções, ideia germinal e frases geradas, questões intertextuais das citações, alusões e gestos, demonstrando assim o seu arcabouço lógico, e alguns dados da sintaxe, além dos paradigmas

da virtualidade. O que se destina neste ponto é enfatizar o percurso da obra em sua narrativa, de modo que os segmentos acima apontados possam elucidar o que já foi exposto, e visualizar as transições ao longo do tempo. Como na tabela acima delineada, cada segmento amplia ou retoma o discurso anterior. Ampliar significa transformar a ideia germinal, por vezes inserindo as citações como elemento novo; por outro lado, um segmento pode retomar, ou recapitular algum elemento anterior com alguma mudança discursiva. Os vetores de transição escolhidos também seguem alguma propriedade retórica sendo índice de mudança.

Inserimos abaixo um quadro geral com algumas segmentações possíveis visando compreender a trajetória da peça. Não pretende ser uma proposta definitiva de segmentação, servirá apenas para ajudar no entendimento do enredo e pontuações da obra, visto que, a peça é composta num discurso uniforme, direcional, apesar das muitas fragmentações internas. Tendo, portanto, demasiadas fragmentações e interrupções do discurso, selecionamos as mais relevantes na escolha das segmentações, sobretudo os acordes e pausas mais longas com alguma importância retórica. Ao todo seccionamos em abertura e mais quatorze segmentos.

**Figura 164 - *Vento Noroeste*; segmentações.<sup>131</sup>**



Fonte: o autor.

<sup>131</sup> Utilizamos como base a gravação interpretado pelo pianista Caio Pagano. Disponível em: [Gilberto Mendes - Vento noroeste \(Caio Pagano, piano\)](#).

**Tabela 15** - Transições Narrativas entre os segmentos de *Vento Noroeste*.

<i>Segmento</i>	<i>Características gerais</i>	<i>transição</i>	<i>min./seg.</i>	<i>página</i>
Abertura	Apresentação da ideia germinal; coleção de tons inteiros	Trinado	0	1
S1	Trinados; 3. <sup>as</sup> paralelas; citação 1: <i>Chopin Estudo 25/6</i>	Pausa	24"	1-3
S2	Serialismo; fragmentações; motivo reticente	Acorde	1' 24"	4-5
S3	Primeira aparição da melodia minimalista do "Vento"	Acorde	2' 60"	5-7
S4	Citação 2: <i>Chopin Estudo 25/1</i> ; motivo reticente; serialismo	Pausa	5' 04"	7
S5	Serialismo; tetracordes paradigmáticos	Fermata	5' 45"	8-9
S6	Concentração de gestos e citações de Chopin e Debussy	Acorde	7' 00"	9-12
S7	Segunda aparição da melodia minimalista do "Vento"	Pausa	8' 18"	12-13
S8	3. <sup>as</sup> menores sequenciais; citação <i>Chopin Preludio 28/5</i> ; desconstruções das várias citações	Pausa	9' 22"	13-15
S9	Retomada da citação 1; motivo reticente; serialismo; citação de <i>Debussy Jardins sous la pluie</i> .	Pausa	10' 10"	16-17
S10	Transição: 3. <sup>as</sup> cromáticas; alusões: acordes "havaianos" e bossa-nova	Parataxe	10' 58"	17-19
S11	Ideia síntese; serialismo	Pausa	12' 11"	19-20
S12	Repetição do argumento serial, conforme S5; acordes longos; dispersão e contenção	Suspensão	12' 43"	20
S13	Recapitulação da Abertura; diminuição da tensão	Acorde; fermata	13' 18"	21
S14	Coda; frase minimalista (parcial); terças e acorde em <i>perdendosi</i>	calando	14' 38"	22

Fonte: o autor.

Dado o momento introdutório da peça, a abertura, onde se apresenta a ideia germinal sobre a coleção de tons inteiros, numa retórica de expectativa, surge um longo e exclusivo trinado sobre a nota *Lá susenido*. Tal trinado sugere uma dúvida, *dubitatio*, detenção do movimento (BARTEL, 1997), em que a peça parece anunciar algo porvir; este emerge como um vetor de transição de caráter pré-modalizador (TARASTI, 1994). Este algo porvir será a coleção e ideia germinal ampliada em bicordes sobre os trinados.

No segmento classificado como S1 (conforme tabela acima), os trinados são

ampliados aumentando a expectativa e tensão, na qual surgirão as terças em escalas de caráter tonal, desembocando na primeira citação - *Estudo op. 25, n. 6* de Chopin. Tal discurso é fundante na peça e será constantemente retomado, mesmo que parcialmente. Porém, uma breve pausa interrompe bruscamente o discurso até aqui apresentado, *abruptio*, e cede a vez para o momento seguinte de característica divergente, contraste, nos termos de Hatten (2018).

Uma forte e declarada textura serial é inserida (S2) que nada mais é senão a ideia germinal serializada; porém, sem abandonar totalmente ideia anterior por meio de fragmentos que aludem à memória, conectando e dando unidade a peça; interação, segundo o conceito de trajetória dramática (HATTEN<sup>132</sup>, 2018). É também nesse ponto que um motivo se torna insistente e de índole reticente, o qual surge algumas vezes no decurso da peça, um fragmento da citação anterior com suas terças em breve trinado sob conjuntos tricordes (analisados anteriormente; ver Figura 122), como uma figura retórica que repete um elemento de modo incompleto, *apócope*, como que se uma incerteza pairasse no discurso, algo interrogativo. Tal fragmento poderia operar como uma expressão entre vírgulas, como um aposto ou observação de um acontecimento.

**Figura 165** - *Vento Noroeste*; fragmento, motivo reticente, apócope.



Fonte: AVK Éditeur, 2007.

Finalizando este segmento temos um acorde que se tornará paradigmático ao ser repetido na peça, por vezes transformado, estando a anunciar uma mudança de rota discursiva. Nesse ponto, esse acorde seguido de uma fermata, *suspensio*, pois interrompe momentaneamente o fluxo musical, irá anunciar a melodia ao estilo minimalista do novo segmento, havendo uma transformação da trajetória narrativa (HATTEN, 2018).

<sup>132</sup> Percurso narrativo onde vários elementos de uma peça se opõem, confrontam, complementam-se ou colaboram entre si. Essas interações podem ser pontuais e incluir fragmentos delimitados em uma peça construindo uma trajetória dramática; a trajetória pode ser constituída, portanto, através de contraste, interação, colaboração ou conflito entre as ideias motivicas, entre seus fragmentos, ou entre segmentos da peça.



**Figura 166** - *Vento Noroeste*; acorde paradigmático.



Fonte: AVK Éditeur, 2007.

Após o interrogativo acorde e suspensão, ouve-se então a indolente melodia ascendente centrada na nota *Lá* que se expande e descansa em alguns acordes (S3); melodia de caráter minimalista que irá representar o vento ou o estado de torpor que este causa. Interessantemente, o mesmo acorde paradigmático que a anuncia, também encerra esse período, circunscrevendo a melodia, uma separação por silêncio estrutural se dá.

Neste contexto segue um novo segmento (S4) que irá conservar a frase minimalista parcialmente e desviar o discurso, *clinamen*, com outra citação que faz alusão ao *Estudo op. 25, n. 1* de Chopin. O contexto fragmentário dessa citação surge irônico, e permeado pelo motivo reticente fruto da primeira citação (*cf.* Figura 165), juntamente com o acorde paradigmático em fermata; assim todos os elementos conciliados na narrativa mantêm a unidade da peça, mesmo com fragmentos em oposição, ou contraste - paradoxo causado pelos anacolutos retóricos empregados. Finaliza esse segmento uma pausa que ordena o conteúdo, sem ser um conteúdo em si; um silêncio que cede espaço para outro rumo do discurso, o que Bartel (1997, p. 297-298) chamou de *homoiototon*, sem um fim ou cadência precedente.

O segmento a seguir (S5) caracteriza-se pela enérgica e brusca entrada de cunho serial, como um alerta, um momento de atenção, um recurso expressivo prosódico de ênfase. As séries desenvolverão as coleções de tons inteiros e ideias anteriores, mesclando inclusive com ecos da frase minimalista, culminando numa sequência de acordes de tetracordes paradigmáticos que, expandidos por transvaloração (ALMÉN, 2008), adentrarão toda a peça, tornando-se estruturalmente importantes (ver Figuras 133, 135, 136). O discurso é interrompido subitamente, porém com uma fermata sobre pausa, *suspensio*, adentrando um novo gesto.

Figura 167 - *Vento Noroeste*, p. 8; tetracordes paradigmáticos.



Fonte: AVK Éditeur, 2007.

Uma ornamentação cromática ascendente faz suspirar um gesto que indiretamente, de modo não declarado, faz alusão ao famoso estudo em arpejos de Chopin, *Estudo op. 10, n. 1.*, momento da peça que aponta, de certa forma, para a tópica *sturm und drang*; agora tratado estruturalmente pelos conjuntos de tetracordes paradigmáticos de Mendes. O segmento (S6) caracteriza-se pela alta concentração desviante de citações transformadas e aglutinadas. Mendes se desprende a passa a citar outros autores - Chopin e Debussy - ao seu modo, como reminiscências, e que, de forma assindética, une citações fragmentárias, um conflito narrativo (HATTEN, 2018). Do próprio autor restam apenas como elemento unificador entre tais partes: as estruturas sobre as coleções de tons inteiros em sua ideia germinal, os conjuntos de tetracordes, e fragmentos do motivo reticente que insiste em reaparecer; esses jazem amalgamados ao conteúdo das citações. O período encerra-se com o acorde paradigmático (Figura 166), mais uma vez ouvido seguido de pausa a anunciar a frase minimalista a seguir.

De maneira coerente e estrutural, após o acorde paradigmático com poder retentivo cessar o movimento tensional, um vetor secante (LÓPEZ-CANO, 2020) faz voltar a atenção a melodia minimalista (S7), agora mais alargada, que por metáfora, esboça a dilatação do tempo.

A ideia das terças repetidas e em fluxo constante ressurgem (S8) num momento elegíaco, de nostalgia romântica, onde acaba por inserir novos fragmentos: *Prelúdio op. 28, n. 5*; bem como a lembrança do *Estudo op. 25, n. 1*, ambos de Chopin, em gestos que fazem alusão a Schumann; citações transformadas e desconstruídas ao longo do segmento. Havendo aqui um gradativo aumento da tensão e patêmica, mas que será abruptamente interrompida por uma breve pausa, *tnesis* retórica, que fragmenta e suspende brevemente o discurso (BARTEL, 1997).

Tal intervenção servirá para reinserir um tópico discursivo anterior, fragmentos que já constam em páginas e segmentos anteriores da música, mas dispostos em outra ordem, como um *hipérbato* retórico. Essa estratégia primeiramente traz unidade a composição para em seguida haver um novo desvio no discurso, uma citação de Debussy em *Jardins sous la pluie*; ocorre a justaposição de textura serial-modal. O segmento cessa de repente em três pausas de semínima, uma *aposiopese* de suspensão que retarda a chegada do acorde seguinte seguido de terças cromáticas ascendentes que aumentam a tensão expressiva.

O forte acorde em semibreve que se apresenta seguido de um longo gesto em terças cromáticas ascendentes que culminam num longo trinado duplo, ao estilo de Liszt, e que neste segmento (S10) aumenta o grau de expectativa criando um vetor conector de caráter protensivo, *clímax*, levando o ouvinte a esperar algo, mas este não ocorre. Ao contrário, há uma dissipação de energia confirmada pela pausa com fermata, *suspensio*, que, na verdade, aumentará o *pathos* nesse momento com o surgir de frases simétricas que referenciam os falsos "sons havaianos" num ambiente "Hollywood", seguido pela alusão a *bossa-nova*. Esse segmento é trabalhado ao estilo "fantasia" como tópica, com a estruturas retóricas entre as partes acima citadas em *oximoro*, ou seja, incongruentes, mas, ao mesmo tempo reforçando a ideia.

O segmento anterior (S10) funciona como uma transição, o próximo período se destinará a exprimir de modo sintético o material até aqui exposto, muitas recapitulações serão apresentadas. Entretanto, a passagem entre segmentos, de transição (S10) e o seguinte (S11) se dá de forma diferente, pelo movimento paratático, um *paradoxo*, entre a alusão puramente harmônica da bossa-nova justaposta com um gesto serial que sintetiza todo o pensamento "motívico" do autor. Esse serialismo se dá por frases rápidas que dialogam num contraponto a duas vozes (páginas 19, 20 da peça) que logo vai se dissipando, sendo suspenso por uma pausa que separa os conteúdos para uma nova recapitulação de serialismo anterior (S5).

O breve segmento seguinte (S12), que consta nas páginas 20 e 21 da peça, se constitui de frase serial revisitada (página 8 da peça), porém interrompida, num *anacoluto*, por sequência de acordes com longos trinados que vão delineando um tipo de marcha harmônica com vetor protensivo, *rallentando* e caminhando para o fortíssimo até as fermatas, *suspensio*, numa clara referência aos típicos acordes suspensos orquestrais num dado discurso sinfônico, habitualmente usado para antever uma *cadência* do solista ou término de período transitório para a reexposição temática (como uma forma sonata, por exemplo), de modo a gerar expectativa no discurso até aqui o qual necessitará de resposta. Exatamente o que ocorre no

evento seguinte, uma recapitulação dos compassos iniciais da peça que responde.

Na etapa final de peça (S13), a ideia frasal introdutória é integralmente reexposta<sup>133</sup>, funciona não somente como um dispositivo de memória ao ouvinte, mas também retoricamente atesta tudo o que foi empreendido, confirmando tudo o que foi dito, porém, com uma nova força expressiva, não se ouve pela segunda vez da mesma forma - *confirmatio*.

Nestes segmentos finais, as terças maiores descendentes, o lamentoso acorde meio-diminuto pelo caminho, finalizando num acorde suspenso e de função dominante (página 22 da peça), nos conduz ao desfecho da obra de forma contemplativa e até interrogativa (*cf.* Figura 163), como se o orador fizesse o público refletir sobre tudo o que foi dito (ouvido), algo também carregado de *pathos*, um argumento retórico final da *peroratio*.

Nas páginas finais, surge então, pela última vez, o fragmento inicial da melodia minimalista que alude ao "vento" completada por um glissando, sendo uma *metáfora* de movimento que vai se distanciando, indo embora, vago, calando-se em terças que circulam por graus conjuntos, em trinados e acordes que vão cessando-se, num momento de perda energética tensional num vetor secante, como o vento que vai se dissipando; num afeto retórico típico da *catabasis* no desfecho da peça.

Assim, *Vento Noroeste* se vale de inúmeros recursos de figuras retóricas empregados em música (BARTEL, 1997) como base estrutural argumentativa do discurso com a finalidade de prover uma trajetória narrativa nos termos de Hatten (2018), se utilizando de transições e vetores (LOPES-CANO, 2020; TARASTI, 1994), num texto complexo impregnado de frases e segmentos de trajetória dramática contrastante, que tentam interagir, ora por colaboração, ora por conflito, por meio de consecutivas transformações da ideia e transvaloração dos elementos (ALMÉN, 2008). A estratégia narrativa de Mendes não é exatamente "resolver" o conflito, antes, expô-lo; e deste gerar o movimento dramático necessário que simplesmente se encerra como se inicia, tal qual o vento, que presto vem-e-vai, que repentinamente surge e simplesmente se dissipa.

---

<sup>133</sup> Apesar da retomada da frase inicial sendo reexposta nos segmentos finais da peça, página 21, *Vento Noroeste* mantém uma forma livre inerente ao estilo *fantasia*. Bezerra (1998-1999, p. 177) infere que a obra estaria dividida em três seções num esquema ABA' típico da forma sonata, ou uma alusão desta forma, entretanto discordamos, pois, como vimos não basta o fato de uma reexposição parcial de uma sentença, além da qual ela não fornece o tema da peça, apenas uma das ideias a serem transformadas, também não temos um segundo tema numa dialética narrativa, pelo contrário, temos uma profusão de temas, citações e ideias conflitivas justapostas no discurso. Para finalizar, o enredo não propõe a resolução do conflito dramático tão pouco.

## 5 QUESTÕES ANALÍTICAS EM *ESTUDO DE SÍNTESE*

"Talvez a música seja justamente isto:  
a procura de uma fronteira constantemente deslocada."

Luciano Berio<sup>134</sup>

Composta em 2004 e oferecida ao pianista José Eduardo Martins, foi escolhida para o presente trabalho não somente por questões subjetivas, apesar da existência, mas objetivamente como valor de pesquisa pelo fato da peça deter o próprio autor em parte de sua extensão, ou seja, o discurso foi erigido por autocitação, uma obra autorreferenciada. É uma peça feita como se olhando para o espelho, ou um retrovisor em que o autor descortina os momentos estéticos mais relevantes de sua trajetória, segundo consideração própria, e cria um mosaico de si mesmo através do discurso musical. Este, portanto, é o principal diferencial desta peça em comparação com a anteriormente analisada.

### 5.1 Estudo de Síntese, uma autorreferência

Mendes não está experimentando técnicas, citando outros compositores e períodos estéticos, não está transformando nem transportando outras escolas composicionais, apesar dessas já impregnadas estejam na memória e em sua estética amadurecida, o intertexto apresentado no *Estudo de Síntese* difere, é um diálogo consigo mesmo, ou uma autodescrição, a técnica é pautada no contorno estético do autor. Como na antiga inscrição délfica no pórtico do templo de Apolo na Grécia, o aforismo: "Conhece a ti mesmo"<sup>135</sup>, que tem sido tomado de empréstimo desde os filósofos gregos aos contemporâneos, manejado e reinterpretado diversas vezes. Nesse brevíário musical descritivo, o Mendes amadurecido e consciente de sua técnica composicional, da-se a conhecer ao intérprete/ouvinte numa condensação do próprio compositor.

Deste modo, temos um estudo de caso, um estudo intertextual, de sonoridades e suas ressonâncias, um estudo retrospectivo do compositor, onde, *Estudo de Síntese* se revela uma peça *metonímica*, uma parte que aponta para o todo, que toma o antecedente pelo consequente ou vice-versa - que dá a entender uma coisa por outra.

<sup>134</sup> Luciano Berio in: BERIO, L. Entrevista sobre a música. Realizada por Rossana Dalmonte. Civilização Brasileira, 1981.

<sup>135</sup> γνῶθι σεαυτόν (grego); *nosce te ipsum* (latim); *temet nosce* (latim).

## 5.2 Análise estrutural

Tendo em mente que o Estudo de Síntese é uma peça autocentrada, ela remete a outros textos musicais anteriores de Gilberto Mendes reorganizados esteticamente; especificamente textos de sua primeira fase composicional, de *formação*, e de sua terceira fase, a de *transformação* (SANTOS, 1997), assim sendo, faremos uma análise da estrutura comparativamente, do texto anterior citado com o texto posterior transformado.

*Estudo de Síntese* dialoga com uma certa quantidade de obras significativas do próprio autor, utilizando-se de fragmentos e transformações destas de modo justaposto. Contido nela estão as seguintes obras: *Prelúdio 5* (1953), *Vento Noroeste* (1982), *Diálogos de Ruptura* (1985) a qual é a primeira peça dos *Três Contos de Cortázar*, *Il Neige... de Nouveau* (1988), *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul* (1989), *Estudo Magno* (1993), *Für Annette* (1993) e *Urubuqueçaba* (2003). É, portanto, uma peça rica para se obter um resumo da estética de Gilberto Mendes, uma obra acessível, não hermética, além disso, *Estudo de Síntese* traz consigo inúmeras referências intertextuais.

Contudo, todas as obras usadas para compor o *Estudo de Síntese* são ligeiramente descaracterizadas e conseqüentemente uniformizadas num compasso de ritmo constante, ternário composto, mantido num fluxo contínuo e simétrico do discurso, sem pausas ou cissuras, as citações são justapostas e narradas como uma unidade de período, apesar disso, a peça não se mostra como um desordenado entrelaçar de informações que se enovelam, antes, é construída num todo coeso e coerente.

### 5.2.1 *Vento Noroeste*

O *Estudo de Síntese* é aberto logo de pronto por citação a *Vento Noroeste* (1982). O conhecedor do repertório poderá ser levado a crer, por um breve instante, que ouvirá uma peça em lugar de outra, ou numa certa confusão dos termos, o que já seria uma ironia por si mesmo. Imediatamente, porém, algumas diferenças são percebidas no ritmo e na ausência dos acordes que compõem o original, pois, os conjuntos estão dispersos.

No primeiro compasso a frase é tomada literalmente, num gesto em ascendência, *anabasis*, entretanto sofre uma *elipse*, os acordes nos conjuntos harmônicos originais são distribuídos em figuração melódica que seguem *símile* aos conjuntos originais, alterando desta

maneira a frase original com a manutenção rítmica do ternário composto e o gesto melódico em *circulatio*, em constante mudança de direção. O fragmento mais próximo está na quarta repetição da frase de caráter minimalista em *Vento Noroeste*, em relação aos três compassos iniciais do *Estudo de Síntese*. As figuras abaixo comparam e demonstram.

**Figura 168** - Frase minimalista citada de *Vento Noroeste*, página 6.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

**Figura 169** - *Estudo de Síntese*; compassos 1 ao 3.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

Somente o compasso primeiro do Estudo se reporta ao fragmento de *Vento Noroeste*, com a elisão de uma repetição do conjunto - *Mi, Si, Ré*; havendo uma quebra tanto de direção como de figuração como já dito acima, porém, mantendo os conjuntos e na mesma ordem (FN: 5-z12; 4-10; 4-11).

### 5.2.2 *Diálogo de Ruptura*

Escrita em 1985 para a pianista Beatriz Román e por ela estreada em Nova Iorque em 1986, *Diálogo de Ruptura* é a primeira peça contida na obra para piano chamada *Três Contos de Cortázar*, de Gilberto Mendes, num tributo ao escritor argentino Julio Cortázar

(1914-1984), que escreveu o conto homônimo, contido no livro *Un Tal Lucas* (1979). Mendes, no entanto, não cogitou uma aproximação texto-música entre sua peça e a obra de Cortázar, mas apenas o "espírito" do discurso.<sup>136</sup>

*Diálogo de Ruptura* em sua estrutura inicial provê uma estética minimalista, "duas estruturas musicais, minimalisticamente repetidas como perguntas e respostas obsessivas" (MENDES, 1994, p. 210). O fragmento contemplado no intertexto são os quatro primeiros compassos de *Diálogo de Ruptura*, inseridos e transformados no texto posterior, *Estudo de Síntese*, nos compassos de 4 a 7. A estrutura está fundada em duas coleções modais, *dórico* e *eólio*, ambas centradas em *fá*; e os conjuntos elencados são: FN 5-27 com FP (01358) por duas vezes; FN 4-8 com FP (0156); FN 4-23 com FP (0257).

Figura 170 - *Diálogo de Ruptura*; compassos 1-4.

Fonte: AVK Éditeur 020, 1992. Marcações feitas pelo autor.

Figura 171 - *Estudo de Síntese*; compassos 4-7.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

Nota-se em ambas que o sentido do gesto está sempre se precipitando

<sup>136</sup> Para uma análise detalhada da peça de Mendes, *Três Contos de Cortázar*, ler: SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: Pós-minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: Editora CRV, 2019.



ascendentemente, *anabasis*, sendo que, no *Estudo de Síntese*, pelo compasso alargado exige-se em uma ascensão mais pronunciada. Outro ajuste necessário foi a inserção de notas por imitação e por deslocamento, um recurso retórico de *epizêuxis*;<sup>137</sup> tendo a percepção total da frase por uma redundante semelhança que traz ênfase, *paronomásia*<sup>138</sup> retórica.

### 5.2.3 *Il Neige... de Nouveau*

Obra escrita em 1985 para uma coletânea em homenagem ao compositor Henrique Oswald a pedido do pianista José Eduardo Martins, tendo como referência a obra homônima de Oswald, *Il Neige* (1902). Da música Henrique Oswald, na tonalidade de *Mi bemol menor*, Mendes se utiliza das primeiras notas do primeiro compasso - *Mi b*, *Si b*, *Dó b*, *Fá*, *Sol b* - para formar a base de sua frase que será expandida num misto de ideia serial e com estética minimalista por processo aditivo (WARBURTON, 1988) em *Il Neige... de Nouveau*.<sup>139</sup> De modo *sui generis*, o que temos, então, em *Estudo de Síntese* de Mendes, é uma autocitação extraída de *Il Neige... de Nouveau*, decorrente de uma referência intertextual de *Il Neige* de Henrique Oswald; perpassando ao todo, um período de um século.

Gilberto Mendes para o *Estudo de Síntese* utiliza apenas fragmentos da sua obra anterior, que, transposto um tom acima, são transformados por elisões e expansões, apenas a manutenção do fluxo rítmico e *anabasis*. As figuras abaixo apontam as comparações.

**Figura 172** - *Il Neige... de Nouveau*; compasso primeiro.



Fonte: AVK Éditeur 112, 2000. Marcações realizadas pelo autor.

<sup>137</sup> "Uma imediata e enfática repetição de uma palavra, nota, motivo ou frase (BARTEL, 1997, p. 444).

<sup>138</sup> Uma repetição de uma passagem musical com certas adições de notas ou alterações, variações e ênfase (BARTEL, 1997, p. 445).

<sup>139</sup> Para uma análise detalhada de *Il Neige... de Nouveau*, consultar o texto: SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: Pós-minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: Editora CRV, 2019.

**Figura 173 - Estudo de Síntese; compassos 8-9.**

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. . Edição feita pelo autor.

Visualizando as figuras acima, podemos perceber algumas diferenças entre os fragmentos. O mais latente é que a citação no *Estudo de Síntese* está um tom acima, sendo que o fragmento denominado *m1* recebe algumas modificações: o intervalo entre a segunda e terceira colcheia está com dois semitons, enquanto em *Il Neige... de Nouveau* está com um semitom; mudança semelhante também ocorre ao final deste fragmento *m1* (entre quinta e sexta colcheia), onde, na citação, há uma terça maior no lugar da terça menor. Após a citação omitir duas notas - *Dó e Sol* - temos o fragmento denominado *m2*; este deslocado no compasso e repetição do último grupo de notas, *epizêuxis*, uma retórica de ênfase exclamativa, ou como que se operando em "eco".

**Figura 174 - Il Neige... de Nouveau; compassos 3-4.**

Fonte: AVK Éditeur 112, 2000. Marcações realizadas pelo autor.

**Figura 175 - Estudo de Síntese; compassos 10-11.**

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

Na continuação da mesma citação, agora nos compassos 10 e 11 do *Estudo de Síntese* (Figura 175), o fragmento nomeado como *m3* é exatamente semelhante (Figura 174). Por sua vez, o fragmento *m4* na citação tem os conjuntos planejados, arpejados em notas melódicas ao invés de acordes (verificar o comparativo nos conjuntos circulados e apontados com setas nas Figuras 174 e 175).

#### 5.2.4 *Für Annette II*

Nos compassos 12 ao 19 do *Estudo de Síntese* temos o emprego de referências harmônicas também arpejadas presentes especificamente na peça *Für Annette II*<sup>140</sup> (1993), mas não sem transformação. Esta peça foi composta para a cravista belga Annette Sachs, e está contida num ciclo de três pequenas peças, sendo que a peça de número dois, em questão, possui caráter minimalista. Mendes toma uma sequência contida ao final da segunda seção de *Für Annette II*, transformando-a ao inseri-la em *Estudo de Síntese*.

**Figura 176** - *Estudo de Síntese*, compassos 12 ao 14; movimento retrógrado dos conjuntos.



Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

Na Figura acima (176), podemos verificar que a sequência de notas em arpejo está organizada de forma espelhada, palíndromo, tendo a nota *Si*  $\flat$  como ponto culminante agudo da frase e centro, ou seja, um movimento retrogradado após essa nota; um *epânodo* em retórica, um recurso utilizado para destacar um signo ou ideia. Podemos ainda destacar alguns conjuntos em tricordes comuns entre as peças e perceber a semelhança (conferir Figuras abaixo).

<sup>140</sup> Beatriz Alessio Aguiar (2008, p. 79) considerou aqui uma citação da canção *Episódio* (1949) de Gilberto Mendes, o que não parece correto, e que também não demonstrou nenhuma evidência disso em sua dissertação. Na verdade, o que temos é uma citação de *Für Annette II* para o texto do *Estudo de Síntese*.

**Figura 177** - *Für Annette II*; compassos 16-17; conjuntos tricordes.

Fonte: acervo biblioteca ECA-USP.

**Figura 178** - *Estudo de Síntese*, compassos 12-14; conjuntos em tricordes.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Editado e marcado pelo autor.

**Figura 179** - *Für Annette II*, compasso 18-19; conjuntos tricordes.

Fonte: acervo biblioteca ECA-USP.

**Figura 180** - *Estudo de Síntese*, compassos de 15 a 18; simetrias.

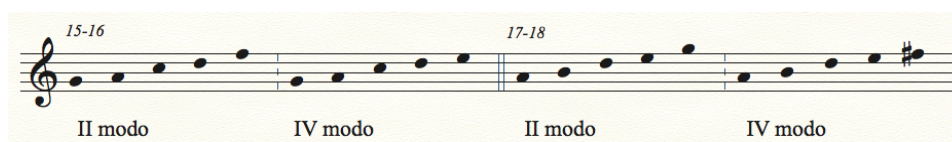
Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Editado e marcado pelo autor.

Comparando as figuras acima (177-180), verifica-se a recorrência do estilo harmônico de Mendes que será transformado numa série em ressonâncias tipificadas e maximizadas pela pedalização do piano no *Estudo de Síntese*; nota-se a semelhança dos conjuntos e do gesto em

sua inflexão e simetria, como em movimentos de curvatura gaussiana.<sup>141</sup>

Nos compassos de 15 a 18 do *Estudo de Síntese*, temos uma sequência harmônico-melódica idêntica, *sinonímia*, ou seja, compassos 17-18 mantêm o padrão um tom acima em relação aos compassos 15-16, este grupo é apenas transposto da centricidade em *Sol* (compassos 15, 16), para centricidade em *Lá* (compassos 17, 18), e estes compassos servirão de ponte para a próxima citação. A frase é construída prioritariamente sobre intervalos de terças que ascendem e descendem num movimento retrógrado e em breves rotações (*circulatio em* retórica; *curva gaussiana* em matemática); as ressonâncias harmônicas surgem dum híbrido das coleções pentatônicas (cf. Figura 182).

**Figura 181** - *Estudo de Síntese*, compassos 15-18; coleção pentatônica.



Fonte: o autor.

**Figura 182** - *Estudo de Síntese*, compassos 15-18; coleção pentatônica, aplicação.

The image shows a musical staff with two measures of music. The first measure is labeled 'II modo' and the second 'IV modo'. The notes are more complex, involving eighth and sixteenth notes. The modes are labeled in red and blue boxes. There are also some markings at the bottom of the staff, possibly indicating fingerings or breath marks.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Editado e marcado pelo autor.

### 5.2.5 *Ulisses em Copacabana...*

Gilberto Mendes retoma no vigésimo compasso do *Estudo de Síntese* citações de obras anteriores de modo mais direto, mas não sem transformações. Neste ponto, um fragmento característico de *Ulisses em Copacabana...* (1988), usado também como série base em *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul* (1989), é alocado em meio ao *Estudo de Síntese* mantendo a proposta rítmica e discursiva deste.

<sup>141</sup> Um tipo de curvatura usada pela matemática no estudo de probabilidades e fenômenos naturais; é uma curva simétrica em forma de sino, com pico variável (normal padrão ou normal reduzido).

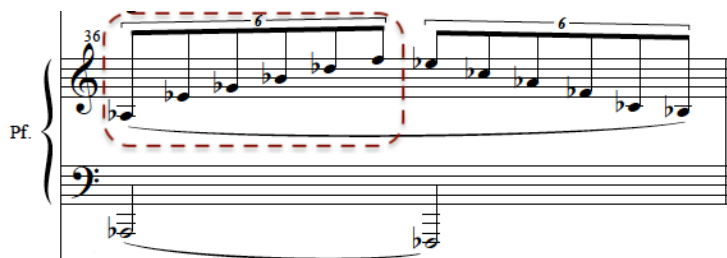
**Figura 183** - *Estudo de Síntese*, compassos 20-21; citação de *Ulisses em Copacabana...*



Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

A citação que ocorre nos compassos 20 e 21 da peça está posta por *sinonímia*, seguindo parâmetros semelhantes ao do segmento anterior (compassos 12 ao 19), ou seja, nos compassos 20-21 temos um contorno em arco que promove uma simetria em *palíndromo* devido ao movimento espelhado do retrógrado; agregado a isto, está um apêndice de três colcheias - *Si*  $\flat$ , *Ré*  $\flat$ , *Fá* - tiradas do meio da frase e repetida ao final, outro recurso retórico, esse se assemelha a uma *epanadiplose* (BARTEL, 1997, p. 444).<sup>142</sup> Comparemos na figura abaixo com o texto original do fragmento de *Ulisses em Copacabana...*

**Figura 184** - *Ulisses em Copacabana...* - compasso 36, piano.



Fonte: acervo edição OSESP, 2000. Marcação do autor.

Verificamos a exata semelhança entre as partes (Figuras 183, 184), com a transformação que ajusta a citação no *Estudo de Síntese* para manutenção prosódica e métrica da frase acrescentando terças no ponto mais alto do contorno para que esta decaia simetricamente. Como dito anteriormente, há ainda outra intersecção intertextual, esta sequência apresentada está contida na série inicial de *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul*, como podemos observar abaixo na Figura 185.

<sup>142</sup> Repetição de um termo inicial no desfecho da frase ou período, reafirmando-o. Exemplo no poema *Mundo Incerto* de Francisco Manuel de Melo: "Eis aqui mil *caminhos*: Porventura Qual destes leva a gente ao povoado? [...] Pois na terra não há *caminho* certo."

**Figura 185** - *Um Estudo? Eisler e Webern...* - série, destaque para as primeiras notas.



Fonte: AVK Éditeur 074, 1998. Marcações feitas pelo autor.

### 5.2.6 Prelúdio 5

Logo em seguida, nos compassos 22 ao 25 do *Estudo de Síntese*, o autor utiliza um fragmento de uma antiga composição sua, o *Prelúdio n. 5* (1953) para piano, do grupo de sua primeira fase composicional. Gilberto Mendes retira o fragmento da segunda parte, seção B, do *Prelúdio n. 5*, modifica o ritmo arpejando-o para que se molde ao discurso atual do *Estudo de Síntese*. As Figuras abaixo (186, 187) trazem a comparação.

**Figura 186** - *Prelúdio n. 5* de Gilberto Mendes; compasso 15 ao 18.



Fonte: acervo da biblioteca ECA-USP.

**Figura 187** - *Estudo de Síntese*, compassos 22-25; fragmento da série, coleção pentatônica, estruturação modal.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

Averigua-se ao comparar os fragmentos das obras acima, uma grande correspondência entre elas na manutenção da ideia central do conjunto de notas, porém adaptando o ritmo do arpejo, utilizando retrogradações, e *sinonímia* (sequência) entre os quatro compassos. Conforme aponta a Figura 187 acima, temos uma textura modal, com recorrência do modo jônico (compassos 22 e 24 do *Estudo de Síntese*), coleção pentatônica (no compasso 23), e modo dórico (no compasso 25).

### 5.2.7 Urubuqueçaba

Composta em 2003, *Urubuqueçaba* é uma peça para o duo flauta e piano. Gilberto Mendes mais uma vez homenageia a sua cidade ao referir-se a emblemática e pequena ilha de dois mil metros quadrados localizada a trezentos metros da orla e que já foi comprada e vendida por alguns e especulada por outros em projetos variados. O mais importante é que a ilha com seu rico habitat é referência para os habitantes como divisa que demarca o limite entre as cidades de Santos e de São Vicente, no litoral paulista.

*Urubuqueçaba* é uma peça com o frescor de um ambiente litorâneo, uma certa mistura de estilos e referências, onde, o tema principal remete ao *baião* devido aos acentos, em outras passagens, ao *samba* com as acentuações harmônicas do piano, ou ainda ao *blues* norte-americano em sonoridade. Essa peça possui caráter principalmente modal, música que flerta com gêneros da música popular, e em alguns momentos mais severos, com a linguagem serial. Não tendo o propósito de seguir numa análise específica de *Urubuqueçaba*, destacaremos apenas a intersecção entre ela e o *Estudo de Síntese*.

Figura 188 - *Urubuqueçaba*, compassos 1 ao 4.

Fonte: AVK Éditeur 272, 2003. Marcações feitas pelo autor.



Figura 189 - *Estudo de Síntese*, compassos 26 ao 31; coleções modais.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

As Figura 189 acima demonstrar claramente a relação entre as obras: a sequência harmônica, a centralidade em *Dó*, coleções modais, notas enfatizadas, tudo semelhante. Portanto, o *Estudo de Síntese* procede um contorno tanto sobre a harmonia como delinea sutilmente a melodia de *Urubuqueçaba*<sup>143</sup> (círculos vermelhos marcados acima na Figura). A de observar a dubiedade do modo utilizado nos compassos 28 e 30 do *Estudo de Síntese*, pois, a origem está no modo lídio (*Urubuqueçaba*, compasso 3 na Figura 188), a qual se omite a nota característica (Ré sobre Lá  $\flat$  lídio) no *Estudo de Síntese*.

Num ponto anterior, o *Estudo de Síntese* contém uma inserção paratática e expandida de um fragmento que se encontra ao final de *Urubuqueçaba*. Consiste num desfecho sobre um acorde suspenso, intervalado por quintas justas, e quando ordenado tradicionalmente em terças, o acorde se constitui híbrido, ausente de terça; tal acorde de sonoridade aberta é comumente encontrado em compositores como Ravel, Stravinsky e em arranjos de música popular ou jazz.

<sup>143</sup> Aguiar (2008, p. 80) também infere erroneamente a relação dos compassos 26 ao 31 do *Estudo de Síntese* com a canção *Lagoa* (1957) de Mendes. Contudo, o que temos é uma citação clara da peça *Urubuqueçaba*, como demonstramos no presente no texto.

**Figura 190** - *Urubuqueçaba*, compassos finais.



Fonte: AVK Éditeur 272, 2003. Marcações feitas pelo autor.

**Figura 191** - Acorde formante ao final de *Urubuqueçaba*.



Fonte: o autor.

Exatamente no compasso 19 do *Estudo de Síntese*, tal fragmento, como exposto na Figura 190, é inserido entre as citações de *Für Annette* e *Ulisses em Copacabana*. Apenas um compasso da citação ampliada de *Urubuqueçaba*, que provê sentido ao se moldar nos mesmos critérios do contexto próximo - sonoridade híbrida semelhante que coaduna com as coleções pentatônicas dos compassos anteriores; distribuição rítmico-melódica e arpejos ascendentes similares ao entorno. Além disso, toda a sequência entre os compassos 15 ao 19 do *Estudo de Síntese*, cria uma força retórica que acrescenta intensidade gradualmente, uma *auxeses*<sup>144</sup>, fornecendo ênfase à passagem direcionalmente até a região aguda, porém esta retórica é interrompida subitamente com a entrada da citação de *Ulisses em Copacabana* (compasso 20).

<sup>144</sup> Um incremento, uma sucessiva repetição de uma passagem musical que sobe gradativamente (BARTEL, 1997, 444). Fragmento melódico que se repete uma ou mais vezes acompanhando de gradativo aumento da complexidade harmônica (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 400). Na linguagem, esta figura visa a ênfase ou ampliação do significado, ou do entendimento, aumentando a importância ou força; é uma figura de exagero, possui certa semelhança com a hipérbole. Exemplos: "Derrote as alegrias, os amigos, a fortuna e o estado." Shakespeare em *Ricardo II*. "Olhe para o céu! É um pássaro... um avião... é o *Superman!*".

**Figura 192** - *Estudo de Síntese*, compasso 16 ao 21; citações conjuntas, retórica e simetrias.



Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

### 5.2.8 *Estudo Magno*

Composta bem no início de 1993 a pedido do professor e pianista José Eduardo Martins e por ele estreada. O nome dado por Mendes é um paralelo à aula *Magna* de uma universidade; poderia também conter uma dubiedade no título, como algo maior, relevante, notável. O *Estudo Magno* tem caráter virtuosístico, se vale de linguagens pós-tonais e da idiomática característica do piano, mas sem chegar aos limites da linguagem de vanguarda.

Algumas citações do *Estudo Magno* foram enxertadas no *Estudo de Síntese*. A primeira delas consta no compasso 36 do *Estudo de Síntese*, que cita o motivo que consta nos momentos finais do *Estudo Magno*, contido compasso 180. Na Figura 193 abaixo, temos a presença do motivo na peça destacada.

**Figura 193** - *Estudo Magno*; compassos 178-180.



Fonte: AVK Éditeur 076, 1998. Marcações feitas pelo autor.

Figura 194 - *Für Annette II*; compassos 4-6.

Fonte: AVK Éditeur 232, 2012. Marcações feitas pelo autor.

Curiosamente, o mesmo motivo aparece em outra importante peça, e já anteriormente elencada neste trabalho, *Für Annette II*, da qual o motivo se expande, pois, contém notas adicionadas em grupos de tricordes (*Für Annette II*, compassos 5 ao 6) que farão parte da ideia do movimento em terças contidas no compasso 37 do *Estudo de Síntese* (comparar as Figuras 194 e 195). Desse modo, temos intersecções intertextuais entre três diferentes obras de Mendes que se utilizam da mesma ideia, lançada na primeira obra, *Estudo Magno*, explorada e ampliada em *Für Annette II*, brevemente retomada e transformada no *Estudo de Síntese*.

Figura 195 - *Estudo de Síntese*; compassos 36-37.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

Tem-se ainda num outro momento do *Estudo de Síntese*, exatamente nos compassos 39 e 40, uma nova citação oriunda do *Estudo Magno*, tomada do compasso 84-85. Mendes faz uma combinação entre a primeira nota com apogiatura e os arpejos em tercinas na citação, uma compressão da ideia original do *Estudo Magno*; *congérie* (BARTEL, 1997, p. 446; LÓPEZ-CANO, 2020, p. 400), uma retórica discursiva onde dois ou mais elementos distintos são acumulados, e no caso, isso ocorre numa única linha melódica ressoando no *Estudo de Síntese*, ao invés de sobrepostos, surgem justapostos (cf. Figuras 196, 197).

Figura 196 - *Estudo Magno*; compassos 84-85.

Fonte: AVK Éditeur 076, 1998. Marcações feitas pelo autor.

Figura 197 - *Estudo de Síntese*; compassos 39-40.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

A passagem acima demonstrada se aproxima do chamado "acorde místico" ou "acorde sintético" de Scriabin<sup>145</sup> a sua fonte estrutural originária; no entanto, é próprio dizer que o *Estudo de Síntese* se baseia, na verdade, da coleção da escala acústica.

Figura 198 - Scriabin, acorde "místico" e escala acústica, exemplos.

Fonte: o autor.

<sup>145</sup> "Acorde místico", também chamado "acorde de Prometeu", associado a obra de mesmo nome. A Musicologia criou retórica ao nomeá-lo criador do "acorde místico", expressão cunhada pelo seu biógrafo inglês A. Eaglefield Hull. Hull publicou em 1918 *Scriabin A Great Russian Tone Poet*, uma biografia que contém um catálogo resumido de suas obras. Manfred Kelkel, na sua tese *Alexandre Scriabine* publicada em 1984, prefere designá-lo como "acorde sintético" (MERHY, 2013, p. 250).

### 5.2.9 Coda

Os últimos compassos do *Estudo de Síntese* reservam uma mudança no sentido dos gestos, que ocorreu geralmente com *palíndromos*, com movimentos ascendentes em *anábase*, sonoridade etérea e leveza do discurso. Há uma irrupção, a partir do compasso 41, em fortíssimo, em uma sequência de baixos descendentes por graus conjuntos, como se numa direcionalidade típica da *tônica* para a *dominante*, mas sem o ser efetivamente, reforçado pelos amplos acordes quebrados arpejados (cf. Figura 199).

**Figura 199** - *Estudo de Síntese*; baixos descendentes, acordes arpejados, compassos 39 ao 44.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

O movimento descendente dos baixos em graus conjuntos - *Lá, Sol, Fá, Mi* - *catábase* (BARTEL, 1997, p. 445), junto aos arpejos, apresenta uma divergência entre o que foi explorado até então na peça, evoca uma trajetória dramática pelo contraste (HATTEN, 2018), apontando os momentos conclusivos da obra, o qual somente irá se concretizar com a diminuição de carga patêmica nos arpejos finais dos últimos quatro compassos.

Os movimentos descendentes dos baixos que ocorrem ao longo da peça, salienta a retórica da *catábase*, que se repete por três vezes no discurso com ênfase crescente numa mudança significativa ao longo do tempo, algo teleológico, em *transvaloração* (ALMÉN, 2008, p. 50), culminando no desfecho acima apresentado (Figura 199), como uma alusão a cadência suspensiva de *tônica-dominante*. A Figura abaixo demonstra os três momentos: *catábase* (a) modal (compassos 4-6) na citação de *Diálogo de Ruptura*; *catábase* (b) modal (compassos 26-29) na citação de *Urubuqueçaba*; *catábase* (c) finalização "cadencial" (Figura 200 abaixo).

Figura 200 - *Estudo de Síntese*; movimentos dos baixos.

The image displays six staves of musical notation in bass clef, illustrating various movements and structural elements. Red arrows labeled 'centralidade' point to specific measures, while blue arrows labeled 'catábase' indicate descending or specific phrasing movements. Key annotations include 'a' at the end of the first staff, 'Ds - D' at the end of the second staff, 'b' at the start of the fourth staff, and 'T - D' at the end of the sixth staff. The staves are numbered 8, 17, 26, 33, and 41.

Fonte: o autor.

Devemos salientar também que, embora os movimentos dos baixos na inflexão por catábase, o gesto de cada frase correspondente (letras: a, b), é expressivamente ascendente, anábase. O gesto final, com anábase "c" (que simula cadência suspensiva tônica-dominante; T-D), e seus arpejos quebrados, será visto a seguir (Figuras 201, 202). Os baixos estáticos em pedal sustentam uma estrutura pós-tonal, ora modal, ora pseudo-tonais, como movimento de seguidos acordes de estrutura dominante (compassos 15-19), e por vezes atonal.

Os conjuntos arpejados para aumentar a tensão narrativa estão dispostos sobre a aspereza da relação entre terças maiores-menores simultâneas ressoando; essa formação faz menção a algumas das estruturas usadas por Bartók, que podem ser obtidas através da coleção octatônica. Segue exemplo com a coleção octatônica e um possível conjunto harmônico feito duas terças menores justapostas em conjunto simétrico FP (014). Ver Figura 201 abaixo.

**Figura 201** - Coleção octatônica e conjuntos.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'OCT 0,1' and '5J'. It contains a sequence of notes with intervals '3M' and '3m' marked. The bottom staff is labeled 'octatônica (rotacionada)' and '(014)'. It contains a similar sequence of notes with intervals '(014)' marked.

Fonte: o autor.

Essa fórmula acima demonstrada está presente nos compassos 41 e 42 do *Estudo de Síntese*; já nos compassos seguintes (43, 44), temos o uso de outras coleções, as modais, sendo que o compasso 43 sobre a base jônica em *Fá*, no entanto, com tensão em trítone com as notas - *Mi*, *Si*  $\flat$  - criando um acorde sobreposto, *Mi diminuto* sobre *Fá maior*, este de caráter dominante sem exercer tal função. No compasso 43, sobre o modo dórico, visto que este será a mesma sequência usada para finalizar a peça, conduzirá as ressonâncias em movimento ascendente ao final, esmorecendo e liquidando a energia tensional, uma retórica expressiva utilizada pelo autor figurando o dissipar, distanciar. Ver Figuras 202 e 203 abaixo.

**Figura 202** - *Estudo de Síntese*, compassos 42 ao 44.

The image shows three measures of music. The first measure is marked '42'. The second measure is marked '1.'. The third measure is marked 'D.C. al Fine' and '8va-'. The tempo marking 'rallentando' is present.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.

**Figura 203** - *Estudo de Síntese*, compassos 45 ao 48.

The image shows three measures of music. The first measure is marked '45' and '2.'. The second measure is marked 'lunga' and 'p'. The third measure is marked 'lontano' and 'Fine'. The tempo marking 'rallentando' is present. A red box highlights the word 'dórico'.

Fonte: AVK Éditeur 197, 2007. Marcações feitas pelo autor.



Por último, *Estudo de Síntese* não possui nenhuma pausa, apenas uma fermata em um final que vai se dissipando (Figura 203); ela se dá por fluxo de ideia que vai se encadeando e em tempo contínuo. Em termos gerais, mantém prioritariamente uma textura monofônica, que ganham contornos dinâmicos por alternâncias de alturas e das ressonâncias que se aglutinam pela pedalização inerente ao gesto pianístico que passa a formar, porém, em segundo plano, há uma textura harmônica e contrapontística, o que será percebido pelo intérprete e pelo ouvinte através da *gestalt*, identificando como um evento.

### 5.3 Intertextualidade e ações narrativas

O paratexto no título já indica o rumo narrativo da peça, *Estudo de Síntese* procede como um hipertexto de vários hipotextos musicais advindos do próprio Mendes e perpassando pelo mesmo numa nova leitura de caráter retrospectivo, destacando as principais obras anteriores, suas frases e fragmentos característicos, uma paródia de si mesmo. Uma obra posterior que faz com que o autor busque a ele mesmo no passado e faça uma autoavaliação convertendo-a em autocitação, mas que para isso, ele teve que moldar todo o material anterior para dar unidade ao posterior, um processo que exige maturidade e tomada de decisão; exige, portanto, uma relação metatextual em sua elaboração (GENETTE, 2010).

Nas categorias de Bloom (2002), temos em *Estudo de Síntese* a classificação geral em *apophrades*, uma figura retórica do tropo das metonímias, a *metalepse* ou interpretação transferencial - que toma o antecedente pelo consequente ou vice-versa - que dá a entender uma coisa por outra. Para se compreender a estética e o propósito do *Estudo de Síntese*, é necessário recorrer às obras anteriores que ele se propôs a sintetizar, por sua vez, as obras anteriores são revisitadas, reescritas e compreendidas a partir da posterior, pois, o próprio compositor foi o primeiro vivenciar e transmitir tal experiência. Passamos a apresentar uma visualização geral das obras citadas na tabela abaixo.

**Tabela 16** - *Estudo de Síntese*; Quadro resumo das citações e categorias intertextuais.

<i>Estudo de Síntese - Étude de Synthèse</i>		
Obra citada	Compassos	Categorias de Straus
<i>Vento Noroeste</i>	1 - 3	motivização / fragmentação
<i>Diálogo de Ruptura</i>	4 - 7	motivização

<i>Il Neige...de Nouveau</i>	8 -11	generalização / fragmentação
<i>Für Annette</i>	12 - 18	fragmentação / simetria
<i>Ulisses em Copacabana...</i>	20 - 21	simetria
<i>Prelúdio 5</i>	22 - 25	fragmentação
<i>Urubuqueçaba</i>	19; 26 - 31	centralização
<i>Estudo Magno</i>	36 - 40	compressão / centralização

Fonte: o autor.

O texto do *Estudo de Síntese*, em seus segmentos, opera sobre citações diretas, não meras alusões (GENETTE, 2010), embora as citações sofram transformações a partir do original em algum grau (LÓPEZ-CANO, 2020). Num todo intertextual, a peça é uma homenagem, algo reverencial nos termos de Hyde (1996), também podemos perceber que há um processo dialético entre o Mendes anterior-posterior (HYDE, 1996), não no sentido polêmico da paródia (GENETTE, 2010), mas no sintético. *Estudo de Síntese* em sua inteireza utiliza de técnica narrativa por (des)contextualização progressiva das citações  $-(x) \rightarrow y \rightarrow \dots$ , seguindo a teoria do *ethos* em Everett (2004).

Quanto às citações no quadro resumo, acima elencados (tabela 16), seguindo as transformações intertextuais segundo a taxonomia de Straus (1990), *Vento Noroeste* tem uma frase característica extraída, a qual é motivizada como argumento principal de início do *Estudo de Síntese*, os conjuntos harmônicos são fragmentados. *Diálogo de Ruptura* é tomado em sua primeira seção apenas o qual é literalmente motivizado. *Il Neige... de Nouveau* tem sua ideia central original transformada e inserida quase irreconhecível no interior de *Estudo de Síntese* e como um momento transitório no discurso, por isso, generalizada. De *Für Annette II* se exporta os conjuntos e frases que constam na sua segunda seção de modo idêntico, estes são transformados por fragmentação e em conjuntos simétricos. *Ulisses em Copacabana...* empresta apenas um breve motivo serial sendo transformado simetricamente. *O Prelúdio 5* é fragmentado, pois na peça originária os conjuntos são harmônicos e na obra posterior se revelam ao longo do discurso. Em *Urubuqueçaba*, a ideia periférica, como o acompanhamento, é trazida a centralidade do discurso. No *Estudo Magno*, itens distintos como melodia e acompanhamento são unidos, comprimidos num elemento único do discurso e centralizados em importância.

Mendes propõe um diálogo consigo mesmo no discurso de *Estudo de Síntese*, e como

argumentando ou atestando sua trajetória pessoal; fato que Almén chamou de *modo retórico intrafísico, intrapessoal*, que

encenam um conflito entre aspectos de uma única personalidade, resultando em narrativas de desenvolvimento psicológico, integração, desintegração ou regressão, e nas quais as relações de marcação e hierarquia são aplicadas de forma generalizada a esse único sujeito atorial; (2008, p. 162).

A narrativa de Mendes não remete a tópicos específicos, o que Almén classifica como *tipo VIII* (2008, p. 90), onde as citações e alusões são de si próprio e não de convenções tópicas, a narrativa é estabelecida por conflito estrutural, ideias dispares unificadas e justapostas, usos de recursos retóricos constantes como elipses, palíndromos, entre outros já mencionados no texto. Conflito observado também pelo intérprete, pela ironia, ou seja, pela expectativa de algo posto e logo contraposto, de ouvir-se um destino que toma outro rumo, da quebra da direcionalidade e das convenções, e da quebra hierárquica.

Deste modo, Mendes constrói e demonstra a sua meta-estética, textos que se relacionam entre si mesmo com estética divergente, são alocados e justapostos num *hipertexto* advindo de vários textos (hipotextos) que sofrem transformações para criar uma unidade textual e novo significado ao serem reescritos. *Estudo de Síntese* se mostra uma obra que muito servirá ao intérprete ou aprendiz como um guia pelos caminhos estéticos de Gilberto Mendes, uma espécie de testamento.

## 6 QUESTÕES ANALÍTICAS EM *SANTOS FOOTBALL MUSIC*

Sócrates: Então vós vos tornais intérpretes dos intérpretes?

Íon: Exatamente.

*Platão, Íon 535a.*

*Santos Football Music* é uma "peça autenticamente brasileira sem ser folclórica", observa Almeida Prado (apud MENDES, 1994, p. 114). Obra composta em 1969 e estreada tempos depois sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho que lhe pedira uma obra para o *Festival de Inverno de Campos do Jordão*, porém, o próprio maestro entendeu que a peça estava a altura de um festival internacional, de modo que foi estreada no *Outono em Varsóvia* em 1973, o XVII Festival de Música Contemporânea. A peça foi composta para orquestra sinfônica, fitas magnéticas pré-gravadas contendo irradiação de jogo de futebol, uma pequena charanga e participação da plateia. Todos esses elementos aglutinados são coordenados pelos regentes e que ainda conta com um teatro musical na parte final da peça.

A peça compreende a segunda fase do autor, de experimentação (SANTOS, 1997), de caráter mais radical e do uso de linguagens extra-musicais e da aleatoriedade. *Santos Football Music*, trocadilho de *Santos Futebol Clube*, carrega no título e na *performance* a força de um símbolo nacional brasileiro, o futebol, e este atrelado a cidade de Santos que detinha um importante e já emblemático time.

Como o futebol, a peça procede como um jogo, necessitando de ações imprevisíveis e extracampo, ou seja, a música escrita não está sobre uma partitura convencional, as ações dos músicos tem uma certa imprevisibilidade e espaço de atuação e o extrato sonoro obtido terá certas matizes inesperadas ao utilizar-se de glissandos, tremolos, harmônicos e outros recursos pedidos. A peça também se mostra "extracampo", não é uma peça de concerto padrão, quebra tal moldura ao se valer de elementos para-orquestrais e participação além-palco para que a obra se instale e "aconteça" plenamente; assim como um verdadeiro jogo de futebol, onde o todo do espetáculo é formado a partir do campo com os jogadores, mas não somente nele, há um público participante e todo um ambiente criado no entorno.

*Santos Football Music* integra, numa só experiência, quase todos os dados característicos da música de vanguarda da segunda metade do século - entre os que lhe são mais caros - como o som concreto (em fitas magnetofônicas, as três locuções esportivas), o som orquestral atonal, sem melodias (um magma sonoro em permanente transformação, sempre diferente), a participação do público na execução da obra (um segundo regente indica por meio de cartazes

o que deve ser feito por ele), o teatro musical (os músicos, no final, fazem um simulacro de um jogo de futebol) e um novo grafismo para a notação de toda essa trama contrapontual; à qual ainda se agrega uma charanga no meio do público, que toca ritmos de escola de samba, à maneira do que se ouve num estádio (MENDES, 1994, p. 126).

## 6.1 Multitexturalidade e Dessacralização

*Santos Football Music* é pensada em camadas, texturas que se sobrepõem formando um todo do "jogo" musical que terá somente sentido desta forma, como em um contraponto. Se, se buscar ouvir separadamente as partes, como alguns ouvintes, ou intérpretes incautos, não se obterá de fato a compreensão da peça. A obra é uma grande paisagem sonora, onde, orquestra, gravação, e público, constituem conjuntamente o cenário; uma música dionisiaca, nas palavras de Murray Schafer (2001, p. 21), irracional, subjetiva, como o próprio jogo o é.

A obra se assemelha ao processo eletroacústico de composição por extratos sonoros e materiais diversos, modificados e sobrepostos ao longo do tempo. Sons musicais conhecidos em seus timbres e acordes, eventos sonoros, ruídos, articulações humanas do público, e teatro são reunidos na trama. Embora Mendes chame a parte gravada nas fitas magnéticas de "som concreto", o termo empregado não é propriamente ao da música concreta em essência, como apregoou Schaeffer, a qual necessita de manipulação da fonte como objeto sonoro; Mendes utiliza o termo somente em relação à fonte sonora pura não-musical pré-gravada.

*Santos Football Music* é estabelecida segundo a estética eletroacústica em estruturação multitextural.

Eu vinha de São Paulo para Santos e o rádio do carro – era um domingo – irradiava um jogo de futebol, e, de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor, narrando a partida. Era como que um canto falado em “rectus tonus”, em boa parte do tempo, ascendendo e descendendo segundo a emoção provocada no locutor pelos lances que ele descrevia. [...] Imaginei três irradiações simultâneas, como três instrumentos de um mesmo naipe, na orquestra, soando ora como dois, ora um, três, nenhum. Um contraponto a três partes (MENDES, 1994, pp. 126-127).

Em breve análise ao escrever em 1974 para o jornal *Última Hora*, de São Paulo, Wisnik destaca:

Na verdade, a peça parte da ideia profundamente enraizada na arte musical que é a da polifonia, isto é, a simultaneidade de várias vozes diferentes, a ocorrência ao mesmo tempo de vários planos sonoros. É esse sentido que a locução esportiva aparece projetando-se sobre a linha orquestral como se

fosse um canto gregoriano (na explicação introdutória do compositor, pela televisão) e o público participa como uma massa coral. Os vários blocos ora se substituem, ora se encontram, definindo a multiplicidade do acontecimento. O que se torna estranho para muitos é a natureza dos materiais empregados para se construir essa polifonia, que são os sons do mundo futebolístico dos estádios utilizados como potencial ao mesmo tempo sonoro e semântico: isto é, como elementos próprios para soar musicalmente, mas carregados de um sentido social, ligado ao jogo e à massa (MENDES, 1994, p. 124).

Wisnik prossegue numa perspectiva de impacto e mudança que a peça acarreta ao ironicamente (des)sacralizar todo um conjunto de símbolos.

Transpostos de um estádio para o concerto, mundo restrito e sacralizado, conotado como de elite, esses materiais musicais fazem música ao mesmo tempo que realizam um agrande invasão profana, festiva e humorada. O *profano* está aqui ligado à ideia de ruptura escandalosa de uma regra, da do ritual concertístico. A festa está ligada à explosão do jogo participado coletivamente. O humor resulta do deslocamento de contexto, onde a locução esportiva, os gestos do árbitro e as expansões da torcida estão fora do lugar, contratando a sua origem de espetáculo de massas com o prestígio cultural do contexto que as recebe (MENDES, 1994, p. 125).

Temos alguns planos sonoros em correlação, os quais representam entidades ou classes diferentes que podemos destacar na rica multiplicidade de representações obtidas através da peça. A orquestra numa dupla representação: de um lado, os jogadores em campo, de outro, a elite cultural erudita. O coral pelo público presente, que tanto é plateia num concerto, ou como público da classe trabalhadora que assiste aos jogos, e que por sua vez se manifesta, tanto num estádio como nas intervenções extra-musicais da peça. O grupo festivo da charanga como sua manifestação espontânea, ruidosa e penetrante que interfere no discurso, como um pequeno grupo concertante ou nos arroubos dos solistas que improvisam e ornamentam tal qual a euforia da festa. Tudo sobre um "cantochoão" radiofônico norteando o enredo, e também espacializado em pontos diferentes da sala, numa escuta que remete ao imaginário dos tempos em que somente o rádio fornecia, algo puramente acusmático.

Há, portanto, uma sobreposição sonora das camadas numa relação *multitextural*, que aponta para uma polifonia de representações: a orquestra, o público-coro, os solistas, numa polifonia das classes, a elite, os trabalhadores do rádio, e o público atuante. Surge com isso um discurso altamente "contrapontístico" numa linguagem de maior dificuldade de assimilação pela pluralidade sonora e semântica, exigindo reciprocidade em meio a multitexturalidade estrutural numa escuta atenta e de operações dialógicas.

O maior estranhamento que a peça ainda causa é que ela ab-roga um processo

incomodo, o de dessacralização. Sacro é algo tomado do uso comum para um fim superior, no caso religioso, venerável, exclusivo; logo, profanar é justo o oposto. Trazer o ambiente do jogo de futebol para o lugar sacralizado como um teatro, e ainda executado por uma instituição sacralizada como a orquestra sinfônica é tudo o que não se espera, o público é levado ao conflito, ou escândalo. O considerado sacro foi levado ao comum; há um conflito de espaço e de seu "devido" uso. Por outra visão, o ambiente do estádio também pode ser um ambiente sacralizado a seu modo próprio. Todo o elemento sacro está ambientado num ritual, todo um processo e procedimento coerente o envolve, a quebra deste rito ou deslocamento de espaço e modo é considerado profanação.

O campo religioso pode nos levar judiciosamente a reler cada concerto como uma cerimônia religiosa, com coros, a liturgia, os instrumentistas tais como fieis oficiantes, o maestro como o grande Celebrante, etc. A analogia não é sem fundamento. [...]. Hoje, em sua acepção musical, o concerto é uma "sessão musical" e no seu uso corrente, designa sempre o acordo, o conjunto harmonioso. Se o público de um concerto musical vem de fato assistir e escutar um conjunto harmonioso, ele espera também a emoção considerada dada, da mesma maneira que os fieis ao longo de uma missa. Para muitos espectadores, o objetivo principal do instrumentista é lhe proporcionar uma certa emoção e é justamente isso que esperam dele. Esta emoção tem um duplo sentido e uma dupla função. O espectador espera sentir uma emoção da ordem da alegria, da tristeza ou ainda da melancolia que o fará vibrar ao mesmo tempo na alma e no corpo e criará uma ruptura com o cotidiano (ADENOT, 2008, p. 235).

Nada na peça segue um rito esperado - a orquestra não é utilizada do modo convencional, tanto na escrita musical como no teatro-musical que surge; o público não chega passivamente ao local sacralizado para uma audição em concordância quase ritual e religiosa, mas lhe é pedido um envolvimento mais congregacional; irradiações, gritos, e teatro, são elementos ainda mais "estranhos" (no mais literal sentido etimológico, ou seja, "vindo de fora", "não pertencimento") invadem o ambiente sacralizado. É exatamente nisso que reside a força de *Santos Football Music*, ela requer que o "estranho" passe a conviver num mesmo local sacralizado, por natureza excludente ou exclusivista, que todos sejam equiparados em importância e igualdade das camadas numa paisagem uma para que a obra tenha sentido.

Talvez o fato mais notório de *Santos Football Music* é a requerida participação do público, algo inusitado. A cena musical formula um teatro-estádio, a plateia não é passiva, antes, torna-se intérprete, participativa na paisagem sonora. Sobre isso, Mendes expõe:

Aí eu imaginei uma orquestra por baixo que não vai fazer a melodia nenhuma, vai fazer um "magma" sonoro, um barulhão, totalmente atonal. Eu já estava

com dois elementos: o som concreto, que é da música concreta, som de ruídos né, que era a irradiação dos jogos e esse magma por baixo... e aí me ocorreu colocar a assistência, o público, participando da obra. Eu estava mexendo aí com toda a estética da música contemporânea, da arte em geral. A participação, que hoje em dia se chama de interatividade. Eu pus uma plateia entrando na música. Naquele tempo, a gente chamava “participação do público na obra de arte”, não se chamava de interatividade (90 Anos, 2012, episódio 86).

A participação da plateia é dada como uma torcida o faria com os sons e ruídos típicos de um jogo. No entanto, embora o termo comumente utilizado seja "interatividade", inclusive Mendes citando acima o utiliza, entendemos o ato como prática participativa, pois, interação requer outro pressuposto, a reciprocidade. Interatividade, pois, é um termo um tanto recente que sendo usado amplamente tem se tornado confuso. Na física, por exemplo, há interação quando o comportamento de partículas é alterado pelo movimento de outras, o eletromagnetismo é um caso. Nas ciências sociais, interação é algo inato, visto que não há ação humana separada da sociedade, e vice-versa, e eles se influenciam mutuamente. Nas relações da natureza a interação é primordial ao equilíbrio e funcionamento do ecossistema, a influência mútua entre os oceanos, o vento, a temperatura, o solo, etc.

Deste modo, compreendemos que interatividade ocorre quando há uma atividade mútua e simultânea que pode interferir ou agir sobre o outro, atuar livremente em função de um objetivo comum, e que carrega alguma imprevisibilidade. Assim, em *Santos Football Music*, embora tenhamos um público participativo, agindo para formar toda a cena da obra, não podemos considerar formalmente como interagindo, pois, sua ação não modifica a ação orquestral ou estrutural da peça e seus rumos; o público age, sim, mas como mais uma camada textural sobre a obra, e de modo controlado pelo texto preestabelecido e de sua regência. O termo interação seria mais propício na improvisação musical, na improvisação livre, em certas manifestações da música eletroacústica em *live-electronics*, ou em certa medida na música aleatória.

Tomando como empréstimo e fazendo um paralelo com as artes visuais, *Santos Football Music* decorre de uma "desintegração do quadro convencional" (OITICICA, 1997, p. 311), extrapola o limite da tela e da moldura que em seu "aspecto funcional e restritivo fixam um objeto e recortam uma realidade" (GULLAR, 2007, p. 91). Afirma ainda o neoconcretista Gullar (2007, p. 94): "Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento".

Deste modo, a manifestação musical da peça de Mendes somente se dá no

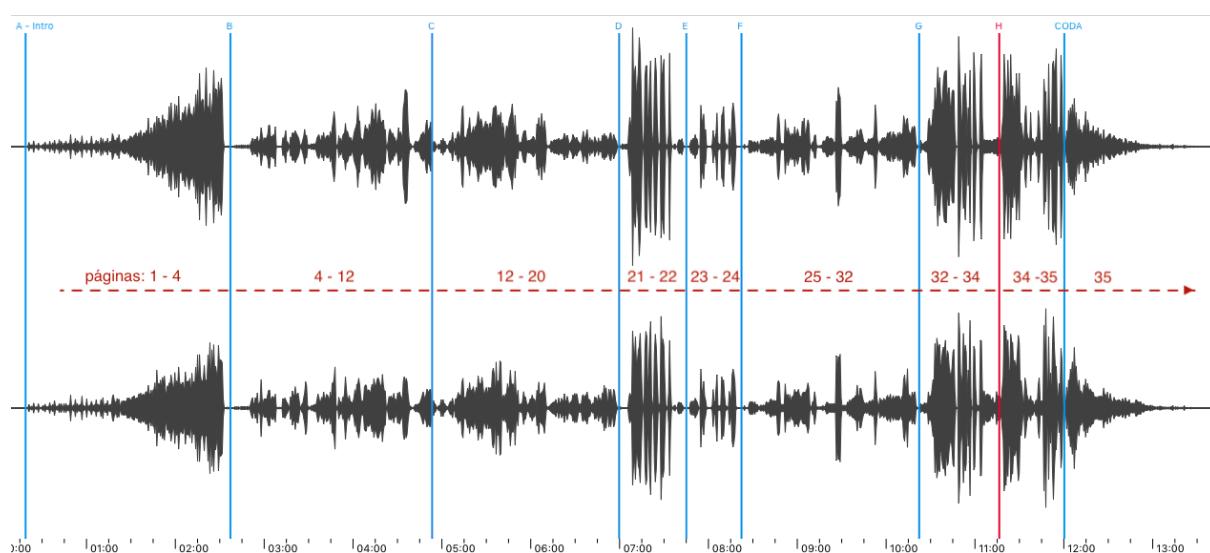


"acontecimento", em se deixar manusear, seja pelos músicos das orquestra, seja pelo público, um grande *happening*, o que Gullar (2007, p. 59) chamou de "não-objeto", uma "imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta".

## 6.2 Segmentação e Análise

Embora *Santos Football Music* que não pertença a uma forma musical tradicional, decidimos segmentar a peça de modo a se compreender um enredo. Sob a perspectiva apenas orquestral, não se evidencia uma direcionalidade, a música instrumental fornece um pano de fundo que busca dar ênfase, como uma trilha sonora, com seu lugar de importância no quadro geral da paisagem sonora. A música também não é de cunho descritivo, na acepção clássica do termo, contudo ela possui um caráter lúdico que deve ser considerado; as interferências das irradiações pré-gravadas e do público tanto corroboram com esse aspecto quanto fornecem um rumo que formam o enredo junto a orquestra, mesmo atuando num "contraponto". O teatro inserido nos momentos finais da peça tem algo da contradição dadaísta e da associação livre de ideia e liberdade da linguagem do surrealismo, ato que surpreende e desfoca o jogo musical.

Figura 204 - *Santos Football Music*; segmentação.<sup>146</sup>



Fonte: imagem gerada pelo autor sobre áudio da gravação CD *Música Nova*, 2008.

<sup>146</sup> Utilizamos o áudio da gravação realizada pela Orquestra Sinfônica Nacional - UFF sob a regência de Lígia Amadio para o CD/DVD *Música Nova - 2008*, da série *Música Brasileira no Tempo*.

A segmentação acima (Figura 204) considerou as pausas nos momentos em que o silêncio exerce uma força retórica vetorial no discurso. Consideramos também a mudança de textura em momentos de transição e sobretudo a ingerência do público que acompanha o "jogo" e acaba por fornecer uma percepção direcional da peça, como se fora o desenrolar de uma partida de futebol. Interessantemente, Chagas (1992) compreendeu a obra numa forma ternária ABA' tendo uma introdução e uma coda; todavia, ainda que o intento fora o de apresentar direcionalidade e coerência, não subscrevemos tal ponto-de-vista analítico, embora, alguns de seus dados no bojo da argumentação sobre as microestruturas sejam pertinentes, conceber a obra fechada numa forma ternária não nos parece condizer com seu enredo e direção.

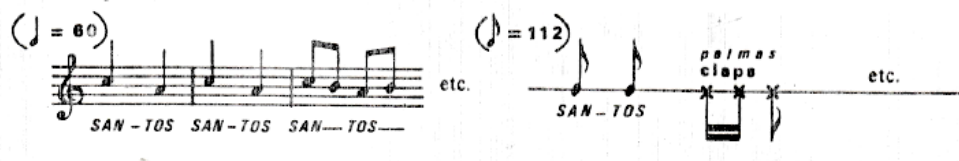
*Santos Football Music* possui uma coerência e direcionalidade, não numa forma convencional, como a ternária, mesmo que consideremos um período introdutório e outro finalizante, que poderíamos também chamar de coda, contudo, a peça em questão, como *simulacro* de um jogo de futebol tem alguns fatos basilares mesmo que paradoxais: aleatoriedade e direcionalidade. Numa primeira reflexão parecem ser questões excludentes, todavia não é o caso, pois, componentes aleatórios quanto ao que poderá ocorrer numa partida, *vir-a-ser*, os movimentos durante o jogo, ainda que carreguem uma certa aleatoriedade, possuem um objetivo, um alvo, uma direcionalidade; e a orquestra dá ênfase a este sentido. O "jogo" musical da peça possui uma direção, ainda que algumas das estruturas internas tenham caráter aleatório, ou em termos aristotélicos, acidentes<sup>147</sup>. Deste modo, preferimos segmentar e definir mais seções, visto que não há necessariamente uma reexposição do material, mas um processo crescente, com as devidas transformações, como num jogo, ao ápice, o gol, e seguido de breve desfecho.

O segmento introdutório (chamamos de A), caracteriza-se pela expectativa, o "jogo" ainda não começou, momento de preparação da equipe e da torcida no estádio que grita o nome do time e aguarda o início da partida. Assim temos o público dividido em duas partes (algo estereofônico) participando, onde, um grupo grita repetidamente com palmas: *Santos!* Outro grupo, um simples canto próprio da torcida em terças e seguido por graus conjuntos - Dó, Lá, Dó, Lá, Dó, Si, Lá, Si - procedimento irônico de Mendes a ambiguidade de fazer alusão ao canto litúrgico sacro trazendo um canto de torcida, uma sacralização da torcida e dessacralização do concerto.

---

<sup>147</sup> Tradução de um termo grego aristotélico para "coincidente", "concomitante"; muito utilizado pela *escolástica*, que designa o que pode, indiferentemente, estar presente ou desaparecer sem modificar o sujeito ao qual pertence DUROZOI, G. e ROUSSEL (1993).

**Figura 205** - *Santos Football Music*; instruções do canto executado pelo público.



Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Biblioteca ECA-USP.

A música é iniciada pelo piano em acorde de mi bemol maior na primeira inversão abertos em dois campos distintos da tessitura, com ritmo marcado uniforme e dinâmica crescente, numa metáfora da espera e certa ansiedade pelo jogo que irá se iniciar. Na página 2, a orquestra começa a esboçar sua entrada em cena. A partir dos graves outras frequências se juntam ao piano, que passa executar os *clusters*. Cada instrumento ou naipe se insere com uma única nota que se prolonga formando uma ampla faixa de frequência que, juntamente com o público, formam uma grande massa sonora em dinâmica crescente. A crescente massa sonora é abruptamente silenciada (página 4 da peça).

Deste modo, o segmento introdutório cria um processo de adensamento textural, de um simples acorde tonal para um pontilhismo que se torna massa sonora, e que esta é interrompida pelo silêncio retórico, seguido de uma espécie de filtragem sonora onde somente um trio - piano, violino e trombone - permanece (trio esse que também finaliza a música) gerando a transição entre os segmentos.

Na figura abaixo (Figura 206) temos um esboço da crescente massa sonora que abre a peça, e onde vemos uma relação estrutural entre tríades que se formam (037) sob tricordes atonais (014) e se somam a massa sonora, a qual se desfará após a pausa geral (*aposiopeses*, uma interrupção do discurso) na transição com o trio instrumental. Esse movimento estrutural abaixo demonstrado em seu aumento de massa e sua ruptura, pode ser igualmente verificado no sonograma (comparar Figura 204) entre segmentos A e B, nos dois minutos iniciais.

**Figura 206** - Esboço dos conjuntos e a progressão da massa sonora entre as páginas 1 a 4 que compõe o segmento introdutório de *Santos Football Music*.

Fonte: o autor.

No segmento denominado B (*cf.* Figura 204), finda-se o período introdutório e inicia-se a elaboração do jogo. Os acordes de transição dados pelo trio (piano, violino e trombone) sugerem a mesma atenção vetorial protensiva a apontar para uma cena que irá seguir adiante, e, ao romper dos sons rítmicos do bongô entrelaçados com o do piano deslizando sobre uma faixa de notas pré-estabelecidas, e numa defasagem aleatória, temos os primeiros movimentos de início da partida. A execução deste duo, piano-bongô, exercem uma marcação temporal e retórica no discurso; movimento semelhante irá se repetir mais adiante na obra (*cf.* Figura 217).

O contraste com o segmento anterior é evidente. Antes, por aglutinação, a formação de uma massa sonora; agora, por contrastes e irregularidade rítmica. Os instrumentos de orquestra ora surgem em textura pontilhista e fragmentos melódicos, ora em aleatórios glissandos, trinados, trêmulos e frenéticos movimentos alternando faixas de frequência microtonais; aliando ainda o contraponto da irradiação e manifestação do público.

Na textura da página 5 e 6 temos conjuntos hexacordes que conduzem o pontilhismo dado pelos instrumentos de sopros, seguido sobre as graves e longas notas pedais nas violas e violoncelos, sendo que o piano desliza sobre uma faixa determinada em glissando; tudo inserido numa camada ruidosa das locuções que se intercalam.

**Figura 207** - Conjuntos presentes em *Santos Football Music*, página 5-6.

The image shows a musical score for two pages, 'página 5' and 'página 6'. The score is written for piano and orchestra. On page 5, there are two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The bass staff has a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The score is divided into two sections: 'Piano' and 'Piano+Orq.'. The 'Piano' section is marked with a vertical line and the label 'FN 6-z39'. The 'Piano+Orq.' section is marked with a vertical line and the label 'FN 6z-36'. The score shows hexacordal structures and chromatic movements. On page 6, the treble staff has a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The bass staff has a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The score is marked with a vertical line and the label 'FN 6z-36'. The score shows hexacordal structures and chromatic movements.

Fonte: o autor.

Diante do aparente caos e aleatoriedade na música, como num jogo, observamos alguns outros pontos em comum no desenvolvimento da ideia orquestral. Alguns dos fragmentos são dispostos de maneira similar e transpostas para outros timbres e tessituras visando mudar a coloração do evento. Um destes é um fragmento dado pelo fagote e em seguida pelo clarinete de modo similar, o primeiro na página 7, e o segundo na página 9; eles parecem fazer uma alusão, muito transformada, do canto da torcida (*cf.* Figura 205); e ambos fragmentos são formados por conjuntos cromáticos (Figura 208).

**Figura 208** - *Santos Football Music*; fagote e clarinete, fragmentos página 7 e 9.

The image shows two musical staves. The left staff is for Bassoon (fagote) on page 7, featuring a series of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The right staff is for Clarinet (clarinete) on page 9, showing a similar rhythmic pattern with dynamic markings of *p*, *f*, and *p*.

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979; fragmentos. Marcações feitas pelo autor.

O mesmo procedimento retórico é encontrado nos movimentos aleatórios rápidos, seja em staccato ou legatos em glissando, que ocultam as terças menores como faixa de execução desses gestos pedidos pelo autor, que também são distribuídas, enfatizadas e sobrepostas por vários outros instrumentos constantemente entre as páginas 7 a 11 da peça (Figura 209), como uma evocação das mesmas terças menores do canto da torcida, como visto anteriormente. Deste modo, a orquestra sutilmente com outra textura sombreia em segundo plano a voz do público, que cantava em momento anterior (páginas 3, 4), e este público passa a efetuar uma camada ruidosa com falas aleatórias e protestos (páginas 10,11), que antes pertenciam à orquestra, ou seja, uma inversão sonora dos recursos texturais.

**Figura 209** - *Santos Football Music*; excertos das seqüências em terças menores exploradas pela orquestra em vários momentos entre páginas 7 a 11.

The image displays several musical staves from an orchestral score, with red boxes highlighting specific passages. The instruments shown include Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Percussion (P.), Violin I (v I), Violin II (v II), Viola (ve), and Violoncello (vc). The excerpts show various dynamic markings such as *ppp*, *p*, *f*, and *mf*, and some include performance instructions like *pizz.* and *tr.*

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979; fragmentos. Marcações feitas pelo autor.

Além dessa textura em terças menores modulando aleatoriamente a faixa de

frequência por múltiplos instrumentos, exercendo uma retórica de sinonímia, outro elemento é também reforçado no discurso, os fragmentos pontilhistas que se somam em conjuntos com notas alongadas, e entre pares de instrumentos que formam uma melodia reticente, cautelosa, como quem observa o jogo com certa atenção, construindo passo-a-passo o movimento espacializado entre os timbres. Percebe-se o gesto é executado de modo semelhante (*cf.* Figura 210). No último fragmento desta natureza, uma pausa novamente interrompe e direciona para outro segmento.

**Figura 210** - *Santos Football Music*; excertos das páginas 6-7 e 11-12, gestos em sinonímia.

The figure displays four musical excerpts from the score for *Santos Football Music*. The first excerpt shows the Flute (Fl) and Clarinet (Cl) parts. The Flute part begins with a dynamic marking of *p* and features a slur over a series of notes. The Clarinet part starts with a dynamic marking of *ppp* and also has a slur. The second excerpt is for the Trumpet (Tr) 1 and 2 parts, marked *con sord.* (con sordina), starting with a dynamic marking of *pp* and a crescendo leading to *mf*. The third excerpt is another view of the Trumpet (Tr) 1 and 2 parts, also marked *con sord.*, starting with *pp* and a crescendo to *mf*. The fourth excerpt shows the Oboe (Ob) and Clarinet (Cl) parts. The Oboe part starts with a dynamic marking of *p* and a crescendo to *f*. The Clarinet part starts with a dynamic marking of *mf* and a crescendo to *f*.

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979; fragmentos.

Outro recurso técnico e retórico está em um breve gesto na página 8 da peça, onde os instrumentos de sopro - trombone, flauta, oboé, clarinete e fagote - são uma dilatação do motivo dado pelo piano (que por sua vez, por ser visto como uma condensação dos fragmentos dos sopros elencados). Confira a marcação na Figura abaixo.

**Figura 211** - *Santos Football Music*; página 8, motivo condensado/dilatado, piano e sopros.

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Marcações feitas pelo autor.

Uma breve pausa de função estrutural separa o evento, o próximo segmento, denominado C (Figura 204), caracteriza-se por dissipação da massa sonora e ênfase no pontilhismo dando maior movimento aos eventos que se sucedem, segmento que vai da sonoridade rarefeita ao adensamento. Os instrumentos em seu pontilhismo e as mudanças timbrísticas parecem corroborar com o jogo que se desenvolve em troca de passes entre os jogadores em campo.

O breve silêncio é interrompido pelo grito "Pelé" junto ao acorde em semitons do piano (página 12, compasso 9 da peça); o bongô, em seu ritmo aleatório, introduz uma alusão ao movimento do jogador, a correria em campo, passando para outro jogador, "Pepe", sempre junto ao *cluster* do piano, tudo em fortíssimo e com a narração do jogo nas gravações ao fundo. A seguir (páginas 14 a 16), a rarefação começa ceder lugar ao aumento de massa sonora; de um lado os sopros mantendo a textura pontilhista, entretanto, com mais inserções e menos esparsas, de outro, as cordas e o piano em conjuntos de notas formando *cluster*; tremolos, notas longas em harmônico e demais efeitos num movimento constante ascendente, uma função retórica de *anábase*, a qual cria um estado patêmico de ansiedade ou expectativa e de vetor protensivo, que direciona aos próximos eventos (Figura 212). Incluso na composição da textura encontram-se as três irradiações intercaladas, espacializando o movimento, também a intervenção do público com sons de protesto, vogais aleatórias, e o canto da torcida, além da charanga que incentiva o jogo (página 16).

**Figura 212** - Esboço dos conjuntos em clusters por movimento cromático ascendente que geram tensão no discurso de *Santos Football Music* entre página 14 a 16.

The image shows a musical score for Piano and Strings. The top staff is labeled "Piano+Cordas (pp. 14-16)" and the bottom staff is labeled "Cordas (p. 18)". The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Piano part features a series of chromatic clusters in the right hand, while the Strings part features a similar chromatic cluster in the left hand. A red arrow points from the Piano part to the Strings part, indicating the chromatic movement.

Fonte: o autor.

A tensão é gradativa a medida em que o pontilhismo dos sopros se intensificam e o piano fragmenta em faixas de frequência os outrora clusters (página 16 e 17 da peça), somado a charanga e gritos da torcida. Há um diálogo nas páginas de 16 a 18 entre o público-torcida e a orquestra (piano e instrumentos de sopro) - o canto característico "Santos, Santos..." da torcida é replicado pela orquestra de modo transformado pelos constantes intervalos em terças de duas maneiras: na execução aleatória de glissandos em faixa de frequência estipulada, ou na motivação por graus conjuntos desta mesma faixa em terças. Primeiro o público entoia, e segue a resposta dos instrumentos, quase numa antífona (Figura 213).

**Figura 213** - *Santos Football Music*; página 17. Exemplo das terças em diferentes texturas que contrapõem o canto da torcida na página anterior.

The image shows a musical score for page 17 of Santos Football Music. The score includes parts for Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), and Piano (P.). The Piano part is marked with a 2nd ending. The woodwind parts are marked with dynamics like ppp, fff, and pppp, and include instructions like 'Solo senza Sord.', 'con Sord.', and 'Solo'. The Piano part is marked with a 2nd ending.

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Marcações feitas pelo autor.



O evento tensiona ainda mais com a reinserção de ideia anterior dada ao piano e bongo nos conjuntos em glissando aleatoriamente - *Si b*, *Lá*, *Lá b*, *Mi*, *Sol* - como artifício de memória e também unidade da peça, tendo um caráter isotópico<sup>148</sup> por sua redundância (ver Figura 207). Tal duo age constantemente na obra como sinalizadora de algo prestes a ocorrer, ocupa uma função pré-modalizadora na retórica do discurso (páginas 18, 19 da peça). Dando ainda mais ênfase, este ponto da peça temos a fala do público e a presença da charanga.

A crescente tensão e direção do evento recebe ainda outros elementos sonoros realizados, nos termos de Almén (2008) por transvaloração, ideias anteriores transformadas ao longo do tempo da obra com significação: as quiálteras nos sopros e cordas que se chocam por tons inteiros em *clusters* que acabam por formar uma faixa em terça - entre *Ré*, *Mi*, *Fá #* - numa célula rítmica que lentamente se movem no tempo do jogo, criando mais expectativa, porém mantendo a relação com o "canto" da torcida com o grito "Santos..." (página 19 da peça); unido a isso, temos adiante o mesmo intervalo entre terças executado numa textura móvel e rápida, randômica, em faixa de frequência diversa (de *Sol* a *Si b*), no trombone e violoncelo sobre uma nota longa no contrabaixo. O piano reforça os mesmos conjuntos de notas nesse momento, porém com outra rítmica, o público silencia, algo está prestes a acontecer (página 20 da peça).

**Figura 214** - *Santos Football Music*; visão parcial da página 19. Quiálteras na faixa de terças.

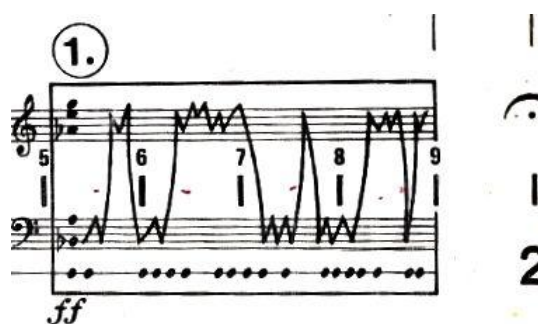
Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Marcações feitas pelo autor.

<sup>148</sup> Segundo Tarasti (1994, p. 304) “um conjunto de categorias semânticas cuja redundância garante a coerência de um complexo de signos e possibilita a leitura uniforme de qualquer texto”.

Silêncio breve, somente a irradiação através das fitas magnéticas em execução, todos continuam em silêncio, orquestra e público, *aposiopeses*, pausa com sentido retórico, atenção paira no ar, assim inicia o segmento que denominamos com a letra D (Figura 204). O longo grito de "gol!" da plateia interrompe o silêncio, a orquestra em *tutti* tocando glissando descendentes em fortíssimo acompanha figurativamente o sentido, como pretende Mendes (1994, p. 133), como se a orquestra fosse o radialista narrador da partida a gritar igualmente.

Seguidos contrastes de ruídos permeiam esse segmento (páginas 21, 22), num diálogo entre grito e ruídos do público, irradiação gravada, *tutti* orquestral no glissando descendente e aleatório, num multicolorido jogo de timbres e espaços entrecortados por silêncios que fragmentam o discurso. Mais uma vez, piano e bongô em duo retomam ideia característica que tem servido de pontuação de transição entre períodos da peça, agora indicando o final do segmento, perpetrado pela suspensão geral na fermata posta.

**Figura 215** - *Santos Football Music*, página 22, compassos 5 a 9, piano e bongô.



Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979.

Após *suspensio*, temos na página 23 da peça um novo segmento (que denominamos "E"), a retomada da partida após o gol. O contraste entre os segmentos é evidente, o anterior fragmentário, esse se inicia com aumento gradual da textura em massa sonora; instrumentos de sopros em relevos glissando aleatoriamente dentre uma faixa de frequência estabelecida pelo autor, e os instrumentos de cordas num conjunto de notas longas formando cluster por semitons, porém em bandas amplas de frequência. Tudo somado a falas aleatórias e protestos do público que formam uma massa geral ruidosa, o jogo irá recomeçar.

No evento seguido, página 24 da peça, o movimento é reiniciado. Três elementos se contrapõem para formar o enredo: O pontilhismo dos sopros e piano (em *cluster*) sincronizados com os nomes dos jogadores elencados; o violino ziguezagueante que passa sinuosamente por diversas alturas em glissandos, com harmônicos e trinados; as irradiações se alternando entre breves silêncios. Esses elementos sonoros detêm movimentos espacializados

entre os instrumentos em pontilhismo e os movimentos aleatórios das alturas do violino, polifonicamente fazem referência ao movimento do jogo, nos passes de bola entre os jogadores citados no decurso da peça, um jogador referido e o respectivo som pontilhado pelo sopro e piano em *cluster* e finalmente pelo pontilhar dos graves violoncelo e contrabaixo, aumentando a tensão da partida, por sua vez, o movimento sinuoso e rápido da bola em campo, representado pelo violino e seus movimentos glissados. Aqui temos uma isotopia entre os gestos da orquestra, das falas e a metáfora do jogo.

Figura 216 - Santos Football Music; página 24.

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Biblioteca ECA-USP.

Uma longa pausa de 6 segundos separa os segmentos, logo após temos as irradiações alternando-se nos pontos da sala e na dinâmica, entra mais vez o evento característico pontuador com o piano e bongô, estamos no segmento que chamamos de "F", que será uma espécie de reexposição de todo material sonoro até aqui ouvido, porém com ligeiras

transformações. Esse segmento se caracteriza pela alternância textural entrecortada de pausas constantes, gradativo aumento de tensão e expectativa, as "jogadas" estão sendo feitas, muitas sem sucesso ou incompletas e com desvios.

Na página 26 da peça, sob a irradiação sonora constante, temos os instrumentos de sopro, trompete, flauta e clarinete, num movimento heterofônico em notas longas; por sua vez, os instrumentos de cordas, viola, violoncelo e contrabaixo transformam o evento que tem pertencido ao duo piano e bongô (Figuras 214, 215), a viola sinuosa e freneticamente em largas faixas de frequência com glissando de alto a baixo e com uso harmônicos e trinados, semelhante ao que fez o violino anteriormente (Figura 216), violoncelos e contrabaixos numa faixa delimitada com sons granulados devido ao uso de *pizzicatos* e *col legno*. As cordas, por metáfora, em relação ao movimento do jogo em si, bola e jogadores; os sopros, o aspecto emocional da tensão da partida; a charanga que surge breve completa o quadro da torcida.

A próxima página direciona para o aumento tensional. Piano ataca fortemente um único conjunto de notas, as cordas aumentam a massa sonora, glissandos na viola com harmônicos continuam, violinos e violoncelos aleatoriamente perpassam faixas de alturas tendo o mesmo conjunto delimitado por terças, somente o contrabaixo mantém uma nota longa juntamente com os instrumentos de sopros, trombone e fagote. O que todos esses instrumentos citados tem em comum é o conjunto cromático de notas (também conhecido como célula X)<sup>149</sup>, usado em diferentes tessituras - *Sol*  $\flat$ , *Sol*, *Lá*  $\flat$ , *Lá* - já o piano efetua uma variante deste com as notas - *Mi*, *Sol*, *Lá*  $\flat$  - que detém a forma primária (014). Todo esses eventos conectados com o repetido grito do público: *Mais um! mais um...* Toda a massa sonora indo do pianíssimo para o fortíssimo, seguido de uma grande interrupção, *abruptio*.

As páginas de 28 a 30 continuam a conduzir gradativo aumento de tensão, embora como muitas interrupções, o "jogo" parece truncado, lances incompletos representados pela fragmentação do discurso sonoro. O silêncio orquestral dura 4 segundos, temos somente o burburinho do público e a charanga ao longe e a transmissão gravada, sonoridade ruidosa distante no espaço por ser tudo executado em pianíssimo. Um sutil harmônico de um violino, notas suaves se chocam nos oboés e no trompete com surdina, tudo num parco pontilhismo, outro momento de expectativa. Subitamente, um *tutti* orquestral, exceto contrabaixo, ecoam numa nota longa, o cromatismo distribuído em regiões diversas de alturas, tudo em fortíssimo, interrompe a textura esparsa anterior; o que se assemelha às buzinas dos torcedores no estádio

---

<sup>149</sup> Antokoletez (1990, pp. 70, 71) apresenta as células discorridas por Perle (1955) analisando a música de Bartók e define o uso de tetracordes simétricos, que recebem a denominação de célula X para as de intervalos cromáticos (0123), célula Y para o tetracorde por tons inteiros (0246), e célula Z com intervalos simétricos por quarta aumentada sobreposta (0167) com Treitler (1959).

(página 29, compassos 2 a 4). Os instrumentos de sopro de madeiras repetirão a mesma ideia sonora e metafórica na página 30 compasso 7; enquanto os instrumentos de cordas voltam aos glissandos, oscilando sobre as terças estabelecidas como região limite, uma massa sonora num ruidoso "pad" sob pontilhismos dos sopros e gritos da torcida pelo time do Santos.

Os elementos sonoros revisitados seguem assim até a página 32 - pontilhismo e massa sonora aleatória com glissando sobre um limite de alturas - esse contraponto de textura é intercalado pelos sopros e cordas e de maneira reticente, com pausa dando lugar as vozes do público e a gravação, piano e bongô estão ausentes. O procedimento é interrompido novamente com uma pausa geral de 2 compassos, e que delimitará nosso próximo segmento (denominado com a letra G, ver Figura 204).

Pela sétima vez na peça, piano e bongô trazem a ideia característica num evento que se assemelha a um bordão, ou uma deixa para mudança de cena, surgindo sempre como um vetor, portanto (*cf.* Figura 215). Neste ponto, esse duo atenta para mais uma explosão sonora, o grito de mais um gol! A massa instrumental se insere ao contexto de modo diferente ao anterior onde se aferia um *tutti* em glissando descendente (página 21), agora de modo penetrante, os instrumentos de sopro executam uniformemente um conjunto de notas em longo fortíssimo, já as cordas, por sua vez, um conjunto em fortíssimos tremolos, e o piano passa a realizar espaçados e fortes acordes pontilhistas. O panorama que se ouve nessa paisagem sonora é o da euforia de um gol, onde, os sopros são as "buzinas" dos torcedores que vibram aliado a charanga também presente; as cordas completam o quadro ruidoso com seus tremolos (páginas 32, 33 da peça).

As páginas finais da peça apresentam o ato de desfecho da obra, todos os elementos musicais foram apresentados e explorados, o que se tem agora é um grande teatro musical envolvendo todos os presentes - orquestra como jogadores; o regente como juiz da partida; o público como torcida - os atores são literais e atuando no palco e na plateia. A peça chega ao ponto culminante, música e cena se instalam. O jogo musical se transforma num evento lúdico e enfim, interativo.

No segmento final (H) temos o evento teatral ocorrendo, um simulacro de uma partida de futebol. A partitura traz instruções gerais, assim, este pode ser organizado de forma ligeiramente diversa. Num delineamento temos: traves postas no palco e uma bola surge no onde o regente cabeceia e lança-a aos músicos que passam a driblar entre si, um deles chuta a bola num canto, a música para. Pênalti! Grita o regente-juiz que declara cartão vermelho. Um dos músicos irá bater o pênalti, porém, o chute é propositalmente lançado ao público. Termina a partida! O regente-juiz encerra o jogo. Coda: a música se esvai no mesmo instante em que

os músicos vão deixando o palco, somente um trio - violino, piano e trombone - permanece tocando suavemente os mesmos acordes executados na transição do final da introdução para a entrada do novo segmento (B); assim, a multidão deixa o "estádio" com a música declinando, um clima misto de melancolia e festa próprios de um final de partida.

**Figura 217** - *Santos Football Music*; compassos finais com o trio.

The image shows a musical score for three instruments: trombone, piano, and violin. The score is in 5/4 time and features a 'p sempre' (piano) dynamic marking. The trombone part is marked '1 SOLO' and the violin part is marked '1 SOLO'. The piano part is marked '7 piano' and 'Bea. segue'. The score is marked with a large '5'' indicating the final measure.

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Biblioteca ECA-USP. Marcações feitas pelo autor.

Fato a se notar quanto ao gesto final (Figura 217 acima), é a mudança de sentido ocorrida, embora com o uso do mesmo evento sonoro, uma transvaloração (ALMÉN, 2008). Na transição para iniciar o segmento que denominamos "B" (na peça, página 4, compassos 6 a 8), tal gesto com o trio age com um vetor protensivo, ou pré-modalizador, ou seja, indica algo a porvir, conduz aos momentos iniciais da partida. Já neste estágio final da peça, o mesmo evento sonoro adquire um caráter de vetor secante, que desfaz a carga dramática anterior, esvaindo e finalizando. Desta forma podemos observar que o mesmo gesto adquire conotações diferentes dependendo de sua posição no contexto.

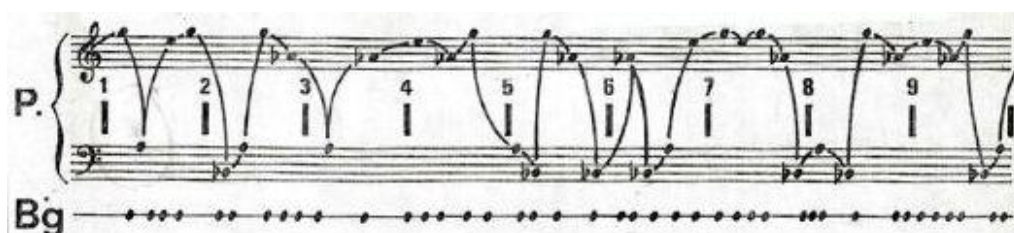
### 6.2.1 Estruturas convergentes

Mesmo diante da multitexturalidade da obra, as estruturas são firmadas por dialógica. Tais estruturas ou eventos sonoros são os elementos unificadores da peça que norteiam o discurso, ora se repetindo, ora sendo transformado ao longo da obra. *Santos Football Music* numa primeira e superficial impressão, parece ao ouvinte uma peça totalmente aleatória, o que não se sustém verdadeiramente quando analisamos o texto musical, como visto até aqui. A

despeito da análise dos segmentos ter sido realizada acima, consideramos destacar alguns pontos de coerência, de similaridade entre gestos e estruturas sonoras que conferem unidade a peça e que fornecem isotopias que por vezes sofrem transvaloração.

O primeiro gesto a destacar está num evento sonoro constantemente presente entre o duo piano e bongô (Figura 218). Este indica movimento protensivo, por vezes atuando como elemento de transição entre segmentos ou alertando mudança na paisagem sonora seguinte, ou mesmo em meio a movimentos dinâmicos da peça, como simulacro de jogo em andamento.

**Figura 218** - *Santos Football Music*; evento sonoro com piano e bongô.



Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979.

O gesto acima contido e apresentado pela primeira vez na página 4 da peça, conduz para o início da exposição, logo após o segmento introdutório, surge como transição protensiva, o jogo irá começar. Este evento sonoro em duo é repetido por toda a obra e por nove vezes nas páginas seguintes e com breves fragmentações. É, portanto, um elemento unificador e condutor, sinalizador. A tabela abaixo fornece uma visualização completa.

**Tabela 17** - Recorrência do evento sonoro gestual do piano e bongô em *Santos Football Music*.

Evento	Página	Compasso	Segmento
1ª ocorrência	4 a 6	até compasso 8	B
2ª ocorrência	8	3 ao 6	B
3ª ocorrência	18	7 ao 9	C
4ª ocorrência	19	5 ao 7; e 9	C
5ª ocorrência	22	5 ao 9	D
6ª ocorrência	25	6 ao 9	F
7ª ocorrência	32 a 33	6 ao 9; 1 ao 3	G
8ª ocorrência	35	3-4; 5 ao 7	H
9ª ocorrência	35	2 ao 5	H

Fonte: o autor.

Outra estrutura que permeia o texto, sendo menos formal, é o uso do *cluster* em diversos modos e timbres. Ele é parte da construção da massa sonora total; o *cluster* por vezes adere ao sentido de referência aos ruídos inerentes a um jogo e estádio, em outras, age no sentido de movimento em "campo". Os *clusters* variam em massa sonora, intensidade, e momento de uso retórico no texto. Ocorre por aumento gradativo, como na abertura da peça, onde o piano iniciando com uma simples tríade vai crescendo notas dissonantes até formar um *cluster*, e este se agrega à massa dos demais instrumentos num grande *cluster* orquestral, que retoricamente aponta para os momentos iniciais, onde, o público vai gradualmente se aglomerando, passo-a-passo o estádio lotando, a partida está para começar. Uma versão de um grande "acorde clássico" de abertura numa convocação ou numa abertura sinfônica. Outros *clusters* são usados na cessação tensional, outros no aumento tensional, ou na ênfase de um dado na partida. A tabela abaixo pretende oferecer uma visualização resumida desse ponto.

**Tabela 18** - Recorrência dos clusters, instrumentação e funções em *Santos Football Music*.

<i>Cluster</i>	Página	Instrumentação	Sentido
inicial	1 a 4	piano + orquestra	abertura / chegada do público / expectativa
jogadores	12, 13 e 24	piano	referência a jogadores e suas jogadas com posse de bola.
cromático (em anábase)	14, 15	piano, violoncelo, contrabaixo e fagote	aumento gradativo da tensão / expectativa /
diluído/ rarefeito	16	piano	jogadas / movimentação rápida jogador-bola
aberto entre naipes	18	cordas	retensão tensional / disforia / transição
	23; compassos 3 a 9	cordas	massa sonora complementar / fragmentário
	33; compassos 4 a 8	piano	ênfase no 2.º gol
<i>tutti</i> / naipes	29; compassos 2 a 4	<i>tutti</i> , exceto contrabaixo	clímax / buzinas da torcida
	30; compasso 7	flauta, oboé, clarinete	clímax, eco do anterior
	33	<i>tutti</i>	euforia / 2.º gol

Fonte: o autor.

Uma terceira expressão que compõe o arcabouço estrutural da peça é a textura



pontilhista. A obra se constitui por vários momentos em que o pontilhismo é utilizado, geralmente indicando movimento, tensões e diálogos. Destacamos como pontilhismo aqui, somente os momentos com notas breves ou longas pronunciadas entre dois, ou mais instrumentos, onde criam o efeito de jogo de timbre e espacialização.

**Tabela 19** - Recorrência da textura pontilhista, instrumentação, características; *Santos Football Music*.

Segmento	Página	Instrumentação	Característica
Introdutório - A	2 a 4	<i>tutti</i>	gradação tensional / expectativa
B	5 (compasso 9); 6	flauta, clarinete, fagote, viola, violoncelo, fagote	primeiros movimentos pre-modalizadores
B	7	trompete, clarinete, viola, violoncelo	primeiros movimentos pre-modalizadores
B	8	trompetes	reticente
B	9	sopros, violoncelo e contrabaixo	diálogos reticentes / expectativa
B	12	oboé, clarinete	diálogo / imitação e ampliação da ideia anterior dos trompetes reticentes
C	13	piano	decaimento tensional
C	14	sopros e cordas	retensão tensional
C	15	sopros e violinos	aumento gradativo da tensão / vetor protensivo
C	17 (compassos 1 a 6)	sopros e violinos	decaimento sonoro e tensional
E	24	trompete, flauta, oboé, clarinete, piano, violoncelo, contrabaixo	fragmentação / espacialização / movimentos entre jogadores
F	28 (compassos 4 a 9)	trompete, oboé, violino	vetor retentivo
F	31	trompete, trombone, oboé, clarinete	vetor protensivo / gradação

Fonte: o autor.

Há uma quarta textura compondo a estrutura da peça, a granular. Gilberto Mendes em suas instruções numa pequena imagem demonstra o modo aleatório desta execução feita "alternadamente em todas as alturas, (inclusive as microtonais) da zona indicada repetindo-as em ordens diferentes: nervosamente, alternando legato, staccato, pequenos glissandos, tremolos, sul ponticello e toda a sorte efeitos instrumentais ruidosos"<sup>150</sup>. Isso deve ser executado da forma mais rápida possível, e com a proliferação e a somatória dos efeitos sonoros obtidos na simultaneidade de instrumentos e seus diversos timbres, o efeito percebido será de uma sonoridade randômica, de um timbre massivo com pequenos grânulos sonoros em frequências num fluxo constante e aleatório, uma pequena massa sonora de micro-movimentos internos, celulares, um timbre morfológicamente dinâmico.

Esses eventos sonoros granulares se revelam na peça com parâmetros variantes, onde, uns são mais esparsos, outros mais densos, diferenciação espacial e timbrística, similar ao conceito de síntese granular<sup>151</sup> usado na música eletroacústica, simulada por Mendes em *Santos Football Music*. A faixa de frequência encontra-se geralmente entre terças em alturas distintas, a depender da instrução e do instrumento usado, obtendo maior ou menor densidade.

**Tabela 20** - Recorrência da textura granular, instrumentação, características; *Santos Football Music*.

Segmento	Página	Instrumentação	Características
B	7	trompete, oboé	legato, microtonal
B	10	trombone, flauta, fagote, violino	legato, microtonal, maior densidade
B	11	violinos, violoncelo	staccato
C	17 (compassos 7 a 9)	piano	mão direita, cromático
C	18 (compassos 1 e 2)	piano	mão direita, cromático
E	23	trompete, clarinete, fagote	legato, microtonal, maior densidade
F	26	violoncelo, contrabaixo	<i>col legno</i> , staccato

Fonte: o autor.

<sup>150</sup> Descrição contida na bula de *Santos Football Music* (Editora Sistrum, 1969, p. IV).

<sup>151</sup> Denominação dada a uma família de técnicas de síntese que apresentam em comum a ideia de gerar um evento sonoro complexo através de inúmeros fragmentos sonoros de curta duração, denominados grãos, *quanta*. Xenakis foi o primeiro a explicar uma teoria composicional em grãos de som; Curtis Roads pesquisou e implementou técnicas efetivas. Para um artigo introdutório: Roads, Curtis. "Introduction to Granular Synthesis." *Computer Music Journal*, vol. 12, no. 2, 1988, pp. 11–13. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3679937>. Acessado em 11 Jan. 2023.

Temos ainda um quinto elemento sonoro recorrente na orquestra, o glissando, sendo o de execução mais aleatória de todos os grupos elencados até aqui. Este deve cruzar diversas faixas de frequência de modo microtonal em legato, com uso de efeitos como tremolos e trinados e harmônicos. Enquanto a sonoridade granular anteriormente descrita (tabela 20) provocam ruídos diversos que apontam para o que ocorre num ambiente de jogo num estádio, o sentido desse outro procedimento traz a conotação de movimento temporal gestual, como o da bola em jogo, ou os próprios jogadores em campo e seus passes. Vejamos abaixo na próxima tabela as recorrências e respectiva instrumentação.

**Tabela 21** - Recorrência em glissandos, microtonalismo, instrumentação; *Santos Football Music*.

Segmento	Página	Instrumentação	Movimento
B	7	violinos	complemento na massa sonora, protensivo
B	10	trompete, viola	complemento na massa sonora, protensivo
B	11	viola	complemento na massa sonora, protensivo
C	20	trombone, violoncelo	atenção, expectativa
D	21 e 22	tutti	Gol!
E	24	violino	jogo e jogadores
F	26	viola	jogo e jogadores
F	27	violino, viola, violoncelo	maior massa sonora, protensivo
F	29 (compassos 5 a 9)	cordas	massa sonora em "pad", quebra tensional
F	30 (compassos 1 a 3)	cordas	massa sonora em "pad", quebra tensional
F	31	flauta, violino, violoncelo, contrabaixo	aumento gradativo de tensão; protensivo
F	32	flauta, violino	aumento gradativo de tensão; protensivo
H	34 e 35	<i>tutti</i>	Teatro musical

Fonte: o autor.

A marcante participação do público integrando a peça é o que há de mais significativo, portanto, indispensável para a compreensão discursiva da obra. Falas, gritos, gestos, compõem um enredo sendo pela orquestra maximizados. As instruções do autor indicam a condução do público participante através de um segundo regente com cartazes inscritos qual ação se deve realizar num determinado ponto da peça. Nove cartazes ao todo, relacionados em ordem alfabética (que constam na partitura do regente da orquestra), trazem os dizeres da ação do público; são indicações gerais que contam com a aleatoriedade do resultado sonoro, mas não aleatório quanto ao correto momento de determinada inserção no roteiro discursivo da peça, devemos esclarecer.

Os cartazes são assim determinados pelo autor quanto a ação do público: Cantem (A) - aqui se trata do canto da torcida (cf. Figura 205); Vogais (B); Fale C); Proteste (D); Mais um! (E); Sssss (F); Mmmm (G); Gol! (H) Ruídos (I). No quadro abaixo elaboramos a exata sequência em que se apresentam as ações do público no transcorrer da música, conforme os cartazes acima explicitados.

**Tabela 22** - Sequência da atuação do público em *Santos Football Music*.

A	C	D	C	D	B	A	C	H	I	C	D	E	F	G	A	G	H	*I	H	I
S a n t o s	f a l e	p r o t e s t e	f a l e	p r o t e s t e	v o g a i s	S a l o	f a l e	G O L	r u í d o s	f a l e	p r o t e s t e	m a i s u m	s s s s	m m m m	S a n t o s	m m m m	G O L	ru í d o  T E A T R O	G O L  **	r u í d o s
▲	→	→	→	↗	↗	↑	↔	↑	↘	↔	↔	↗	↘	↔	↔	⊗	↑	→	→	↓

Fonte: o autor.

É possível notar uma questão narrativa, a direcionalidade da atuação num simulacro do público que assiste ao jogo. Como todo jogo de futebol, o ponto clímax é o momento do gol; sendo que numa partida pode haver mais de um momento desse. Temos na tabela acima, dois gols marcados com a seta apontando totalmente para cima ↑, estes são os pontos altos da peça, onde os gritos da multidão se unem ao *tutti* orquestral. Como sabemos, não há um evento exatamente igual ao outro, não há dois gols iguais em ato, somente a euforia é a mesma; deste modo, Mendes, dispõe a sonoridade orquestral de duas maneiras, sendo que no primeiro momento do gol a orquestra explode num fortíssimo glissando, já no segundo gol, a

orquestra acompanha com um estrondoso cluster geral.

As setas dispostas na tabela 22 apontam a intensidade e direcionalidade da peça, aumento, retenção ou diminuição da tensão quanto ao alvo principal, o gol. O triângulo vermelho inicial refere ao momento de atenção inicial, a expectativa de um jogo que começa, do público chegando no ato introdutório. A seta tipo  $\rightarrow$  indica direcionalidade progressiva, trajetória narrativa em curso de modo mais plano. A seta  $\nearrow$  indica aumento progressivo da tensão narrativa, vetor protensivo; já a seta  $\uparrow$  de modo semelhante, mas intensificando. Esta seta  $\rightsquigarrow$  exibe um valor reticente do discurso, fragmentário; por sua vez, a seta  $\searrow$  um valor decrescente da tensão, vetor secante. A seta com outro sinal  $\Rightarrow$  indica aumento rápido e constante da tensão e euforia, algo está prestes a acontecer. Por sua vez, a dupla seta  $\times$  remete ao momento de certa expectativa e frustração, algo quase certo não aconteceu, um drible, um gol esperado, o público enfatiza isso e sobre a orquestra paira um silêncio após intensos movimentos da massa sonora com glissandos e pontilhismos.

As duas últimas setas remetem a uma interrupção abrupta  $\rightarrow$  vetor secante de movimento, cartão vermelho ao fim do teatro musical; a outra e última é mais óbvia,  $\downarrow$  a finalização e dispersão gradativa do som com trio instrumental e o público que se vai. Observamos, por fim, que a nossa marcação com dois asteriscos (palavra gol, letra H na tabela), é facultativa dada a liberdade de encenação do teatro; este gol seria o do pênalti cobrado, outros não recriam este momento na encenação seguindo para finalização.

Por fim, destacamos o papel central do público e também das gravações que contêm a narração de rádio de uma partida de futebol, irradiações num discurso monódico, como um *cantus firmus* entremeado ao enredo polifônico, ou como um *leitmotiv* completando a paisagem sonora com seus três polos diferentes de irradiação no espaço da sala. Procuramos, desse modo, destacar nesse tópico os elementos estruturais em seus matizes básicos para a composição da obra: um de característica mais constante - evento sonoro no piano e bongô - outros mais dinâmicos e até aleatórios como as texturas em *cluster*, a pontilhista, a granular e o glissando com efeitos diversos, além dos ruídos do público que fazem uma grande massa sonora mais ou menos densa.

### 6.3 Narratividade e Virtualidade

Tratar de narratividade nessa obra como uma paródia de um jogo de futebol carrega algo de redundante, pois, é por si só uma sequência de eventos, ou seja, uma narração em tempo real em meio a aleatoriedade do jogo, na verdade, *em narração*, ato contínuo, porém

com uma finalidade. Num paralelo entre a composição de *Santos Football Music* e uma partida de futebol, o jogo, assim como a peça, possui estratégias de ação e de movimentos objetivos, como na estrutura composicional; e embora com certo planejamento, o jogo possui a incerteza, a aleatoriedade a concorrer com o determinismo numa constante, contudo o jogo possui um objetivo, um momento clímax, e tudo busca convergir para este.

Da mesma forma, *Santos Football Music* possui os mesmos traços por se fazer um simulacro de jogo, o aleatório junto a direcionalidade determinista, por mais paradoxal que isso seja, assim como um jogo, tal é essa composição. As estruturas, que já foram discutidas em tópico anterior, perfazem e sustentam a ordem, o planejado, a coerência do pensamento estruturante. Por outro lado, um jogo se faz de eventos em ação imprevista, "em narração", desse modo, elementos outros da peça surgem no aleatório; nesse campo estão algumas das texturas orquestrais e suas execuções, o "efeito colateral" da massa sonora conjuntamente com o público participante num grande contraponto que pode se dar multifacetado a depender do resultado sonoro da participação da audiência e sua recepção, a própria atividade do público em seus matizes na *performance*, e o teatro musical.

A peça exige de todos uma participação ativa como num jogo, se valendo das estruturas pré-concebidas - como a descrição da partitura, a regência, o domínio de seu instrumento, entre outros - simplesmente a atuar sobre a aleatoriedade dos movimentos em prol do objetivo. Michael Nyman falando da música experimental a partir de John Cage exemplifica:

A situação do jogador pode ser comparada ao daquele jogador de ping-pong aguardando a rápida resposta do seu oponente: ele sabe o que virá (o serviço) e sabe o que deve fazer quando vier; mas os detalhes de como e quando isto se dá são determinados unicamente no momento da sua ocorrência (1999, p. 18).

*Santos Football Music* é uma peça estruturada com segmentos que perfazem um todo, começo-fim, tem uma direção, assim como um jogo de futebol. A questão é que não se sabe exatamente como isso se dará, nem a partitura musical e nem o teatro inserido são clara e detalhadamente descritos pelo autor. As texturas em glissando, grânulos e demais efeitos, podem ensejar em resultados diversos, da mesma maneira a participação do público difere, o tempo da música conciliar toda essa multitexturalidade também concebe defasagens, o teatro pode ser elaborado de forma diversa. Porém, com tudo isso, ainda temos um discurso introjetado tanto na partitura musical como no conhecimento dos participantes, público e orquestra, sobretudo quando executado no ambiente cultural brasileiro. As estruturas abstratas

estão postas, fixas, o modo em como a dialética e retórica se darão é a variável.

Conquanto tenhamos abordado algumas questões similares em tópicos anteriores, propomos aqui em percusso narrativo para *Santos Football Music* onde há linearidade temporal visando um objetivo, o fato determinista, a direcionalidade da música, justaposta com o aleatório, o imprevisto dado pelas interrupções e fragmentações da peça e modos de execução. Assim, pois, a obra possui marcadores que vetorizam a tensão e o sentido do gesto, e outros eventos sonoros que adquirem um sentido amplo e aleatório da paisagem.

*Segmento A* - Este exerce uma função introdutória (até página 4, compasso 4). Os acordes do piano em ritmo constante e cadenciado, calmamente crescendo em dinâmica e em massa sonora pela aglutinação de dissonâncias até formar um grande *cluster*, o que é corroborado pela textura pontilhista da orquestra que ao fim fará parte do *cluster* que vai crescendo ao fortíssimo. Soma-se a isto o público cantarolando juntamente com palmas o nome do time: Santos! Todo esse gesto, polifonicamente forma o ambiente sonoro de vetor protensivo, crescentemente patêmico, traz o quadro da expectativa do jogo, os primeiros passos, primeiros acordes, torcida chegando, orquestra anunciando. Não há ainda desenvolvimento musical, o jogo não começou.

*Segmento B* - Este marca os primeiros movimentos do jogo que vai tomando forma gradualmente (página 4, compasso 6 até página 12). O silêncio geral que marca a passagem entre os segmentos (A - B) é retórico, *aposiopeses*, reflete a concentração de todos os participantes, a partida irá começar! Um gesto inicial do piano com os acordes marcando suavemente, como o relógio a espera do apito inicial, junto a única nota aguda em harmônico do violino e outra grave do trombone revelam o clima de levemente tenso (*cf.* Figura 217) e de vetor retentivo, estático. Seguindo para a página 5 deste segmento, o movimento finalmente inicia no gesto do duo piano-bongô e narração irradia.

Os glissando aleatórios, embora territorializados na partitura, conjuntamente com o bongô, remetem ao movimento do jogo e jogadores - tais gestos são virtualizações do jogador que corre de um lado ao outro num espaço delimitado pelo território, porém onde tudo pode ocorrer. O pontilhismo que se une à cena com demais instrumentos serve de expressão retórica de ênfase e aumento da tensão.

As páginas seguintes (7, 8) exercem função pre-modalizadora, algo está se formando ao inserir elementos estruturais que agregam a narrativa - os ruídos através da textura aleatória em glissandos microtonais e grânulos, e sobre este, o fagote com um fragmento que parafraseia o cantarolar da torcida (p. 7, compassos 4 a 6), seguido do pontilhismo em outros instrumentos, todos juntos aludem ao ambiente de um estádio: ruídos, cantos da torcida e

buzinas mais ou menos distantes. Temos agora uma virtualização das ações torcida no estádio e sua expectativa.

Trompetes anunciam (p. 8, compassos 1 a 3), o foco retorna aos jogadores e seus movimentos, o evento piano-bongô surgem com essa referência (p. 8); demais instrumentos acentuam a carga tensional com seus pontilhismos (p. 8 e 9). Nas páginas 10 e 11 há um aumento da atividade, a massa sonora com texturas sobrepostas virtualizam o movimento mais intenso do jogo e da torcida que fala e protesta e da charanga que intervem.

Trombone anuncia (p. 11, compassos 3 a 9) de modo semelhante aos trompetes anteriormente, a massa sonora é degradada, mas o movimento ansioso do jogo continua com as cordas (p. 11). Massa sonora se dissipa totalmente (p. 12), oboé e clarinete realizam a mesma breve ideia a pouco ouvida pelo trombone e antes pelo trompete; toques de atenção, algo deve acontecer, o público se cala, narração continua.

*Segmento C* - Breve silêncio retórico e estrutural ocorre, *tnesis*, o jogo paulatinamente ganhará intensidade (p. 12). Gritam-se nomes de jogadores, ícones do time santista em toda a sua história, numa identificação plena. Piano em *cluster* dá reforço retórico a cada nome citado, o seguido pontilhismo do piano (p. 13, compassos 6 a 9) dá o "passe de bola" ao próximo jogador.

As páginas seguintes (14, 15, 16) possuem um forte caráter de vetor protensivo. Os acordes do piano, violoncelo e contrabaixo, juntos num movimento ascendente, anábase, promovem uma retórica de gradativo aumento de tensão e expectativa; o público protesta, fala, grita o nome do time, as irradiações completam a cena. Por outro lado, a textura pontilhismo dos demais em pequenos pontos sonoros especializados garantem e dão força a mesma trajetória dramática conflituosa. *Clusters* diluídos no piano (p. 16) em regiões que se alternam, estes, mantêm um gesto paralelo, a virtualização do movimento do jogo e de seus jogadores em campo, enquanto a torcida continua.

Página 17, somente irradiação e textura pontilhista, o foco retorna a expectativa da torcida, materializada pela textura e fragmentos reticentes em terças que se movem (p. 17, compassos 7 em diante). Entre as páginas de 18 a 20, temos na trajetória narrativa a interação de elementos anteriores - como o motivo do piano-bongô (*cf.* Figura 215) - em outros instrumentos, as terças não mais em texturas aleatórias, mas em quiálteras que se entrecortam (p. 19) deslizando lentamente no tempo sustentado; embora semelhantes ao apresentado anteriormente na peça, esses eventos por transvaloração, por mudança significativa, transportam o jogo a uma etapa de ansiedade, a fragmentação dos gestos intensifica essa retórica, o jogo tem se desenvolvido até aqui, mas nada obteve o objetivo alcançado.



Os instrumentos de cordas, com suas notas sustentadas em pianíssimo (p. 18), e seu seguido silêncio, fazem um contraponto de textura com os demais, porém intensificando o enredo dramático por conflito; sendo que em meio a isso (página 20), violoncelos e trombone se movimentando aleatoriamente, como jogadores freneticamente buscando o alvo.

*Segmento D* - Enfim, torcida se cala, e após breve silêncio, somente narração se ouve, que aponta para aquele instante de máxima atenção ao jogo, então, eis que surge o almejado gol! Gritos da torcida, *tutti* da orquestra em fortíssimo glissando descendente, numa longa catábase retórica, sendo a exata virtualização do narrador esportivo, e até dos torcedores, em prolongados gritos diante do gol (página 21). Esse momento enseja um vetor cumulativo de forças dado o seu foco objetivado e com aumento do valor patêmico, o tempo parece estagnar-se, todas energias e sonoridades atuam na mesma direção e compartilham o estado de euforia.

As forças acumuladas vão se dissipando gradualmente, ruídos da torcida, glissandos do *tutti* orquestral, charanga e irradiação, vão se fragmentando e se interpondo, numa espécie de "colagem" que na sequencialidade revela um jogo de timbres e espaços (página 21-22), cessando toda a energia num vetor secante ao finalizar numa pausa em fermata.

*Segmento E* - Nesse segmento há um claro contraste sonoro e conseqüentemente contraste narrativo. Após silêncio geral e cessada a euforia, este segmento (páginas 23-24) se inicia com sussurros do público e leve massa sonora orquestral composta por sons microtonais e glissandos aleatórios dos sopros sobre as cordas em um leve *cluster* em "pad", longo e massivo acorde, em gesto é repetido em dois fragmentos, pianíssimo e forte, uma dinâmica dual como no passado barroco. A ação narrativa nos remete a reorganização e reinício do jogo em sua nova etapa após o gol. Toda a força patêmica anterior foi anulada pelas pausas, este evento pós-modalizador aponta o caráter reativo em relação à cena anterior.

Jogadores e bola no meio de campo, o enredo deverá ser reconstruído, para isso os mesmos elementos musicais serão utilizados em transformação das estruturas musicais e transvaloração de significado nessa retomada; o *segmento E* na página 24 faz em paralelo com o *segmento C* nas páginas 12 e 13. Com isso, ressurge a irradiação, e sob esse manto, novamente nomes icônicos dos jogadores são citados em plena voz, o pontilhismo com alguns dos sopros, piano, violoncelo e contrabaixo lançam holofotes a cada nome de jogador citado na peça, um certo efeito de espacialidade sonoro que virtualiza: a mobilidade no âmbito físico-espacial de cada jogador se movendo em campo; a imagem seletiva do movimento de cada jogador como um "close" dado pela imagem televisiva ou a que se forma mentalmente pelo ouvinte do rádio.

A estrutura oscilante do violino solo, glissando em legato por várias faixas de frequência agregando efeitos ao som, atravessa todo o discurso citado acima, virtualizando os movimentos incertos e flutuantes da bola em campo que passa de um a outro jogador.

*Segmento F* - Página 25, quatro compassos de silêncio que reintroduz o movimento do piano-bongô, pela sexta vez, o qual adquire força pré-modalizadora preparando e resgatando a atenção para os eventos a seguir, atua como um marcador temporal, um bordão, adverte e sinaliza, partindo do relaxamento a tensão que se instaura nas páginas seguintes deste segmento.

Página 26, narração se intensifica, glissados aleatórios e efeitos passam para a viola solo refletindo o mesmo movimento virtualizado anteriormente no violino solo (página 24, segmento E); violoncelo e contrabaixos em pizzicato numa textura granular, semelhante ao toque anterior do bongô, dão ênfase ao movimento do jogo no campo; a heterofonia dos sopros (trompete, flauta e clarinete) reflete o *pathos* da torcida, o qual é enfatizado pelo fragmento da charanga. Em consonância a esse vetor protensivo, o texto na página 27 tem sentido de gradação, pois, os inquietos e aleatórios glissados são compartilhados agora com demais instrumentos de cordas, *hipérbole*, um aumento da tensão e movimentação fortalecido pelo conjunto - *Mi, Sol, Lá b* - presente em todos os instrumentos nesse momento dispostos de forma diferente de articulação em dinâmica crescente ao fortíssimo. Não bastante, o público é acrescido gritando por várias vezes: mais um! Além do fragmento da charanga surgir uma vez mais.

O movimento acima descreve o jogo tomando intensidade, "jogadores" mais aguerridos, torcida incentivando e crescente expectativa. Há uma curiosa simetria nesse fluxo de ideias nessa etapa, a qual podemos retomar observando entre as páginas 23 a 27. Sempre em pares fragmentados por silêncio de um compasso, os timbres são permutados, mas um sentido semelhante é mantido - assim temos: na página 23 a fala e o protesto do público sobre a massa sonora orquestral; na página 26 o mesmo ocorre, porém, substituído por trio de sopros; na página seguinte, retoma a ação do público que grita (mais um!) sobre a mesma ideia orquestral da página 26 anterior, agora expandida. Seguindo o conceito simétrico de ideia e nessas mesmas páginas, a textura aleatória em glissando caminha dos: sopros (23), violino solo (24), piano (25), viola solo (26) até as cordas (27) com aumento de massa sonora.

Eventos truncados na sequência, o jogo enfrenta momentos oscilantes, probabilidades, desvios, expectativa e frustração, ocasiões típicas da aleatoriedade de uma partida de futebol e do envolvimento emocional do torcedor. Para transmitir essa imagem, a orquestra se utiliza de fragmentações, silêncios, pontilhismo mais escasso que se contrapõe ao forte cluster, e o

público que observa e se expressa com interjeições ruidosas (páginas 28, 29).

Na transição entre as páginas 29-30, o burburinho do público com a letra "m" somado aos dinâmicos movimentos em terças glissadas aleatoriamente pelos instrumentos de cordas que entram por defasagem fornecem um timbre semelhante ao do ruído branco passando por filtragem dinâmica. Esse gesto remete tanto ao conglomerado de sons durante o jogo, quanto aos aspectos de movimento espacial em campo, como o emocional da torcida. Um recurso sonoro que em sua gramática própria cria uma retórica que é a virtualização desse espaço exterior (estádio e o jogo) e interior (ansiedade do público presente).

As páginas 30 e 31 continuam progredir no jogo em meio ao incerto, pois, continuam as fragmentações, os silêncios, o pontilhismo mais esparsos, as diferenças dinâmicas e o público gritando pelo seu time. Esses são elementos de vetor protensivo, por vezes reticente, que denotam a expectativa da peça musical, ou jogo, nessa etapa. Nesse ponto, se atribui um público em linha sustentada, como um tenor do cantochão, blocos da irradiação, e motivos sonoros fragmentados entrecortando cada um a seu tempo - cordas, charanga, sopros de madeiras e depois metais (p. 30), essa espacialização multitextural transmite o movimento inquietante do jogo. O que será agravado com aumento da tensão por adensamento da massa sonora com o uso de texturas granuladas e microtonais nas cordas e flautas, e estas agregam-se perfeitamente com as faixas das irradiações, ouvindo-se, portanto, um timbre único, associado, fazendo com que esses instrumentos nesse momento reforcem a narração do "radialista" virtual.

*Segmento G* - O período anterior chega ao máximo da tensão num crescendo em sua dinâmica quando é mais uma vez interrompido o discurso abruptamente. Na página 32 (compasso 6 em diante) o autor sinaliza novamente com o evento sonoro característico articulado pelo piano-bongô (*cf.* Figura 215), que sempre dilui a tensão, quebra o discurso ou aponta a entrada de novo período dramático, é um elemento contrastante. Esse fragmento piano-bongô executado com uma das narrações irradiadas tem algo de premonitório, um instante de extrema concentração e observação... enfim, surge mais um gol!

O ápice do jogo, o gol (p. 32-33), traz de volta o *tutti* da orquestra em fortíssimo; o significado é o mesmo, intensidade e euforia, porém a estrutura sonora utilizada é outra. No primeiro instante de gol (p. 21), o *tutti* em glissando simula, ou corporifica, o forte e entusiasmado grito de gol; neste segundo, há divisões de elementos e suas massas - instrumentos de cordas tremulando em *cluster* ratificam o grito de gol da torcida representado pelo público (aspecto emocional); os sopros num longo e fortíssimo conjunto de *cluster* em defasagem aludem ao som das buzinas dos torcedores no estádio. Logo em seguida ressurgem o

fragmento da charanga que reforça o enredo, o piano, por sua vez, com *clusters* pontilhistas, que pode apontar para a comemoração dos jogadores.

Imediatamente o segmento reinclui o *tutti* em glissandos descendentes com os ruídos do público e a charanga, tudo sendo fragmentado por silêncios e intercalado num contraponto responsivo e num jogo contrastante entre ruído-silêncio (p. 34). A reunião desses gestos em catábase marca uma diluição das forças de tensão e uma reação ao momento eufórico, tem caráter pós-modalizador, de modo que, na trajetória dramática, exerce uma função de colaboração com o apresentado anteriormente no início deste segmento (p. 32-33).

*Segmento H* - Nenhum novo material musical é apresentado (p. 34), mas um evento invasivo se apresenta - o teatro musical que inesperadamente chama a atenção do público. Lançam uma bola, o palco torna-se um campo, os músicos em jogadores, o público em espectadores surpresos, uma cena algo dadaísta. Na verdade, a coroação, o ápice de toda a peça, não somente uma paródia do futebol, mas o próprio em cena, do enredo simbólico para a literalidade.

Todo o ambiente sonoro que envolve o teatro e o fundo musical orquestral tem a função expressiva de maximizar e localizar o evento. Davis (2000, p. 142), abordando sobre as funções dramáticas da música na cena, elabora três categorias: a física, a psicológica e a técnica; em todos os casos, uma das funções da música na cena é a de intensificar a ação. É justo o que passa a ocorrer nessa etapa final de *Santos Football Music*. Indivisibilidade e unicidade suscitada pela música e ação teatral que conferem sentido mútuo. O recurso técnico mantido por Mendes, enquanto se dá o teatro, limita-se ao ruído do público somado ao toque da charanga, a orquestra em glissando descendentes e a irradiação que gradualmente vai se fragmentando, num vetor secante diluindo a tensão.

Denominamos como *coda* o momento em que o regente-juiz declara terminada a partida (página 35, a partir do número 7 circulado pelo compositor na peça). Aqui o enredo é obvio, após o clímax o que se espera é o desfecho dada a resolução do conflito. Os jogadores-músicos vão deixando o palco-campo, o público diante da cena igualmente vai deixando o estádio-teatro, tudo feito de modo ruidosamente natural. Se mantém apenas um elemento aparentemente descontextualizado, um trio suavemente tocando ao fundo - violino, piano e trombone. Um pequeno conjunto de notas cromáticas em posição aberta no piano que produzem distorção e um efeito de "inarmônica", tocados em ritmo constante que virtualiza o tempo em seu timbre similar a de um relógio pulsando; reforçando o conjunto sonoro temos nas extremidades das mesmas frequências do piano, o violino no agudo em harmônico e o trombone no grave sustentado que evocam e reforçam o clima nostálgico que

se instaura no desfecho do discurso da música que se esvai, o "apagar das luzes" do fim de jogo, estádio-teatro fechando, público partindo.

Toda essa imagem criada é um processo de virtualização decorrente do imaginário do compositor, com base em sua inserção cultural, a vivência no futebol santista e seus ícones, sua referência geográfica e modo de "ouvir o mundo" (PALERMO FILHO, 2016, p. 40). Utilizando da gramática musical como estrutura aberta (DELEUZE, 2006) - estrutura pela base lógica, aberta pela possibilidade de transformações e transvalorações ao longo do discurso (ÁLMEN, 2008), Mendes cria dialeticamente movimento narrativos tanto contrastantes como colaborativos (HATEN, 2018) para gerar no enredo as alusões necessárias ao processo de virtualização, com as devidas ferramentas retóricas apontadas (LÉVY, 2011).

Como autor, Mendes delinea a música-jogo, traz na partitura alguns pontos de referência como a temporal em segundos, as marcações de "compassos" de 1 a 9 por página, numerações, indicações, toda uma notação criada para essa composição. Na instrução geral, a "bula" inicial, consta a explanação sobre a notação e sua execução, a peça usa de escrita tradicional mesclada a nova escrita que é aberta quanto ao modo efetivo de executá-la. O próprio teatro musical na parte final da obra carece de detalhes, o autor apenas delinea as ações, ele mantém a liberdade criativa do intérprete e presume que todos saibam do que se trata num jogo de futebol e suas regras básicas, encená-lo não necessitaria de maior detalhamento. O mesmo se dá com as instruções sobre as grafias musicais, parte do princípio do domínio do executante e de sua capacidade de interpretar e agir no momento da peça em ação, como um jogador também o faria.

Todo o complexo virtual é criado sobre cinco elementos atuantes: irradiação, público, regente e orquestra e charanga. É pedido a orquestra que se despoje do habitual vestuário de concerto e use a camiseta do time, visando incorporar ainda mais a cena numa realidade virtualizada, tanto para os que tocam como para os que assistem. Os músicos se tornam jogadores, a "bola" em movimento é o som produzido. O regente deve ser consciente do contexto não apenas musical, mas cultural do enredo da peça para extrair das estruturas sonoras o máximo de sua retórica, não sendo uma obra de fácil articulação a ser bem executada em seus meandros; além disso, o regente assume papel de juiz no teatro.

O público é um incontestável diferencial na formação de cenário, não se faz um bom jogo sem público, a troca energética entre ação-público e ação-orquestra é preponderante, assim como público e os jogadores num estádio. As intervenções fragmentárias da charanga maximizam o estado patêmico de euforia, em termos de relação interpretativa é uma extensão do público, as interferências conjuntas do público e da charanga, bem como momentos de

contraponto, corroboram com o processo discurso e direcional da peça.

Curiosamente, a irradiação não busca uma conexão *ipsis litteris* com a música tocada pela orquestra, na verdade, o que está gravado não possui um ponto exato de articulação em sequência, o que importa é seja falado na nuance de um radialista narrando uma partida de futebol, esse é o ambiente exigido para o vínculo na paisagem sonora. A irradiação mantém também o imaginário, um narrador não visto dando ritmo e atenção ao jogo; estando o rádio cultural e historicamente ligado a difusão do futebol, e dando vazão a imagem virtualizada na mente do ouvinte; diferente de uma transmissão televisiva que busca ser o mais "realista" possível. A memória do compositor concebe o rádio como mais um elemento musical, isto possivelmente devido ao ritmo da fala do narrador em consonância com o ritmo do jogo, e ainda os aspectos morfológicos que envolvem tal fala.

Estruturas musicais, que são virtuais, quando dispostas de certa forma discursiva e em seus vetores direcionais, conduz à dialética, por relação que é sempre substitutiva, inserido no contexto histórico-cultural, de maneira que as formas simbólicas das estruturas manejadas pelo autor passam a representar, ganham significado, da estrutura virtual para a dialética como atualização, assim temos orquestra e público interpretando a obra. O bojo completo da peça está sobre uma retórica que constitui os elementos dinâmicos do enredo, este então será o invólucro proposto pelo compositor que conduz ao ato completo que é a virtualização como discurso.

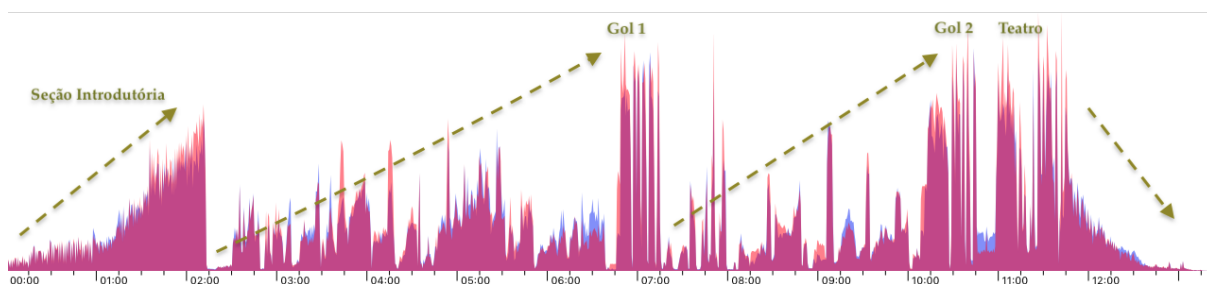
Deste modo temos, o *virtual* como estruturas musicais latentes e abertas selecionadas pelo compositor - os glissandos, as texturas pontilhistas e granulares, o uso de ruídos do público, entre outras. O *atual* que se revela na dialética com tais elementos rapidamente exemplificados; como o glissando que se relaciona com mais de um plano de atualização - o "som" do gol imitando um narrador de rádio, ou o estado patêmico eufórico, em outros momentos o movimento sinuoso da bola e jogadores, por exemplo. Pela recorrência e pragmatismo no uso chegamos a retórica, a qual é a *virtualização* do processo, assim o glissando, por exemplo, passa a ter essa conotação durante a peça, fornecendo compreensão ao discurso. O encadeamento de vetores que dão gradação ao discurso conduzem a uma narratividade, sendo a direcionalidade do enredo.

Poderíamos ainda utilizar outro exemplo para clarificar. A estrutura simples e aberta (virtual) das consoantes "ssss" ou "mmm" nada significam, mas possuem potencial e é uma estrutura válida, inteligível. Quando estas são entoadas pelo público num determinado momento da peça, ganham uma relação (atual) com o ambiente sonoro da obra. Pelo sentido do seu uso (virtualização) nos termos em que o autor concebeu, ou seja, pelo contexto, temos

a questão retórica, portanto, as consoantes apresentadas não são elementos vocálicos soltos e não mais abertos a qualquer outro uso significativo numa determinada sequencial musical, contudo, poderá obter outro significado numa outra ocasião ou segmento por transvaloração o qual mudará sua retórica também. Finalmente, todos esses parâmetros unidos ao processo de concatenação vetorial sempre alternada leva a uma trajetória narrativa.

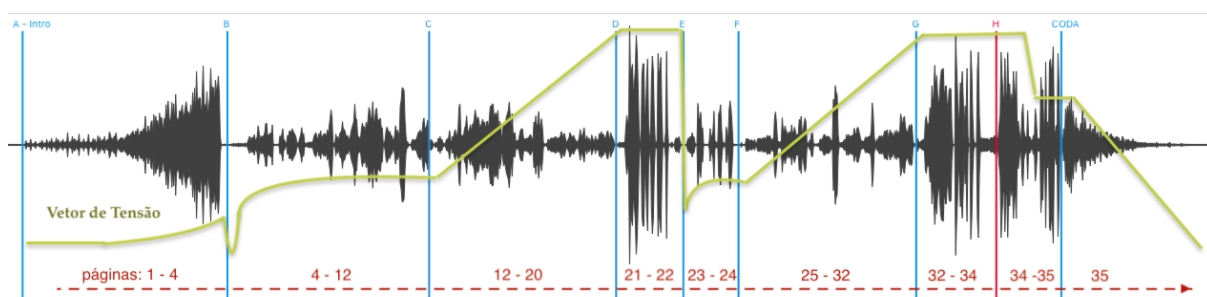
Com os exemplos dados nos parágrafos acima buscamos dirimir possível dúvida e sedimentar nossa proposição. No entanto, não devemos nos deter em cada exemplo possível deste processo, visto que em tópicos anteriores já temos discorrido sobre várias dessas estruturas e seus segmentos. Acrescentamos nas figuras abaixo uma possível visualização do percurso narrativo que temos discorrido nesse tópico, a música direcionando aos momentos culminantes dos gols e o teatro musical que se instala (Figura 219); e quanto aos seus vetores de tensão (*protensivo*: quando crescente; *retentivo*: quando em linha reta; ou *secante*: quando decrescente); nota-se a simetria do ponto culminante do "gol" dentre os segmentos marcados, e o movimento de crescimento tensional antes e decaimento após esse ápice (Figura 220).

**Figura 219** - *Santos Football Music*. Sonograma, direcionalidade, pontos culminantes.



Fonte: o autor.

**Figura 220** - *Santos Football Music*; forma de onda, vetor de tensão sobre os segmentos e páginas.



Fonte: o autor.

Temos ainda abaixo uma tabela que exprime o conceito das figuras acima com outros detalhamentos e sinalizando para uma direcionalidade no enredo.

**Tabela 23** - Quadro com cenas, vetor e direcionalidade narrativa de *Santos Football Music*.

Segmento	Vetor / Características	Ação/cenas
A	protensivo; cluster crescendo;	introdutória - expectativa antes do jogo
B	retentivo; pre-modalizador;	ação 1 - organização do jogo;
C	Silêncio; protensivo; trajetória dramática (conflito);	ação 2 - crescente; nome dos jogadores; passes;
D	ápice; vetor cumulativo ao secante; dissipação;	Gol // euforia - decaimento
E	trajetória dramática (contraste); pós-modalizador;	ação 3 - segundo tempo; reorganização jogo
F	pre-modalizador; protensivo; transvalorações;	ação 4 - crescente; jogadas truncadas e novas;
G	ápice e pós-modalização;	Gol // euforia
H	retentivo	Teatro musical
Coda	secante;	encerramento; nostalgia

Fonte: o autor.

A obra por completo se mostra como simulacro de um jogo, com o que há dentro e fora do campo de futebol; o teatro passa a ser o estádio, o ambiente sonoro torna-se alheio ao do concerto formal. O simulacro é o resultado das simulações, e esta se dá pelo uso da virtualidade, que é um processo criativo, que exige movimento, e todo processo se vale de ferramentas técnicas, e estas são as estruturações do uso da gramática musical, sua dialética e retórica. O simulacro tem origem no conceito mimético de Platão, porém, o simulacro é uma cópia da cópia, são signos autoproduzidos, tendo como consequência a hiper-realidade. Pela não distinção entre real ou não, o simulacro passa a ser uma *realidade constituída*, assim se torna a "realidade" de *Santos Football Music*.

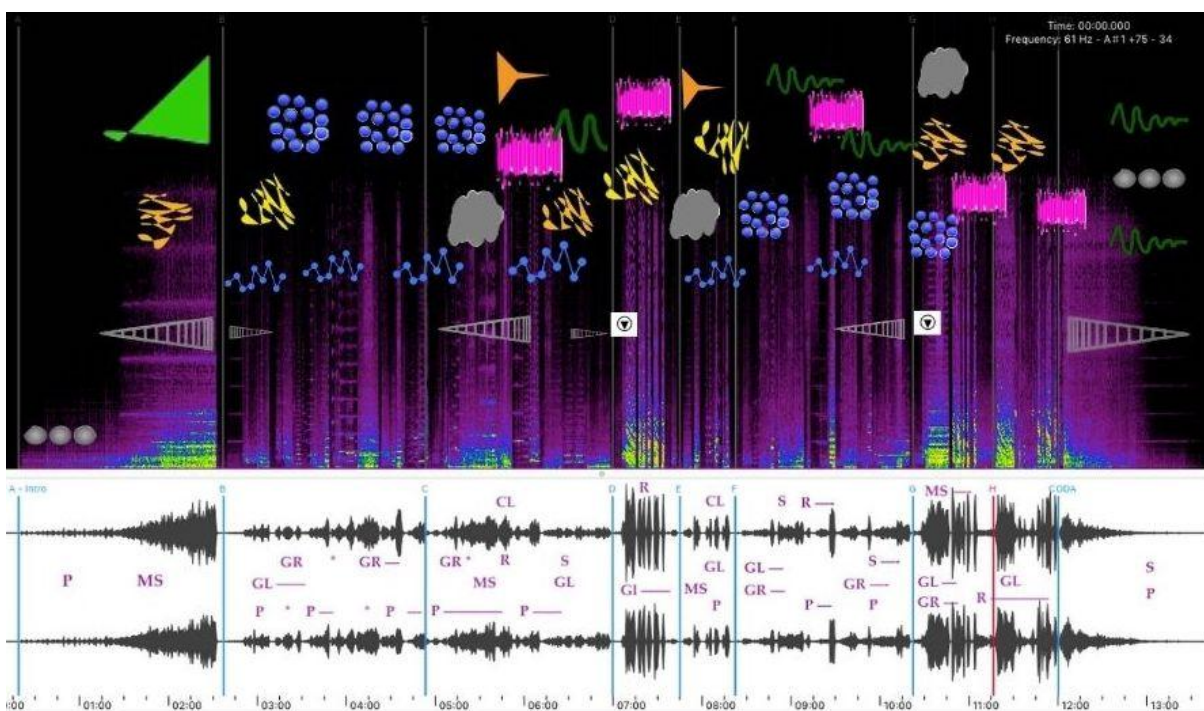
Pondo em outros termos, tomando um dos casos mais emblemáticos no meio da obra, o longo glissando descendente da orquestra (página 21 da peça); a estrutura musical pura (virtual) do glissando tomada numa relação dialética e morfológica com o grito de gol no rádio (atual) inserida num contexto lógico retórico aliado ao grito similar do público nesse momento da peça e lhe conferindo sentido (virtualização), fornece o conjunto denominado de *virtualidade*, sendo o ferramental do *simulacro* (BAUDRILLARD, 1991) como existência no todo da obra. Por outro prisma, a *hiper-realidade* reside no fato da maximização do



significado do som, bem como de suas propriedades, desta feita, o grito do público e o *tutti* da orquestra nesse glissando são uma hiper-realidade do instante do gol, agora uma brevidade amplificada pelos sons articulados desse modo e nesse contexto, uma realidade exacerbada e constituída pelo compositor de modo a instanciá-la e conservá-la.

Compreendemos também que a peça possui uma elaboração que se assemelha a estética da música eletroacústica; ela contém vários elementos texturais e aleatórios, fragmentações, interrupções, mudanças de faixa de frequência e de filtragem, e outros recursos do manejo de timbres e do som em si. Desta forma, elaboramos um quadro com siglas e grafismos sobre o sonograma de toda a peça como uma possível visualização, ainda que figurada e que não tem a pretensão de ser detalhada, pois um estudo aprofundando nesse sentido demandaria um capítulo à parte e escaparia ao escopo nesse momento. A proposta é reconhecer como Mendes possivelmente flertou com o conceito estético da eletroacústica, mesmo usando os instrumentos e meios sonoros tradicionais, e a massa sonora geral elaborada na sobreposição de texturas secundárias que trabalham em polifonia.

**Figura 221-** *Santos Football Music*. Sonograma; grafismos, roteiro das texturas.

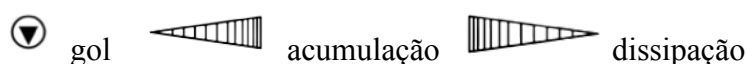


Fonte: o autor.

Na Figura acima (221), criamos siglas abreviadas da seguinte forma: (P) pontilhismo; (MS) massa sonora; GL (glissandos); (GR) granular; (R) ruído; (CL) cluster; (S) sons sustentados. Estas mesmas siglas que estão sobre o forma de onda (waveform) na parte

inferior do gráfico, estão em correspondência com os grafismos acima figurados no sonograma. O sonograma mantém idêntica segmentação e marcas inferiores indicando acumulação/dissipação sonora tensional e a seta no momento ápice do gol. Tomamos como base os grafismos expostos por Stéphane Roy (2003), e alguns tomados do seu conceito de grade funcional<sup>152</sup>, conforme exemplos abaixo:

**Figura 221.1** - Exemplos de grafismos funcionais para análise de música eletroacústica.



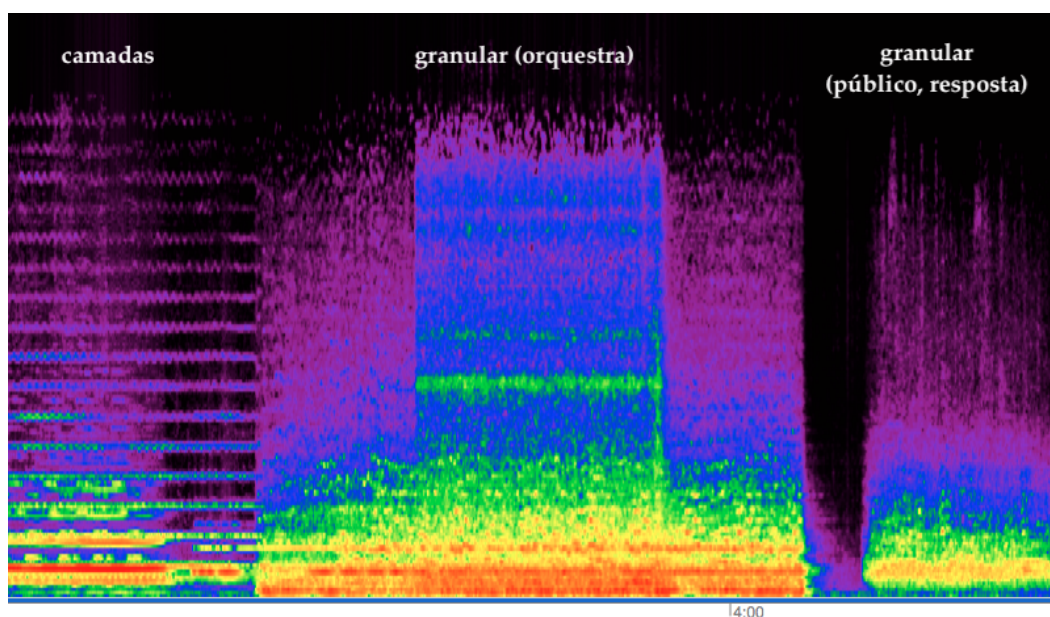
Fonte: Stéphane Roy (2003).

Mendes se utiliza da lógica estrutural tanto eletroacústica quanto serial, de modo que, a massa sonora percebida num todo é composta, na verdade, de elementos menores que sofrem adensamento ou rarefação do som. A acumulação ocorre nessa ordem: pontilhismo - granulação - cluster - ruído; a dissipação o processo inverso. Assim, o pontilhismo parte do rarefeito ao adensamento, que pode conduzir a granulações ou, quando em notas longas compactadas, ao *cluster*. A textura granular pode ser mais ou menos movimentada, variação da velocidade e do espaço entre os grãos, que correspondem as notas em staccato/legato dos instrumentos e sua recorrência, e por vezes contando com elementos aleatórios em glissando, como moléculas ou grãos soltos pelo espaço sonoro obtido. O *cluster* é o acúmulo extremado das texturas anteriores, se tornando uma nova textura, que pode conduzir ao ruído quando na sobreposição de frequências.

A Figura abaixo (222) demonstra visualmente a característica granular, logo após sequência em camadas lineares, percebe-se o acúmulo de grãos sonoros que se aproximam do ruído em movimentos dinâmicos e rápidos dos sons, num primeiro instante a orquestra, num segundo, as vozes, e num diálogo de timbres. Na segunda Figura (223) percebe-se o movimento dos glissandos descendentes em várias frequências no momento do primeiro gol.

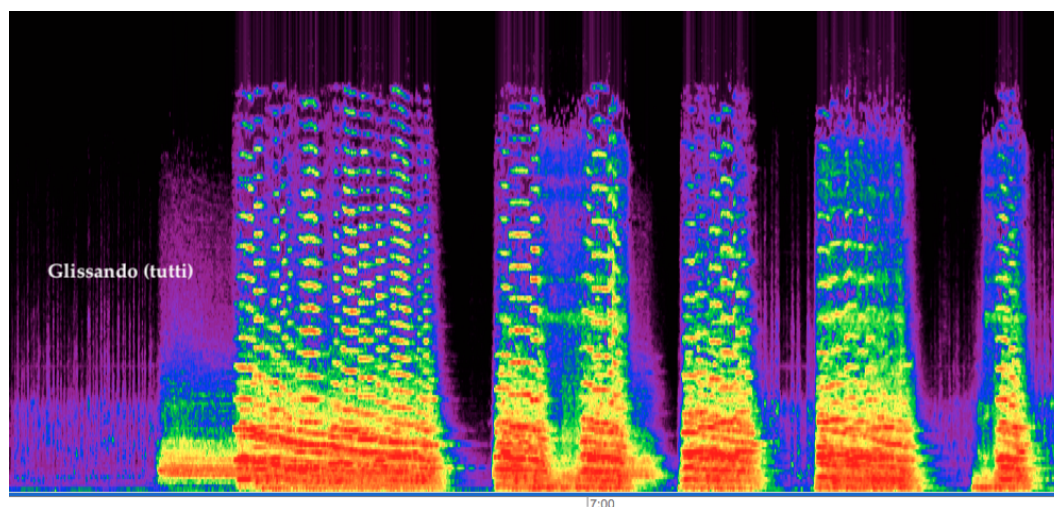
<sup>152</sup> Roy (2003) aborda quatro categorias funcionais em sua chamada grade funcional do objeto sonoro numa determinada obra: orientação, processo, estratificação e retórica (subdividida em retórica de relacionamento e retórica de ruptura). O conceito gráfico usado aqui - acumulação/dissipação - enquadra-se na categoria do processo, por exemplo.

**Figura 222** - *Santos Football Music*. Sonograma, textura granular.



Fonte: o autor.

**Figura 223** - *Santos Football Music*. Sonograma, glissandos, momento do gol.



Fonte: o autor.

Temos, pois, que a textura pontilhista é a base mínima, estruturada por um pensamento serial que vai se transformando e se aglutinando ao longo da peça, de modo a formar demais estruturas ou estabelecer um contraponto. Como dito anteriormente, multitexturalidade é uma forte característica macro-estrutural da obra, a dialética som-ruído, som-silêncio, acúmulo-dissipação, sobreposição de estruturas em textura diversa e também em tempos diferentes, público-orquestra, são, portanto, algumas das marcas de *Santos Football Music* em todo o seu espectro sonoro virtual e teatral.

## 6.4 Intertextualidade e Virtualidade

*Santos Football Music* se mostra, como vimos, uma virtualização do jogo de futebol, como processo em movimento cujos elementos sonoros e teatrais concatenados lhe faz alusão, se revela como uma paródia de tudo o que envolve um jogo. Tal paródia adquire um regime lúdico, e por vezes satírico como no teatro musical ao final (GENETTE, 2010); e se estabelece intertextualmente por alusão.

O "hipotexto" de *Santos Football Music* é a própria experiência culturalmente posta, o conhecimento sobre o funcionamento de uma partida de futebol como um "metatexto" sedimentado no consciente brasileiro. Temos ainda o rádio e sua narração, um texto oral, que serviu de elemento gerador e base da ideia a ser parodiada, transformada em texto musical, o "hipertexto". O som é o elemento comum entre fala e música, som como mera qualidade acústica dos fonemas e das notas musicais que obterão significado pela contiguidade. Deste modo, é possível a interpretação relacional entre som falado e som musicado, ambos esboçam uma lógica temporal discursiva, ritmo- melódica.

Gilberto Mendes se valeu igualmente do sentido visual junto ao auditivo, uma atividade intermodal que agrega na representação, contribuindo para o sentido da peça (PLAZA, 2003, p. 63). O teatro musical revelado ao final da obra, é, na verdade, uma explicitação da representação que já se dá em toda a peça; os sentidos da audição e da visão compõem a imagem da partida de futebol, tal qual se dá ao ouvirmos através do rádio, a atividade intermodal se faz implicitamente na execução da música. As estruturas auditivas e imagéticas são relacionadas com as estruturas musicais, uma memória sinestésica no coletivo cultural que faz com que a peça tenha sentido e direção.

O homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, tomando posicionamentos e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos, os quais são pensados por outros signos em série infinita [...]. Essa atividade de cristalização em signos (a partir de possibilidades e sentimentos), em formas significativas e simbólicas é o que caracteriza a comunicação social e humana. Contudo, as relações do real (que é signo) e a linguagem que também é real tecem uma tessitura ou malha fina de conexões. O real é uma espécie de conjunto polifônico de mensagens parciais que realizam um contraponto [...]. Perceber já é selecionar (PLAZA, 2003, p. 46).

Gilberto Mendes, com a sua música, transmuta e torna sincrônico signos nos modais auditivos e visuais que formam a imagem do todo, *gestalt* que envolve uma fisicalidade, o

som em movimento tal qual o jogo em movimento; música que permite dialogar em ritmo "intervisual", "intertextual" e "intersensorial".

A paródia de Mendes já se revela nos elementos paratextuais. Como já explanado em tópico anterior, o paratexto titular é um trocadilho com o nome oficial do clube santista, ademais, se constitui uma homenagem como efeito possível a uma paródia. No entanto, outro elemento paratextual é conflitivo - "divertimento *alla* Mozart" - revela a ironia do autor. Não é um divertimento na concepção clássica do termo, uma peça leve e trivial para pequenos grupos orquestrais nos ambientes da aristocracia europeia do século XVIII; nem tampouco divertimentos que se utilizam dos elementos da música de dança como demais compositores fazem. O divertimento está mais para "alla Mendes" (GARCIA, p. 2009, p. 460); mantém o clima eufórico, deve ser participativa, envolvente, não uma música distanciada, sisuda, mas uma paródia de cunho lúdico e um tanto satírico, pois, não é musicalmente uma forjação séria (GENETTE, 2010), como um hino ao clube ou uma composição descritiva.

Como gênero musical, numa busca referencial arquitextual, é difícil e temerário incluir *Santos Football Music* numa categoria específica, como a maioria das obras de Mendes. Poderia ser considerado próximo a uma *fantasia*, pelo seu caráter livre, quase improvisatório, e aproximação de índole romântica no que tange ao afeto a cidade de Santos, ao seu clube, o próprio futebol e os seus jogadores ícones. Considerando a taxionomia das tópicas, como exposto por Hatten (1994), temos o estilo fantasia e a dança como tipo, esta por meio da charanga inserida na música com seu ritmo carnavalesco.

Todavia, *Santos Football Music* em seu modo lúdico, tem uma marcação em *ethos* paródico irônico pela transformação do tropo e um certo percentual de *ethos* satírico através do exagero e descontextualização, como ocorre no teatro musical (EVERETT, 2004). É uma metáfora do jogo. Figuras emblemáticas são dúbias: o regente-juiz, uma irônica paródia da função de um regente perante a orquestra; os músicos-jogadores, devem dominar a técnica e decidir diante do inesperado ou "aleatório", e executar segundo as regras prescritas; o público-torcedor, em afetiva participação, pois sem este não há a euforia e a paisagem física-sonora do jogo e totalmente aleatória; o ambiente teatro-estádio, que delimita o espaço propício ao *happening*, e que provoca estranhamento.

Algumas outras referências estão implícitas na estruturação musical da peça, tais como a multitextualidade e a da lógica da música eletroacústica, como exposto em tópico anterior. O contraponto surge da justaposição de camadas texturais divergentes, tipos incongruentes de acontecimentos (público, orquestra, irradiação), e até em plano rítmico diferente, originam um tropo - o *jogo*, tal qual deve ser - tal sobreposição é estrutural-semântica ( $x + y$ ), como

propõe Everett (2004); ver tabela 3.

As inferências intertextuais de Mendes nesta peça são mais indeterminadas, assim como o caráter aleatório da obra, pois o autor delega ao acaso algumas decisões do texto musical em muitas de suas estruturas interiores. Isso é o caso de escrita aberta, como apontado nos grafismos que constam na bula que Mendes instrui o intérprete, porém o modo exato não é possível prever, como os glissando e microtons, as texturas granuladas que surgem, a resposta do público participante, esses e outros elementos de um acaso previsto, mas não controlado pelo autor. Aponta para a categoria intertextual da *kenosis*, em que na defesa contra a repetição o autor se anula ou escolhe não ter total controle sobre a obra. Coelho de Souza fala de John Cage e seu princípio da não-composição como *kenosis* absoluta:

Esse esvaziamento da autoria é acompanhado por um isolamento da imaginação que se resguarda, isolando-se e preservando-se ao conservar apenas o macro-controle do processo. A recusa de satisfazer o desejo do compositor de manipular diretamente o discurso, materializa-se no esforço heroico de evitar a repetição a qualquer custo. O discurso é fragmentado pelo acaso e é possuído pela descontinuidade. Essa aventura redentora acaba porém revertida em condenação: a ausência de padrões toma-se um novo padrão e passamos a ouvir apenas uma repetição interminável do não-padrão-do-acaso (2009, p. 70).

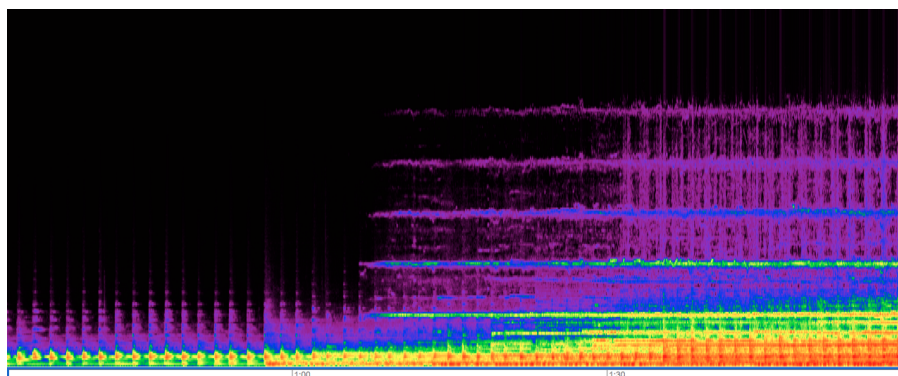
O intento de Mendes em sobrepor materiais antagônicos polifonicamente e liberar ao intérprete algumas das decisões sonoras, apenas esboçando na escrita a ideia, e a figura do imprevisível teatro musical como forte agente no contexto da música, são fatores que refletem esse aspecto da *kenosis* do autor sobre a obra. Isso aliado ao fato das inferências que certas estruturas musicais trazem de outros autores, apenas em contorno, numa pálida e esvaziada imagem do antecessor. Cage, Stravinsky, Webern, Schoenberg, Schaeffer, Stockhausen e Penderecki são alguns dos precursores que podem ser ouvidos em *Santos Football Music* mesmo que longinquamente.

Cage pelo regime aleatório e o *happening* fortemente presente na peça; Stravinsky pela macro-estrutura formal na sobreposição e justaposição de elementos e linguagens antagônicas em camadas que formam uma síntese; Webern e Schoenberg pela estrutura de superfície como o recorrente pontilhismo e a melodia de timbres, *Klangfarbenmelodie*; Schaeffer e Stockhausen pelo pensamento estrutural do discurso com características de um enredo e trabalho sonoro segundo a música eletroacústica (fragmentação, colagens, binômio som-ruído, efeitos texturais, entre outros); Penderecki em seu conceito de massa sonora com acumulações e dissipações.

Podemos perceber nas figuras abaixo, por exemplo, certa semelhança nos sonogramas

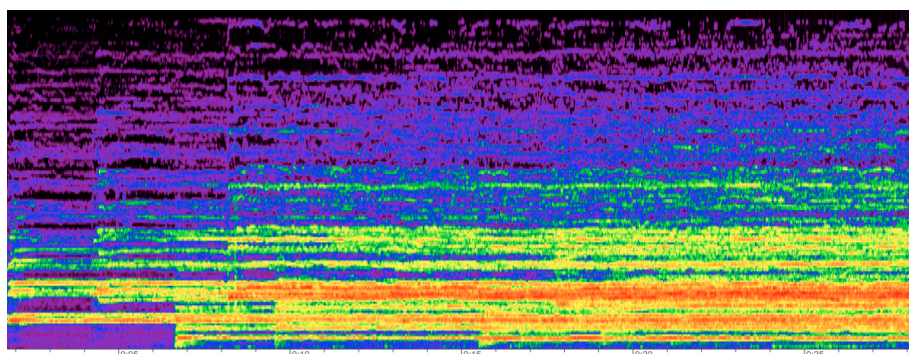
entre o início de ambas as peças, no conceito de *sonorismo*<sup>153</sup> ou massa sonora começando por camadas, tanto em *Santos Football Music* de Gilberto Mendes como em *Threnody for the Victims of Hiroshima* de Penderecki (1960).

**Figura 224** - *Santos Football Music*. Sonograma, minutos iniciais.



Fonte: o autor.

**Figura 225** - *Threnody...* Sonograma, minutos iniciais.



Fonte: o autor.

Na Figura abaixo (226), que corresponde a página 10 da peça, podemos observar a massa sonora composta por texturas diferentes sobrepostas, processo composicional semelhante ao de Stravinsky, estratificação e justaposição; obtendo desse modo, um sonorismo complexo que referencia vários espaços na paisagem. Texturas granulares e glissando em microtons que invadem as camadas de notas prolongadas anteriores, se somam ao ruídos do público e a charanga em outro tempo-espaço, contraponto que faz alusão ao processo composicional eletroacústico de um Schaeffer ou Stockhausen.

<sup>153</sup> Termo inventado por Józef Chominski, que "consiste em uma exploração dos valores sonoros puros do material sonoro" (MIRKA, 1997. p. 7); e era restrita exclusivamente à música polonesa do início dos anos 1960. O conceito de matéria sonora tomado em sua totalidade - massa sonora - o valor do som se tornaram o fator primário no lugar de melodia, harmonia, ritmo ou metrificação.

Figura 226 - *Santos Football Music*; página 10, exemplo de estratificação e texturas.

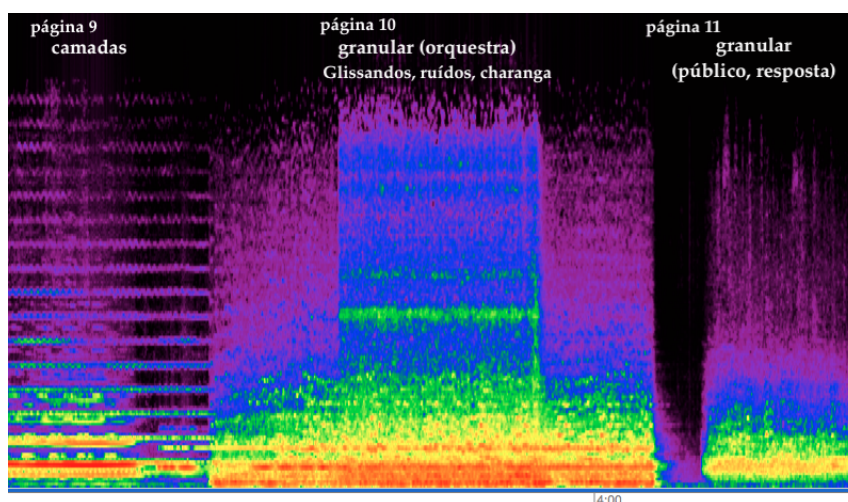
The image shows a musical score for page 10 of *Santos Football Music*. The score is for a large ensemble and includes the following parts and textures:

- aud**: **Ruído** (Noise), indicated by a red 'C' and a red dashed line.
- Tr**: **Glissando/microtonal**, indicated by a blue wavy line.
- Trb**: **T. Granular** (Textural Granular), indicated by a red dashed line.
- Fl**: **T. Granular**, indicated by a red dashed line.
- Cl**: **T. Granular**, indicated by a red dashed line.
- Fg**: **T. Granular**, indicated by a red dashed line.
- tp 4**: **T. Granular**, indicated by a red dashed line.
- v I**: **Glissando/microtonal**, indicated by a blue wavy line.
- ve**: **Glissando/microtonal**, indicated by a blue wavy line.
- vc**: **T. Granular**, indicated by a red dashed line.
- cb**: **T. Granular**, indicated by a red dashed line.

Additional markings include dynamics like *mf*, *f*, and *p*, and a section labeled **charanga - tópica: dança** with a red arrow pointing to measures 4-9.

Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. Marcações do autor.

Figura 227 - *Santos Football Music*; página 10, sonograma, texturas.



Fonte: o autor.

A figura demonstra o que foi apresentado na partitura (Figura 226) em forma de sonograma (Figura 227); as camadas de notas prolongadas mais esparsas adentram na textura mais compactada por acumulação de grãos e sobreposições.



Obviamente essa não pretende ser uma lista exaustiva de referências e processos, o ponto aqui é demonstrar as possíveis conexões intertextuais esvaziadas por Mendes que toma de empréstimo apenas o esquema abstrato, que se apropria da ideia e não do seu conteúdo literalmente. Mendes sobrepõe-justapõe linguagens sem se apropriar de alguma em específico e, ao mesmo tempo criando outra linguagem que lhe é própria. Hyde (1996) considera uma categoria intertextual chamada de *Reverencial*; esta celebra o modelo ou modelos anteriores, como uma homenagem, com uma hermenêutica contextualizada, mantendo ou relacionando temas, ideias, ou tópicos entrelaçados com a nova linguagem. A "homenagem" e divertimento paródico de Mendes em *Santos Football Music* acaba por sendo autorreferenciada de seu estilo, apontando mais para a linguagem do autor do que propriamente para o clube.

"Inventar formas estéticas é provocar a aparição de qualidades virtuais, aparências que nunca antes aconteceram." (PLAZA, 2003, p. 40). Um dos méritos da obra de Gilberto Mendes é o modo de invenção sobre o som, sendo o som uma mera qualidade virtual; qualidade signica não-significante, estrutura básica semelhante ao fonema e morfema, onde forma e significado não necessariamente são conexos, podem virtualmente adquirir qualquer função dependendo das junções em lexemas e aplicação retórica. Do mesmo modo, Mendes atua na composição desde a qualidade mínima do som até o seu *movimento* que se traduz em *aparência*, ou *invenção*, que em outros termos diríamos, a *atualização* de um dado virtual.

Em *Santos Football Music*, ocorre a virtualização dos cânones da música do passado da maneira inferida, não revelada, pois, virtualizar pressupõe inventar, criar sobre material prévio. Ocorre também a virtualização na similitude que se dá pela dialética entre as estruturas virtuais da música e a dinâmica do jogo, e por retórica da sinonímia e sinestesia - de modo a refletir o ambiente do teatro-estádio que comporta toda a cena musical.<sup>154</sup>

As imagens mentais e demais dados virtuais, como o conhecimento teórico das estruturas musicais, as diversas escolas e técnicas composicionais, se fossem apenas atualizadas, o que é um tipo de aparição plausível, colocaria Mendes provavelmente no rol dos autores neoclássicos ou modernistas.

Contudo, a virtualidade é um estado além, enseja um esforço deliberado do compositor que soluciona, que recria linguagens mesmo a partir de outras linguagens, que estabelece outra retórica, passando a inserir o autor numa categoria da invenção, assim,

---

<sup>154</sup> O próprio termo "cena musical" envolve sentidos sinestésicos. A cena demanda imagem mental e visual, que também remete ao drama capturado por um texto escrito ou encenado, que por sua vez aponta para uma representação de ações da vida cotidiana e seus aspectos patêmicos; o termo musical que se dá pelo sentido da audição e toda a representação mental e discurso que lhe é próprio. Desse modo, e sem pretender esboçar maiores teorizações, Mendes atua e pensa a obra *Santos Football Music* como uma grande cena musical virtualizada.

inventar é criar algo diferente ou de diferente uso com os mesmos materiais, ao mesmo tempo que é virtualizar, entretanto, na virtualização se abre novos espaços, ciclos de novos problemas e contextos em obras abertas para interpretações outras, posto que a invenção gera novos movimentos com possibilidades retóricas e significantes.

Mendes se propôs acima de tudo *ouvir-no-mundo*, nunca passivamente *ouvir-o-mundo*, nisto concorre o que ele mesmo declara:

A música que mais me interessa, por exemplo, é aquela que me propõe novas maneiras de sentir e de pensar. Algo assim como ouvir, ver, viver: ‘ouviver a música’, na expressão concentrada do poeta Décio Pignatari.” É por isso que se pode perceber música não apenas no hábito daquilo que o hábito convencionou de música, mas - e sobretudo – onde existe a mão do ser humano, a invenção. Invenção de linguagens: formas de ver representar, transfigurar e de transformar o mundo (MORAES, 1983, p. 8).

A leitura do mundo precede a leitura da palavra (FREIRE, 1989, p. 9), Mendes demonstra que a tal leitura e o "ouviver a música" precede as teorizações, de tal maneira que sua estética musical está sobre uma paisagem sonora ampla, sobre estilos entendidos como antagônicos, sua música reflete uma percepção além-música. Contudo, Mendes se mostra um "catalisador de antagônicos", sua música vem acompanhada de um Schumann, Schubert, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Cage, e outros que a intertextualidade lhe propicia, nem sempre de forma explícita, mas geralmente com sua (re)leitura e transformação pessoal.

## CONCLUSÃO

Gilberto Mendes foi um inventor que buscou (re)inventar-se. Suas fases composicionais, embora mantendo o lastro do histórico, não se deteve no caminho de seus progenitores estéticos, ao contrário, de forma pragmática e por vezes empírica experimentou trajetórias, itinerários múltiplos por muitas vezes conjugados. Aliando linguagens do romantismo ao expressionismo, um manifesto música nova que se tornou música sua, música brasileira cosmopolita. Criou, ao seu modo, cenários e paragens que emoldurou em obras icônicas como *Motet em Ré menor: Beba Coca-Cola* (1967), *Nascemorre* (1963), *Ashmatour* (1971), *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), entre tantas outras que romperam estética em curso da música em nosso solo e apontou novos rumos a gerações posteriores.

Gilberto Mendes não pode ser em si mesmo um referencial teórico, pois sendo um catalisador de correntes e um “inventor”, o mesmo não se ocupou em formalizar seus métodos, apesar de sua composição se firmar sobre fortes elementos formais. Mendes retoricamente argumenta: “Procurar a disciplina na liberdade. E por que não procurar a liberdade na disciplina?” (1994, p.166).

A invenção pressupõe liberdade (DELEUZE, 2008), a invenção é marcada pela diferença (DELEUZE, 2006), a invenção difere do possível, do provável, ela é um movimento de atualização (LÉVY, 2011). Não obstante, Mendes foi criterioso quanto ao uso devido da arte musical e o domínio técnico, vimos isso nas análises realizadas nesse trabalho, entretanto, esteve também atento aos fatos extramusicais, numa intertextualidade epistemológica que dialoga com outras artes e saberes, não buscou ser reacionário, um compositor "in progress".

Procuramos demonstrar neste trabalho o exato pensamento criativo de Gilberto Mendes posto em suas obras que tanto primava pela invenção sem o mesmo se deixar levar pela ingenuidade ou imperícia, nunca uma autenticidade por ela mesma, mecanicista, pelo simples fato de inovar, mas da expressar. Mendes apregoou a necessidade do firme embasamento técnico sem ser tolhido pelo possível estético, caso contrário, poderia resultar num folclorismo desgastado, ou uma silhueta de estéticas anteriores num pastiche, um simples apógrafo. Assim, estagnar no possível da realização não convém ao movimento virtual-actual da invenção a qual Gilberto Mendes estava consciente e predisposto.

A música em sua abstração e complexidade estética se faz desafiadora quanto aos rumos e referências expressivas e de autenticidade de um autor, "não há convenções musicais ou sequências de sons que ouvidos que fazem qualquer proposição de verdade fictícia",

discute Levinson (2011, p. 280). Obviamente, Levinson tenta comparar a música com demais artes, desconsiderando certas particularidades e propósitos, o qual não é necessariamente representar uma realidade objetiva, e no âmbito da verdade fictícia, ou a fantasia, a música detém seus modos próprios, como o que aqui apresentamos como o uso retórico de um determinado compositor. Um autor partirá da estrutura gramatical da linguagem, no nosso caso, a música, e que, tais estruturas sendo virtuais, ao serem manejadas pelo autor num processo dialético, produzirá sentido semântico por dados relacionais, o que, por fim, pelo modo de uso e concatenações, ou seja, pela retórica, se dá uma determinada convenção, onde seqüências, como frases e eventos sonoros, remeteram a um significado, ou a uma proposição de verdade.

O terreno se torna ainda mais amplo, pois, tal processo dependerá tanto do conhecimento técnico do compositor quanto de seus modos de uso e objetivos com determinada música. O fato é que a invenção, a fantasia pode ir de um espectro do controle ao descontrole, do previsto ao imprevisto, de Boulez a Cage, da invenção exclusiva a compartilhada. Mendes compreende tais processos e permeia-os. "A fantasia produz os temas, as ideias musicais; a lógica musical, a teoria da harmonia, fornece as leis de seu desenvolvimento. Ambas são essenciais à boa música." - declara Mendes (1994, p. 166).

Música é dinâmica como toda a linguagem e meio expressivo também o é. Não se aliar ao movimento dinâmico da arte e da cultura é tornar-se obsoleto ou reacionário. Ser compreendido no seu tempo nem sempre é fator determinante da valoração, mas o ser coerente sim. Muitos compositores no decurso da história da arte musical felizmente nos presentearam com suas invenções que levaram a música adiante, contra toda inércia inventiva. Mendes em sua fase composicional experimentalística rompe com visões provincianas quanto se apercebe de um mundo sonoro maior; o mesmo ocorre quando muda sua trajetória e transforma sua linguagem no que se considera uma fase pós-moderna; mas sem nunca perder os fundamentos, numa visão passado-presente para o futuro, num virtual da memória que se atualiza na práxis. "É raro um reformador não se apoiar, de início, sobre o que quer reformar; mas pode acontecer também que, remontando ao passado, encontre nele uma tradição perdida, usando-a para criar uma nova." (BARRAUD, 1975, p. 11).

Desta feita, trouxemos à luz primeiramente a obra em si, explorando e dissecando o itinerário estrutural de cada peça musical de Gilberto Mendes, previamente escolhida para essa pesquisa - *Santos Football Music* (1969), *Vento Noroeste* (1982), *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988) e *Estudo de Síntese* (2004) - visando conhecer os pormenores da poética do autor e sua lógica de construção. Para isso nos

utilizamos das ferramentas teórico-analíticas fornecidas em: Forte (1973), Straus (2005; 2016), Schoenberg (2012), Roig-Francolí (2007), Adams (1976) e Morris (1993).

Em seguida, trouxemos na presente tese os conceitos gerais de intertextualidade, sobretudo com Genette (2010) e as questões da transcendência textual, do texto com um arquiteito, em como a intertextualidade é sempre por relações entre textos e formas de pensamento, isto é, metatextualidade, de onde surgimos com o conceito de meta-estética em Gilberto Mendes. O conceito de transformação paródica e irônica, tanto com Genette (2010), como em Hutcheon (2000), a (re)escritura termo trabalho por Compagnon (1996) como uma das características de Gilberto Mendes.

Autores como Klein (2005), Straus (1990), Hyde (1996), Everett (2004), e Ap Siôn (2013) foram fundamentais para a aplicabilidade do conceito de intertextualidade em música, tendo um teórico complementando o outro no que tange as perspectivas analíticas. Elencamos alguns dos traços retóricos com sua taxinomia (BARTEL, 1997), suas aplicações como em Jenny (1976) e López-Cano (2020), e os determinantes conceitos de narratividade com Almén (2008), de modo a colaborarem com as devidas análises dos enredos apresentados nas obras de Mendes aqui selecionadas e analisadas.

O conceito de virtualidade se torna um diferencial à medida que nos apropriamos dos conceitos filosóficos e buscamos aplicá-los à música como os conceitos de: Bergson (1999), e o uso da memória como elemento virtual de onde emanam as representações atualizáveis; de Deleuze (1998, 2006) e seus profundos conceitos de multiplicidade da criação com algo próprio do movimento virtual-atual, onde a invenção é inerente a isso e que se dá por diferença, o conceito das estruturas primárias como elemento virtual que é atualizado e estabelecido conforme as demandas; Lévy (2011) e seus conceitos sobre virtualidade como extensão do humano e da técnica, mas que vão além do limitado atrelado a tecnologia moderna, acima disso é a virtualização dos procedimentos, dos ambientes de tarefa, dos lugares, das linguagens, o trívio gramática-dialética-retórica, entre outros; Baudrillard (1991) e o conceito de hiper-realidade e de simulacro, que vai além da simulação. Assim temos que Música é uma virtualização do pensamento (LÉVY, 2011).

O filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick sintetiza o pensamento humano fonte de sua trajetória quando traz na cena uma montagem com a imagem de um osso + nave espacial; assim como citamos anteriormente, segundo capítulo da tese, da pedra lascada ao "mouse". Brevidade é uma qualidade, é necessário o movimento, uns chamam de evolução, preferimos expansão, pois é um processo de adequação da linguagem, dos símbolos, do ser humano e de seu domínio através da técnica para um propósito maior e

significativo. Gilberto Mendes e sua meta-estética é como uma "bricolagem da história em interação sincrônica" (PLAZA, 2003, p. 12) onde o novo pode ser presentificado por essa interação; numa própria odisseia de Mendes.

Enquanto a intertextualidade procura demonstrar a relação de uma presente obra com demais textos musicais, e seus desdobramentos através das transformações sofridas para se chegar a uma (re)escritura, a virtualidade pode demonstrar o porquê de uma gramática (musical ou não) que é essencialmente virtual em sua origem ser passível de múltiplas atualizações, decorrendo disso inúmeras proposições dialéticas (as quais são associações convencionadas) de onde surgem formas diferenciadas de construção de uma obra artística, que finalmente se virtualiza na retórica empregada por um determinado autor numa determinada época e propósito. Contudo, entendemos que a intertextualidade pode ser um (sub)produto da virtualidade processual.

Assim, meta-estética é uma estética além, uma supra-estética, que se mostra em aparência sem se conformar em essência com alguma estética exclusiva. Meta-estética também se dá por parecência latente não se revelando clara e definitivamente e possuindo características que potencialmente podem abarcar demais estéticas sem exclusividade, ao contrário, por inclusividade. A meta-estética é sempre virtual com potencial gerador de movimento inventivo, não sendo, portanto, definitiva e hermética, diversamente ela se torna virtualizadora ao apontar novos problemas e direções estruturais, dialéticas e retóricas. De modo que, devido à complexidade inerente no processo composicional meta-estético imposto por Mendes é que seu estilo se diferencia e, ao mesmo tempo se torna aglutinador, porém de difícil categorização formal. Talvez produto da pós-modernidade e suas fronteiras móveis e seus hibridismos.

Concluimos compreendendo ainda mais a importância do estudo da obra de Gilberto Mendes, seu pensamento estrutural multifacetado, porém coerente, seus trajetos discursivos carregados de semântica e virtualidades, o quais necessitam de uma adequada exploração hermenêutica, o que almejamos neste trabalho. Estamos certos que ainda há muito a percorrer no campo da pesquisa da música brasileira, sobretudo da contemporânea, e que essa pesquisa contribua para com as demais, posto que seguramente novas serão necessárias para aprofundamento das questões aqui expostas.

## REFERÊNCIAS<sup>155</sup>

- 90 ANOS, 90 VEZES Gilberto Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2012. Websérie. Disponível em: <https://youtu.be/v5ji-4dX6kw>. Acesso: 3 mai. 2022.
- ADAMS, Charles R. *Melodic Contour Typology*. *Ethnomusicology*, vol. 20, n. 2, pp. 179–215, 1976. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/851015>. Acessado em: 10 out. 2022.
- ADENOT, Pauline. *Le musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au désenchantement*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- AGUIAR, Beatriz A. de. *Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- ANTOKOLETZ, E. *The Music of Bela Bartok. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. University of California Press, 1990.
- ANTOVIC, M. *Linguistic semantics as a vehicle for a semantics of music*. In: R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (Eds.) *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04) Graz/Austria, 15-18 April, 2004*. Disponível em: <http://gewi.uni-graz.at/~cim04/>. Acesso: 9/9/2022.
- AP SIÔN, Pwyll. *Reference and Quotation in Minimalist and Postminimalist*. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited 2013.
- BARRAUD, H. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, p. 1- 9, 1994.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica; Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BARTÓK, B. *Divertimento*. London: Boosey & Hawks, 1940. 1 partitura. Orquestra de cordas.
- BATTISTELLA, Edwin L. *The Logic of Markedness*. New York: Oxford University Press, 1996.

---

<sup>155</sup> De acordo com a ABNT NBR 6023 2018.

- BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.
- BELLEST, C; MALSON, L. *Jazz*. Tradução: Paulo Anderson Fernandes Dias. Campinas: Papyrus, 1989.
- BERGSON. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERIO, L. *Entrevista sobre a música*. Realizada por Rossana Dalmonte. Civilização Brasileira, 1981.
- BERNSTEIN, L. *The Unanswered Question*. Harvard: Harvard University Press, 1976.
- BERRY, Wallace, T. *Structural Functions in Music*. NY: Dover Publications, 1987.
- BEZERRA, M. *A evolução de um pianismo eclético: Gilberto Mendes e o uso da citação musical*. Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 165-181, 1998-1999.
- BLACKMORE, S. *The Meme Machine* Oxford: Oxford University Press, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita, — 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BLOOM, Harold. *Como e porque ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BLOOM, Harold. *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BOSS, Jack. *Schoenberg's op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music*. Music Theory Spectrum, v. 14, n. 2, p. 125-149, 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/746104>. Acesso 30 jan. 2023.
- BOUYER, Gilbert Cardoso. *A Morte da representação na filosofia e nas ciências da cognição*. **Ciênc. cogn.**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 21-46, mar. 2008. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1806-58212008000100004&ng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212008000100004&ng=pt&nrm=iso). Acesso: 17 ago. 2022.
- BRAMAN, Wallis Dwight. *The use of silence in instrumental works of representative composers*. 1956. Tese (Doutorado). Eastman School of Music - Rochester University, Rochester, 1956.



BURKHOLDER, J. Peter. *Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers*. *The Journal of Musicology*, vol. 9, no. 4, 1991, pp. 411–29. Disponível em: *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/763869>. Acesso: 12 ago. 2022.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CAGE, J. *Lecture on nothing*. Incontri Muscali, august, 1959. Disponível em: <https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>. Acesso: 10 jun. 2022.

CAMPOS, Antônio Queirós. *Os diálogos de Platão e os gêneros literários da Antiguidade clássica*. O que nos faz pensar n. 30, dezembro de 2011. Disponível em: [http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf\\_articles/OQNFP\\_30\\_13\\_antonio\\_queiros\\_campos.pdf](http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_30_13_antonio_queiros_campos.pdf). Acesso: 5 jun. 2022.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *O Miniconto de Cortazar: Subvertendo a Mimese para Criar Simulacro*. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXII. Disponível em <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/352>. Acesso: 7 jun. 2022.

CARBONI, Guilherme. *Direito autoral e autoria colaborativa: na economia da informação em rede*. São Paulo: Quartier Latin, 2010.

CÉLINE, L. F. *Lettre à Évelyne Pollet*. Cahiers Céline, 5. Gallimard:1933.

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2005.

CHAGAS, Paulo. *A invenção do jogo. "Santos Football Music" de Gilberto Mendes*. Revista Música, São Paulo, v.3, n.1 :70-81, maio, 1992.

CHAGAS, Paulo. *A Terceira Margem e o Virtual: A Criatividade Artística Do Pós-Humano*. In: Pesquisa Em Arte, Mídias e Tecnologia / Rita de Cássia Domingues dos Santos, Maristela Carneiro, Danilo Rossetti (Org.). – Rio Branco: Stricto Sensu, 2021.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHOPIN, F. *Estudos opus 10 e opus 25*. New York: G. Schimer Library of Musical Classics, 1916. 1 livro. Piano solo.

CHOPIN, F. *Preludes*. New York: G. Schimer Library of Musical Classics, 1943. 1 livro. Piano solo.

CLÜVER, Claus. *Inter textos / inter artes / inter media*. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen et al. Aletria. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, UFMG, no 14, jul-dez, pp. 11-41, 2006.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. *Abstração e representação na música eletroacústica*. Revista Vórtex, Curitiba, n.1, p.23-35, 2013.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. C. *Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna*. In: Opus. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73-91, dez. 2007.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. *Da interação entre sons instrumentais e eletrônicos*. Criação musical e tecnologias: teoria e prática interdisciplinar / Damián Keller (prefácio e organização), Rogério Budasz (organização e editoração) – Goiânia: ANPPOM, p. 149-179, 2010.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. *Intertextualidade na Música Pós-Moderna*. Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares. Organização: Maria de Lourdes Sekeff; Edson Zampronha. São Paulo: Annablume, Fapesp. 2009.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. *Um minimalista acidental*. In: É sal é sol é sul de Nouveau... pois !!! Gilberto Mendes: modernidade, pós modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira. Antônio Eduardo Santos (Organizador). Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2021. Disponível em: <https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2021/03/gilberto-mendes-completo-versao-digital-1.pdf>. Acesso: 9 mai. 2022.

COHN, Richard. *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*. Journal of Music Theory 42, no. 2 (1998): 167–80. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/843871>. Acesso: 4 abr. 2022.

COHN, Richard. Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes. Music Theory Spectrum, v. 22, n. 1, p. 89-103, 2000.

COHN, Richard. *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*. Music Analysis, v. 15, n. 1, p. 9-40, 1996.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRAIA, Eladio. *O Virtual: destino da ontologia de Gilles Deleuze*. Revista de Filosofia: Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 107-123, jan./jun. 2009.

CUMMING, Naomi. *The Horrors of Identification: Steve Reich's Different Trains*. Perspectives of New Music, 35/1, pp. 129–152, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 4a. ed., 2010.

DAUGHERTY, William Patrick. *The Significance of Silence in the String Quartets of Beethoven*. 1979. 88p. Tese (Mestrado). Department of Music, Ohio State University, 1979.

DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 2000.

DAWKINS, R. *O Gene Egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DEBUSSY, C. *Children's Corner*. Leipzig: Edition Peters, 1969. 1 partitura. Piano solo.

DEBUSSY, C. *Estampes: Jardins sous la pluie*. Leipzig: Edition Peters, 1973. 1 partitura. Piano solo.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.

DELEUZE, G; PARNET, Claire. *O atual e o virtual*. Dialogues. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, p. 121-124, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Coleção TRANS. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DENITITH, Simon. *Parody*. London and New York: Routledge, 2000.

DUNLAP, Larry. *Great moments in Jazz. Solo phrases by the masters*. Petaluma, CA: Sher Music, 1991.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Trad. de Norton Dudeque. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

DUROZOI, G. e ROUSSEL, A. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pósmodernismo*. Trad. de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EVANS, Tristan. *Analysing Minimalist and Postminimalist Music: an overview of methodologies*. In: POTTER, GANN and AP SIÓN (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p. 241-257.

EVELYN-WHITE, H.G. *Hesíodo, Hinos Homéricos, Ciclo Épico, Homérica*. Loeb Classical Library Volume 57. Cambridge, MA, Harvard University Press; Londres, William Heinemann Ltd., 1914.

EVERETT, Yayoi Uno. *Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen*. Society for Music Theory. Volume 10, Number 4, December, 2004.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 8a. edição, 2000.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos - Volume III: Literatura e Pintura, Música e Cinema: Volume 3*. Forense Universitária, 4ª edição, 2015.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FRANÇA, L. M. B. *O clinamen em Deleuze: uma estética do desvio*. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 13, p. 551–559, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4494>. Acesso em: 30 ago. 2022.

FRIELER, Klaus. *Constructing Jazz Lines. Taxonomy, Vocabulary, Grammar*. Jazzforschung heute Themen, Methoden, Perspektiven hrsg. von Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach. Berlin: Edition EMVAS 2019, 317 Seiten, ISBN: 978-3-9817865-3-8.

GANN, K. *A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning*. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÓN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

GANN, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer, 1ª ed., 1997.

GARCIA, Denise. *Santos Football Music: um Divertimento alla Mendes*. XIX Congresso da ANPPOM – Curitiba: Agosto de 2009 – DeArtes, UFPR.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Tradução: Programa de Pós-graduação de Estudos Literários da UFMG. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.), University of Nebraska Press, Lincoln NE and London, 1997.

GENETTE, Gérard. *The Architext: an introduction*. Jane E. Lewin (trans.), University of California Press, Berkeley CA and Oxford, 1992.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. Oxford University Press New York Oxford, 1997.

GREENE, Thomas. *History and Anachronism, in The Vulnerable Text: Essays on Renaissance Literature*. New York: Columbia University Press, 1986.

GRENZ, Stanley J. e SMITH, Jay T. *Dicionário de Ética: Mais de 300 Termos Definidos de Forma Clara e Concisa*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Vida, 2005.

GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Edições Gradiva, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HABERBIER, E. *Estudos Poéticos opus 53*. São Paulo; Musicália S/A, 1976. 1 livro. Piano solo.

HATTEN, Robert S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation, Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HAUSER, Marc D.; CHOMSKY, Noam; FICHT, W. T. *The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve?* *Science* 298, no. 5598 (2002): 1569–79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3832837>. Acesso: 21 jul. 2022.

HEGEL, G.W.F. *Principes de la philosophie du droit*. France: Tel Colletions, Ed. Gallimard, 1989.

HOEK, Leo H. *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*. Tradução de Marcia Arbex, In: Arbex Marcia (org). *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2006, pp. 167-189.

HUTCHEON, Linda. *A Theory Of Parody: The Teachings Of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

HYDE, Martha M. *Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*. *Music Theory Spectrum*, vol. 18, no. 2, 1996, pp. 200–35. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/746024>. Acesso: 18 set. 2022.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: 2006.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. New York: Duke University Press, 1992.

JEENY, L. *La Stratégie de la Forme*. *Poétique*, n. 27, 1976.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução: Bernardina da Silveira Pinheiro. Seleção, elaboração e tradução das notas de capítulos Flavia Maria Samuda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington. Indiana University, 2005.

KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional. Introdução à Teoria das Funções Harmônicas*. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1986.

KOSTKA, S; PAYNE, D. ALMÉN, B. *Tonal Harmony. With an Introduction to Post-Tonal Music*. 8a. ed. NY, New York: McGraw-Hill Education, 2018.

KOSTKA, Stefan M; SANTA, Matthew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. Fifth edition. New York, NY : Routledge, 2018.

KRÄMER. T. *Lehrbuch der harmonischen Analyse*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997.

KRISTEVA, J. *Introdução à sêmanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, J. *Sêmêiôtikê: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Caracteres*. Tradução: Luiz Fontoura. Edição Ridendo Castigat Mores, 2002.

LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. CA, Petaluma: Sher Music, 1989.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. CA, Petaluma: Sher Music, 1995.

LÉVY, Pierre. *O Que É O Virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.

LEYDON, Rebecca. *Towards a Typology of Minimalist Tropes*. Society of Music Theory, USA, v.8, n.4, 2002.

LEWIN, David. *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*. Journal of Music Theory, v. 26, n. 1, p. 23-60, 1982.

LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. 1st. ed., 1987. Oxford: Oxford U. Press, 2011

LINDSAY, G. *Jazz Arranging techniques from quartet to big band*. Miami: Staff Art Publishing, 2005, p. 155.

LISSA, Zofia. *Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, [S.l.], v. 22, n. 4, p. 443-454, 1964. Disponível em: [www.jstor.org/stable/427936](http://www.jstor.org/stable/427936). Acesso: 11 jul. 2022.

LOCKHEAD, Judy. *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York: Routledge, 2016.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *La Música Cuenta. Retórica, narratividade, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona, 1a. Ed., 2020. ISBN: 978-84-09-21074-9.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música e intertextualidad*. Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical 104. 2007. pp. 30-36.

MARQUES, Marcos Aurelio; HESSEL, Ana Maria Di Grado. *O conceito de “virtual”: de Bergson a Deleuze, de Deleuze a Lévy*. TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 24, jul./dez. 2021, p. 205-220.

MARVIN, Elizabeth West, e LAPRADE, Paul A. *Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*. *Journal of Music Theory* 31 (2): 1987, p. 225–67.

MASNIKOSA, M. A. *Theoretical Model of Postminimalism and Two Brief ‘Case Studies’*. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek music e Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press, 1999.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. tradução: Décio Pignatari. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MELLO, Lucas C.R.; LUCERO, Ariana; DIAS, Eduardo G. *O ethos homérico, a cultura da vergonha e a cultura da culpa*. *Psychê*, vol. XII, núm. 22, enero-junio, 2008, pp. 125-138.

MENDES, Gilberto. *A Música*. In: ÁVILA, Affonso. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p.127-138.

MENDES, Gilberto. *Cânone na música? E por que não?* *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p.6-17. Dezembro/Fevereiro, 1998-99.

MENDES, Gilberto. *Estudo Magno* (1993). Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 1998. Catálogo AVK 076, *New Consonant Music*. 1 partitura. Piano solo.

MENDES, Gilberto. *Étude de Synthèse*. Estudo de Síntese. Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 2007. Catálogo AVK 197, *New Consonant Music*. 1 partitura. Piano solo.

MENDES, Gilberto. *Für Annette II*. Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 2012. Catálogo AVK 232, *New Consonant Music*. 1 partitura. Piano solo.

MENDES, Gilberto. *Música, cinema do som*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical: Dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Editora USP: Editora Giordano, 1994.

MENDES, Gilberto. *Prelúdio n. 5 (1953)*. 1 partitura manuscrita. Piano solo. Acervo Biblioteca da ECA/USP.

MENDES, Gilberto. *Santos Football Music*. Brasília: Fonte: Sistrum Edições Musicais, 1979. 1 partitura. Orquestra, fitas magnéticas e público.

MENDES, Gilberto. *Santos Football Music*. Intérprete: Orquestra Sinfônica Nacional - UFF. CD/DVD *Música Nova*, série: *Música Brasileira no Tempo*, 2008. (13 min 40 s).

MENDES, Gilberto. *Três Contos de Cortázar*. Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 1992. Catálogo AVK 020, *New Consonant Music*. 1 partitura. Piano solo.

MENDES, Gilberto. *Ulisses in Copacabana Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour (1988)*. 1 partitura manuscrita. Grupo de câmara. Acervo Biblioteca da ECA/USP.

MENDES, Gilberto. *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour (1988)*. Revisão: Rubens Ricciardi. São Paulo: acervo edição OSESP, 2000. 1 partitura. Grupo de câmara.

MENDES, Gilberto. *Ulysses in Copacabana Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour*. In: The Spectra Ensemble. Bélgica: Vox Temporis, 1996. 1 CD. Faixa 4 (15 min 02 s).

MENDES, Gilberto. *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul*. Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 1998. Catálogo AVK 074, *New Consonant Music*. 1 partitura. Piano solo.

MENDES, Gilberto. *Vento Noroeste*. Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 2007. catálogo AVK 185 *New Consonant Music*. 1 partitura. Piano solo.

MENDES, Gilberto. *Viver sua Música*. São Paulo: EDUSP, 2008.

MENDES, Gilberto. *Für Annette II (1993)*. 1 partitura manuscrita. Piano solo. Acervo Biblioteca da ECA/USP.

MENEGHELLO, Helena. *A Transposição Intersemiótica*. C. In-Traduções, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 6, n. 10, p. 307-318, jan./jun. 2014.

MERHY, Silvio Augusto. *Os Três Estudos op. 65 para piano de Scriabin: a transmutação do acorde de sétima da dominante*. In: Encontro Internacional De Teoria e Análise Musical, 3., 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2013.

MÉRIDIÉ, L. Notice. In: PLATON, *OEuvres Completes, tome V - Ire partie*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

MERLEAU-PONTY, M. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

MERTENS, Wim. *American Minimal Music*. Kahn & Averill, London, 2007.

MESSIAEN, O. Messiaen, *Petites esquisses d'oiseaux n. 1 - Le Rouge Gorge*; Paris: Editions musicales Alphonse Leduc, 1987. 1 partitura. Piano.

MEY, J. *Pragmatics: An Introduction*. 2a. Ed. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishing, 2001.



MIRKA, D. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Palonda Music Academy in Katowice, 1997.

MONTAIGNE, M.E. *Essays*. Translated by J.M. Cohen. London: Penguin Books, 1993.

MONTEIRO, S. D. *Aspectos filosóficos do virtual e as obras simbólicas no ciberespaço*. *Ciência da Informação, [S. l.]*, v. 33, n. 1, 2004. DOI: 10.18225/ci.inf.v33i1.1074. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1074>. Acesso em: 31 ago. 2022.

MORAES, J. Jota de. *O que é Música*. 2a. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: interrelação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese. Doutorado em Música. Universidade Estadual de Campinas: 2008.

MORRIS, Robert Daniel. *Composition with Pitch-classes: A Theory of Compositional Design*. Yale University Press, 1987.

MORRIS, Robert Daniel. *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*. *Music Theory Spectrum* xv:205–28, 1993.

MOULTON, H.K. *Léxico Grego Analítico*. Tradução: Everton Aleva de Oliveira e Davi M. Manço. 1a. Ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2007.

MURACHCO, H. G. *A inspiração poética (Platão, Íon 530b–536d)*. *Letras Clássicas, [S. l.]*, n. 2, p. 369-375, 1998. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v0i2p369-375. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73745>. Acesso em: 2 ago, 2022.

NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and beyond*. 2<sup>nd</sup> Edition. Cambridge University Press, 1999.

OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In: continente Sul Sur. *Revista do Instituto Estadual do Livro*, n. 6, 1997.

PALERMO FILHO, Silas da L. *Gilberto Mendes: homem novo, música nova*. 2016. Dissertação. Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo: 2016.

PALERMO FILHO, Silas da L. *Performance: Música em Movimento: Da Prática como Existência e Desenvolvimento da Música*. *Revista da Tulha, [S. l.]*, v. 5, n. 1, p. 33-59, 2019. DOI: 10.11606/issn.2447-7117.rt.2019.160387. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/160387>. Acesso em: 26 ago. 2022.

PALERMO FILHO, Silas da L. *Cultura do dialogo: O pensamento musical heterodoxo de Gilberto Mendes*. In: É sal é sol é sul de Nouveau... pois !!! Gilberto Mendes: modernidade,

pós modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira. Antônio Eduardo Santos (Organizador). Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2021. Disponível em: <https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2021/03/gilberto-mendes-completo-versao-digital-1.pdf>. Acesso: 20 jan. 2023.

PARENTE, A. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Organização de Andre Parente; tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

PERLE, George. *Symmetrical formations in the String quartets of Béla Bartók*. In: Music Review, n. 16, November 1955.

PERLMAN, Marc. *Unplayed melodies: Javanese gamelan and the genesis of music theory*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2004.

PLATÃO. Livro X. In: *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PLAZA, Julio. TAVARES, Mônica. *Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: editora Hucitec, 1998.

PLAZA, Júlio; TROLLES, Rosângela (trad.). *As imagens de terceira geração, tecno-poéticas*. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. São Paulo: 34, 1993. p.72-88.

PÖHLMANN, E; WEST, M.L. *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*. Oxford: Clarendon Press, 2001.

QUINTILIANO, A. *Da Música*. Livro III.

RATNER, L. G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

REYES, Pedro R. *Sexto empírico y la mousiké*. EMERITA. Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM) — ISSN 0013-6662 vol. 72, n. 1, 2004, pp. 95-120.

RIBEIRO, Lucas M.C.; LUCERO, Ariana; GONTIJO, Eduardo D. *O ethos homérico, a cultura da vergonha e a cultura da culpa*. Psychê, vol. XII, núm. 22, enero-junio, 2008.

RICOEUR, P. *Entre retórica e poética: Aristóteles*. In: A metáfora viva. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROCHA, M. da S.; COSTA, L. *Simulação e Simulacro: A Realidade do Big Brother Brasil*. Cadernos de Comunicação, [S. l.], v. 16, n. 1, 2012. DOI: 10.5902/2316882X5832. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/5832>. Acesso: 9 mar. 2022.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: Routledge, 2021.

ROY, S. *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*. Paris, L'Harmattan, Univers Musical, 2003.

RUWET, Nicolas. *Introdução à Gramática Gerativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Antônio Eduardo. *Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SANTOS, Antônio Eduardo. *O Piano na Obra de Gilberto Mendes*. Brasiliana, Revista da Academia Brasileira de Música, número 23. Maio de 2006.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: Pós-minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: Editora CRV, 2019.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos; PRADA, Teresinha. *Estética da impureza na análise de duas obras de Gilberto Mendes*. Revista Música Hodie, Goiânia - V.15, 273p., n.2, 2015.

SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1985.

SCHAEFFER, P. *Traité des objects musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2004 [1921-1924].

SCHNEIDER, M. *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Gallimard, 1985.

SCHOENBERG, A. *Drei Klavierstücke* op. 11, n.1. Wien: Universal Edition A.G., 1909. 1 partitura. Piano.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução: Eduardo Seincman. 3a ed. 2a reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *As cordas serenas de Ulisses*. In: Ensaio de filosofia - Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão. Márcia S.C. Schuback (org.). Petrópolis: Vozes, 1999.

SCHUBERT, F. *Auf dem Flusser*. In: Winterreise. Leipzig: Edition Peters, 1999. 1 partitura. Voz e piano.

SCHUBERT, F. *Sinfonia Inacabada, D.759*. Leipzig: Breitkopf und Härtel (domínio público). 1 partitura. Orquestra.

SCHUMANN, R. *Cenas Infantis op. 15*. Leipzig: Edition Peters (domínio público). 1 partitura. Piano solo.

SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists*. London: Phaidon Press, 1996.

SÉNECA. *Cartas a Lucilius*. Tradução, Prefácio e Notas de J. A. Segurado e Campos. Tradução do original latino intitulado *L. Annaei Senecae Ad Lucilium Epistulae Morales* segundo o texto da Oxford University Press, 1965. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2.<sup>a</sup> edição, 2004.

SHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2000.

SILVA, A. M. *O internalismo semântico de Chomsky e suas críticas à semântica extensional*. Aufklärung: revista de filosofia, [S. l.], v. 5, n. 3, p. p.55–68, 2018. DOI: 10.18012/arf.2016.40774. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/arf/article/view/40774>. Acesso em: 9 set. 2022.

SIQUEIRA, Holgonsi Soares Gonçalves. *Jean Baudrillard: Importância e contribuições pós-modernas*. Diário de Santa Maria. 31/03 - 01/04/2007. Disponível em <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/ baudrillard.html>. Acesso em: 14 set. 2022.

SMALL, Christopher. *Musicking. The meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

SMALLEY, Denis. *Space-Form and the Acousmatic Image*. Organised Sound, v. 12, n. 1, p. 35-58, Cambridge U. Press, 2007.

SOUZA, Carla Delgado de. *Gilberto Mendes: entre a vida e a arte*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

STRAUS, J. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3 ed. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.

STRAUS, J. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 3rd. Ed., 2005.

STRAUS, J. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New York : W.W. Norton & Company, 4th. Ed., 2016.

STRAUS, J. *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard: Harvard University Press, 1990.

STRAUS, J. *The Anxiety of Influence in the Twenty-Century Music*. Source: The Journal of Musicology, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1991), pp. 430-447. Published by: University of California Press. 1991.

STRAVINSKY, I. *Ebony Concert*. USA: Boosey & Hawkes, inc., 1946. 1 partitura. Clarinete solo e grupo de câmara.

STRAVINSKY, I. *Rite of Springs*. New York: Dover Publications, 1965. 1 partitura. Orquestra.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Harvard University Press. Cambridge, 1947.

TAMAGAWA, Kiyoshi. *Echoes from the East The Javanese Gamelan and Its Influence on the Music of Claude Debussy*. London: Lexington Books, 2020.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

TARASTI, Eero; PARÉ, Jean-Yves. *Pour une narratologie de Chopin*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 15 (1): 53-75., 1984.  
*tecnologias do virtual*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. p. 117-126.

TEIXEIRA COELHO, Neto, José. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TODOROV, T. Mikhail Bahktine, *Le Principe Dialogique. suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

TOLEDO, Gustavo Leal. *Em Busca de uma Fundamentação para a Memética*. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 36, n. 1, p. 187-210, Jan./Abril, 2013.

TREITLER, Leo. *Harmonic procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók*. In: Journal of Music Theory, v. 3, n. 2, November 1959.

VALENTE, Heloísa de A. D. *Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour... Paisagens sonoras, imaginário polinésio e o processo composicional de Gilberto Mendes*. *Galaxia* (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 36, set-dez., 2017, p. 204-216. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554230370>. Acesso: 2 out. 2022.

*VENTO NOROESTE*. Gilberto Mendes. Intérprete: Caio Pagano. Canal: Instituto Piano Brasileiro, 2017. Disponível em: [https://youtu.be/KTvD\\_avI9ZM](https://youtu.be/KTvD_avI9ZM). Acesso: 10 nov. 2022.

WARBURTON, Dan. *A working terminology for Minimal Music*. Integral, University of Rochester, v. 2, p.135-159, 1988.

WEBERN, A. *Lied* op. 25, n.1. Wien: Universal Edition A.G., 1956. 1 partitura. Voz e piano.

WEBERN, Anton. *Five Pieces for Orchestra*. Wien: Universal Edition A.G., 1923.

WEISSBERG, J. L. *Real e Virtual*. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011. p. 117-126.

WILDT, F. *A poética do Lied nas canções em português de Alberto Nepomuceno: Mater dolorosa*, Op. 14 n. 1. Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical 2020, v. 5, n. 1, p. 289–320. Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis. TeMA 2020 – ISSN 2525-5541.

WOLFF, Francis. *O Silêncio é a ausência de quê?* In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Silêncio e a Prosa do Mundo*. Mutações. São Paulo: Sesc-SP, 2014. pp. 31-51.

WUNENBURGER, J. *O arquipélago imaginário do corpo virtual*. Alea: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 8, n.2, jul. 2006.