

**GABRIEL FERNANDES XAVIER**

**RECOMPOR ENTRE ESCOMBROS: Música  
Transtextual e a Identidade Reificada**

**São Paulo**

**2024**

**GABRIEL FERNANDES XAVIER**

**RECOMPOR ENTRE ESCOMBROS: Música  
Transtextual e a Identidade Reificada**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música. Linha de pesquisa Criação Musical: Composição e Performance.

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

**São Paulo**

**2024**



Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do  
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

- X3r Xavier, Gabriel Fernandes, 1992-  
Recompor entre escombros : música transtextual e a identidade reificada / Gabriel  
Fernandes Xavier. -- São Paulo, 2024.  
333 f. : il. + apêndices
- Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.  
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.
1. Música - Filosofia e estética. 2. Crítica musical. 3. Música - Sociedades, etc. I.  
Menezes Filho, Florivaldo, 1962-. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
Artes. III. Título.

CDD 780.1

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

GABRIEL FERNANDES XAVIER

**RECOMPOR ENTRE ESCOMBROS: música transtextual e  
a identidade reificada**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

São Paulo, 27 de março de 2024

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

Departamento de música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

---

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

Departamento de música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

---

Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle

Departamento de filosofia da Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Sergio Kafajian Cardoso Franco

Departamento de música da Faculdade Santa Marcelina

---

Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

Departamento de filosofia, ciências humanas e letras da Universidade de São Paulo

## AGRADECIMENTOS

Sem o contato, discussão e colaboração com algumas pessoas, este trabalho nunca poderia ter tomado o rumo e a forma que tomaria; a elas, destino a minha gratidão. Ao meu orientador, Flo Menezes, pela luz artística e intelectual capaz de iluminar os mais diversos problemas da Música Nova de maneira engajada e contundente, agradeço imensamente. Sem a sua visão crítica e sugestões, este texto não chegaria à forma que chegou. No mesmo sentido, agradeço a Maurício De Bonis, cujas críticas no exame de qualificação, assim como as recomendações bibliográficas, foram levadas em ampla consideração no desenvolvimento subsequente do trabalho analítico.

Minha participação no Atelier de Composição Lírica do Theatro São Pedro possibilitou a composição de, muito provavelmente, a maior obra em que pude investigar a poética transtextual em suas múltiplas matizes, a ópera *O Presidente – Banda dos Ministérios* (2022). Por esta oportunidade artística, agradeço à Santa Marcelina Cultura e ao seu diretor artístico-pedagógico e idealizador do projeto, Paulo Zuben.

Aos meus caros amigos que dispuseram não apenas de sua consistente companhia mas, sobretudo, empreenderam calorosas discussões que em muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho, minha profunda gratidão, em especial a Ana Guariglia, Gustavo Bonin, João Batista de Brito Cruz e Wellington Gonçalves. Aos amigos intérpretes que igualmente contribuíram com inestimáveis ensinamentos sobre a *prática real* da qual parte e retorna toda abstração da poética musical, e agradecimento especial àqueles músicos que trouxeram à vida as obras expostas neste trabalho: Fabio Simão, Fernando dos Santos, Jefferson Machado, Laiana Oliveira e Rodrigo Prado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## RESUMO

A música transtextual, caracterizada pelo entrecruzamento de textos musicais, encontra-se em ampla conexão com os processos histórico-sociais que determinam o surgimento do objeto musical enquanto objeto aparentemente independente de seu contexto produtivo. Esta conexão ocorre a partir do espelhamento, expresso em determinados processos composicionais, de uma razão reificada que naturaliza as relações econômicas em enunciados objetivos. O entrecruzamento de textos musicais, então, assume a feição de uma relação abstrata entre objetos e, simultaneamente, internaliza no material musical o princípio de equivalência que guia as relações produtivas e econômicas. Agindo no sentido contrário, diversas obras expressarão criticamente este estado de *coisas* e, a partir de posições diferentes, colocarão em questão o estatuto reificado do objeto musical. Neste sentido, a *poética transtextual* oferecerá uma – entre inúmeras – respostas para esta problemática, foco principal do trabalho. Para abordar este problema, investigaremos a transformação do trabalho do músico em relação ao objeto musical sob uma ótica marxista valendo-nos, principalmente, dos trabalhos de György Lukács e Isaak Rubin. Em um segundo momento, colocaremos o problema da atual *crise da crítica* conforme analisado por Peter Sloterdijk na obra *Crítica da Razão Cínica*. Os resultados desta primeira abordagem auxiliarão no entendimento de como, a partir do dialogismo linguístico, as formas ideológicas verter-se-iam na prática transtextual. Por fim, analisaremos quatro obras do próprio autor que expressam distintos métodos e categorias transtextuais em correlação com a crítica da reificação.

Palavras-chave: transtextualidade; poética musical, crítica da reificação; razão cínica.

## ***ABSTRACT***

Transtextual music, characterized by the intertwining of musical texts, is in broad connection with the historical and social processes that determine the emergence of the musical object as an object apparently independent of its productive context. This connection occurs through the reproducing, expressed in certain compositional processes, of a reified reason that naturalizes economic relations in objective statements. The intertwining of musical texts then takes on the appearance of an abstract relationship between objects and simultaneously internalizes in the musical material the principle of equivalence that guides productive and economic relations. Acting in the opposite direction, various works critically express this state of *objects* and, from different positions, question the reified status of the musical object. In this sense, transtextual poetics will offer one – of many – answers to this problem, which is the main focus of this work. To address this problem, we will investigate the transformation of the musician's work and the musical object from a marxist perspective, drawing mainly on the works of György Lukács and Isaac Rubin. Secondly, we will place the problem in the current crisis of criticism as analyzed by Peter Sloterdijk in his work *Critique of Cynical Reason*. The results of this first approach will help us understand how, based on linguistic dialogism, the ideological forms that are poured into transtextual practice. Finally, we will analyze four of the author's own works that express different transtextual methods and categories in correlation with the critique of reification.

Keywords: transtextuality; musical poetics; critique of reification; cynical reason.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

Figura 1 – Redução de <i>Sinfonia de Navios Andantes</i> de Gilberto Mendes .....	74
Figura 2 – Estrutura harmônica de <i>Sinfonia de Navios Andantes</i> .....	75
Figura 3 – Primeiros compassos de <i>Solo I</i> (2002) para violoncelo .....	76
Figura 4 – Parte de trompete da terceira seção ( <i>Militiamen</i> ) de <i>Living Toys</i> .....	80
Figura 5 – Compassos iniciais de <i>Paraphrase on Powder Her Face</i> .....	82
Figura 6 – Redução da Missa <i>L'Homme Armé</i> de Guillaume Dufay .....	110
Figura 7 – Série dodecafônica do <i>Concerto para violino</i> de Alban Berg e citação da <i>Cantata</i> de Bach .....	114
Figura 8 – Redução de dois trechos do <i>Concerto para violino</i> .....	115
Figura 9 – Fragmentos de dois recitativos de <i>L'Orfeo</i> de Claudio Monteverdi .....	116
Figura 10 – Resumo dos quatro primeiro compassos d' <i>O Canto do Cisne Negro</i> (1917) de Heitor Villa-Lobos .....	119
Figura 11 – Três fragmentos da terceira das <i>Cinco peças para piano</i> op. 23 de Arnold Schoenberg .....	122
Figura 12 – Redução de fragmento da sexta seção (VI) de <i>Le Marteau Sans Maître</i> de Pierre Boulez .....	122
Figura 13 – Trecho do Ragtime (A) da <i>Histoire du Soldat</i> de Igor Stravinsky .....	125
Figura 14 – Dois trechos dos minuetos I e II da <i>Suíte Antiga</i> op. 11 de Alberto Nepomuceno .....	128
Figura 15 – Início da quarta fuga de <i>Ludus Tonalis</i> de Paul Hindemith .....	133

Figura 16 – Dois fragmentos da <i>Walzer</i> da op. 23 de Schoenberg e dois fragmentos de valsas de Johann Strauss I .....	140
Figura 17 – Conjuntos intervalares dos esboços de <i>Palimpsesto-Sonata</i> .....	144
Figura 18 – Três modos derivados dos grupos intervalares .....	145
Figura 19 – Duas perspectivas dos modos em <i>Palimpsesto-Sonata</i> .....	146
Figura 20 – Modo reduzido à oitava produzido com os intervalos de terça maior e terça menor .....	146
Figura 21 – Oito modos hexacórdicos formados a partir de diferentes grupos intervalares .....	147
Figura 22 – Modulação intervalar progressiva do motivo da sonata op. 111 .....	148
Figura 23 – Estrutura harmônica da seção A.4. de <i>Palimpsesto-Sonata</i> .....	149
Figura 24 – Primeiros compassos da Sonata op. 111 de Beethoven .....	149
Figura 25 – Dois trechos da primeira página de <i>Palimpsesto-Sonata</i> .....	150
Figura 26 – Exposição da sonata de Beethoven e sétima página de <i>Palimpsesto</i> .....	151
Figura 27 – Análise motívica do Trio op. 82 de Haydn e de <i>L'Essere è Deriva</i> .....	153
Figura 28 – Representação espacial de uma matriz de [1, 3, 4] horizontal e [1, 2] vertical .....	155
Figura 29 – Exemplo de uma <i>escala de durações</i> .....	156
Figura 30 – Análise motívica de <i>Chorinho na Praia</i> e série dodecafônica depreendida deste motivo .....	161
Figura 31 – Exemplo de técnica de “verticalização” paródica .....	161
Figura 32 – Técnica de permutação com variação de oitavas .....	162
Figura 33 – Identidade harmônica “E”, acorde geratriz da estrutura harmônica da ópera <i>O Presidente</i> .....	166

Figura 34 – As nove simultaneidades moduladas .....	167
Figura 35 – O decacorde assimétrico E (EP) .....	168
Figura 36 – Nove modos deduzidos dos decacordes .....	170
Figura 37 – Três camadas de duração da <i>Passacalha</i> .....	171
Figura 38 – Melodia da <i>Marcha Rancho</i> .....	173
Figura 39 – Modo maior em comparação com sete décimos do modo “A” .....	173
Figura 40 – Combinação do “enquadramento” modal e modulação diferencial em <i>Mamãe eu Quero</i> .....	174
Figura 41 – A melodia de <i>Coco Capim da lagoa</i> e sua paródia em fabordão.....	175
Figura 42 – Paródia de <i>Sederunt Principes</i> de Pérotin .....	176

## QUADROS

Quadro 1 – Seis categorias hipertextuais definidas por Gérard Genette .....	130
Quadro 2 – Quadro bidimensional da identidade harmônica da seção B de <i>L'Essere è Deriva</i> .....	155
Quadro 3 – Quatro parâmetros aleatorizados em <i>JUKEBOX Paródia Tour</i> .....	159
Quadro 4 – Quadro de combinações das dez primeiras seções .....	159
Quadro 5 – Sobreposição de materiais referenciais a partir da 11ª seção .....	160
Quadro 6 – As oito séries principais d’ <i>O Presidente</i> .....	169



## SUMÁRIO

<b>1 Introdução</b> .....	12
<b>2 O objeto musical no processo social de produção: o fetichismo da música</b> .....	19
2.1 A forma mercadoria .....	21
2.2 O fetichismo da mercadoria .....	26
2.3 O <i>objeto musical</i> e seu processo de transformação social .....	28
2.4 As primeiras instituições musicais: as <i>capelas</i> e o mecenato .....	33
2.5 Do artesanato das cortes à manufatura do grande teatro .....	36
2.6 O mercado editorial no século XIX: concreção do <i>objeto musical</i> enquanto mercadoria .....	41
<b>3 A reificação do objeto musical</b> .....	45
3.1 A influência da forma mercadoria na formação subjetiva e social: o fenômeno da <i>reificação</i> .....	45
3.2 Divisão e racionalização do tempo de trabalho em correlação com a reificação do objeto musical .....	49
<b>4 Potenciação cínica do objeto musical: é possível a crítica da reificação na atualidade?</b> .....	55
4.1 “Sabem o que fazem, mas ainda assim o fazem”: o cinismo .....	56
4.2 A crise da crítica da música no século XX .....	64
4.3 Figuralidade ambivalente: há uma composição cínica? .....	69
4.4 A distinção entre <i>crítica</i> e <i>cinismo</i> : a heterogeneidade de opostos <i>versus</i> a homogeneidade de elementos .....	72

<b>5 Intertexto: do grau zero ao palimpsesto criativo</b> .....	84
5.1 A música sob o prisma da intertextualidade .....	89
5.2 Identificação e interpretação do intertexto .....	92
5.3 Composição e a <i>tensão</i> entre textos musicais .....	95
5.4 A formação do <i>contexto ideológico</i> do sujeito-criador .....	98
5.5 Entre a liberdade e a memória: a <i>escritura</i> como elo entre o sujeito e a criação intertextual .....	100
5.6 A peculiaridade da <i>escritura musical</i> .....	103
5.7 Uma síntese do universo referencial: a <i>transtextualidade</i> .....	105
<b>6 Os modos transtextuais</b> .....	107
6.1 O <i>intertexto</i> : citação e alusão .....	108
6.1.1 A <i>citação</i> .....	109
6.1.2 A <i>alusão</i> .....	112
6.2 O <i>paratexto</i> : títulos e esboços .....	118
6.3 O <i>metatexto</i> : a crítica pelo contra-texto .....	120
6.4 O <i>arquitexto</i> : gêneros e formas .....	123
6.5 O <i>hipertexto</i> : transformação e imitação .....	126
6.6 As seis categorias hipertextuais, entre elas a paródia .....	130
6.6.1 Paródia e pastiche .....	132
6.6.2 Travestimento e charge .....	135
6.6.3 Transposição e forjação .....	138
<b>7 Poética hipertextual em quatro obras</b> .....	142
7.1 <i>Palimpsesto-sonata</i> (2020) .....	143

7.2 <i>L'Essere è Deriva</i> (2020) .....	153
7.3 <i>JUKEBOX Paródia Tour</i> (2021) .....	158
7.4 <i>O Presidente – Banda dos Ministérios</i> (2022) .....	164
<b>8 Conclusão</b> .....	177
<b>Referências</b> .....	180
Apêndice A – <i>Palimpsesto-Sonata</i> .....	192
Apêndice B – <i>L'essere è Deriva</i> .....	201
Apêndice C – <i>JUKEBOX Paródia Tour</i> .....	213
Apêndice D – <i>O Presidente – Banda dos Ministérios</i> .....	228
Apêndice E – Código ( <i>python</i> ) da <i>Modulação Intervalar Progressiva</i> .....	333

## 1 INTRODUÇÃO

Ao discutir o legado musical que é transmitido ao longo dos séculos, Igor Stravinsky (1996, p. 58) lembrará que “o paradoxo segundo o qual tudo o que não é tradição[,] é plágio[,] tem sua razão de ser...”. Nesta afirmação, estaria Stravinsky – compositor que antecipa o Modernismo com *A Sagração da Primavera* (1913) – rejeitando toda criação autônoma e reduzindo, assim, a música à reprodução da tradição? Ainda que possa confirmar um importante aspecto da poética de Igor Stravinsky, o papel que as formas da tradição musical desempenham nas suas composições, este paradoxo igualmente aponta para uma constatação empírica: a relação explícita e implícita que as obras musicais estabelecem entre si e, mais particularmente, a mútua determinação das estruturas, materiais e formas em diferentes momentos da história da música. Observado por este ponto de vista, o paradoxo se resolveria no entendimento de que toda e qualquer obra musical está inserida em um contexto linguístico que não apenas *influencia* a criação, mas a *determina* desde o início. Entre a tradição, o plágio e a invenção, encontram-se inúmeras aproximações com o legado musical que, de uma maneira ou de outra, compreendem em si diferentes abordagens desta, por vezes evidente, “relação determinada”.

Tomada no plano da poética musical, a dinâmica “intermusical” incita a composição de obras que se pautam por uma rede consciente de remissões na construção de seu material. O processo criativo que seleciona trechos, elementos estilísticos ou longas seções de uma ou mais composições, reintegrando-os – transformados ou não – em uma nova obra musical, pode ser compreendido como uma postura *deliberada* frente à potência expressiva e significativa da “relação determinada”: levada ao primeiro plano, é tornada uma poética. Isto ocorre, por exemplo, no uso da paródia, da alusão ou citação, do tom sério ou satírico dos pastiches inventivos, entre outras modalidades. Do neoclassicismo de *Apollon Musagète* (1928) à variedade estilística de *Agon* (1957), Stravinsky estabeleceu sua poética no entrecruzamento que nos referimos. A partir da tradição das danças (Gaillarde, Pas de deux, Ragtime, Tango, etc.), o compositor russo produziu uma invenção irreduzível tanto às referências que são seu ponto de partida – tal como

ocorreria no pastiche – quanto ao seu *próprio* e inovador material musical. A esta perspectiva poética que se vale do atravessamento de músicas como fundamento composicional podemos, em analogia ao cruzamento de textos verbais, chamar de *transtextualidade*: postura ativa que alça a necessária interconexão de obras da linguagem musical, ou *intertextualidade*, ao patamar de processo criativo livre e consciente.

Se o trabalho *sobre* as obras musicais é uma postura poética, por outro lado, sendo um aspecto estrutural da linguagem musical e comum às demais linguagens artísticas, a ação da relação entre obras prescinde de uma postura *ativa* frente à transtextualidade: é uma determinação que atua *sob* os discursos musicais. Na teoria literária, esta estrutura é descrita pelo conceito de intertextualidade ou, mais propriamente, o estudo “entre textos”. Aplicado ao campo da música, este conceito indica que, assim como certo texto encontra-se conectado com outros textos (e.g. negando-os ou afirmando-os), a música também é caracterizada não apenas pelos materiais *internos*, mas pelos materiais *externos* que implicaram sua produção (inclusive por contraposição). Sendo assim, uma obra “única” não se imiscui da coletividade linguística que a inclui como “subconjunto”. Por esta razão, toda composição musical será necessariamente determinada pelo movimento dialético situado entre a invenção individual e a linguagem coletiva que compreende a sua invenção.

Se limitarmos o problema a seu aspecto unicamente teórico, o panorama apresentado seria suficiente para a construção de um conhecimento categorial que investigaria exclusivamente as *modalidades* de conexão entre certa obra musical e as remissões que ela estabelece. Assim, depreenderíamos de casos concretos métodos e técnicas de operacionalização da transtextualidade que poderiam ser variadas ou reproduzidas na composição de novas obras. Se, de um lado, este expediente é fundamental na caracterização do trabalho em relação à composição, de outro, mostra-se muito limitado diante da complexidade do tema e, em específico, frente ao ponto central: através de qual *razão* uma obra é relacionada com outra? Para compreender o trabalho criativo direto e indireto sob esta totalidade linguística, necessitamos igualmente compreender as estruturas inferiores que condicionam, ao longo da história, tanto a manifestação intertextual em geral quanto os modos transtextuais expressos em técnicas particulares. Argumentamos que a relação entre

estas estruturas inferiores – relativas às práticas sociais ao longo da história – e o entrecruzamento de músicas é fundamental para a adequada compreensão deste problema.

Tendo em vista este argumento, devemos inscrever a discussão sobre a intertextualidade<sup>1</sup> da música no horizonte das práticas sociais concretas. Se ela é caracterizada por uma espécie simbólica dentro de um gênero de relações de *troca*, encontra-se submetida à razão dos sujeitos produtivos, isto é, à lógica de trocas materiais dentro de certo modo de produção. A intertextualidade, neste sentido, é definida não apenas como relação entre objetos musicais, mas como *relação entre sujeitos produtivos* que são, eles sim, portadores de certa linguagem musical. O surgimento de partes de uma música dentro de outra procederá, portanto, da racionalidade produzida dentro de um modo de produção que delimita os regimes econômicos de troca. Se no modo de produção pós-industrial e capitalista uma “melodia” é juridicamente considerada uma propriedade privada, o mesmo não se aplicaria às melodias de cantochão utilizadas nos motetos do século XIII. Um compositor da Idade Média, ele próprio anônimo, nunca poderia, evidentemente, ser acusado de plágio. A questão, contudo, não é apenas “jurídica”. A geração de formas sociais tão distintas possui uma raiz comum: o desdobramento superestrutural de relações concretas entre os sujeitos produtivos. A poética transtextual, portanto, encontra-se condicionada por certa razão do mundo que produz dialeticamente as formas musicais – pois depende, insistimos, da postura criativa frente à estrutura intertextual.

A partir da correlação entre a poética transtextual e a razão dos sujeitos produtivos, alguns problemas são suscitados: em primeiro lugar, de que maneira a fisionomia das práticas transtextuais mudaria à luz dos diferentes contextos histórico-materiais? Restringindo o problema ao conjunto da história da música Ocidental, identificamos duas transições produtivas que acompanham as grandes “divisas” de períodos musicais. A saber, a passagem da produção artesanal à manufatura, situada entre a Idade Média e a Renascença, e desta ao modelo

---

<sup>1</sup> A intertextualidade é, conforme indicamos brevemente acima, uma função inerente à linguagem tanto verbal quanto musical. A transtextualidade, por sua vez, decorre do trabalho *poético* sobre esta característica essencial. Destarte, toda e qualquer obra musical é intertextual, ao passo que apenas algumas se utilizam de métodos transtextuais. Por outro lado, podemos nos perguntar se há algum processo criativo que, ainda que de maneira inconsciente, não se utilize de alguma metodologia transtextual.

industrial-capitalista, entre os séculos XVIII e XIX. Se a precisão de cada transição demandaria a análise comparativa de um extenso repertório, por outro lado, dois importantes fatores históricos determinariam o conjunto: de um lado, a formação e regularização de estratos de trabalhadores da música (cantores, instrumentistas e compositores), de outro, a transformação de partituras, e posteriormente discos, em mercadoria. Ambos os fatores modificaram a relação entre os sujeitos produtivos e objeto musical e, em paralelo, condicionaram<sup>2</sup> os agentes criadores na composição musical.

Se o primeiro problema se refere à internalização de condutas objetivas decorrente de fatores econômicos e culturais, um segundo problema pode ser caracterizado pela produção de obras transtextuais e as decisões que semelhantes produtores assumem – em termos técnicos e estéticos – frente às determinações encontradas de antemão. Sobre este ponto, podemos perguntar: quais processos criativos e métodos heurísticos poderiam, no contexto atual, buscar respostas ao problema assim delineado? Dividindo-o em duas partes, teríamos de um lado a investigação sobre o trabalho de compositores que ao longo dos séculos buscaram responder, dentro do contexto em que estavam inseridos, à questão transtextual; de outro lado, a busca por novos processos composicionais que lidem, elaborem e desenvolvam a temática da composição transtextual dentro da atual fisionomia do problema.

Para abordar essas questões, partimos da hipótese de que a transformação do trabalho do músico na sociedade ocidental levou à formação de um objeto – em princípio ligado à prática musical – marcado pela estrutura, ou forma, das relações econômicas que o produzem, isto é, o objeto musical *enquanto* mercadoria. Esta modificação qualitativa incide não somente no material musical, mas também, de maneira mais relevante, no próprio sujeito-produtor. Ao internalizar as condutas adquiridas pelos hábitos econômicos, entre eles as relações de trabalho (i.e. força produtiva) e a finalidade social da produção (i.e. a troca de mercadorias), o sujeito poderia passar a considerar certas relações humanas – em especial as artes – como expressão destes mesmos hábitos econômicos. O fenômeno conhecido pelo termo

---

<sup>2</sup> Da arte de artesão à arte de “artista” do século XIX, estabelecem-se categorias estéticas como o “pastiche” em oposição ao que é “original”. Estas oposições, internalizadas subjetivamente, modificam a prática na medida em que favorecem *certas* condutas frente ao material musical. Neste caso, o “fazer bem” do artesão é desfavorecido frente ao “fazer original”.

*reificação* corresponde a esta internalização: no momento em que a relação entre pessoas se torna o mesmo que a relação entre coisas, o objeto da música – que é essencialmente uma projeção técnica e sensível dos músicos e ouvintes – se torna autônomo em relação aos participantes e, portanto, a prática da música se torna “distorcida”.

Este movimento ocorre em paralelo com a desvinculação da música de um campo restrito de *representações*. Segundo Jacques Rancière (2005, p. 34), o regime estético, momento histórico em que as artes se libertam das imposições retóricas do passado, “implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais”. Superada essa barreira, ao mesmo tempo em que pôde a música fundar sobre si mesma as leis de sua criação – impulso que levaria ao Modernismo e à vanguarda estética –, viu-se impelida a participar do *universo de mercadorias* que, em certo sentido, possibilitou esta implosão. O modo de produção capitalista havia tornado possível este processo em função, de modo objetivo, da superação do sistema de trabalho anterior, o mecenato. Sem ter de responder aos desígnios do mecenas, no entanto, o compositor deparou-se com outra determinação: o mercado editorial, os teatros e, por fim, a indústria fonográfica. O sujeito, então, encontra-se cindido: ou produz conforme a determinação de um mercado ou, em sentido contrário, desvela *novas sensibilidades* que, de modo pungente, criticam as limitações novamente impostas.

Se uma das soluções do impasse entre a absoluta submissão à “mercadoria musical” e a produção, conforme aponta Theodor Adorno, da “música cuja estrutura traz à plena luz algo essencial da estrutura social [e, portanto,] não tem nenhum mercado”, seria a radicalização em um dos polos, outra partiria da retomada do elemento representativo com vistas à crítica desta mesma contradição histórica (ADORNO, 2009, p. 343). Os resultados ambíguos do pós-modernismo, que retoma elementos figurais perdidos e ao mesmo tempo denega novamente a potência emancipatória da música<sup>3</sup>, se traduziriam na intensificação do aspecto mercantil do objeto musical: ao introjetar na própria *forma* o princípio de equivalência que

---

<sup>3</sup> Neste sentido, Jacques Rancière afirmaria que “muito rápido a alegre licença pós-moderna, sua exaltação do carnaval de simulacros, mestiçagens e hibridizações de todos os tipos, transformou-se em contestação dessa liberdade e autonomia que o princípio modernitário dava – ou teria dado – à arte a missão de cumprir” (RANCIÈRE, 2005, p. 42).



corresponde, em geral, à forma mercadoria, o pós-modernismo solaparia o ideal pluralista que, ao menos em aparência, aliar-se-ia com uma resolução da cisão modernista. Através da atenuação da “resistência opositiva” entre os materiais, correspondente às diferenças semânticas e sonoras, alguns compositores buscariam *conciliar* universos musicais que outrora causariam um choque estético. Nessa insensibilização pela homogeneização dos elementos, a “resistência opositiva” se expressaria pelo avesso: uma “aceitação colaborativa” entre a invenção livre e a subserviência mercantil representada, no plano material, pelos objetos musicais ideologizados.

Neste sentido, ao se colocar centralmente na crítica do objeto musical, a transtextualidade – ao menos uma manifestação específica desta poética – poderia recuperar o genuíno potencial crítico sustentado por alguns compositores desde a década de 1960. Lidando diretamente com a problemática delineada acima, a obra transtextual nunca se encontraria subtraída da estruturação estético-social em que é concebida e circulada e, portanto, é uma das linhas de fuga para o contemporâneo e persistente problema da reificação do objeto musical. Neste trabalho, buscaremos investigar a proposição de que por meio de uma abordagem consciente dos modos transtextuais – como poética ou “fazer” musical – em correlação com a crítica da reificação, a composição de novas obras também pode oferecer uma distinta solução estética para o impasse, ou crise, do modernismo, ou seja, favorecer uma prática não-reificada.

Para tanto, dividiremos os problemas em três eixos que correspondem às seções deste trabalho. A primeira seção (cap. 2, 3, 4) buscará compreender o fenômeno da reificação do objeto musical a partir das condições econômico-sociais estabelecidas desde meados do século XIX. Esta temática será dividida em três capítulos que correspondem à fundamentação econômica e histórica da transformação do objeto musical em mercadoria (cap. 2), a descrição dos efeitos da reificação nas práticas musicais (cap. 3) e, por fim, a crítica estética da prática musical “distorcida” em confronto com a racionalidade cínica das formas ideológicas da atualidade (cap. 4). A segunda seção se direcionará, sobretudo, ao entendimento da intertextualidade e do aspecto dialógico da linguagem musical (cap. 5) e, em seguida, o exame da poética transtextual e a definição de modos e categorias de entrecruzamento musical (cap. 6). Tendo em vista a correlação das temáticas abordadas nas duas primeiras seções,

apresentaremos no último capítulo (cap. 7) a análise poética e descritiva de quatro composições do autor que partiram do problema estético e técnico da crítica da reificação.

Na investigação das condições atuais que é colocada a prática musical, pretendemos questionar a perspectiva que sustentaria a impossibilidade de se transformar o mundo pela sensibilidade musical – esta univocamente relegada à irrefletidamente refletir as imagens turvas que lhe são apresentadas pelo universo mercantil ou, ao contrário, estando subtraída da *realidade* e alheia a qualquer determinação humana, relegada ao plano de pura abstração. Tudo o que não é “estranho” à música encontra-se, em um só tempo, situado nos limites entre uma determinação e outra liberdade, isto é, na dualidade de escolha do sujeito frente à realidade.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. (Álvares de Azevedo, *Lira dos Vinte Anos*).

## 2 O OBJETO MUSICAL NO PROCESSO SOCIAL DE PRODUÇÃO: O FETICHISMO DA MÚSICA

Em uma das passagens mais agudas da crítica à indústria cultural feita na *Dialética do Esclarecimento* (1944), Adorno e Horkheimer discorrem sobre a modificação do caráter mercantil da obra de arte. A partir de uma espécie de “autoevidência” de sua utilidade econômica, a obra de arte deixaria de desfrutar da relativa autonomia produtiva dos séculos XVIII e XIX. O frágil equilíbrio entre a autodeterminação e o estatuto de mercadoria, determinado por leis de produção, penderia para um lado da balança no momento em que a obra de arte abdicaria, contraditoriamente, da limitada autonomia que sucede de sua inserção no mercado burguês.

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ela se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa. Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como esta se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado. As puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei [estética], sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século dezoito, a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, mas, em compensação, eles ficavam nesta mesma medida submetidos a seus patronos e aos objetivos destes. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 130)

Se esta constringida liberdade não tardaria a, novamente, submeter-se às determinações alheias, desta vez às leis do mercado e não ao gosto do patrono, igualmente permaneceria em potência – atualizada principalmente no modernismo artístico. Não obstante, a contraditória defesa e ao mesmo tempo denegação da autonomia sucede de transformações produtivas de base que possibilitaram o surgimento da tensão, nesta apresentação, entre estes dois termos. A modificação do estatuto econômico da obra de arte deriva, até certo ponto, da reconfiguração dos vínculos produtivos iniciada no final do século XVIII. O sistema de patronato, estabelecido desde o final da Idade Média, seria neste momento gradualmente substituído pelo novo sistema capitalista. Livre do gosto de um patrono, o artista poderia produzir obras que obedecessem a suas próprias leis e, inserindo-as em um mercado, estabeleceria o processo de troca que garantiria a continuidade produtiva. Colocada no mercado, no entanto, a obra adquire um aspecto que nunca tivera – ao menos sistematicamente – até então, um *valor de troca*. Torna-se, portanto, algo

diferente de uma obra de arte, destinada ao uso estético, ao ser transformada em mercadoria.

Isto tem consequências diretas não apenas no aspecto produtivo, conforme Adorno e Horkheimer apontaram, diminuindo novamente a promessa de liberdade (e autonomia), mas nas condutas dos sujeitos que, habituados a se relacionar com os objetos estéticos a partir do seu valor de troca, passam a considerá-los pelo prisma da utilidade mercantil. Portanto, o uso estético – que pressupõe a invenção autônoma – reduz-se ao “uso mercantil”, se assim poderíamos concebê-lo. A partir da distinção entre valor de uso e troca, categorias presentes na teoria do valor de Karl Marx (1818-1883), os autores da Escola de Frankfurt declararam que “o que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” (ADORNO e HORKHEIMER, p. 131). Dito de maneira diferente, não apenas o objeto de arte surge cindido entre dois valores, mas tende a socialmente limitar-se ao caráter mercantil em detrimento do uso estético que, até meados do século XIX, era seu motor produtivo e, inclusive, fonte de valoração econômica.

Esta transição econômica tomaria forma de maneira particular no campo da música, sobretudo com o estabelecimento do mercado editorial no século XIX e a reprodução musical dos séculos XX e XXI. Em paralelo à modificação do estatuto mercantil da obra musical, o uso criativo da transtextualidade passaria por uma transformação: o que até então servia como representação de certo “estilo” (e.g., composição de dança em um estilo nacional), paródia (satírica ou não) ou citação temática (do *cantus firmus* ao tema e variação), se tornaria um procedimento que propiciaria a representação da *distância* de objetos musicais distintos, isto é, da distância entre estruturas musicais que seguem leis diversas. Isto é ilustrado, por exemplo, pelo uso simbólico do cantochão *Dies Irae* – de estrutura modal – em contextos eminentemente tonais. Longe do suposto cosmopolitismo do classicismo vienense, em que há uma fusão entre estilos, no século XIX as diferenças seriam colocadas como diferenças. Entre elas, a diferença entre a “minha” música e a *apropriação* da música alheia (não por acaso processo chamado pela literatura anglófona de *musical borrowing*). Conforme discutiremos adiante, este processo é marcado pela mudança das relações produtivas e, mais especificamente, dos hábitos

decorrentes das trocas econômicas. Neste contexto, podemos discutir o papel da *reificação* em direção à subjetividade dos produtores e o condicionamento que as linguagens, assim como a composição transtextual, recebem de uma “prática social distorcida”.

Antes de investigarmos a reificação, tema solidamente discutido por Georg Lukács (1885-1971) na obra *História e Consciência de Classe* (1923), mostra-se pertinente o exame do fundamento metodológico da tese lukácsiana: a teoria da mercadoria, ou a teoria do valor, desenvolvida em detalhes por Marx no primeiro volume d’*O Capital* (1867) e, em seguida, o *fetichismo da mercadoria* – fenômeno analisado pelo autor que, posteriormente, desenvolveu-se na categoria analítica da *reificação*. A partir deste exame inicial (cap. 2), que abrange o surgimento da forma mercadoria ao longo da história da música, passaremos ao entendimento da reificação e suas implicações na prática musical (cap. 3). Ao final da seção, considerando o fenômeno da reificação na atualidade, propomos uma crítica dos discursos musicais transtextuais que tendem a representar – em termos estéticos e formais – uma postura cínica em relação à emancipação linguística proposta pelas vanguardas dos séculos XX e XXI, em específico através da expressão estética da forma mercadoria (cap. 4).

## 2.1 A FORMA MERCADORIA

Ainda que muitas vezes aplicado como categoria autônoma da análise, o conceito de *fetichismo* – particularmente aquele atribuído a Marx – encontra-se umbilicalmente ligado à teoria econômica do valor e, de forma geral, à *forma mercadoria*. Esta teoria, de grande importância no campo da economia, consiste na dialética externa e interna da mercadoria como “valor de uso” e “valor de troca” e coloca-se contra o fundo (e fundamento) do conceito de “trabalho abstrato” para, a partir desta conjunção, compreender os efeitos do modo de produção mercantil no sujeito. A exaustão com que este tema foi tratado não poderia nos impedir de, ainda outra vez, buscar compreender o “fetichismo da mercadoria” sob sua perspectiva fundacional, isto é, a partir da teoria do valor em Marx.

O produto do trabalho humano, observado pelo prisma do valor, possui dois aspectos: o primeiro aspecto, chamado por Marx de *valor de uso*, é o conteúdo qualitativo e “útil” presente em qualquer espécie de produto (seja ele um violoncelo, uma obra musical ou uma monografia); o segundo aspecto do valor, produzido formalmente, surge no momento em que este produto é inserido no processo de *troca*, sendo, assim, chamado de *valor de troca*. Um produto é, por assim dizer, “transformado em mercadoria” quando inserido no processo de troca: apenas neste momento a ele é atribuído um valor específico em relação às demais mercadorias. Tal divisão subsiste somente na mercadoria enquanto produto *tornado* mercadoria e, invariavelmente, em circunstâncias que tornaram este produto apto a ser trocado. Não há qualquer traço do valor de troca no valor de uso. Mesmo com o enorme avanço técnico desde o século XIX, o enunciado de Marx (2019, p. 105) mantém sua validade: “Até hoje, nenhum químico descobriu valor de troca em pérolas e diamantes”.

Se o primeiro aspecto deriva da multiplicidade de funções atribuídas aos produtos (técnica, utilitária, ou estética) por grupos e indivíduos, a segunda se revela somente na *relação* entre os produtos tornados mercadorias. Isto quer dizer que o produto “A” apenas adquire valor de troca quando colocado em relação a “B”, isto é, quando há uma expressão em que “ $x$  quantidade de A =  $y$  quantidade de B”. Marx chamará esta relação de *forma simples do valor*. Antes mesmo de alcançar a generalização do equivalente geral no dinheiro, em que tais relações de base se apresentam metamorfoseadas, a forma simples do valor revela uma contrariedade imanente da mercadoria: ao mesmo tempo em que apresenta qualidades distintas de outra mercadoria é, em certas proporções, passível de se tornar equivalente a outra mercadoria. A oposição, por assim dizer, “interna” entre a qualidade *diferente* e a capacidade de tornar-se quantidade *equivalente* é realizada formalmente por uma unidade “externa”.

Uma das forçadas resoluções desta oposição é, como hábito, considerar a unidade entre, de um lado, os produtos (valor de uso) e, de outro, a formalização do equivalente no dinheiro. No entanto, esta resposta à “contradição imanente” da mercadoria também visa “ocultá-la enquanto *oposição* nos dois polos da relação, concentrando em cada um [dos polos] apenas uma das determinações opostas” (GRESPLAN, 2019, p. 105). A naturalização da troca, cristalizada pela repetição de determinadas relações produtivas entre seus agentes (proprietários de mercadorias,

vendedores da força de trabalho), tende a apresentar o valor do segundo tipo como destacado *da* mercadoria ao invés de apresentá-lo numa fisionomia dupla. Nesta segunda apresentação, em que os polos se mantêm em estado de tensão interna, não apenas o processo social de troca é visto de frente, como também o processo efetivo de transformação da natureza em produtos úteis. Isto, contudo, tende a ser uma visão desprivilegiada:

O valor de uma mercadoria só adquire expressão geral porque todas as outras mercadorias exprimem seu valor através do mesmo equivalente, e toda nova espécie de mercadoria tem de fazer o mesmo. Evidencia-se, desse modo, que a realidade do valor das mercadorias só pode ser expressa pela totalidade de suas relações sociais, pois essa realidade nada mais é que a “existência social” delas, tendo a forma do valor, portanto, de possuir validade social reconhecida. (MARX, 2019, p. 88)

Devemos igualmente compreender a mercadoria como “valor” social que precede o ato de troca. Como depósito de esforço humano, o produto é fruto do trabalho. A abordagem do trabalho deve, evidentemente, considerar as contingências reais em que ocorre, sendo, portanto, dependente de fatores objetivos na economia capitalista. No seu modo de produção correspondente, o trabalho assume um caráter duplo: o trabalho *concreto*, referente à qualidade e técnica empregada, e o trabalho *abstrato*, enquanto dispêndio geral de esforço humano (quantificado em horas de trabalho). Se, por um lado, a concretude na transformação do mundo é inerente à produção de qualquer produto, por outro lado, o caráter abstrato emerge da sociedade voltada à produção de mercadorias.

Abstraído de sua especificidade na divisão entre as inúmeras profissões da cadeia produtiva, o trabalho passa a ser considerado quantidade geral de trabalho humano. Levando em consideração esta homogeneidade, ou abstração, resta compreendermos o trabalho em seu aspecto quantitativo como *tempo de trabalho* (tempo médio para a produção de determinado produto dentro das circunstâncias produtivas, tecnológicas, etc.). Apenas na introdução deste dispositivo *universal*, a atividade individual adquire equivalência com as demais atividades e, portanto, é passível de ser introduzida no sistema de trocas mercantis como *força de trabalho humano* (PIMENTA, 2020, p. 622). Na medida em que o produto, e por consequência a mercadoria, é resultado do trabalho, seu “valor” é teoricamente atribuído pela quantidade de trabalho contido em si. Este é o fundamento real da produção do valor,

excluídas as transformações subsequentes (e.g., lucro). Pois, “uma vez que a grandeza do valor de uma mercadoria representa apenas a quantidade de trabalho nela contida, devem as mercadorias, em determinadas proporções, possuírem valores iguais” (MARX, 2019, p. 67).

## 2.2 O FETICHISMO DA MERCADORIA

O ponto central da teoria da mercadoria, e que resulta na sua mistificação fetichizada, é a oposição entre a mercadoria finalizada e a relação produtiva que a engendrou. Estando no mundo como objeto acabado, a mercadoria tem ocultado o processo transformativo que a levou a *ser*. Encontra-se como parte integrante de um coletivo de mercadorias autônomas dotadas de “valor inerente”, como se fosse uma apresentação, porém invertida, da relação entre o sujeito e objeto da produção. Em outras palavras, transformado em mercadoria, o produto tem escamoteadas as relações sociais que determinam sua produção e, inserido no mercado, o produto superficialmente passa a ser valorado por suas características materiais. A esta dissociação, ou dissimulação, Marx chamará de *fetichismo da mercadoria*. O uso do termo “fetiche”, que detém sua raiz no português arcaico *fetisso* (“feitiço”), indica ilusão e ao mesmo tempo “misticismo”. Assim como a religião, que busca alienar a relação dos homens com o mundo, a mercadoria congrega em si o mistério oculto de sua existência.

Este ocultamento, no entanto, não resulta apenas de operações subjetivas, que analisaremos adiante, mas de fatores objetivos determinados pela “constância” do surgimento da relação produtiva como *representação*<sup>4</sup>: esta relação entre sujeitos encontra-se mediada pelas coisas, enquanto as coisas assumem a fisionomia das relações produtivas “cristalizadas” pelo hábito. Isto ocorre, por exemplo, no

---

<sup>4</sup> Na obra *Marx e a crítica do modo de representação capitalista* (2019), Jorge Grespan realiza uma análise crítica dos conceitos de “apresentação” (*Darstellung*) e “representação” (*Vorstellung*) no pensamento de Marx. Segundo esta interpretação, de maneira geral, a *apresentação* se dá nas formas sociais decorrentes de certa relação produtiva e, posteriormente, a *representação* se desdobra como reaparição simbólica desta mesma forma social na consciência dos agentes sociais. Isto ocorre, por exemplo, no processo em que o trabalho real, relativo ao trabalho concreto apresentado no trabalho abstrato, é representado pela “qualidade” do produto: na inversão da representação, o produto como *qualidade* simboliza sua forma social de base, isto é, a *quantidade* de trabalho nele depositado. Aprofundando a distorção, a qualidade passará a ser representada pelo valor no equivalente geral – não mais na representação de primeiro tipo, da quantidade de trabalho abstrato, e menos ainda no trabalho qualitativo.



enrijecimento do vínculo entre o trabalhador e o empregador como venda de uma mercadoria específica, a força de trabalho, de tal modo que o vínculo social é representado pela troca de horas de trabalho. O economista russo Isaak Rubin (1886-1937) analisa esta estrutura “cristalizada” a partir do caráter duplo da troca comercial capitalista: de um lado, qualquer produtor encontra-se *indiretamente* conectado com a totalidade produtiva, ou mercado, de outro lado, não estabelece relações produtivas *diretas* com os indivíduos desta totalidade, mas tão somente relações mediadas pelas mercadorias trocadas. Por relações diretas, compreendemos vínculos sólidos dentro de um sistema produtivo socialmente ordenado como, por exemplo, ocorre na economia planificada. A *fragmentação* e *descontinuidade* são características inerentes à aparição das relações sociais sob a forma mercantil – representadas, de forma invertida, como “fidelidade” do consumidor e seguridade trabalhista.

No trabalho autônomo, por exemplo, contratos são estabelecidos entre duas pessoas com a condição de que, após a entrega da mercadoria (serviço ou bem) de A para B e do pagamento de B para A, o vínculo entre ambos é quebrado. Nestas condições, a relação é resumida a vínculos temporários. A indissolúvel conexão indireta, pulverizada em trocas privadas, é assumida pela relação entre coisas como, neste exemplo, entre serviço ou bem e o dinheiro. Sendo assim, as pessoas inseridas neste universo são possuidoras de mercadorias: o trabalhador, da força de trabalho; o empreendedor, dos meios de produção; o proprietário rentista, da moradia e da área agriculturável; o banqueiro, do capital de investimento. Isaak Rubin (1990, p. 16) dirá que este tipo de relação produtiva “une indivíduos particulares na ocasião de transferências de coisas entre si, e isto é limitado a esta transferência de coisas; as relações entre as *pessoas* assumem a forma de equalização entre *coisas*”<sup>5</sup>. Este movimento, entendido como “coisificação”, nos dá uma primeira definição do termo *reificação*: as relações entre os indivíduos produtivos são representadas, ou personificadas, pelas “coisas” que são *sua* propriedade.

Esta espécie de *inversão* não pode ser entendida apenas nos seus aspectos materiais, de ordem econômica, mas nas reverberações subjetivas decorrentes da cristalização deste hábito mercantil. O movimento de autonomização do objeto,

---

<sup>5</sup> Neste trabalho, todas as citações não publicadas em português foram traduzidas pelo autor.

distanciado do sujeito produtor, encontra-se remetido às representações da consciência humana. Esta, por sua vez, reestrutura a prática social em *formas ideológicas*. Isto é observado quando os produtos culturais, como a música, são apartados de sua vida material e adquirem uma existência própria à parte do sustentáculo sobre o qual se equilibram. Antes de serem produtos autônomos, desarraigados do solo social, são elaborações das consciências que previamente conheceram *por meio* das condições produtivas, isto é, brotaram da experiência da linguagem<sup>6</sup>: fruto nem do acidente, nem da escolha.

Tudo se passa como se a consciência, submetida à lógica fetichizante, transformasse os predicados (ou *propriedades*) de um sujeito no próprio sujeito. Nas suas formas ideológicas, ela é representada de modo palindrômico, pois o sujeito torna-se o “objeto” do objeto tornado “sujeito”. Disto decorre que, assim como a mercadoria aliena a materialidade do produto em função de seu valor de troca, a consciência tem alienada de si o sujeito que, agora, apenas a “encarna” – assim o indivíduo tem o destino governado por um “fantasma” que, ao mesmo tempo, lhe é exterior e interior. Esta é a reflexão que, invertida novamente na *retomada de consciência*, converte-se em potência ativa: transforma-se a consciência pela transformação do mundo.

Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. Na primeira forma de considerar as coisas, partimos da consciência como sendo o indivíduo vivo; na segunda, que corresponde à vida real, partimos dos próprios indivíduos reais e vivos, e consideramos a consciência unicamente como *sua* consciência (MARX e ENGELS, 1998, p. 20).

Ao mesmo tempo em que se encontram determinados por estes fatores econômicos, os indivíduos são impelidos contra esta determinação na produção de variadas formas sociais ou, na acepção geral, formas ideológicas – que tanto podem variar e aprofundar o caráter fetichista quanto, igualmente, produzir horizontes de reconfiguração deste estado de consciência. Tais formas sociais adquirem o grau de constância conforme se depositam em *discursos* e se reproduzem na linguagem

---

<sup>6</sup> As linguagens são constituídas no interior de um processo histórico e refletem, direta e indiretamente, o sistema de ideias que a transforma. No contexto em que as trocas comerciais se tornam indistintas das relações entre os indivíduos, a linguagem se constitui nesta e por esta dinâmica fetichizadora. A linguagem verbal, mas não apenas, guarda ampla conexão com a própria consciência. Segundo Marx e Engels (1998, p. 24), “a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens, que existe, portanto, também primeiro para mim mesmo e, exatamente como a consciência, a linguagem só aparece com a carência, com a necessidade de intercâmbio com os outros homens”.

disseminada. Isto não apenas ocorre verbalmente, e de maneira certamente evidente, mas igualmente nas linguagens musicais. Devemos, assim, examinar especificamente como tais formas sociais e ideológicas se depositam nas formas estético-linguísticas da música. Por *forma social*, compreende-se uma organização delimitada, operada pela estruturação de elementos dentro de um conjunto lógico-discursivo. Se isto se faz concretamente a partir da formação dos *elementos materiais* de cada linguagem, resultando em múltiplas manifestações peculiares, ao menos uma estruturação generalizada – e, portanto, formal – podemos deduzir da “inversão” fetichista.

O fetichismo da mercadoria opera, inicialmente, uma ocultação: relações produtivas determinadas encontram-se subsumidas em representações que colocam “atrás” e no “fundo” o processo de produção. A apresentação – manifestação das relações concretas – é incorporada *na* representação que, contudo, não é capaz de anulá-la. Em segundo lugar, a representação adquire a aparência de autonomia em relação ao processo que a engendrou – se torna um gênero objetivo. Ambas as operações ocorrem, por exemplo, no fetichismo do dinheiro. A externalização da contradição interna do valor (uso e troca), realmente apresentada na tensão entre qualidade e equivalência com outros produtos (equivalente relativo), adquire do equivalente geral uma “resolução” forçada. Da pluralidade de produtos do trabalho, correspondente aos seus múltiplos usos, encontramos um único *representante*: o dinheiro. O equivalente geral, assim, em um só golpe oculta a rede de equivalências relativas, mantendo-as “ocultas” na troca de dinheiro e mercadorias, e torna-se uma coisa objetiva.

Destas duas operações, podemos deduzir duas considerações formais e uma metodológica antes de nos debruçarmos, mais especificamente, sobre o fetichismo na linguagem musical: primeiro, a oposição de elementos que encontram uma síntese “resolutiva” em uma das *polaridades* desta mesma tensão; em segundo lugar, a naturalização ou cristalização desta “resolução” em um sistema autônomo, objetivo, racionalizado. Ambas as formas surgem, e insistimos neste ponto, no interior de relações produtivas específicas. Na medida em que estas duas formas não são autoevidentes, estando soterradas e ao mesmo tempo presentes no fenômeno, a metodologia empregada deve mobilizar uma “autorreflexão” contrária à “reflexão” obtida pela análise descritiva. Deve, portanto, ser um método crítico: a busca de processos interpretativos que façam transparecer, do cerne das representações, os

mecanismos de produção e reprodução das formas sociais no interior das formas estéticas.

A crítica social da música se faz, portanto, necessária para que a fundação concreta, apresentada nas relações produtivas concretas, surja sob os escombros do edifício estético-musical, e seus inúmeros enunciados, cristalizados nas formas fetichizadas. A crítica, neste sentido, deve “desnaturalizar” a representação unidimensional, dando-lhe consequência em outros planos significativos. Herbert Marcuse (1973, p. 93) afirma que, sem a mediação da crítica, “a linguagem tende a expressar e a promover a identificação imediata da razão e do fato, da verdade e da verdade estabelecida, da essência e da existência, da coisa e de sua função”. Intermediada pelo ato interpretativo, a crítica sem dúvida pode defrontar-se com ambiguidades, sobretudo na correlação da linguagem musical com suas condições produtivas. Por outro lado, uma postura meramente descritiva incorreria em um risco maior: a aparência reduziria a complexidade do produto da consciência, e sua multiplicidade significativa, numa (re)apresentação fetichizada. O movimento em direção à crítica requer, necessariamente, a definição do objeto de crítica: isto é, a definição dos aspectos da linguagem musical e, mais especificamente, do *objeto musical*, submetidos ao processo de fetichização.

### 2.3 O “OBJETO MUSICAL” E SEU PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Na obra *Música e Homem* (1980), o musicólogo húngaro János Maróthy (1925-2001) ilustra seu entendimento da música, enquanto fenômeno linguístico e comunicativo, com a metáfora do gravador analógico: a totalidade vivenciada pelo indivíduo é como uma gravação em múltiplos canais, cada um contendo uma informação linguística. No ato criativo-musical, esta totalidade é reduzida à sensibilidade da escuta<sup>7</sup>, como uma redução de múltiplos canais em um único canal *mono*. A escuta musical, num segundo momento, reintegra a complexidade inicial, reverberando-a no interior da construção subjetiva deste ouvinte que, ele próprio, inscreve a informação da escuta em múltiplos “canais” de significação. A *homogeneidade* da matéria acústica encontra-se integrada na *heterogeneidade* da

---

<sup>7</sup> Neste caso, não nos referimos à ópera e às obras *intersemióticas* – em que há a incursão de múltiplas linguagens artísticas – surgidas, em especial, a partir dos anos 1960.

emissão e recepção da mensagem estética. Maróthy aponta que a música, em sua totalidade, demanda que certo sujeito realize a virtual complexidade por meio das vibrações acústicas: as conexões formais suscitadas por um canal, o acústico, se realizam nas ramificações sensíveis e intelectuais de um sujeito cognoscente (MARÓTHY, 1987, p. 21).

Disto resulta que, enquanto uma totalidade, nosso objeto deve comportar igualmente o *meio sonoro*, com sua forma interna, e o *meio social* – consciência histórica que estabelece os modelos gerais de representação. Esta dualidade, com frequência contraditória, pode ser definida por *objeto musical*: o dado sensível informado pelo sujeito em sociedade. Pode-se objetar tal proposição da seguinte maneira: o mesmo dado sonoro é capaz de proporcionar diferentes representações mentais em diferentes indivíduos, o que tornaria essa correlação não verificável e, portanto, uma afirmação falsa. Ora, lembremos que toda ciência é construída sobre induções eficazes, permitindo variações aceitáveis. Defendemos que não apenas o sujeito é deduzido do átomo social, o indivíduo e sua agência, mas igualmente dos grupos societários aculturados dentro das mesmas circunstâncias de classe. Neste sentido, as condições materiais do desenvolvimento do indivíduo, incluindo a sua classe, gênero, etnia, etc., concorrem no estabelecimento de modelos de representação musical, isto é, um contexto ideológico – ou *ideologema*, em termos linguísticos – capaz de tanto interpretar quanto criar objetos musicais. Modelos “verticais” que, entretanto, se transformam horizontalmente em razão das mudanças materiais e individuais.

Subtrair do *objeto musical* o sujeito, tornando-o uma “forma sonora em movimento”, não contradiz, por outro lado, as diferentes perspectivas de escuta, reduzindo, em última instância, este objeto à unidimensionalidade auditiva? A complexificação, por outro lado, ao introduzir o erro não busca *realisticamente* adequar-se ao objeto da música, isto é, partir da evidência de que a representação musical, assim como a estética, se transforma em conjunto com as transformações materiais? Se a postura exclusivamente voltada ao fenômeno sonoro dificilmente encontra árdios defensores, na prática continua a existir em algumas correntes da pesquisa em música, em específico na análise e composição, embora revestida de sutilezas terminológicas e glosa científica. A postura que se volta à totalidade da experiência estética, por outro lado, ainda que tenha vocais defensores, é com

frequência reduzida às notas de programa. Ainda na década de 1960, em forte intercâmbio com Henri Pousseur (1929-2009) devido à sua colaboração na ópera transtextual *Votre Faust* (1964), Michel Butor (1926-2016) escreveria no artigo “A música, arte realista”:

Este fracasso em reconhecer as capacidades representativas da música [...] está intimamente ligada a certa concepção de realidade, cuja insuficiência tem sido constantemente apontada pelo pensamento moderno em todas as suas formas há mais de um século, e também está relacionada àquela falsa petrificação científica e materialista que a crítica marxista mostrou corresponder a um momento particular no triunfo da burguesia. Essa concepção, que torna a música literalmente inexplicável e, portanto, o último bastião para os crentes da arte pela arte, baseia-se na identificação absoluta do real com o visível [audível], como se não tivéssemos outros sentidos. (BUTOR, 1981, p. 448).

Esta petrificação, concomitante à subtração do meio social, não poderia ser entendida como a transformação de uma relação representativa – a música nas determinadas condições produtivas, isto é, seu uso simbólico dentro do contexto econômico e artístico – em uma *coisa* fruída à parte da realidade em que se insere? Antes de abordarmos este assunto, podemos levantar uma segunda objeção à nossa proposição: o artista poderia, como ato de liberdade, produzir uma obra musical desconectada de um rigoroso controle sobre o resultado final como, por exemplo, ocorreria na automação serial ou com uso da inteligência artificial e, desta forma, produzir uma obra supostamente alienada da consciência do sujeito social. Como resposta a esta objeção, reproduzimos o argumento de Henri Pousseur escrito no “Prólogo” do livro *Música, semântica, sociedade* (1970).

Nada poderá impedir que ao longo da escuta, tal ou tal obra de música “pura”, aparentemente afastada de qualquer pretensão ilustrativa, me revele toda uma série de coisas precisas e práticas sobre a ação que a produziu e sobre os agentes de sua produção (“material”). [...] Toda música, inclusive aquela que se pretende pura e autônoma, constitui um verdadeiro *teatro* primeiramente mental, mas ao mesmo tempo “exterior”, em que se representam as alegorias de nosso destino. (POUSSEUR, 1984, p. 13)

Retomando o argumento de Maróthy: um meio homogêneo é convertido em heterogêneo a partir da escuta musical. O contrário poderia ser dito em relação à composição: a multiplicidade do sujeito é canalizada, por mediações formais, na homogeneidade da matéria sonora. Não se fundará, portanto, em uma perspectiva precisamente traçada no tempo histórico, mais especificamente na hegemonia da mercadoria musical, a postura de subtração do sujeito de seu objeto de criação? Em outras palavras, a *alienação* do objeto de sua produção artística não representa a

manifestação do fetichismo enquanto *não reconhecimento* do trabalho depositado naquela obra de arte? O meio heterogêneo, correspondente às formas ideológicas que alienam o trabalho humano, é espelhado no meio homogêneo (i.e., o texto musical). Dizer “a máquina escolheu para nós” é, neste sentido, o mesmo que dizer “nós escolhemos a máquina”.

Ao discutir a relação entre homem-máquina na composição eletroacústica, o compositor Philippe Manoury (1952-) afirma que “dentre as milhares de operações efetuadas por um processador, não existe nenhuma pela qual ele manifeste certa preferência” (MANOURY, 1988, p. 209). Ainda que a máquina pareça manifestar alguma opinião significativa, os dados de entrada bem como a seleção (estética) na saída são, a rigor, fornecidos por humanos. Se a permutação estatística de dados das inteligências artificiais pode deslumbrar o olhar desavisado, o pastiche elaborado é ainda mais capaz de convencer aquele ouvinte que, ao escutar a fuga *à la Bach*, confunde-a com a “verdadeira” música do gênio barroco. Em ambos os casos, o resultado reside na capacidade de copiar modelos. Para um, é a força bruta da estatística; para o outro, o estudo e o virtuosismo técnico. Em ambos os casos, no entanto, falamos de compositores copiados e ouvintes que escutam música. Não podendo se imiscuir da sua própria consciência, ainda que alienada, o sujeito é *responsável* pelos produtos de sua invenção poética – expressando-a ou não como fetiche.

Se o objeto musical se realiza na conexão entre os sujeitos e as músicas, nos resta investigar a relação entre estes lados para, então, compreendermos o desdobramento do fetichismo da mercadoria nessa linguagem artística. Antes de prosseguirmos na avaliação histórica desta relação, é importante distinguir entre a separação metodológica e a separação ontológica dos lados. O sujeito, enquanto totalidade, abarca o objeto a ele compelido através da percepção e do conhecimento. Isto ocorre, a título de exemplo, na análise das propriedades acústicas (frequência, amplitude e duração etc.) que, como resultado final, produz o conhecimento físico-acústico. Inscrito na linguagem matemática, o objeto acústico se torna conhecimento matemático do sujeito e, ao mesmo tempo, um segundo objeto *transformado* pela análise acústica. O objeto musical surge, portanto, do processo gnosiológico em que o sujeito representa, ou imagina, múltiplos objetos estéticos a partir da escuta. Faz-se necessário, portanto, uma separação metodológica entre a

concretude do objeto e o objeto tornado representação – no âmbito estético – por um sujeito. Esta concretude, dada na materialidade do som e da partitura, carece de objetividade no plano ontológico caso tenha de si subtraída sua transformação gnosiológica e, portanto, sempre *aparecerá* na relação do sujeito com o objeto representado.

Tendo esta separação metodológica em vista, poderíamos investigar as propriedades do objeto musical. Ao invés de empreender o exame exaustivo dessas interpretações, abordaremos neste momento apenas as relações necessárias para a compreensão de nosso objeto, isto é, o objeto musical tornado mercadoria – que, conforme pretendemos demonstrar, resulta de um processo que visa soterrar a complexidade do objeto (em especial, o sujeito-produtor). Para tanto, o exame deve voltar-se à investigação das transformações históricas do processo de produção da música que possibilitaram o afastamento, ou ocultamento, do sujeito produtor e do objeto produzido.

Ao dizer que no fetichismo da mercadoria “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”, Marx (2019, p. 94) indica que as “coisas” são apresentadas como objetos despossuídos de sujeitos. Os modos de produção, e conseqüentemente as relações sociais, condicionam a apresentação de nosso objeto musical, mesmo que não de maneira unívoca. Identificamos diferentes apresentações conforme determinadas condições produtivas em função do uso social, da inserção da música no contexto econômico geral, e da posição de classe da maior parcela dos músicos (cantores, compositores e instrumentistas). O surgimento da partitura, do concerto público, do disco e das plataformas de “transmissão em fluxo” (*streaming*) como mercadorias e “bens de consumo” é dependente não somente da circulação nos mercados, mas da profunda transformação das relações produtivas no capitalismo. Ainda que apenas no início do século XIX possamos identificar as primeiras manifestações claras deste processo, ele é verificado desde o final da Idade Média. Indissociada dos músicos, a mercantilização de música era naquela época realizada a partir da contratação de trabalhadores. A compra e venda da mão de obra diretamente para as instituições palacianas será o início deste longo processo de transformação do objeto e trabalho musicais.



## 2.4 AS PRIMEIRAS “INSTITUIÇÕES” MUSICAIS: AS CAPELAS E O MECENATO

As primeiras sistematizações do trabalho musical no Ocidente foram determinadas pelo desenvolvimento do Estado absolutista que, desde o século XV, propiciou o surgimento de estruturas estáveis de produção musical. Isto ocorre no momento em que o continente europeu passa por grandes transformações políticas e econômicas. Ao contrário do caleidoscópio político da Idade Média, em que a propriedade fundiária encontrava-se subdividida em pequenas unidades de terra (feudos), neste regime o imperador atraiu para si, e de maneira concêntrica, todo o poder religioso e político do Estado. As disputas de poder dentro da igreja cristã ocorridas no final da Idade Média (como, por exemplo, o Grande Cisma) produziram sucessivas crises que criaram condições para a emergência de novas lideranças religiosas. A partir do século XIV, os monarcas passaram a adotar os rituais e simbolismos reservados exclusivamente aos papas. Estabelecendo uma equivalência entre a unção papal e a coroação do rei, se unificaria o poder político e religioso na figura do monarca absolutista<sup>8</sup> que, a partir de então, teria o “direito divino” de concentrar em si, e apenas para si, o domínio do Estado (BORGHETTI, 2008, p. 188).

Paralelamente, a indústria manufatureira (ainda artesanal, em essência) gradualmente passou a substituir o modo de produção agrário e das corporações de ofício. Este novo sistema de produção, caracterizado pela divisão do trabalho, impulsionou a expansão das cidades na medida em que artesãos e trabalhadores passaram a migrar para os centros urbanos em busca de trabalho. Isso resultou no aumento significativo da população urbana e na expansão das cidades como centros industriais e comerciais. A partir do século XVI, são estabelecidos as práticas econômicas que resultariam na formação da classe burguesa: as Bolsas e praças de comércio, nas quais a continuidade das trocas econômicas é diária, substituem as grandes feiras que funcionavam em datas fixas, além disso, o crescente volume de *commodities* importadas das colônias somam elementos que, junto aos primeiros

---

<sup>8</sup> A Missa *L'homme armé* de Guillaume Dufay (c. 1400-1474) pode ser interpretada como uma precisa representação da união entre clero e nobreza sob a figura do monarca. A melodia popular *L'homme armé* (“O homem armado”), cujo texto proclama os homens a armarem-se e vestirem suas armaduras para a guerra, é citada no *cantus firmus* da missa. Ainda que este texto esteja ausente na missa (tratando-se do texto próprio ao *ordinarium*), a citação melódica intervém na missa como símbolo da monarquia: o deslocamento do conteúdo clerical, indicado pelo cantochão, para o conteúdo símbolo da cavalaria, expresso pela melodia profana, ocorre com a manutenção da forma polifônica da missa. A contradição entre forma e conteúdo se manifesta por meio de uma paródia em que a melodia profana é revestida de texto e de forma musical sacros.

bancos, promovem as condições materiais de acumulação que, séculos mais tarde, levaram à sublevação burguesa.

A vida em torno da corte tornou-se, neste momento, o palco privilegiado das Artes. Representação sensível do humanismo e racionalismo modernos, as Artes floresceram com o amplo investimento na forma do mecenato: modelo que seria replicado nas cortes europeias. Se o músico da Idade Média assumia, de forma predominante, vínculos esporádicos com seus patrões, exceção esta na igreja, o mecenato engendrará o estabelecimento de contratos duradouros entre músicos e patronos. Menestréis e *troubadours* puderam atuar de forma itinerante e, muito provavelmente, sua permanência no círculo cortesão não era mantido por contratos formais. Com a instituição de grupos musicais nas *capelas* a partir do século XV podemos identificar o movimento de formalização do músico como, de fato, um profissional dedicado à prática musical. A complexa música polifônica realizada nas capelas requeria um conjunto altamente treinado de músicos, assim como uma hierarquia em que o mestre de capela fosse superior ao cantor e ao solista. Este tipo de verticalização que, séculos adiante, se estabeleceria como verdadeira divisão de trabalho, poderia ser encontrado nas grandes cortes europeias, o que nos indica a sistematização de uma relação definida (ainda que não específica) entre a força produtiva e o modo de produção. Esta universalização possibilitou, de um lado, a circulação de obras e músicos entre as cortes e, de outro lado, a formação do modelo produtivo em relação ao qual a concreção particular, nos diferentes Estados, estaria direcionada.

Se a similaridade estrutural possibilitava a ampla circulação de obras, assim como a mobilidade dos músicos, as condições dispostas na relação produtiva respeitavam a lógica do regime aristocrático: a relação entre o músico individual – assim como a obra musical, criação sua ou de outrem – e a instituição fundava-se na relação *direta*, e servil, entre o trabalhador e o mecenas. Por um lado, o trabalhador encontrava-se sob um tipo de contrato vitalício diretamente com o nobre. Os termos definiam que o mesmo deveria servi-lo até a sua morte ou revogação unilateral do contrato – o que aconteceria, por exemplo, caso fosse concedido seu ingresso em qualquer outra corte o que, de fato, poderia ocorrer nos bons termos entre empregadores. No caso da quebra do contrato, ele poderia até mesmo ser preso (RAYNOR, 1978, p. 116). De outro lado, a produção artesanal no interior da corte

obedecia a diretrizes definidas pelo grau de controle do patrono que, por sua vez, costumava compreender e até mesmo exercer a prática musical. Se este não era um controle direto sobre o trabalho, pois a liberdade do compositor será encontrada na suspensão local da regra, pairava acima, mesmo em suspenso, o julgamento do seu mecenas.

O deslocamento de músicos entre as cortes poderia nos indicar, sob certa perspectiva, a formação de uma “protomercado” em que trabalho e obras musicais poderiam assumir a forma de mercadoria. Músicos agiriam como empreendedores capazes de planejar onde e quando vender sua força de trabalho. Isto repousaria, evidentemente, sobre um mercado (*marketplace*) de trabalho, conforme certa interpretação nos sugere (STARR, 2004). No entanto, do ponto de vista que sustentamos, este não parece ser o caso. Em termos jurídicos, restava ao músico convencer seu patrão a demiti-lo, na medida em que os termos dos contratos impossibilitavam sua rescisão. A ausência de *intermediários comerciais*, tais como editoras, entre as esferas da produção e consumo, impossibilitava o compositor de difundir sua obra como mercadoria – considerando que a mercadoria requer universalidade para, de fato, tornar-se valor de troca em um mercado relativamente estabelecido. Neste contexto, não encontramos a aparência fetichizada da forma mercadoria. As relações produtivas não se encontram, como mercadoria, soterradas em uma suposta autonomia do objeto do trabalho: eram, na realidade, evidentes na sujeição do músico ao mecenas como dependência direta, ainda que assimétrica, entre ambos.

Apesar de não estar impregnada da dissociação operada pela lógica da forma mercadoria, a música na corte assumiu o papel de *representar* os atributos simbólicos da nobreza. Neste sentido, poderia ser observada com instrumento de “fetichização” destes atributos. Podemos compreendê-la, para além de sua riqueza composicional “interna”, também segundo sua função “externa”, isto é, através da correlação entre músicos e o sistema produtivo cortesão. Assim como nas outras instâncias ligadas à corte, os grupos musicais deviam servir aos desígnios do nobre (e.g., ao duque) e, por extensão, representar o seu poder e prestígio. A música é apresentada, nessas circunstâncias, com as características que simbolizam o poder principal. A execução de música polifônica com sua complexidade técnica exige do músico uma formação excepcional que, até os dias atuais, requer anos de estudo e

prática. Ao contrário dos pequenos grupos itinerantes da Idade Média eventualmente anexados às cortes, sustentar um grupo especificamente capacitado para a execução polifônica requeria recursos consideráveis e excedentes. Enquanto na igreja ocorria, segundo os registros, apenas em grandes festividades, a polifonia na corte era indispensável no “ritual de ostentação do príncipe” (PERKINS, 1984, p. 515).

Com a fundação das capelas, a música mudou de uma prática costumeira para o instrumento de representação de poder, carregado de uma função ideológica precisa, a de defender, preservar, e acima de tudo exibir os valores identitários da classe dominante. [...] Graças ao privilégio da polifonia, a música nas capelas da corte assumiu uma função essencialmente ideológica. (BORGHETTI, 2008, p. 193)

Contraditoriamente à apresentação externa do *status* garantido pelo poder aristocrático que, como tal, buscava elevar-se acima da prática comum, a polifonia apresenta em sua estrutura uma negação dessa representação. Assim como uma tapeçaria de luxo, o grupo musical e sua música assume a função de objeto que representa um *valor* – neste caso, valorização do luxo principesco. Nisto reside a “fetichização” de um tipo específico: o aspecto qualitativo, dado na complexidade polifônica e mais ainda no trabalho requerido por esta prática, é fetichizado “externamente” no potencial simbólico assumido no conjunto dos luxos – objetos igualmente trabalhados por artesãos altamente treinados. Nesta externalização, que intensifica a qualidade como quantidade simbólica (quanto mais complexo, mais luxuoso), a linguagem retém algo que *nega* a morfologia concêntrica do poder absolutista. Em tensão com esta ideologia, a linguagem polifônica formaliza musicalmente, ou mesmo representa concretamente, a consciência coletivizada do trabalho. Isto é, o material polifônico é a textura sonora que, enquanto prática real, alinha-se com o trabalho cooperativo do músico – aspecto herdado da polifonia medieval.

## 2.5 DO ARTESANATO DAS CORTES À MANUFATURA DO GRANDE TEATRO

À medida que o enfrentamento entre a burguesia e a nobreza é acirrado, diferentes correlações entre as forças e sistemas produtivos são formadas no campo musical. Mantendo uma relação simbiótica com a aristocracia durante séculos, a

burguesia pôde, por meio da usura<sup>9</sup>, acumular grandes quantidades de capital, ou “capital primitivo”, que a partir do século XVI seria investido na construção de indústrias e comércio. Este processo, no entanto, só pode ser completado pela suplantação dos resquícios do feudalismo, como a propriedade comunal, que se tornaram um obstáculo para o desenvolvimento capitalista. Utilizando-se da expropriação da terra, em um só golpe a burguesia pôde concentrar para si a propriedade privada, capitalizando a produção agrária, e forçar grande parte da população, despossuída de seu antigo modo de vida, a viver como trabalhadores assalariados. Tais condições formaram a classe trabalhadora, ou proletariado, e a oposição entre esta e a burguesia – condição permanente até a atualidade. Ambos os processos, acumulação e expropriação, permitiram à burguesia redesenhar o poder, antes reservado ao Estado nacional, em escalas globais. Surge, assim, o mercado mundial em que todo o capital industrial subjuga os interesses nacionais e antigos vínculos de trabalho, como o patronato musical. Isto ocorreria, pois “por toda a parte onde penetrou, ela [a grande indústria] destruiu o artesanato e, de modo geral, todos os estágios anteriores da indústria” (MARX e ENGELS, 1998, p. 71).

Se a prática musical individual, realizada pelo intérprete e compositor, não poderia, naquele momento, ser inserida na “automação” do método industrial em virtude de impossibilidades técnicas (seu resultado máximo seria o *realejo* e o *orquestrião*), a aplicação de sistemas produtivos de escala ampliada, como a manufatura, reconfiguram a organização do trabalho musical e sua distribuição no século XIX. Nessas condições sociais, em que a burguesia demandava tanto chapéus quanto sonatinas, formou-se um amplo mercado englobado por grandes teatros, empresas de edição, indústria de instrumentos (em especial, o *pianoforte*), educação musical, etc. No momento em que as ofertas de trabalho nas *capelas* das cortes se tornavam raras por motivos variados, o mercado burguês demandava, inclusive, o crescimento da mão de obra disponível (DENORA, 1991). Em função da grande expansão dos teatros a partir da segunda metade do século e, conseqüentemente, das orquestras, um elevado número de músicos especializados era requerido para a execução de sinfonias, concertos e, em especial, óperas. Paralelamente, orquestras amadoras são gradualmente substituídas por orquestras profissionais assim como

---

<sup>9</sup> Segundo o historiador Ferdinand Braudel (1987, p. 47), a “‘burguesia’, ao longo dos séculos, terá parasitado essa classe privilegiada [nobreza], vivendo perto dela, contra ela, tirando proveito de seus erros, de seu luxo, de sua ociosidade, de sua imprevidência, para se apoderar de seus bens”.

concertos ao ar livre (*promenade*), de caráter informal, cedem aos eventos musicais realizados em grandes teatros (WEBER, Wiliam, 1991).

Além do acréscimo quantitativo, o modo de produção capitalista teve forte impacto na organização do trabalho. Na corte, o músico atuava sob o desígnio do patrono, e seus interesses musicais, de forma análoga ao método de produção do artesanato: tal como o mestre artesão, um músico executava suas próprias obras (e.g., Mozart que, nos salões vienenses e franceses, executava suas sonatas) e com frequência as dedicava, sendo ou não encomendas, para certo duque, condessa ou membro da nobreza. Nos teatros, por outro lado, o músico é integrado em função de uma específica divisão do trabalho. De forma análoga ou idêntica ao sistema de produção manufatureiro, o instrumentista forma o *corpo de orquestra* em função de uma especialidade (flautista, oboísta, clarinetista, fagotista, etc.) em certo setor ou naipe; o regente atua exclusivamente na coordenação do grupo; o compositor, possivelmente subtraído da prática instrumental, trabalha *intermediado* pelo texto musical – este que, nesta circunstância, deveria detalhar no andamento, dinâmica, fraseado, articulação, etc., a parcela de informação que antes poderia ser transmitida oralmente. Cada qual assumiu uma função no interior da estrutura pré-determinada da orquestra sinfônica, reproduzível mundialmente, assim como ocorre no sistema de produção manufatureiro.

Esta transformação da base produtiva acompanha mudanças de relações sociais entre a esfera da produção e consumo. Se no mecenato as relações tinham um caráter *direto*, música para *certo* patrono, no capitalismo as relações *indiretas* se tornam preponderantes: a música é feita para o “mercado anônimo”, ou público dos teatros. Este processo, no entanto, apenas se consolidaria a partir de 1850. Até a década de 1840, os bilhetes apenas poderiam ser vendidos para membros exclusivos da aristocracia e alta burguesia. A abolição desta restrição teve como resultado o crescimento massivo de salas de concerto a partir da metade do século. Nesta altura, concertos com público de até mil pessoas se tornaram uma realidade nas capitais europeias, como Paris e Londres (WEBER, Wiliam, 1991). A mudança rumo ao “grande público” nos sugere a ideia de que, não mais sendo coagido pelo gosto do patrono, o músico se libertaria do esquematismo formal e estético determinado por outrem. Desatados da “subordinação a um padrão social de produção artística”, os artistas criadores supostamente poderiam, por intermédio da liberdade adquirida,

compor obras “individuais” e “livres”. Este é o argumento do importante sociólogo Norbert Elias (1897-1990).

Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte. [...] Com seus modelos inovadores, podem guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte, e então o público em geral pode ir lentamente aprender a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas (ELIAS, 1995, p. 47)

Tal promessa, no entanto, encontra limites determinados. A liberdade assim adquirida encontra-se conectada com o princípio democrático dentro do modelo capitalista e deste retém suas premissas: caso tenha aprovação popular, ou grande público, qualquer compositor é capaz de vender sua obra como mercadoria, seja bilheteria ou partitura. Por outro lado, ao contrário do que sugere Norbert Elias, o público deste período não era passivo e simplesmente “guiado” por modelos inovadores. Este era, na realidade, composto pelo grupo que se encontrava apto a integrar as novas instituições musicais – isto é, poder econômico para adquirir os bilhetes, partituras, instrumentos musicais, periódicos, etc. Assim como na política, interesses de classe possuem expressão no campo da estética. Por meio da sociedade civil e seus instrumentos (e.g. periódicos), tais grupos atuam “democraticamente” na formação de balizas que mobilizam igualmente os interesses econômicos de certas instituições. Assim poderíamos observar esta complexa inversão: o público, anteriormente individualizado (patrono), torna-se consumidor “anônimo”; o músico criador, de artesão anônimo, é alçado ao estatuto de gênio e virtuose. Não seria esta inversão a que melhor representaria a consciência deste público? A compulsória liberdade do artista que, de frente, é criador autônomo mas que, de costas, está indiretamente atado ao hegemônico crivo estético, não é fruto do modo de relação dissimulado?

Nesta inflação do homem indivíduo, em que o carro passa na frente dos bois, em que a personalidade do artista passa na frente da funcionalidade da obra, há uma perversa mas essencial dessocialização da arte da música. E se esta é agora popularizada por princípio, devido às aparências democráticas que a vida tomava então, em essência ela é uma expressão de classe. [...] O que dantes era vício apenas do intérprete, agora é vício do próprio artista criador, que tornou-se, não exatamente um democrata, mas... um capitalista! (ANDRADE, 1963, p. 47)

Se a opinião de Mario de Andrade pode soar exagerada, pois o capitalista é aquele ao qual a maioria dos compositores vendem a sua mão de obra, não deixa de sublinhar o fato de que, nesta conjuntura, a música será um dos meios de expressão privilegiados pela burguesia. Lançados no universo concorrencial do capitalismo, compositores viram-se impelidos a adentrar no mercado editorial. O ingresso, no entanto, não era gratuito. Isto produz um efeito duplo e contraditório: não mais subjugado ao gosto cortês, pôde elaborar uma obra individual; ao mesmo tempo, quando é lançada num circuito de produção e consumo, a mercadoria musical defronta-se com as expectativas comerciais das editoras. Quando dizemos que uma mercadoria *defronta-se*, entendemos que dela é subtraído o artista criador. A obra transformada em mercadoria prescindirá de autoria, pois, inserida no mercado, transforma-se em valor de troca.

Por mais que o “ganho de poder do artista em relação ao seu público” seja patente quando comparamos o modelo burguês com o modelo do mecenato, a transformação da obra musical em mercadoria modifica o modo de relação entre os indivíduos que a produzem e consomem (ELIAS, 1995, p. 44). O objeto musical, materializado na partitura, assumirá o papel de intermediário entre estes extremos sociais: o lastro objetivo, dado no laborioso processo criativo de compositores e intérpretes, surge mistificado na partitura e nos palcos; a relação concreta entre o músico e o público surge intermediada pelo livreto e pelo espetáculo. O material musical como mensagem estética na sua multiplicidade (intelecção, representação e sensibilidade) encontra-se, nestas condições, atado não ao *meio* de veiculação (a partitura como meio criativo e prático), mas à coerção que *através deste meio* se expressa. Em outras palavras, a partitura receberá do *valor de troca* o peso da equivalência com qualquer outra mercadoria e, no mundo de mercadorias, será comparada e comprada sob este parâmetro. Resta-nos compreender as condições relativas às pressões econômicas e sociais que produzem a fetichização do objeto musical e, por sua vez, a modificação qualitativa do objeto musical em função da coerção econômica.



## 2.6 O MERCADO EDITORIAL NO SÉCULO XIX: CONCREÇÃO DO OBJETO MUSICAL ENQUANTO MERCADORIA

Apesar de existir desde a invenção das primeiras técnicas de reprodução, somente no século XIX a editoração musical se estabeleceria como um amplo e lucrativo sistema de trocas em que atuam compositores, editores, distribuidores, vendedores e compradores. No início do século, provavelmente este mercado não obtinha grandes margens de lucros. Isto ocorria devido a relação do alto valor de produção (chapas, papel e mão de obra), o valor pago pelos direitos autorais<sup>10</sup> e o público relativamente reduzido (LENNEBERG, 1983). Este cenário mudou a partir da metade do século como resultado dos primeiros passos rumo à massificação dos métodos de produção de música. O sistema de assinaturas de pessoa para pessoa, comum no século XVIII, foi lentamente substituído por uma rede internacional de comércio voltada às lojas de música e bibliotecas. Com esta modificação, em que as trocas tornam-se constantes nas lojas, o número de impressões cresceu de algumas centenas para milhares de cópias até o final do século (STRYKOVSKI, 2018, p. 580). A dinâmica do mercado, voltada à maximização do lucro, iria impor uma *especulação econômica* calculada desde o plano da produção até a venda. E esta especulação, feita sobre os compositores<sup>11</sup>, se mostra na pergunta: “qual o *valor* potencial de sua obra?”.

No momento em que este mercado é firmado, a relação entre o modo de produção, concentrado na indústria e comércio da edição musical, e o compositor passou a ser determinada pela rentabilidade da obra no mundo das mercadorias musicais. O cálculo do lucro passaria, então, por uma racionalidade que busca investimentos acertados a despeito do aspecto qualitativo da obra – ainda que não desapareça, a qualidade é convertida em “marca” distintiva. Neste contexto, a publicação de obras popularescas, de maior fluxo de vendas, rapidamente ganhou espaço, assim como obras no “domínio público”. Nesta lógica econômica, isto é determinado pela correlação de três fatores: o custo operacional ou capital fixo,

---

<sup>10</sup> Quando nos referimos aos “direitos autorais”, o fazemos em livre conexão com as comissões recebidas por compositores das editoras. Apenas no século XX as leis de propriedade artística seriam de fato sistematizadas.

<sup>11</sup> Esta especulação econômica, prerrogativa do *conservadorismo* congênito do mercado, é verificável inclusive na vida de grandes compositores. Ao tentar vender algumas obras de câmara para a editora *Breitkopf & Härtel*, um compositor tão insuspeito quanto Franz Schubert recebeu a seguinte resposta: “Ainda não temos conhecimento do sucesso comercial de suas composições e, portanto, não podemos oferecer uma remuneração pecuniária fixa (que um editor pode determinar ou conceder somente de acordo com esse sucesso)” (PROBST *apud* STRYKOVSKI, 2018, p. 574).

referente ao custeamento do meio de produção (maquinário da editora, papel, manutenção, etc.), o custo relativo ou capital móvel, respectivo ao pagamento de salários e comissões aos trabalhadores (operários da fábrica, direitos autorais ao compositor, vendedores, etc.), e a mais-valia, valor subtraído do trabalho (isto é, deduzido do capital móvel) com a finalidade de acúmulo e reprodução do modo produtivo (LUXEMBURGO, 1985). Nas diferentes disposições destes fatores, veremos que “objetivamente” – deste ponto de vista – existem claras determinações impostas aos agentes produtores através das coerções econômicas expressas, entre outras coisas, na popularidade e, por conseguinte, rentabilidade de uma corrente estética.

Ao menos três disposições são deduzidas destes fatores tendo em vista a comissão paga ao compositor, ou o direito autoral, como custo relativo. No primeiro caso, diminui-se o custo relativo e, por conseguinte, aumenta-se a mais-valia da mercadoria ou barateia-se o valor final (neste contexto, com a única finalidade de desbancar a concorrência). Compositores sem “sucesso comercial” prévio com frequência recebem comissões com valores irrisórios. Assim como a maioria dos trabalhadores que apenas possuem sua mão de obra qualificada, o compositor encontra-se coagido a aceitar tais acordos espúrios caso pretenda editar sua obra. O segundo caso, mais comum do que o precedente e seu desdobramento, se dá pela elevação do custo relativo tendo em vista o estabelecimento de uma “garantia” de vendas. As elevadas comissões cedidas a compositores de sucesso comercial “comprovado” é um desses exemplos. Apesar do custo relativo para o editor encontrar-se, neste caso, menos favorável, o maior fluxo de vendas compensa o investimento da editora. O terceiro caso, que historicamente mostrou-se o mais “prolífico” e ao mesmo tempo violento contra toda a música contemporânea, é a anulação de custos variáveis. Isto ocorre com a publicação de músicas do domínio público que, além de comprovadamente populares, não geram os custos variáveis relativos às comissões.

Esta terceira disposição, que na atualidade tornou-se a regra de ouro da editoração de “música clássica” e instrumento de venda das assinaturas para as temporadas de grandes orquestras e teatros, não ocorreu em um só golpe. A preponderância da edição e execução da obra de compositores mortos molda-se gradualmente conforme, por exemplo, é atestado nos catálogos históricos da editora *Breitkopf & Härtel*. Ao longo do século XIX, esta tendência se intensificaria

(STRYKOVSKI, 2018) e seria expressa, igualmente, nos programas de concerto na Europa:

Durante as dez temporadas após 1815, as obras executadas pela recém-fundada *Gesellschaft der Musikfreunde* incluíram 77% de compositores vivos, dezoito por cento de compositores mortos e cinco por cento que não puderam ser determinados. Durante as dez temporadas após 1838, as porcentagens foram de 53, 18 e nove, respectivamente. Em seguida, durante as dez temporadas após 1849, dezoito por cento das obras executadas foram de compositores vivos, 78 por cento de compositores mortos e quatro por cento indeterminados – quase exatamente o oposto de quarenta anos atrás (WEBER, Wiliam, 1994, p. 187).

Na análise das conjunturas econômicas do século XX e XXI, que é principalmente caracterizada pela formação de uma Indústria Cultural articulada e ramificada, constatamos que as disposições básicas do século XIX mantêm-se relativamente inalteradas. As editoras, que procuram fazer valer seus interesses comerciais contra seus concorrentes através da criação de argutas estratégias de *marketing* e produção de *lobbies* comerciais, se consolidariam nos oligopólios da produção. Esta tendência se intensificou com a gravação industrial de discos e, atualmente, com as empresas de *streaming*. Sem perder de vista estes fatores econômicos, podemos recuperar a afirmação de Adorno e Horkheimer no início do capítulo: a partir do século XIX, e de maneira evidente no século seguinte, a obra musical renuncia a sua autonomia criativa através de sua inserção em um mercado competitivo que dita, conforme pudemos analisar, leis precisas de “garantia” e “sucesso”. Estas leis, determinando o aspecto qualitativo pelo resultado quantitativo, transformam o *uso estético* da obra – conforme os autores disseram, o “prazer” e o “conhecimento” pela “utilidade”. Se apenas neste século o processo tomará nítida forma, ele é resultado daquele movimento de intensificação qualitativa do caráter mercantil.

Em nosso entendimento, isto não ocorreria na postura de compositores que, tendo em vista o lucro imediato, somente passariam a considerar o produto do seu trabalho uma mercadoria, seja por necessidade ou má fé. Na realidade, essa postura conecta-se com uma *racionalidade* que deriva do hábito ou recorrência de certas práticas sociais. Estas, por sua vez, são o resultado direto das relações produtivas do capitalismo que, como pudemos analisar anteriormente, pressupõe a construção de formas sociais, isto é, ideologias que fetichizam os objetos produtivos e também se

depositam em *condutas* – neste caso, condutas *reificadas*. Para abordar o tema da reificação, podemos de início examinar a discussão feita por Lukács no capítulo “a reificação e a consciência do proletariado” de *História e Consciência de Classe*. Partindo da definição de Lukács, investigaremos os efeitos de uma prática social distorcida na recepção da escuta, interpretação e por fim na composição dos objetos musicais.

### 3 A REIFICAÇÃO DO OBJETO MUSICAL

Conforme analisamos acima, uma complexa dinâmica atua na formação subjetiva dos indivíduos sob a influência da forma mercadoria, especialmente no contexto das práticas musicais em que demandas por “rentabilidade” alteram a qualidade dos objetos musicais. Levando adiante este argumento, sustentamos que a imposição da forma mercantil sobre os sujeitos engendra a internalização de uma objetividade econômica expressa, entre outras coisas, nas condutas e percepções relativas aos aspectos internos dessa prática, a saber, a especialização que iria fragmentar o objeto musical, a racionalização do tempo musical e a bricolagem estilizada de certa poética composicional. Este entendimento, contudo, parte de processos econômicos e sociais decorrentes da mudança qualitativa do estatuto da mercadoria.

#### 3.1 A INFLUÊNCIA DA FORMA MERCADORIA NA FORMAÇÃO SUBJETIVA E SOCIAL: O FENÔMENO DA REIFICAÇÃO

Uma sociedade voltada à produção de mercadorias, sendo esta capaz de influenciar toda a extensão da vida humana, difere de uma sociedade em que a mercadoria cumpre um papel secundário, ainda que importante, na produção social. Determinados fatores propiciam o surgimento da mercadoria, sendo a produção de excedente acima das necessidades imediatas de consumo o fator principal. Na antiguidade, e até certo ponto no liberalismo abstrato (lei da oferta e demanda), a circulação de mercadorias era limitada pelas necessidades do consumo real – da antiguidade até o final da Idade Média, as trocas mercantis eram comuns, ainda que exercessem um complemento à agricultura de subsistência e ao artesanato que, de maneira limitada, era comercializado em nível local. A transição deste modo de produção à economia capitalista não resulta simplesmente de um incremento na quantidade de mercadorias postas em circulação, ou apenas do aumento de produtividade em função do desenvolvimento técnico da indústria. Deve-se, sobretudo, a uma transição do caráter produtivo à forma mercantil. Segundo Rosa Luxemburgo (1985, p. 14), “a produção capitalista não é uma produção voltada para fins de consumo, mas para a produção de valor”. A diferença, portanto, reside nas transformações da racionalidade que move a produção sendo, assim, uma diferença

qualitativa. Desde o início, a mercadoria “impõe” sua finalidade a todo produto humano. De evento esporádico, tanto a produção quanto a troca de mercadorias se estendem às diversas esferas da experiência social que, moldadas por esta razão de mundo, tornam-se elas próprias um espelhamento subjetivo e ideológico da forma mercadoria.

A generalização da forma mercadoria poderia ser, então, responsável pela formação subjetiva dos indivíduos que, submetidos às manifestações objetivas das mercadorias (incluindo o processo fetichista), habitam-se com a “ordenação” desta forma. Na internalização de seu princípio, os sujeitos atuam eles próprios – em direção a si e aos outros – como objetos dotados de valor. Em uma palavra, se *reificariam*. Se, de um lado, o fetichismo da mercadoria atua na *relação* entre o trabalhador e o objeto, a reificação, por outro lado, atua na internalização da forma mercantil em certa subjetividade e, em paralelo, sua racionalização em certa objetividade. Isto nos remete, ainda outra vez, à estruturação da forma mercadoria. Conforme o enunciado de Lukács (2012, p. 193), “pode-se descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa”. Como analisado anteriormente, tais formas objetivas revestem-se de uma aparência distinta daquela estruturada, ou apresentada, servindo-lhe de representação subjetiva. Neste ponto, Lukács nos demonstra não apenas como a reificação intermedia a transformação da forma objetiva descrita por Marx na teoria do valor em formas ideológicas que a representam, mas também a internalização da razão reificada se reflete nas práticas humanas.

No mundo de coisas que se relacionam entre si na circulação mercantil, o indivíduo é habituado com as regras dessa circulação como se, de fato, não tivesse poder sobre elas. Na sociedade em que a produção domina os indivíduos, e não o contrário, os objetos sociais – incluindo o objeto musical – são apresentados na fisionomia de objetividades independentes da ação humana. Assim como as leis da natureza que se impõem contra a humanidade com sua força, e contra as quais nos colocamos em postura contemplativa, a dinâmica social, quando reificada, é representada por leis objetivas<sup>12</sup>. O processo de reificação repousa, como condição

---

<sup>12</sup> Neste sentido, o objeto das ciências naturais espalha-se para os objetos das ciências humanas que são, na realidade, objetos dinâmicos que não obedecem às leis de fato universais da Física, da Química,

primeira, na ossificação do modelo social *como se fosse* a própria natureza, e não resultado da dinâmica “segunda natureza” social. O movimento real da história, mobilizado pela ação de sujeitos politicamente atuantes em que a irracionalidade apresenta papel importante, é representado pelo seu oposto na *observação* dos acontecimentos à luz de procedimentos previsíveis e calculáveis. Na teleologia do *progresso*, a história percorre a transição de um estágio inferior a um superior do conhecimento técnico e ético, com uma determinação própria alheia às vicissitudes humanas. A contradição entre mudança e permanência, tensão que verdadeiramente engendra o movimento, é “resolvida” no apelo às estruturas imutáveis, pois, determinísticas.

Essa ossificação, no entanto, não é a rigor deliberada, mas condicionada por diversas estruturas sociais que reiteram a naturalização da ação humana, dando-lhes caracteres objetivos. Um exemplo disso é a ordenação jurídica. Embasada na constituição, aparenta aplicar a lei através de uma indiferença racionalizada e, paradoxalmente, rejeita a arbitrariedade de sua interpretação. Outro exemplo é o estímulo de “competências subjetivas” no âmbito do treinamento empresarial. Na internalização da racionalidade administrativa, o sujeito substancializa a própria consciência: esta deve ser administrada pela meta-consciência. Ambas as estruturas, dependentes da prática humana, assumem a aparência de determinação universal na forma de *normas*. A primeira, na aplicação rigorosa das leis sem interpretá-las, a segunda, na reorganização da irracionalidade da consciência numa estrutura da razão econômica. Estas formulações exteriormente objetivas são, na realidade, as chaves subjetivas que trancafiam os interesses reais que as movem: a proliferação da forma mercantil. Herbert Marcuse se reportará às “leis das coisas” que reificam as leis de sociais:

A produção e a distribuição em massa reivindicam o indivíduo *inteiro* e a psicologia industrial deixou de há muito de limitar-se à fábrica. Os múltiplos processos de introjeção parecem ossificados [reificados] em relações quase mecânicas. O resultado não é o ajustamento, mas a *mimese*: uma identificação imediata do indivíduo com a *sua* sociedade e, através dela, com a sociedade em seu todo. [...] Se os indivíduos se encontram nas coisas que moldam a vida deles, não o fazem ditando, mas aceitando a lei das coisas – não a lei da Física, mas a lei da sociedade. (MARCUSE, 1973, p. 30)

---

da Matemática e da Biologia. O movimento de espraiamento não resulta de um erro de aplicação epistemológica, mas da amplificação das *ciências aplicadas* do seu âmbito técnico, a indústria e agricultura, para a totalidade do conhecimento. Neste sentido, o conhecimento puramente teórico das ciências naturais encontra-se igualmente reificado na sua necessidade de, fora da pesquisa na universidade, corresponder à utilidade técnica.

Quando internalizada, a medida objetiva passa a mediar a interdependência dialética entre o indivíduo e seu objeto. Esta extremada mediação contradiz, em diversos momentos da vivência social, a *perspectiva única* que certo indivíduo apresenta em relação àqueles objetos. Ao assumir a postura de mediador neutro, reconfigura a conexão entre os domínios mais propriamente subjetivos, como as significações, os afetos e a percepção, em relação tanto aos objetos concretos da experiência quanto aos demais indivíduos. A prática social torna-se, então, mediada racionalmente pela estrutura da *linguagem* que a reordenou: as formas ideológicas significam, de forma redutora e exterior ao processo particular de subjetivação, os objetos desta consciência como se dela independesse. Se, por outro lado, podemos argumentar que qualquer sociedade é construída sobre a reprodução de coerções formalizadas ou não nos processos de aculturação, ao mesmo tempo devemos considerar uma apresentação peculiar desta estrutura na *separação* do sujeito e os objetos de sua representação, bem como a sua separação da postura ética à qual ele mesmo contribui. Segundo Axel Honneth (1949-) em *Reificação* (2006), livro no qual discute a teoria de Lukács, a crítica da reificação não é apenas moral, cognitiva ou normativa, ainda que as influencie. Ela repousa na crítica a uma *prática social distorcida* especificada pela substancialização das relações do indivíduo com a sociedade.

Com o uso de outros termos, Marx apontou na apresentação fetichizada do trabalho qualitativo sob trabalho abstrato uma faceta da neutralidade da postura reificada. Com a mecanização da produção, o produto do trabalho deixa de ter significação para o indivíduo. Sua atividade segue a lógica da produção de valores. Resumido à venda da força de trabalho como mercadoria, o trabalho assalariado expressa materialmente a relação reificada na obtenção de dinheiro. No âmbito do trabalho, sua atividade específica é desconectada do aspecto qualitativo do produto, sendo o fim último resumido exclusivamente à troca pelo equivalente geral. A generalização deste processo para quase todas as práticas humanas, contudo, não realizou-se completamente no século XIX, razão pela qual Marx provavelmente identificou semelhante fenômeno no âmbito do trabalho e do dinheiro. Mantém-se, ainda assim, profundamente fértil, conforme observaremos a seguir, a conexão da reificação com aspectos materiais do trabalho. Como toda grande edificação, esta também é construída a partir da fundação. A caracterização do trabalho assalariado



moderno do músico poderá evidenciar como o objeto musical, em suas diferentes perspectivas subjetivas, é reificado a partir da internalização de objetividades econômicas.

### 3.2 DIVISÃO E RACIONALIZAÇÃO DO TEMPO DE TRABALHO EM CORRELAÇÃO COM A REIFICAÇÃO DO OBJETO MUSICAL

Dois fatores foram, juntos, decisivos para o aparecimento do trabalhador assalariado moderno e, assim, o processo de reificação: a divisão do trabalho e a racionalização do tempo de trabalho médio. Sobre o primeiro fator, podemos citar o argumento anterior de que a transição da produção artesanal para a manufatura na música engendrou uma cisão entre compositor e intérprete e, entre os intérpretes, a especialização em um único instrumento. Quando há o rompimento da *unidade* do processo produtivo, fragmenta-se a experiência concreta do objeto final. A música aparece cindida entre criação e execução, enquanto ambos os polos se interpelam no todo. Reformada como partes segregadas que são reunidas pelo produto de cada especialidade, a música se unifica na sobreposição, mais do que fusão, de objetos musicais distintos. A experiência coextensiva do intérprete-compositor é substituída pela imagem parcial do especialista que, frequentemente, estudou para identificar detalhes técnicos de seu domínio. Esta fragmentação possibilita a racionalização do processo criativo e a reprodução das abordagens indiferentes, e até arbitrarias, ao conteúdo musical. Encapsuladas na técnica composicional e instrumental abstratas, servem de caixa de ferramentas para *resolver* um trabalho individual específico independentemente do restante do processo – fato que resulta no desentendimento comum entre ambos tanto no plano poético quanto, de maneira mais evidente, na interpretação.

O segundo fator é a razão matemática do tempo de trabalho médio que, mensurado no relógio e metrônomo, se opõe ao músico sob a forma de uma objetividade pré-estabelecida. Na produção manufatureira do teatro de concerto, o número de ensaios e sua duração são determinados pelo valor e horas de trabalho dos músicos. Por conseguinte, um tempo médio de trabalho estabelece – a despeito das obras – diretrizes específicas para a seleção do repertório, ou seja, as obras são escolhidas pelo tempo disponível de ensaio. A *qualidade* da obra, portanto, é

subordinada à *quantidade* de ensaios e horas. Tempos de ensaio como aqueles praticados pelos músicos que tocaram a ópera *Arianna*, de Claudio Monteverdi, são impensáveis nesta atual conjuntura: segundo Monteverdi em carta ao mecenas Alessandro Striggio, “não são essas coisas [ensaios] a serem feitas com pressa”, relembrando que sua ópera *Arianna* “demandou cinco meses de ensaios aplicados depois de a termos decorado” (2011, p. 71). Em consequência desta imposição manufatureira, a composição de novas obras para teatros e instituições musicais é igualmente condicionada por essas medidas temporais, inclusive com um número específico. Tanto a duração total da obra (e.g. entre sete e doze minutos), que deve adequar-se à duração do espetáculo, quanto a sua *escritura* deve se adequar ao cronograma de ensaios. A predileção por músicas pouco laboriosas é, portanto, favorecida.

No contexto de precisa mensuração do tempo, o estudo musical também é esquadrihado por divisões precisas. Isto ocorre, por exemplo, na sistematização do tempo de estudo médio. O método *Urstudien für Violine* (1911) de Carl Flesch (1873-1944) é, neste sentido, representativo. Segundo o autor, o método serve aos “violinistas completamente negligenciados até o tempo presente”: os músicos de orquestra, professores e amadores que “raramente têm mais de uma hora à sua disposição para o propósito de estudo” (1911, p. 3). Desta uma hora, metade deveria ser destinada ao estudo técnico e a metade restante ao repertório. Cada exercício tem no início uma duração precisa. Na racionalização do tempo de cada exercício, Flesch supõe o tempo médio de estudo – e, inversamente, de trabalho – disponível para um profissional de sua época. O método não se destina, segundo o autor, para a minoria que dispõe de muitas horas de estudo como, por exemplo, os solistas. Esta medida objetiva, sustentada pela igual divisão do tempo na atuação profissional, independe da temporalidade de estudo de cada violinista: o tempo é otimizado pois, tendo ele “valor”, qualquer desperdício é contrário a sua aplicação eficiente.

Em paralelo, o próprio tempo musical passa a ser determinado por medidas exatas, sobretudo com o uso do metrônomo e, atualmente, na comparação com a precisão rítmica produzida por computadores (tanto na edição quanto na síntese eletrônica). O tempo da justa medida e o tempo qualitativo da experiência musical formam entre si um processo dialético. A passagem de um polo ao outro, seja na atualização de uma partitura no tempo ou a quantificação temporal da imaginação

musical, resulta na complexidade e, muitas vezes, contrariedade entre escrita e realização, imaginação e escritura, etc. Com a introdução de aparatos mecânicos e digitais capazes de determinar com precisão a divisão matemática da duração, a experiência temporal passa a ser determinada por algo que é externo ao sujeito – a máquina – enquanto na vivência orgânica da duração, expressa nas palavras “andamento” e “pulso”, o tempo é experienciado na contínua passagem de regiões duracionais (pulso estacionário, aceleração, desaceleração, o impulso, etc.). Na internalização da medida metronômica, a dialética temporal sucumbe à unidimensionalidade cronométrica. A relação qualitativa com o tempo é inscrita na medida justa: periódica ou aperiódica. Esta aparência, contudo, se desfaz na interpretação musical que, realizada por humanos, é incapaz de se adequar à rígida medida da máquina. Se este aspecto mantém-se na música viva, realizada na presentidade do concerto, o mesmo não pode ser dito da gravação: os métodos industriais de edição do tempo e filtragem espectral visam reestabelecer o objeto musical na sua forma mecânica – as oscilações de tempo e de andamento são enquadradas na *time grid* (onde até o “erro” humano recebe uma mensuração percentual). Lukács aponta este fenômeno na conversão do tempo em espaço quantificável:

O tempo perde, assim, o seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de “coisas” quantitativamente mensuráveis (os “trabalhos realizados” pelo trabalhador, reificados, mecanicamente objetivados, minuciosamente separados do conjunto da personalidade humana); torna-se espaço. (LUKÁCS, p. 205)

Ambos os fatores da especialização e racionalização do tempo de trabalho implicam o estabelecimento de mediações primariamente objetivas com o produto do trabalho musical; o objeto musical, assim representado, assume uma fisionomia autônoma em relação ao músico: a *obra* cristalizada no texto musical fora da atualização no tempo musical e histórico, a *execução* (ou *performance*) das obras determinada por técnicas e normas de estilo. No caso da composição, o trabalho transtextual com obras do passado pode sugerir que, antes de serem inflexões de perspectiva com materiais históricos, surgem da naturalização reificada. Nesta abordagem, a prática distorcida resulta do tratamento estritamente objetivo em relação à música, cujos elementos, a despeito de seu conteúdo musical, são manipulados como “peças” em uma manufatura. Como a bricolagem de um edifício novo feito a

partir de escombros, a postura alienante frente à poética transtextual reificaria a estrutura “orgânica” e complexa das obras – em termos de significação dos códigos históricos –, tratando-a como um molde que poderia forçadamente ter partes subtraídas. Postura, entretanto, distinta do *tensionamento* de duas estruturas, e por conseguinte dois sujeitos, que é capaz de mover uma poética transtextual sustentada por uma dialética remissiva: na transposição não alienante, reconstitui-se, como transformação ou representação, o material musical de A no material de B.

A naturalização reificante pode ocorrer, em sentido preciso, na prática da interpretação. A livre interpretação das indicações expressas em uma partitura, em especial no repertório profundamente reificado da música do passado, indica a inadequação do músico às “regras de estilo”<sup>13</sup> e, portanto, uma fonte de “erro” em relação à rigorosa lógica na qual deve se inserir, em outras palavras, como uma “ferramenta animada”: o violino desconectado da subjetividade do violinista assim como a partitura desconectada do compositor. Neste sentido, a partitura enquanto suporte de uma *música viva* que requer uma interpretação para dentro e fora é substituída por normas prescritivas, verbalizadas ou não, que os cantores e instrumentistas devem obedecer passivamente. A reinterpretação inventiva, neste contexto, tende a ser avaliada de maneira negativa – algo ironicamente aceito e valorizado em certos intérpretes como Glenn Gould (1932-1982), que desarticula o senso comum ao interpretar, por exemplo, as sonatas de Mozart ou de Beethoven utilizando andamentos e articulações pouco usuais (e.g. andamento excessivamente lento da introdução da *Appassionata*). Lukács indica esta problemática ao abordar o “erro” humano:

Como consequência do processo de racionalização do trabalho, as propriedades e particularidades humanas do trabalho aparecem cada vez mais como *simples fonte de erro* quando comparadas com o funcionamento dessas leis parciais abstratas, calculadas previamente. O homem não aparece, nem objetivamente nem em seu comportamento em relação ao processo de trabalho, como o verdadeiro portador desse processo; em vez disso, ele é incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter. (LUKÁCS, 2012, p. 203)

---

<sup>13</sup> Se, evidentemente, as leis musicais não costumam ser apresentadas de maneira prescritiva, tendem a surgir como resultado da educação musical. A sutileza da passagem de diretrizes gerais para normas invioláveis não é simples. Ao ver que uma tríade maior formada na permutação serial de seu aluno, o professor de composição costumará dizer: este acorde não produz *unidade* com o material. O salto desta justa observação para a concreção de uma *norma*, porém, não é improvável.

O desvio às normas é, por outro lado, desde o senso comum até a crítica especializada uma predisposição da atividade artística. Se neste ponto poderíamos identificar a atenuação dos processos reificantes na música vemos, ao contrário, a situação oposta: seu aprofundamento. Isto pode ser verificado, por exemplo, na provavelmente mais característica e subjetiva qualidade de uma interpretação, sua *agógica*. Antes de ser destinada à inflexão particular de um intérprete, a *agógica* é objetivada na *fidelidade* ao estilo. Executar certo repertório sem o uso de *rubatos* precisos é, então, considerado um “erro” de estilo. A irracionalidade da flutuação temporal é aceita e até mesmo desejada. Por outro lado, ao menos em aparência, encontra-se sob controle e subordinada à “correta” interpretação. Na sua repetição mecânica da flexibilidade, o automatismo *agógico* se impõe à sensibilidade que, em muitos casos, implicaria outro tratamento. Segundo Adorno, até mesmo “as zonas irracionais também são socialmente reproduzidas” (2011, p. 275). Esta contradição é entendida na racionalização da criação humana em geral e da criação artística em específico.

Na postura reificada, a atividade apresenta-se como passividade perante a normatividade do objeto e, resumindo-se na aplicação da técnica e diminuição dos “erros”, a ação é convertida em *reflexão* do mesmo. Nesse sentido, a criatividade repousaria na capacidade de cálculo das possibilidades decorrentes das mesmas predisposições e, simultaneamente, um cálculo do grau de autonomia em relação à simples reprodução (i.e. *reflexão*). Se o computador, com a capacidade de analisar dados massivos, é o modelo de excelência técnico-reflexivo, o artista criador é a contraparte *inovadora* desta conduta fundamentalmente reificada em relação à criatividade. Ao contrário da *invenção*, que reside na criação de relações não reproduzíveis entre os elementos materiais e o material musical (cristalizando-os, eventualmente, na técnica individual), a inovação é a procura pela *renovação* das mesmas relações materiais sob a aparência do novo. Na segunda acepção, a análise computacional e a criação humana formam uma falsa oposição quanto à inovação. Ambas estão voltadas às regras que determinam o mesmo fim, a produção da mercadoria, pois ambas continuam submetidas ao mesmo cálculo racional: prever, a partir de um conjunto de regras, os resultados (*output*) de uma combinação de dados prévios de entrada (*input*) visando, em qualquer circunstância, a *performance* do

sistema. Tal diferença é de ordem relativa, como independência calculada, e não qualitativa.

O elemento “criador” só é reconhecível [na prática social reificada] pelo grau de autonomia relativa ou de subserviência completa com que as “leis” são aplicadas, isto é, até que ponto o comportamento puramente contemplativo é rejeitado. Mas a diferença do trabalhador em relação a cada máquina, do empresário em relação ao tipo dado de evolução mecânica, e do técnico em relação ao nível da ciência e da rentabilidade de suas aplicações técnicas, é uma variação puramente quantitativa, e *não uma diferença qualitativa da estrutura da consciência*. (LUKÁCS, 2012, p. 219)

Ao buscar definir a criação, e aqui podemos incluir as práticas musicais, em tensão com as “leis” deduzidas da lógica econômica, Lukács ilumina dois pontos: o primeiro, que devemos entender a criação dentro de limites de autonomia em que é episodicamente *permitida*; o segundo, que expõe a fragilidade das forças de subserviência, relativas ao movimento dialético em que os sujeitos podem colocar-se *contra* os limites abstratos – apresentados como razão excessivamente objetiva – impostos contra si. Nestes termos, a crítica da reificação faz-se necessária no movimento contrário dos limites impostos pela *subserviência expressa enquanto racionalidade*. Esta ação contrária, historicamente ligada ao processo da crítica carregado pelas vanguardas de-reificantes, atualmente encontra-se – conforme discutiremos a seguir – sujeita a uma nova camada ideológica que, na fisionomia apresentada, se expressa por uma *razão cínica*. Apenas tendo passado este exame inicial, podemos devidamente considerar a objetividade com que as figuras musicais mesclam-se na produção de transtextos musicais. Isto é, na complexa trama entre a reificação dos objetos musicais tomados como *partes* de um grande “escombro histórico” e a crítica que visa, através de estratégias claras, reconstituir uma poética transtextual.

#### 4 POTENCIAÇÃO CÍNICA DO OBJETO MUSICAL: É POSSÍVEL A CRÍTICA DA REIFICAÇÃO NA ATUALIDADE?

Uma abordagem superficial da reificação do objeto musical com vistas à restituição de uma prática musical genuína (i.e., exclusão da mediação estritamente objetiva com os participantes e, por extensão, do próprio objeto), poderia supor o seguinte esquema: encontrada a estrutura da reificação enquanto ocultamento de relações produtivas pela razão objetiva, disposta em formas ideológicas precisas, procede-se à crítica destas representações, interpretando-as como uma espécie de consciência ilusória interposta entre o sujeito e objeto reificados. Deste processo, resultaria uma conduta renovada em que, tomando conhecimento das estruturas abstratas da falsa consciência, o indivíduo tornar-se-ia protagonista do seu destino à margem das representações introjetadas socialmente. Os objetos reificados, assim, poderiam ser reconhecidos como objetos sociais, resultado de uma coletividade linguística e cultural em que ele, indivíduo *esclarecido*, é participante ativo. Tudo se passa como se a crítica da prática distorcida a convertesse, sem qualquer mudança substancial, em uma prática genuína.

Este esquema ignora um fato fundamental das formas ideológicas: sua sustentação é a relação produtiva concreta e, por conseguinte, a racionalidade que emana dessa estrutura hegemônica. No movimento de “baixo para cima”, das trocas econômicas às representações, o que está embaixo interpreta como um filtro o que encontra acima – quando não, simplesmente, *censura* certas perspectivas. A auto-representação emancipatória do indivíduo encontrar-se-ia, nestes termos, em conflito com as condições materiais que, expressas como razão, capitulam frente à “imobilidade” do estado de coisas. Uma espécie de abnegação frente à aparente impossibilidade de transformação social reconfiguraria a crítica que, a princípio, mobilizava não somente discursos, mas ações efetivas. Disto resultaria uma distinta modalidade de crítica que ao mesmo tempo em que propala o discurso do esclarecimento, realiza a intersversão da ação transformadora em passividade contemplativa. Isto é, o movimento de emancipação das representações reificadas se racionalizaria em uma cínica, na maioria das vezes bem humorada, defesa de sua autonegação. Apenas assim podemos compreender o aprofundamento do caráter reificado, distanciado de uma *práxis*, que resultaria paradoxalmente de discursos emancipatórios.

Ao estudar este fenômeno, o filósofo Peter Sloterdijk cunhou o termo “falsa consciência esclarecida” em sua obra *Crítica da Razão Cínica* (1983). Através deste potente oxímoro, Sloterdijk sintetiza a postura que sustenta ao mesmo tempo a “falsa consciência”, relativa às perspectivas ideológicas introjetadas pelas formas sociais reificadas, e o “esclarecimento”, discurso que visa desmascarar as superstições e a ignorância. Ambos os conceitos, evidentemente, excluem-se mutuamente e apenas coexistem sob uma racionalidade que se manifesta de modo *cínico*. Compreender a crítica da reificação requer, portanto, o entendimento da razão cínica que desarticula internamente a relação entre teoria e *práxis* da crítica. A partir desta compreensão, poderemos avaliar a clivagem que se realiza no objeto musical fazendo-o surgir enquanto *movimento de emancipação prático-linguística* e, simultaneamente, conformação às práticas e figuras de uma tradição “ossificada” no tempo. Se o Modernismo visou, de maneira incontestável, demolir os mitos linguísticos herdados do século XIX, dos escombros restariam pedaços, fragmentos e figuras que seriam reintegradas de distintas maneiras no novo contexto sonoro: muitas das quais, sustentadas por uma razão cínica mais do que, propriamente, por um distanciamento crítico.

#### 4.1 “SABEM O QUE FAZEM, MAS AINDA ASSIM O FAZEM”: A CRÍTICA AO AVESSO, OU CINISMO

Segundo a perspectiva encampada por diversos pensadores da atualidade, a racionalização das formas ideológicas no tempo presente é preponderantemente caracterizada pela paradoxal “transparência”, ou autocrítica, de sua estrutura lógico-discursiva. Segundo Slavoj Žižek (2007, p. 200), assim como no *blefe*, na postura cínica “a ideologia pode colocar as cartas na mesa, revelando o seu funcionamento, *e ainda assim continuar a funcionar*” (grifo do autor). Ainda que aparente mobilizar uma crítica à ideologia, esta postura expressa um segundo revestimento racional ao núcleo opaco da falsa consciência e, em um só tempo, o interesse particular em descreditar a potência emancipatória dos processos do esclarecimento. Para Sharon Stanley (2007, p. 390), em seus estudos da história do cinismo político, assim como o paranoico, “o cínico supõe que estas crenças [esclarecimento] mascaram os verdadeiros motivos pelos quais os seres humanos



agem”, isto é, “seus fins privados”. Abstendo-se de seu papel nas transformações sociais, o cínico dobra a aposta na dissociação entre teoria, instrumento de seus interesses, e *práxis* da crítica – esta que, contrária a seu discurso, tem por fim o benefício pessoal. Tentando compreender este fenômeno segundo as condições materiais de sobrevivência em confronto com uma responsabilidade ética, Peter Sloterdijk (2008, p. 33) afirma que os cínicos “sabem o que o fazem, mas o fazem porque as ramificações objetivas e os impulsos de autoconservação [*práxis*] a curto prazo falam a mesma língua e lhes dizem que, se assim é, assim deveria ser”. Em consequência, o cínico vivencia uma profunda contradição entre a compreensão teórica da ideologia vigente e o senso de “dever” que racionalmente o move na prática.

Um dos aspectos ressaltado por estes autores do que caracterizamos como “racionalidade cínica” é a equivalência dissimulada de opostos entre os planos discursivos e efetivos. Isto quer dizer que a contradição entre discurso e prática anteriormente ocultada pelos processos de reificação surge, na superfície da representação, como algo “justificado” e, portanto, um desdobramento “lógico” dos fatos. Assumindo uma *forma crítica*, na explicitação do mecanismo da reificação realiza-se, de maneira despropositada, a *concordância* dos opostos que a crítica pretende *cindir*. Ao mesmo tempo em que aponta discursivamente para algo, denunciando-o enfaticamente, o enunciatário cínico paradoxalmente se retira da efetividade que resultaria da presença e envolvimento com esta denúncia. A *transparência* é sub-repticiamente expressa na *ausência*. Ao mesmo tempo em que indicaria enunciar alguma verdade, este enunciatário cínico não espera a ação do interlocutor que, movido pela *revelação* do ato perlocutório, descenderia da representação à ação no mundo. Com isso se produz uma espécie de contemplação tipicamente reificada, pois passiva e indiferente aos sujeitos, frente à *forma da revelação*. Esta problemática, que Žižek chamará de “impossível posição de enunciação”, não se resume a um problema linguístico: deve ser compreendida na fronteira com a realidade concreta.

A redução da crítica a uma fórmula sem força efetiva fora rigorosamente apontada por Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*. Apesar de não utilizarem explicitamente o termo “cinismo”, sua crítica indicaria uma postura cínica dos criticados. Nesta obra, Marx e Engels referenciam a tendência de os jovens

hegelianos que, tentando “interpretar de modo diferente o que existe”, de fato “não lutam de maneira alguma contra o mundo que existe realmente”, isto é, buscam mudanças reais combatendo “*unicamente* a fraseologia desse mundo” (MARX e ENGELS, 2002, p. 9, grifo nosso). Se a interpretação do mundo é veiculada nos enunciados, a crítica deste mundo não é totalizada na sua porção linguística. Os enunciados agem em função de seu próprio meio material<sup>14</sup> e, portanto, colhem sua efetividade não apenas da ressignificação abstrata dos discursos equivocados, mas transformando definitivamente este meio material<sup>15</sup>. Esta perspectiva surge do entendimento que Marx e Engels tinham do entrelaçamento entre a objetividade concreta, no seu aspecto prático e vivencial, e a consciência teórica e linguística – conexão esta na qual podemos compreender uma crítica da ideologia enquanto transformação.

Nesta perspectiva, o cinismo é expresso em uma inversão de valores entre fraseologia e realização material dos discursos. Ele se aproxima, assim, do que é chamado de hipocrisia. Mesmo no discurso hipócrita, a razão busca conectar os discursos e as ações através da efetividade. Quando o hipócrita diz o ditado popular “faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”, acaba colocando em relevo a incompatibilidade entre as esferas do discurso e da ação. A estrutura racional do cinismo, por outro lado, não opera com esta oposição. Assim, discursos podem ser tomados por ações efetivas enquanto as efetividades, dadas na realização material, podem livremente conectar-se a discursos diametralmente contrários a elas. Disto resulta uma conduta distinta da ocultação hipócrita. Além disso, a incompatibilidade encontra-se colocada à luz do dia diante do interlocutor como se fosse desprovida daquela “motricidade” própria da crítica efetiva, isto é, a transformação do mundo. Nesta direção, o filósofo Vladimir Safatle (1973-), na obra *Cinismo e Falência da Crítica* (2008), aborda a “transparência” que retira da efetividade sua potência atualizada:

Não se trata [o cinismo] de um caso de insinceridade ou de hipocrisia. Ao contrário, mesmo que haja clivagens entre a literalidade do enunciado e a posição de enunciação, essa

---

<sup>14</sup> A significação dos discursos por intermédio do *ideologema* é um dos temas do quinto capítulo deste trabalho (confronte o cap. 5.4).

<sup>15</sup> Tal é a inversão da perspectiva hegeliana relativa à *mediação* do espírito em direção à matéria realizada por Marx e Engels. Na analogia da “câmara escura”, o argumento dos autores se mostra evidente: “Em toda ideologia, os homens e suas relações nos aparecem de cabeça para baixo como em uma câmara escura, [...] as fantasmagorias existentes no cérebro humano são sublimações resultantes necessariamente do processo de sua vida material” (MARX e ENGELS, 2002, p. 19).

clivagem é, tal como na ironia, claramente *posta* diante do Outro. Assim como na ironia, no cinismo o Outro percebe que o sujeito não está lá para onde seu dito aponta. (SAFATLE, 2008, p. 71)

Tendo em vista essa complexa mediação entre os campos da prática e dos discursos operada no cinismo, Peter Sloterdijk propõe a reestruturação do problema a partir de uma crítica aguda da nova forma ideológica e de suas disposições na racionalidade. Em sua opinião, as categorias postas e criticadas por Marx e Engels tornaram-se ineficazes na compreensão do problema do cinismo, a saber, a dialética entre materialidade e idealidade. Ao vislumbrar um horizonte de mudança, porém, Sloterdijk tomaria a primazia da consciência como propulsora da transformação do sujeito:

Apenas sob o signo de uma crítica do cinismo é possível se lançar para além da contraposição já esgotada entre teoria e práxis; só ela pode deixar para trás a dialética escolar entre “ideal” e “realidade efetiva”. Sob o signo de uma crítica da razão cínica, o Esclarecimento pode renovar suas chances de permanecer fiel ao seu projeto mais íntimo: transformar o ser por meio da consciência. (SLOTERDIJK, 2008, p. 129)

Em nossa perspectiva, a reestruturação do problema não exclui, contudo, a mediação existente entre os discursos e a efetividade, mas matiza a complexidade resultante desta relação nas condutas do cínico. O que marcadamente diferencia o cinismo de outras atitudes de dissimulação é a sua racionalização – e, portanto, a produção de saber e conhecimento – e sua legitimação. Isto pode ser observado de maneira clara, por exemplo, no campo da política brasileira. Na avaliação de Luís Roberto Barroso (1958-) sobre o processo que levou ao golpe de Estado contra o governo de Dilma Rousseff (1947-), identificamos a legitimação dessa racionalidade. Então ministro do Supremo Tribunal Federal na ocasião do golpe constitucional, Barroso (2022, p. 43) afirma em artigo que “a justificativa formal [do *impeachment*] foram as denominadas ‘pedaladas fiscais’ – violação de normas orçamentárias –, embora o motivo real tenha sido a perda de sustentação política”. Ao afirmar que a efetividade deste processo – perda do mandato de presidência – é *justificada* pela realidade política, ao passo que o discurso é revestido de um formalismo jurídico, Barroso suspende o critério normativo que a Justiça representa – a constatação da violação *prática* de uma lei orçamentária. Ao suspender estes critérios, a forma correspondente à prática da justiça é utilizada, na verdade, como um formalismo inoperante capaz de ser anexado a qualquer “motivação real”, ou seja, a qualquer

interesse político real. Semelhante argumentação apenas é realizada por uma racionalidade que, além de sustentar a identidade de opostos, é capaz de anunciá-la abertamente sem, no entanto, esperar reação significativa de grande parte da opinião pública.

Nesta razão, afirma-se que, assim como um discurso político é capaz de “condenar”, outro formalismo jurídico é capaz de “absolver” e, ao contrário, assim como um discurso político é capaz de “absolver”, ainda outro formalismo jurídico poderá “condenar”. Em outras palavras, qualquer discurso justificaria uma única e mesma prática, a correlação dos interesses de cada agente político e jurídico. A perspectiva do cínico poderia se expressar da seguinte forma: a realidade deve ser abordada de maneira pragmática, e não de maneira ingênua. Ou, valendo-se da perspectiva ética de Nicolau Maquiavel (1469-1527), de que “há coisas que parecem virtudes e acarretam a ruína, outras que parecem vício e, com elas, obtêm-se a segurança e o bem-estar” (MAQUIAVEL, 2012, p. 78). Estas posturas levariam o cínico a desacreditar dos projetos emancipatórios que visam superar os interesses particulares em direção ao bem comum, isto é, reforçam o caráter reificado e individualista.

Nesta suposta “realidade pragmática” da sociedade, todos os sujeitos estariam incessantemente em busca do interesse próprio a despeito do revestimento ético que seus discursos poderiam assumir – algo, de fato, verificado na ampla hipocrisia da política. O universo social e político seria, nesta perspectiva, comandado por uma “lei natural” de cunho hobbesiano<sup>16</sup> que, mesmo denunciada, continuaria a operar. No momento em que afirma que as “imposições da sobrevivência e desejos de autoafirmação humilharam a consciência esclarecida”, Peter Sloterdijk (2012, p. 35) poderia estar se referindo à lógica concorrencial na sua expressão atual, o neoliberalismo, que impõe uma competição profundamente desigual em que o esclarecimento somente poderia, do ponto de vista de um realismo recrudescido, dificultar os processos de autorrealização do “sujeito empreendedor” (DARTOT e LAVAL, 2016, p. 329). A partir da análise empírica desta conjuntura social, em conexão com uma perspicácia reflexiva, surgiria um *desencantamento* contra o qual

---

<sup>16</sup> Como fundamentação do “contrato social”, Thomas Hobbes (1588-1679) concebe a relação entre os indivíduos sob a perspectiva *agonística*. Sua célebre afirmação de que, sem a coerção de um Estado garantidor da lei, nos encontraríamos na condição de “guerra de todos contra todos” é, antes, conclusão lógica da premissa que faz da autopreservação o imperativo da *lei natural* (HOBBS, 2014).

uma falsa consciência esclarecida poderia, uma vez mais, alienar o sujeito da possibilidade emancipatória. O princípio lógico desta falsa consciência pode, em oposição à “transcendência”, ser chamado de “descendência”: a partir da crítica do discurso, sempre seria desnudado um interesse subjacente – inclusive nos projetos emancipatórios. Observando a postura deste indivíduo, Žižek diz que “o gesto fundamental do cinismo é a denúncia da ‘autoridade genuína’ como uma pose, para a qual o único conteúdo efetivo é a crua coerção ou submissão em benefício de algum ganho material” (ŽIŽEK, 2007, p. 205). Esta “realidade efetiva”, nos termos de Sloterdijk, se relacionaria com as posições que os indivíduos ocupam no poder hegemônico:

Nas confrontações do esclarecimento, o que está em questão é tudo menos a verdade: posições de preponderância, interesses de classe, posições escolares, estabelecimentos de desejos, paixões e a defesa de “identidades”. Estes dados prévios de maneira tão intensa conferem uma forma ao diálogo esclarecido, que seria apropriado falar de uma consciência de guerra do que de um diálogo de paz. Os adversários não se encontram uns frente aos outros sob um domínio de um contrato de paz de antemão acordado. Acham-se antes em uma concorrência entre repressão e aniquilação; não são livres em relação aos poderes que levam suas consciências a falar desse modo e não de outro. (SLOTERDIJK, 2012, p. 42)

Do ponto de vista ético, o cinismo revela uma estrutura abrangente de funcionamento. É uma postura que, ao mesmo tempo em que postula uma espécie de *descendência* e desdém em relação aos valores esclarecidos, baseia-se nesses valores para então rejeitá-los. Daí a crítica afirmar uma moral somente para, na sequência, negá-la em zombaria. Este movimento é sintetizado por Sharon Stanley (2007, p. 291) quando afirma, evocando a ética de Maquiavel, que “para desmascarar a baixeza da alma humana, o cínico deve permanecer dentro das categorias convencionais de ‘vício’ e ‘virtude’”. Ou seja, o cínico somente é capaz de mobilizar seu discurso, assim como o hipócrita, em apelo aos conceitos de justiça aceitos de antemão no interior de um sistema ético.

Esta estrutura não está limitada ao campo da ética e política, conforme discutimos até aqui. No campo da criação artística, o cinismo se revela na rejeição forçada de dois regimes estéticos nitidamente contrastantes, tanto na história da arte quanto na postura frente ao objeto de arte. Isso pode ser observado na equiparação (sensível e social) da obra cuja produção visa uma finalidade mercantil imediata e aquela chamada “desinteressada”, ou seja, aquela que produz seus protocolos de

desvelamento sem apelo às expectativas de mercado. Quando o compositor norte-americano William Bolcom (1938-) faz a exaltação do “relaxamento dos conceitos estanques da música nova”, tendo em vista a justaposição de “gêneros musicais” a despeito de seu contexto e finalidade produtiva, remete-se justamente às mais importantes diferenças econômicas que geram tais diferenças, isto é, o processo produtivo de cada “gênero musical”. Em suas palavras, “ambas as indústrias são distintas; uma para o lucro, outra resolutamente ao ‘não-lucro’” (BOLCOM, 1998, p. 483). Assim como verificado no plano ético, Bolcom parte do reconhecimento da diferença para, em um segundo momento, expressar a diferença como uma equivalência<sup>17</sup>.

Uma postura mais radical rumo à equivalência de regimes produtivos é incentivada pelo projeto estético da “terceira corrente” sugerida pelo compositor norte-americano Gunther Schuller (1925-2015). No projeto ambicioso de Schuller (1998, p. 413), a terceira corrente (*third stream*) é “uma via de fazer música que sustenta que *toda música é criada igual [equal]*”. As primeira e segunda correntes corresponderiam, respectivamente, à música clássica e ao jazz. Observada por este prisma, a terceira corrente buscaria uma conciliação entre opostos que, superando a antinomia ilusória das “correntes principais” (*maistream*), buscaria revelar uma identidade comum entre *qualquer* música. Não apenas se pretende ser uma nova corrente, mas a proposta de Schuller também se direciona contra as instituições hegemônicas (*anti-establishment*) e rejeita as categorizações (*anti-label*) comuns por, segundo o compositor, sua música se “basear no conceito de diversidade”. Paradoxalmente, ao tentar rejeitá-las, a terceira corrente intensifica a oposição de estéticas para, em contraste, mostrar-se independente delas. Isto se expressa na alternância de *clichês* capazes de demarcar territórios contrastantes que, ao invés de criar um novo território, se mantém firme nas correntes principais. Nisto reside o paradoxo cínico: a legítima busca por diversidade musical, pela eliminação de categorias reificadas, se realiza na *rearticulação* das “correntes” simbolizadas por figuras características. Ao invés de transformá-las de maneira crítica, superando as diferenças pela unificação de duas epistemologias criativas (e.g. valendo-se da

---

<sup>17</sup> Particularmente notório desta desarticulação entre efetividades e os discursos ocorre na impossível concepção de uma “indústria voltada ao não-lucro”. Ou seja, até mesmo uma indústria – cuja função é a produção para o lucro, não importando o aspecto qualitativo do produto – é possível encampar seu oposto.

indeterminação, improvisação guiada e uma notação mais determinada), realiza-as alternadamente.

Os projetos estéticos de Bolcom e Schuller sugerem não somente uma pluralidade estilística, resultado da depuração de posturas estanques frente à composição musical, mas indiretamente incentivam o enfraquecimento de um movimento crítico na música: a ambição do Modernismo e das *vanguardas* em distanciar-se dos objetos reificados e, assim, pesquisar novas perspectivas estéticas marcadas pela reivindicação da autodeterminação sensível e, por conseguinte, plataforma de uma autodeterminação social. Na difração crítica do criticismo, poder-se-ia chegar, a partir destes projetos, ao cinismo. Ao discutir a recepção do *Quarteto de cordas nº 3* (1972), marcado pela alternância de uma retórica tonal do Romantismo e estruturas seriais, o compositor estadunidense George Rochberg (1918-2005) elogia o seu “mundo de novas misturas” incompatível com a “autoconsciência estética ou moral que exclui muito por conta da ‘pureza’” (ROCHBERG, 1998, p. 405). Contra a tomada de consciência “moral” e “estética”, propõe que deveríamos “abraçar tudo o que é possível para o gosto e experiência de alguém, sem considerar [*regardless*] o seu tempo, lugar ou origem”. Neste arcabouço universal, inclusive, inserem-se os objetos musicais fetichizados que impedem a expressão de um pluralismo decorrente de práticas marcadas pela participação dos sujeitos – isto é, o reconhecimento das relações mediadas pela contemplação mercantil não coadunam, em termos efetivos, com a prática musical livre<sup>18</sup>.

É neste sentido que Vladimir Safatle (2008, p. 179) discute o esgotamento da crítica como forma artística, mais especificamente na música, a partir de “certa *estetização da razão cínica*”. A avaliação do liame prático-estético entre a crítica enquanto forma artística e a busca de regimes de emancipação das determinações reificadas poderá, a seguir, nos auxiliar a delimitar a ação da razão cínica em certa manifestação atual da transtextualidade e as vias de fuga de uma falsa consciência esclarecida.

---

<sup>18</sup> Se os objetos musicais não são insensíveis ao seu processo de produção, seu material musical retém a marca de sua origem. No âmbito da mercadoria, isso se reflete na presença da *reprodução* em contraposição à *criação*. Em relação às estruturas sociais de interpretação e recepção, a *hierarquia manufatureira* contrasta com a *autodeterminação organizativa*.

## 4.2 A CRISE DA CRÍTICA DA MÚSICA NO SÉCULO XX

Direta ou indiretamente, o pensamento crítico encontrou momentos de representação no campo estético. A verificação desta representação, contudo, deve considerar a polimorfia dos objetos estéticos em conformidade com a linguagem estética, ou linguagens, expressa em determinada obra. No caso do objeto musical, composição e interpretação operam conjuntamente na construção concreta da representação<sup>19</sup>. Uma caracterização da crítica viria do entendimento de que a naturalização de leis linguístico-musicais intervém na reificação da relação entre o sujeito e objeto da composição, ou seja, formas de representação depositadas em “regras” composicionais e interpretativas se imporiam contra o sujeito-criador impedindo que este, no exercício de sua expressão, pudesse transformar a matéria segundo a *sua* consciência. Esta seria, na realidade, racionalizada através do material musical fetichizado e estranho à totalidade subjetiva resultante do contato desta consciência com a matéria. Deste entendimento, a crítica visaria não simplesmente rejeitar o material em si, mas também emancipar a consciência dos dispositivos intermediários. Se estas normas teóricas e técnicas são aprendidas desde a formação musical são, ao mesmo tempo, ditames que influenciam as relações com o objeto musical.

A crítica lançaria luz a essas normas reificadas e, das lacunas, faria surgir um novo campo da experiência sensível. Esta fora a crítica do Modernismo: da altura definida surgiu o *continuum* espectral; da regular divisão da duração, os limites de periodicidade e aperiodicidade; da sintaxe formal do tonalismo, os regimes de continuidade e justaposição; etc. No último capítulo de *Harmonia* (1922), Arnold Schoenberg (1874-1951) afirma que a regra no campo musical é “algo que é sempre arrastado pelas ondas do próximo acontecimento” (2001, p. 569). A abolição da “norma” da dissonância no início do século XX, que precedeu toda uma série de emancipações formais, é matizada pelo dispositivo da crítica: transportada para a composição, a crítica do tonalismo se efetua no pantonalismo e, posteriormente, no serialismo. Mais do que superar as normas antecedentes, a crítica às alça em um patamar de maior generalidade (e.g. a polarização livre dos *grupos* seriais como

---

<sup>19</sup> Em relação ao objeto musical, a *representação* pode ser entendida no atravessamento que este objeto recebe de conteúdos imagéticos, dinâmicos e semânticos via a formalização operada no ato de criação, interpretação e escuta. Devemos insistir no ponto de que a representação não é um espelhamento, tal como a imitação sugere (e.g. *mimesis*), mas a transformação *entre* conteúdos linguísticos conectados e não-autônomos.



generalização da polarização do tonalismo, os limites entre periodicidade tonal e aperiodicidade, etc.). Na obra *Cinismo e falência da crítica* (2008), Vladimir Safatle aborda a temática da expressão particular em relação à universalidade da linguagem reificada:

O esgotamento do sistema tonal é também o esgotamento de uma gramática de expressões que se naturaliza no uso reiterado de cadências e elementos que desempenham sempre a função de um “sistema de representações”. A “emancipação da dissonância” em relação ao esquema antecipação-resolução, emancipação a respeito da qual fala constantemente Schoenberg, não seria outra coisa que a possibilidade de construir ideias musicais capazes de desvelar uma expressão recalçada pela gramática do sistema tonal. Recalque produzido por uma aparência que submete a expressão singular aos ditames de uma linguagem sedimentada. (SAFATLE, 2008, p.186)

Se este processo desvelou a profundidade do *continuum* sonoro ao longo do século XX, a exaustão dos limites acústicos e o fechamento *autorrepresentativo* provocou, desde a década de 1960, a mobilização de uma feroz e muitas vezes contraditória contra-crítica. A combinatória dos elementos emancipados poderia, ao menos virtualmente, conduzir cada qual a uma criação autodeterminada e limitada apenas pela natureza acústica e técnico-instrumental. Na substituição dos “sistemas representativos” desgastados, conectados com a retórica naturalizada, pelas móveis formas de representação, ocorreria um movimento extremo: alcançando sua independência, o material musical se reportaria apenas a si mesmo. Após todo o processo de emancipação das estruturas musicais, o material atingiria o estatuto de normas arbitrárias – pois fruto da invenção individual – que resultam em obras justificadas por estas mesmas normas. Sendo o material autorrepresentativo, o objeto torna-se autorreflexivo. Isto produz um movimento duplo e, a rigor, contraditório. A determinação de códigos únicos, não reproduzíveis, acessíveis mediante a chave linguística contida na obra revela-se ao contrário: alcançando o ouvinte enquanto fechamento, o código único é desvendado no apelo à *abertura*, ou seja, na postura autoreflexiva.

A distância entre a autodeterminação estrutural e a completa abertura é evidenciada na escuta da música do Serialismo Generalizado do início da década de 1950, em específico no denominado “estilo pontilhista”. Henri Pousseur afirma que, assim como na distribuição estatística de fenômenos naturais, no serialismo generalizado “qualquer coisa pode acontecer, *ao menos para a percepção*” (POUSSEUR, 2008, p. 92). A complexa combinação de séries multi-paramétricas resulta em eventos sonoros únicos (pontos) correspondentes a convergência de

diferentes valores da série. A periodicidade da série (e.g. ciclos de 12 valores) é representada pela passagem de pontos que, entre si, produzem uma textura relativamente homogênea, aperiódica, e desprovida de qualquer “formalidade” (*Gestalt*). A equiprobabilidade cognitiva da escuta serial não somente resulta na incapacidade de se absorver a saturação combinatória mas, sobretudo, na impossibilidade da norma abstrata, expressa em números e séries, despontar na interpretação.

A dificuldade de identificar *figuras*, isto é, elementos distintivos no tecido sonoro, impede que a escuta retenha objetos determinados e os ancore em uma interpretação global da obra. Sem uma “chave” interpretativa, portanto, o ouvinte-intérprete é compelido a criar a sua própria. A emancipação da linguagem reificada, obtida através da autodeterminação da estrutura produz, assim, uma transparência interna que, na sua externalização, se realiza negativamente no ato de escuta. Espelhando a emancipação do material musical, a interpretação se aliena do objeto de escuta. Segundo Vladimir Safatle (2008, p. 181), “as obras fiéis à forma crítica seriam capazes de organizar-se a partir de protocolos de *desvelamento de seu processo de produção*”. São obras, portanto, capazes de externalizar (i.e. de forma cognoscível) os elementos constitutivos que na linguagem reificada encontravam-se escamoteados sob uma razão naturalizada<sup>20</sup>. No entanto, ao surgir principalmente enquanto *abertura*, tais obras poderiam falhar em mobilizar uma crítica que, interiorizada ao máximo na particularidade do material musical, subtraiu-se da aparência.

Tematizada por Umberto Eco (1932-2016) desde *Obra Aberta* (1962), a “abertura” indica a potência significativa do objeto que, atualizado em diferentes sistemas de representação, se desdobra em múltiplas interpretações. No interior do objeto estético, isto é realizado a partir da utilização do acaso e da polissemia na estrutura material como, por exemplo, na utilização da forma móvel (*mobile*), a indeterminação e a multiplicidade de significantes (figurais) e processos criativos na mesma obra. Do ponto de vista do sujeito, a abertura se realiza como “abertura da fruição” que, direcionada a qualquer objeto estético – definido pela tendência à ambiguidade –, engendra múltiplas leituras e significados. Ao mesmo tempo em que

---

<sup>20</sup> A razão que faz da série harmônica o imperativo da tríade é a mesma que escamoteia os parciais superiores e, portanto, a objetividade física da combinação de qualquer conjunto de alturas. O mesmo poderia ser identificado na melodia que, ocultando o potencial disjuntivo dos instrumentos de teclas e cordas, realiza-se no *cantabile* vocal.

quebra as interpretações fixas das obras de arte, abrindo todo um campo de criação interpretativa, a tomada unidirecional da abertura pode resultar na anulação da representação a partir da completa *deriva de sentido* realizada pelo fruidor. Na radicalização da aceção de fruição aberta, projeta-se ao infinito a anexação de significantes e significados, ou seja, é suspensa a pertinência mínima definida *no código*. Ao se projetar no objeto musical, o sujeito de interpretação escuta o objeto como autoprojção e, no limite, desconecta-se da crítica expressa pelo novo código. Faz, portanto, uma *livre interpretação* do objeto musical. Três décadas após publicar *Obra Aberta*, Umberto Eco assim se reportaria ao tema na obra *Limites da Interpretação* (1990):

A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis* [intenção da obra], conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaproveitar as conjecturas levianas (ECO, 2012, p. 15)

Nessa espécie de tautologia estética, identificada por diversos compositores ligados ao Serialismo<sup>21</sup>, cada objeto musical encerra em si sua forma e conteúdo e, contraditoriamente, apresenta a transparência interna enquanto oclusão figurativa externa. Com isto, a heterogeneidade linguística que permeia os processos de representação, expressa negativamente na abertura exagerada da significação, é sistematicamente excluída deste regime estetizante, em específico aquelas figuras privilegiadas da tradição musical (formas periódicas, superposição de terças, perfis suavizados, etc.). Fechando-se a estas figuras, possivelmente com vistas a um projeto ontológico de emancipação total, igualmente fecha-se para a realidade que, mesmo fetichizada, apresenta em sua estrutura as relações culturais sedimentadas. Neste sentido, o desinteresse e o esquecimento solapam, numa forma abstrata, as relações humanas sedimentadas nas formas representativas de certa cultura musical: o objeto musical assim emancipado torna-se, ainda que pelo avesso, ele próprio um objeto reificado.

---

<sup>21</sup> Ainda em 1954, Pierre Boulez (1925-2016) – um dos mais vivazes defensores da generalização do *princípio serial* – problematizou a rigidez encontrada entre os níveis da estrutura serial. No artigo “Pesquisas Atuais”, Boulez afirma que a pesquisa serial deveria se direcionar rumo a “uma dialética que se instaure a cada momento da composição entre a organização global rigorosa e uma estrutura momentânea submetida ao livre-arbítrio” (BOULEZ, 1995, p. 33). Em outras palavras, estruturas que não seguissem um processo automático.

Adorno compreende este processo de interversão em relação à “música mais recente” de seu tempo, possivelmente em referência às obras do serialismo generalizado. Segundo Adorno, “aquilo que se isola a tal ponto, como se não tivesse mais nada em comum com o conteúdo humano, e que, por isso mesmo, denuncia a condição desumana, está prestes a esquecê-la impiedosamente e a tornar-se a si mesmo um fetiche” (ADORNO, 2011, p. 349). Em outras palavras, ao se representar *negativamente* a razão da consciência reificada, entendida enquanto alienação das relações produtivas, na absoluta tomada de controle da série, reitera-se o estado recrudescido ao invés de, propriamente, demovê-lo de sua aparência naturalizada mediante uma *reflexão crítica*. Isto é, um espelhamento que seja capaz de indicar o objeto de crítica sem, contudo, recair na reprodução ou fetichização. Para compreendermos melhor este ponto, bastaria reproduzir os comentários de Henri Pousseur.

No entendimento de Pousseur, a “ancoragem poética” da música serial da década de 1950 seria o então “estado predominante das relações humanas”. Neste sentido, indica este estado quando faz a pergunta: “a justaposição separada, não-relacional, dos indivíduos na nossa sociedade industrial não conduziria a um nivelamento estatístico desprovido de contorno?” (POUSSEUR, 2008, p. 114). Espelhando o caráter fetichizado das relações humanas, produziria-se, assim, um complexo objeto musical fetichizado: negação da linguagem reificada e ao mesmo tempo *formalização*, ainda que contrária à ordem passada, do processo social da atomização individualista. Tendo em vista esta contradição, uma sequência de autocríticas mobilizará a retomada do uso de *figuralidades*<sup>22</sup> – tanto morfológicas e arquetípicas (eg. figuralidades tais como a *volata*, as unidades verticais multiparamétricas, o uso de *direcionalidades* em “fase”, etc.) quanto, de maneira resolutiva, figuras que evidentemente referenciam as formas ideológicas às quais encontram-se submetidos os sujeitos produtivos (eg. referência integral, parcial ou transformada de obras e gêneros musicais). Retomada que, conforme pretendemos observar, encontra-se realizada – em maior ou menor medida – em tensão com a *transparência cínica* “pós-ideológica”. Na década de 1980, Pousseur se reportará à

---

<sup>22</sup> Se por *figura* podemos compreender a unidade formal (*Gestalt*) experimentada na escuta de trechos circunscritos na “espessura do tempo”, podemos igualmente ampliar este termo para qualquer elemento material que, eficaz na retenção cognitiva, possa criar remissões consigo mesmo, isto é, possa ser percebido num processo de repetição dentro ou fora da obra (eg. de texturas homogêneas, porém diferenciadas, ao *continuum* de referencialidade da totalidade linguística).

transformação do regime estetizante da vanguarda em “composição com identidades culturais”:

Depois de uma década inteiramente consagrada à (re-)construção de um tecido musical a partir de uma radical tábula rasa, e, portanto, quase exclusivamente preocupada com o que se poderia chamar de problemas de superfície, material e elementos, e sua organização em uma poética que às vezes é qualificada como virginal ou (mais patologicamente?) amnésica, está certo um retorno em força à *semântica* dos signos musicais, a um jogo com associações históricas e geográficas, sociais ou ideológicas, ou seja, propriamente dito, [um retorno] às *identidades culturais*. (POUSSEUR, 1986, p. 314)

#### 4.3 FIGURALIDADE AMBIVALENTE: HÁ UMA COMPOSIÇÃO CÍNICA?

A crítica enquanto representação da anulação do sujeito das sociedades anônimas será posta, novamente, em crítica pela postura composicional que visa reintegrar as “imagens” destes sujeitos. Esta reintegração passaria por modos de *aproximação* que, em função do “relevo” e “contorno” determinado pelo processo criativo, engendraria diferentes permeabilidades remissivas<sup>23</sup>. O sentido global da “crítica da crítica”, encampada por alguns compositores ligados à *Música Nova* e a Escola de Darmstadt<sup>24</sup>, confinaria com a ambiguidade decorrente da retomada de objetos musicais que, ao mesmo tempo em que representam os sujeitos sociais, igualmente representam a aparência fetichizada dos sujeitos. O movimento da *vanguarda* rumo à construção de novos códigos musicais desviaria seu curso ao investigar os traços depositados no chão da história e, ao se deparar com as trilhas sulcadas por séculos na linguagem cristalizada, se depararia com a encruzilhada encontrada no fim deste caminho: as figuras que, inseridas no movimento real da sociedade contemporânea, assumem a aparência de uma *mercadoria*. Restaria saber “como” abordar tais figuras sem, contudo, absorvê-las de forma acrítica ou mesmo cínica.

Submetidos ao processo de produção decorrente da forma mercadoria (ie., produção de valor de troca sobre o valor de uso), os produtos culturais encontram-se igualmente submetidos – da criação à circulação – ao nivelamento operado pela

<sup>23</sup> Confronte o capítulo o cap. 5.1.

<sup>24</sup> A partir da segunda metade dos anos 1960, um conjunto de obras materializaria a reintegração das figuras referenciais. Entre os compositores ligados à estética serial, podemos destacar o balé *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966) de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), a ópera *Votre Faust* (1967) de Henri Pousseur e o terceiro movimento da *Sinfonia* (1969) de Luciano Berio (1925-2003). No Brasil, desde a obra serial *Música para 12 instrumentos* (1961) de Gilberto Mendes (1922-2016) encontra-se presente – tanto na instrumentação (que conta com berimbau, bongô e bandolim) quanto na escritura para estes instrumentos – o uso de *figurações* explícitas de cunho popular.

*equivalência* dada, abstratamente, na homogeneização destes produtos nos mercados culturais. Em oposição às características imanentes dos produtos musicais – determinados não somente na sua estrutura formal, mas na rede de *interpretantes* reconhecida por certo grupo social (eg. o cantochão dentro do rito litúrgico do cristianismo) –, encontraríamos o critério do valor de troca e sua magnitude relativa que, suplantando a imanência qualitativa destes produtos, totalizaria a apresentação social desta variedade de produtos. Ainda que não se apresente, em certas circunstâncias, como uma mercadoria dotada de um preço<sup>25</sup>, a equivalência se externaliza nos processos de *troca simbólica*. Em outras palavras, a música enquanto fenômeno social recebe da forma mercantil um tipo de objetividade que a faz ser representada enquanto mercadoria simbólica. Assim reificado, o objeto musical se encontrará sujeito à interiorização estrutural do princípio de equivalência, ou homogeneidade – vindo daí o processo não apenas exterior, ao surgir como equivalência, mas interior de modificação formal do objeto rumo à homogeneidade estrutural.

Ao representar estas figuras reificadas em uma obra musical, poder-se-ia colateralmente espelhar o palco desta equivalência generalizada – que necessita, em certo sentido, da anulação das particularidades intrínsecas de cada obra musical referenciada. Não apenas o *uso* de uma figuralidade evidente pautará a crítica revigorada, mas sobretudo a *modalidade* deste uso que, em função da forma que mobiliza os materiais, pode-se revelar tanto na reprodução do “princípio da equivalência” quanto na representação da tensão entre objetos qualitativamente diferentes. Em ambos os casos, no entanto, encontramos-nos no campo em que a retomada das figuralidades pode, ao invés de reintegrar o sujeito na sua potência significativa, reintegrá-lo objetivamente como uma *coisa* alienada de sua origem. Teríamos, assim, a representação cínica da forma musical “crítica”: afirma-se a aparência fetichizada enquanto aparência sob o fundo da crítica. A estrutura que emancipou-se das determinações tradicionais ou, de maneira sintética, a linguagem modernista, é utilizada como instrumento técnico de organização das aparências

---

<sup>25</sup> Mesmo quando o valor de troca de uma obra artística é tido como “inestimável” – frase estampada sobre o fundo de uma tela de Amedeo Modigliani (1884-1920) na coleção “As Pinturas mais Valiosas do Mundo” da revista *Caras* –, continua recebendo seu valor geral do valor de troca que, mesmo sendo incalculável, nada retém das características intrínsecas da obra. Adorno e Horkheimer apontam esta unificação do caráter duplo da mercadoria ao dizer que “a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio”.

figurais. Assim como no cinismo, encontramos uma dissociação entre discurso e prática: os processos, métodos e técnicas composicionais do Modernismo, em autonegação da racionalidade que historicamente os produziu, são *utilizados* como instrumento de manipulação das figuras reificadas da consciência. Ao se libertar do “conteúdo” crítico, a forma modernista se torna um receptáculo das mercadorias simbólicas. Para utilizar uma figura de linguagem brasileira: um *modernismo de cabresto*, ou seja, que não cumpre seu conteúdo crítico e emancipatório. Adorno entende essa postura cínica na “zona intermediária” entre a música nova e o tradicionalismo:

Estabeleceu-se uma zona intermediária: uma produção em certa medida com ares modernos, flertando por vezes, inclusive, com a técnica dodecafônica, que cuida atentamente para que ninguém lhe faça mal juízo. [...] Em rigor, já não visam a nenhuma grande arte, mas, com sábia medida, a resignação e a má consciência acham-se inscritas na face de seus produtos. (ADORNO, 2011, p. 355)

Esta “resignação cínica”, contudo, não condiz com qualquer obra que se desenvolva a partir de figuras, citações e paródias – isto é, de toda obra de cunho transtextual. A resignação busca *confirmar um estado de coisas*, isto é, produzir composições em que as contradições (neste caso, a relação entre forma e conteúdo) encontrem-se *conciliadas*. Ao discutir a “alienação do conteúdo da música”, Janòs Mahothy (1987, p. 252) afirma que “a música alienada em seu conteúdo exerce a ‘missão fetichizante da arte’, gera o embelezamento do existente e sugere sua imutabilidade”. Ao representar o reino de mercadorias simbólicas como um mundo coeso, estável e mesmo “belo”, abdica-se de um importante propósito da arte: sua missão desfetichizante. Ao pautar as figuras que representam os sujeitos reais, submetidas às aparências “coesas” da estetização fetichizante, a obra crítica deveria cindir *de dentro* estas figuras – ruptura que expõe a negatividade desta aparência imutável. Se, nas palavras de Sloterdijk (2012, p. 164), a negatividade estética do Modernismo “oferece uma arte de guloseimas envenenadas” ao frustrar o prazer do belo, por outro lado, é por meio desta frustração que as artes engajadas expõem o conteúdo “venenoso” vendido sob a forma de guloseimas.

#### 4.4 A DISTINÇÃO ENTRE *CRÍTICA* E *CINISMO*: A HETEROGENEIDADE DE OPOSTOS *VERSUS* A HOMOGENEIDADE DOS ELEMENTOS

No artigo “As Desventuras do Pensamento Crítico”, publicado em 2007, o filósofo Jacques Rancière (1940-) buscou compreender o problema do cinismo na forma artística em conformidade com o que diagnosticou como a crise da crítica. Segundo o entendimento do autor, a forma crítica da arte pode ser entendida como *oposição* de elementos que, dispostos na mesma composição artística, produzem uma espécie de tensão significativa e formal. Esta tensão mantém os materiais separados, estranhos uns aos outros, de maneira que esta disparidade formal seja percebida enquanto repulsão significativa. Tratados enquanto *heterogeneidade dos opostos*, os materiais resistiriam aos processos de indistinção (i.e. “coesão”). Esta forma de representação, condizente com as técnicas de justaposição e colagem, acentua a distância dos materiais afirmando-os como opostos, ou polaridades. Esta é, segundo Rancière, a fórmula crítica deduzida do pensamento de Bertolt Brecht (1898-1956): “fazer o familiar, o acolhedor, parecer estranho, ‘sinistro’, a fim de revelar a realidade de um mundo estruturado pela exploração entre classes” (RANCIÈRE, 2007, p. 82). Na distância em relação à linguagem moderna, as figuras reificadas da consciência surgiriam fraturadas em um contraditório objeto que é ao mesmo tempo familiar e estranho.

Se a *colagem* é uma das possibilidades de heterogeneidade de opostos, seguramente não é a única: os jogos de perspectiva operados na paródia e nas transformações radicais de um referente são igualmente capazes de expor a cisão significativa de uma figura aparentemente banal. Isto ocorre, por exemplo, na ampla desarticulação da *valsa* desde a hipérbole em *La Valse* de Maurice Ravel à valsa de aparência satírica em *Wozzeck* de Alban Berg. Nestes casos, a crítica não visa opor elementos contrastantes, mas contextos linguísticos contrastantes que desnudam o fetichismo (enquanto “embelezamento”) da opulência dos salões vienenses. Tanto na colagem quanto na transformação, no entanto, lidamos com um tensionamento do significativo que, lançado contra ou dentro de outro elemento, parece sofrer uma “repulsão” formal.

A exposição desta imagem “fraturada” como oposição significativa entre figuralidades é um dos mais importantes aspectos estruturais de certas obras de



Gilberto Mendes (1922-2016) e Willy Corrêa de Oliveira (1938-), ambos ligados ao movimento Música Nova – grupo de vanguarda iniciado na década de 1960 que introduziu o pensamento do serialismo generalizado e das discussões da Escola de Darmstadt no Brasil. Por meio da análise de duas obras representativas da colagem enquanto ruptura desses compositores – a *Sinfonia de Navios Andantes* de Gilberto Mendes e *Solo I* de Willy Corrêa de Oliveira –, buscaremos exemplificar alguns procedimentos formais, aos quais poderíamos elencar uma série de outros, que correspondem à “heterogeneidade de opostos”.

Segundo Paulo Chagas (2011, p. 133), a obra de Mendes caracteriza-se por “conciliar elementos distintos e heterogêneos em uma mesma estrutura” ao passo que, na obra de Oliveira, encontramos “uma forte tendência à ruptura por meio de uma dialética de negação/afirmação”. Esta distinção revela-se menos acentuada na análise formal de suas composições, em específico a *resistência* e a clara *separação* de dois contextos principais: a linguagem da vanguarda da década de 1960, do serialismo à estruturação “aberta”, e a linguagem da música tonal – popular ou não – apresentada enquanto epistemologia oposta (em termos formais) àquela primeira. Os materiais musicais distintos são, portanto, funcionalmente incompatíveis: característica diferente do “mascaramento” de um material pelo outro. Ao mesmo tempo, diferentemente da “terceira corrente” de Gunther Schuller, estas figuras surgem no texto musical não enquanto justaposição de gêneros reduzidos a fetiches, mas surgem no interior da arquitetura crítica, isto é, inserem-se na totalidade sensível que expõe a contradição mercantil. Em outras palavras, rejeitam a tendência à coesão, ou equivalência, das qualidades.

Em *Sinfonia de Navios Andantes* (2010), Gilberto Mendes compõe a forma musical a partir da constante justaposição de fragmentos que, a rigor, não são gradualmente transformados ou sobrepostos. Os fragmentos são caracterizados por estruturas seriais pontilhistas, estilizações tonais de *foxtrote* e *bossa-nova*, texturas homofônicas ligadas às harmonizações de *jazz* (eg. blocos do tipo *four way closed*), figuras rítmicas de *bolero* na percussão, entre outros elementos. Em grande parte da obra, a passagem entre estes elementos é conduzida através do corte abrupto sem preparação e, em diversos trechos, sem a finalização do fragmento precedente – ainda que o “fechamento” de frase, no sentido de uma cadência ou diminuição dinâmica e textural, ocorra frequentemente.

A interrupção abrupta, que produz uma espécie de *separação* das qualidades, tende a demarcar contextos musicais que atuam, no decorrer da obra, em contraste ou contraposição. Neste sentido, não encontraremos, por exemplo, a manutenção de estruturas seriais desenvolvidas por procedimentos de variação (transposições, retrogradações, etc.) ou mesmo transformações de instrumentação (adição e subtração gradual na textura), mas a oposição de unidades “figurais” razoavelmente demarcadas. A diferença entre essas figuralidades produzirão a partir de sua diferença – no plano material – uma de trama de polaridades ou campo de tensionamentos. Ainda que modulações possam ser observadas na obra<sup>26</sup>, a obra tende às *oposições* de figuras heterogêneas. Isto pode ser observado na redução para piano dos compassos 30 a 33 (fig. 1) em que duas estruturas são conectas pelo corte abrupto:

Figura 1 – Redução dos compassos 30 a 33 de *Sinfonia de Navios Andantes* de Gilberto Mendes.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 30-33) is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features a piano part with a dynamic range from *mp* to *p* and a *decresc.* marking. The second system (measures 34-35) shows a piano part with dynamics *pp* and *mf*. The third system (measures 36-37) shows piano and strings parts with dynamics *mp* and a *cordas* marking.

Fonte: MENDES (2015)

<sup>26</sup> Em ao menos um trecho, Mendes realiza um processo direcional. Entre os compassos 48 e 53, uma estrutura pontilhista gradualmente assume a figura rítmica do acompanhamento de *foxtrote* (ou Polca) enquanto no plano das alturas a série dodecafônica é, por subtração de certas alturas, condensada em tétrades tonais.

Neste trecho, podemos observar a justaposição de uma estrutura serial dodecafônica com um fragmento textural de bossa-nova. A série, realizada em paralelismo de quarta aumentada entre flauta e clarinete, não é modulada ou mesmo conectada ao fragmento seguinte, caracterizado por tétrades tonais. A única permanência entre os fragmentos ocorre em parte da instrumentação (flauta), recontextualizada dentro de uma estrutura melódica descendente – em oposição à disposição alternada do fragmento precedente. Justaposições desta espécie estão presentes em diversos pontos da obra. Em sentido contrário ao uso de técnicas que buscam revelar a coextensividade entre universos musicais distintos, a estrutura formal resiste à tendência de homogeneização qualitativa e, com isso, representa a distância linguística entre cada figura. Ao analisar a obra *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), Mendes afirma que atingiu “um equilíbrio e oposição entre o universo harmônico poli/atonal e o universo harmônico tonal”, utilizando a técnica do serialismo “de vanguarda” em alternância ou simultaneamente com as técnicas “herdadas do clássico-romantismo” (MENDES, 1994, p. 191-1).

No equilíbrio entre os fragmentos opostos, que não pode ser confundido com conciliação, a obra estrutura – nos termos de Rancière – uma “heterogeneidade de opostos”. Equilíbrio técnico ao lidar com as diferenças no fluxo temporal sem, com isso, fundi-las na indiferença. O discurso de Mendes é sustentado pela abordagem epistêmica da harmonia. O primeiro fragmento apresenta uma série de doze sons seguida de sua retrogradação invertida, enquanto o segundo fragmento é formado por pentacordes em movimento paralelo derivados das tríades tonais com extensões (fig. 2). A série não organiza o material pentacórdico na mesma medida em que a estrutura pentacórdica não encontra-se presente na série: o material serial, formado por intervalos de segundas e quartas, é colocado em oposição às terças dos pentacordes:

Figura 2 – Estrutura harmônica dos compassos 30 a 33 de *Sinfonia de Navios Andantes*

The figure displays a musical score for measures 30 to 33. The first part shows a serial series of 12 notes on a single staff, numbered 1 through 12. A circled '12' is placed below the series. The second part shows four pentacords, each with its harmonic structure indicated above it. The pentacords are: 1) B9(13)sus / A7+(9)/B, 2) A9sus / G9(13)/A, 3) G9sus / F9(13)/G, and 4) A9sus / G9(13)/A. The notes of the pentacords are shown on a grand staff (treble and bass clefs).

Um procedimento semelhante, e talvez mais evidente do que nas obras de Mendes, é encontrado em certas obras de Willy Corrêa de Oliveira. No breve texto “Presente”, incluído na introdução das *Peças para piano* (2006), Oliveira diz se reconhecer como um “compositor figurativo” que, tendo passado pelos “rigores construtivos” do serialismo e dos jogos de probabilidade (acaso e indeterminação), tornou-se “às figuras porque só com elas poderia contar as histórias que se impunham” (OLIVEIRA, 2006, p. 13). Histórias estas que poderíamos entender nas representações que, provendo-se das figuras, buscam articular a crítica enquanto oposições de materiais. A clara oposição de materiais musicais dos primeiros compassos de *Solo I* (2002) para violoncelo ilustra o movimento alternado entre a estrutura crítica – ou, segundo o compositor, estrutura “abstrata” – e as figuras cristalizadas da tradição musical (fig. 3).

Figura 3 – Primeiros compassos de *Solo I* (2002) para violoncelo.

The musical score for the first six measures of *Solo I* for cello is presented in two systems. The first system (measures 1-6) is marked **Moderato (con passione)** and **Poco meno mosso**. The first measure is marked *moltis. cantabile*. The second measure is marked *arco*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *dolcis.*. The fifth measure is marked *f*. The sixth measure is marked *pizz.*. The second system (measures 7-12) is marked **Poco più mosso**. The seventh measure is marked *p*. The eighth measure is marked *f*. The ninth measure is marked *subito p*. The score includes various articulations and performance instructions.

Fonte: OLIVEIRA (2002)

Os seis primeiros compassos de *Solo I* apresentam a melodia da canção *Fascinação*, composta por Fermo Marchetti (1876-1940) e publicada em 1905 com texto de Maurice de Féraudy (1859-1932). Esta mesma melodia passará por dois processos de *compressão intervalar*, semelhante às *redes* de Henri Pousseur (POUSSEUR, p. 171-254, 2008), entre os compassos 8 e 12. Entre a apresentação e variação desta melodia, encontramos um segundo material em pizzicato – possivelmente desdobramento da estrutura fraseológica (sentença) da canção de Marchetti que, neste momento, iniciaria no segundo grau de Dó maior. Os desdobramentos do material de partida, tais como a estrutura intervalar e o perfil melódico, não encontram-se entremeados temporalmente por figuras híbridas – unidades que poderiam reter a identidade do material ao mesmo tempo em que apresenta sua transformação. Apesar de dedutível, Oliveira suprime o caminho

intermediário que modularia a figura rumo a sua compressão intervalar. Por reter a identidade das diferenças, novamente podemos remeter esta estrutura musical à categoria de “heterogeneidade de opostos”. Neste caso, oposições que derivam da citação e sua transformação radical.

A forma crítica definida enquanto tensionamento da diferença entre figuras reificadas e a linguagem do modernismo – tensão presente em ambas as obras de Mendes e Oliveira – passaria por uma transformação que, segundo Rancière, neutralizaria seu potencial de produzir heterogeneidade e, por consequência, sua potência “desfetichizante” capaz de desvelar a realidade ocultada sob os objetos reificados (i.e. figuralidades cristalizadas). A tensão opositiva se tornaria lassa no momento em que os elementos passassem a se relacionar segundo o princípio da *equivalência*: assim como na mercadoria, o aspecto qualitativo é sobrepujado pelo aspecto quantitativo, isto é, a *diferença* que sustenta a oposição é diluída na equivalência entre os elementos.

Rancière irá categorizar o apagamento das diferenças como um processo produtor de *homogeneidade de elementos*. Neste momento, as diferenças deixam de operar enquanto oposição e se integram numa rede de indistinção insensível às qualidades, assim como campos epistêmicos, que definem a “pluralidade” – tenso campo de conflitos entre processos hegemônicos e focos de resistência. No seu argumento, esta homogeneidade é decorrente da generalização e espraiamento da forma mercadoria que, por sua força motriz, tende a desconsiderar a diferença (semântica e de matéria) dos elementos. A respeito das obras fotográficas que retratavam o tema das guerras no Oriente Médio e o consumo vistas na Bienal de Sevilha, Rancière afirmará que “em última análise, terrorismo e consumo, protesto e espetáculo são fundidos no mesmo processo, um processo governado pela lei do mercado, que é a lei da equivalência” (RANCIÈRE, 2007, p. 83). As distinções evidentes entre a tragédia das guerras e sua razão geopolítica – o poderio sobre a produção e o consumo –, perdem a força do “choque” no momento em que os mecanismos de “mascaramento” encontram-se cinicamente postos em evidência e tacitamente “aceitos”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Distinções que, apesar de menos evidentes, se expressam na relação entre as figuras musicais do mercado musical mundial (i.e. *pop music*) e a autodeterminação linguística do regime estético do modernismo.

Se uma tendência ao tratamento homogêneo do material musical se reflita, conforme abordado anteriormente, no pensamento de Bolcom, Schuller e Rochberg, seria na obra do compositor britânico Thomas Adès (1971-) que poderíamos observar uma postura mais radical frente à permutação das figuras ou, segundo as palavras do compositor, o “baú de fantasias” [*dressing-up box*] que veste a “superfície” de sua composição. Em meio à complexa escritura de sua música, encontram-se dispersos inúmeros elementos provenientes do jazz ao *pop* mundial, a paráfrase de estilos clássico-românticos e estruturas “modernistas” (polimetria, saturação do registro de alturas, disposições pontilhistas, aperiodicidade de compassos e durações, dodecafonismo, etc.). Obras como *Chamber Symphony* (1990), *Powder her Face* (1995), *America: a prophecy* (1999) e *Piano Quintet* (2000) pautam a mistura de elementos figurativos (na maioria das vezes, como paráfrase estilística) de maneira transparente e sempre indissociada da aparência “moderna” de sua escritura. Os elementos encontram-se, portanto, *sustentados* por um discurso que pode ser considerado “moderno” e “paródico”. Para Dominic Wells (2012, p. 6), isto garante à obra de Adès um “pluralismo estilístico” em que a “tensão entre a tradição e modernismo simplesmente não é uma questão”. Conforme poderemos identificar, o afrouxamento de opostos em Adès segue um expediente preciso: a “fetichização” das figuras reificadas *por meio da* linguagem moderna ou, em outras palavras, a representação de um conteúdo “banal” dentro de uma forma “esclarecida” (e vice-versa).

Diferentemente da categorização de Wells, o compositor britânico parece desconsiderar o conceito de “estilo musical”. Para Adès, entre o que chama de “superfície” e “forma subjacente” não há uma relação de mútua determinação, mas “máscaras” que se colocam sobre um conteúdo “verdadeiro”, compreendido como “beleza da forma” e “verdade da emoção”. Estas máscaras, que para o compositor podem ou não ser *transparentes*, se aproximam do que se compreende por estilo musical: elementos do século XVI, o rococó, ou mesmo o “estilo” modernista. A

despeito da “forma subjacente”, estrutura formal que Adès não parece definir precisamente, seu discurso parece indicar que a superfície<sup>28</sup> é uma aparência posta enquanto aparência e arbitrariamente conectada a um conteúdo-formal – no seu entendimento – *metafórico*.

Corroborando com esta perspectiva, em certos trechos de uma entrevista concedida a Tom Service, o compositor irá se referir ao termo *drag*. A partir desta categoria paródica, Adès entenderia o “estilo” modernista enquanto uma aparência ornamental: “o que estava errado naquele período era que não se percebia que essa forma de estética Modernista simplificada [*stripped-down*] era tão *drag* quanto o rococó” (ADÈS, 2012, p. 72). O modernismo estilizado, ou simplificado, poderia assumir a aparência de processos que visam desvincular as formas dos campos epistêmicos de sua produção, considerando-as formas autônomas em relação aos sujeitos produtivos – e, principalmente, em relação ao conteúdo que mobilizou essas formas. A discussão, no entanto, parece indicar a desintegração da unidade entre “interioridade” e “exterioridade” musical de maneira idêntica a que é realizada nas inversões paródicas. Neste sentido, o termo “drag” designaria a subversão que suspenderia indexações fixas entre as “ideias musicais” e os “estilemas” que a representam da mesma maneira que a relação fixa entre identidade e expressão de gênero são questionadas pela prática *drag*. Ou seja, através da paródia se revelaria a normatividade.

Esta direção, no entanto, não é concretizada no discurso de Adès. Segundo Judith Butler (1990, p.175), “ao imitar o gênero, [a] *drag* implicitamente revela a estrutura de imitação do gênero em si – assim como a sua contingência”. A crítica do estilo por meio da paródia, que visaria expor a estrutura reificada que solidifica o contingencial, é tomada de forma *positiva*: ao afirmar as aparências sobre uma profundidade metafórica, Adès compõe um “jogo de superfícies” que circula as representações da cultura hegemônica. Ao invés de *opor* as figuras na criação da estranheza brechtiana, apresenta-as em uma estrutura maleável capaz de conciliar diferenças que, enquanto oposição, seriam irreconciliáveis. O “modernismo” dessa

---

<sup>28</sup> Se poderíamos argumentar que Adès refere-se a uma relação de camadas estruturais semelhantes às relações de estrutura de frente (*foreground*) e estrutura de fundo (*background*) pensadas por Heinrich Schenker (1868-1935), incorreríamos em um erro. Segundo o compositor, o pensamento de Schenker desconsidera que “a forma é o resultado de uma música interna” e, nas suas palavras, a análise do pesquisador austríaco é uma “tolice perigosa” (“*dangerous nonsense*”) (ADÈS, 2012, p. 61, 114).

estrutura opera de forma *técnica* sem, contudo, desdobrar-se enquanto modelo autogerativo e, assim, torna-se incapaz de mobilizar a crítica que se esperaria da parodização. Em suas palavras:

É simples: deixa-se a superfície visível, ou não, como a nata sobre o leite [*skin on milk*]. Não são exatamente máscaras. São máscaras transparentes. Até a nudez “sem estilo” é uma forma de vestimenta, de drag, nesse sentido. Portanto, precisamos ser honestos sobre essas coisas e não ter vergonha de dizer: “Ah, isso? Eu peguei no século XVI”, ou qualquer coisa do tipo. Algumas pessoas se horrorizam com isso. Mas se propriamente o compositor ouviu abaixo dessas superfícies, você não está realmente consciente delas; você simplesmente vê a beleza da forma por baixo, a verdade da emoção. [...] Eu acho que, a menos que você tenha muita certeza do que está fazendo, vai obscurecer o que está acontecendo de fato sob a superfície, fingindo que sua superfície é “real”. Enquanto o que espero fazer é tornar o que está sob a superfície mais claro, tornando honestamente impossível ignorar que a superfície é apenas isso – transparente, evanescente – e movendo-se através do material disponível de tal maneira que a forma real se torne mais clara. Portanto, isso pode envolver algumas coisas do baú de fantasias [*dressing-up box*]. Mas se a forma subjacente estiver clara, não importa absolutamente que “ah, essa é uma parte antiga de sei lá de quem”. (ADÈS, 2012, p. 71-72)

Este “movimento” de superfícies é visível em *Piano Quintet*, obra em que o compositor retém a identidade de um motivo intervalar ao transitar entre estruturas harmônicas tonais, cromáticas e triádicas (desfuncionalizadas). Nesta obra, ainda encontraríamos variações do motivo de partida que, em relação às diferentes transformações, estabelece um critério de continuidade entre os eventos sucessivos. Conectado à variação, o motivo atua diagonalmente entre a imediatez e os eventos passados da escuta – função subjacente da forma-sonata, estrutura de partida da composição de Adès. Esta função da superfície contra um fundo, contudo, assume papéis diferentes nas obras *Living Toys* e, de maneira mais evidente, em *Concert Paraphrase on Powder Her Face*.

Ao longo das cinco seções de *Living Toys* (1993), para orquestra de câmara, diversos elementos figurais (de material e duração diferentes) são sobrepostos e justapostos em um conjunto sonoro que tende à complexidade informacional. A movimentação de figuras, no entanto, se apresenta como “superfície” de contínuas melodias que carregam um sentido formal “inferior”. Na terceira seção (*Militiamen*), esta disposição é acentuada na oposição entre o solo de trompete piccolo e ataques pontuais da orquestra. A estrutura, que tende ao adensamento, se assemelha a um simulacro de um improviso virtuosístico do trompetista de jazz Dizzy Gillespie (1917-1993). Tanto a escritura de percussão (caixa e bumbo) quanto de trompete buscam, de maneira evidente, representar um *jazz grotesco* – pois parodiado e



desarticulado. Como “máscara” das figuras estereotipadas de *bebop*, o compositor conduz um desdobramento sonoro das potencialidades do trompete na utilização da surdina *plunger* (contrafação da *Sequenza V* de Luciano Berio) e exploração de articulações fonéticas (fig. 4).

Figura 4 – Parte de trompete da terceira seção (*Militiamen*) de *Living Toys*.

c. 312

pft. picc.

mf

di dlja du li dja dl dai di dlja du li djat di ja di jai di dljat di d l jat i  
 — ja d l ai d l ai — ja di jat la ju i dl ai — da di di da da di da da [...]

Fonte: ADÈS (1996)

Neste sentido, o “jogo de superfícies” adesiano consistiria na sobreposição de distintas camadas de sentido por meio do apelo às representações dos aspectos “exteriores” de certa expressão musical. Tomados *fora* do contexto epistêmico e produtivo, os elementos encontram-se dissociados do sentido geral que as figuras assumem nos discursos particulares (por exemplo, certa correlação motívica no improviso conectada com o tema; o desdobramento da surdina enquanto material composicional, etc.). São, assim, elementos tornados *clichês* de certo estilo e reintegrados em uma forma representativa que, antes de rearticular as figuras no panorama crítico, acentua as objetividades que as tornam uma imagem parcial e genérica dos sujeitos produtores. Ao discutir o *Concerto Conciso* (1998), Safatle afirma que a estrutura da obra é formada por “clichês musicais que subsistem em contextos que não lhe são próprios” e, neste sentido, são “clichês que remetem a inflexões da gramática musical convencional ou da própria tradição modernista (reduzida ela também à ‘imagem musical’)” (SAFATLE, 2008, p. 200). Perguntado sobre o tema do *kitsch*, assim Adès discorreria:

Este é um ponto filosófico: a diferença entre kitsch e clichê. De maneira engraçada, se algo for inteiramente clichê, isso não é problema. Muitas obras-primas são apenas um clichê após o outro como, por exemplo, o caso de Mozart. Isso é bastante natural porque, se você pensar a respeito, dois clichês que nunca se encontraram antes podem gerar um efeito original e profundo. Kitsch é um clichê usado com má fé, em que a pessoa sabe fazer melhor mas ainda o utiliza, o que causa constrangimento. É um adulto fingindo ser uma criança. Eu me pergunto se Mozart é completamente inocente, sinceramente. (ADÈS, 2012, p. 37)

Ao considerar a obra de Mozart uma sequência de clichês, Adès falha em compreender a função cumprida por determinadas figuras da linguagem comum do tonalismo e, sobretudo, o desdobramento temporal de unidades sintéticas como o motivo. Em seu trabalho *Psicologia do Kitsch* (1971), Abraham Moles (1920-1992) define o kitsch como certa perspectiva em relação ao objeto de arte que busca transformar aquilo que é original – no sentido de “único” e “origem” – em uma mercadoria reproduzível que, através deste processo, é alienada das significações produtivas e culturais do *modelo* de partida. Neste simulacro, o referente é primeiro desarticulado para, então, surgir como um meio-termo “autenticamente falso” (MOLES, 2012). Este parece ser o caso do “kitsch invertido” realizado por Adès no início de *Paraphrase on Powder Her Face* (2008). Assim como no início da ópera *Powder Her Face*, esta obra para piano inicia-se e desdobra-se em torno de uma “superfície” de tango (fig. 5).

Figura 5 – Compassos iniciais de *Paraphrase on Powder Her Face*.

The musical score for the beginning of *Paraphrase on Powder Her Face* is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked *Tempo rubato* and features a complex texture with multiple layers of notes. Dynamic markings include *sfz*, *p > pp*, *mf*, and *meno*. The second system (measures 5-6) continues the intricate rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The third system (measures 7-8) is marked *Giusto* with a tempo of quarter note = 66, and includes performance instructions like *rit.*, *fist!*, and *8va*. The piece ends with an ellipsis [...].

Fonte: ADÈS (2009)

A melodia com características de tango – segundo o compositor, um tango gravado por Carlos Gardel (1890-1935) – é permeada por figuras estereotipadas (clichês) e outros elementos de certas interpretações: a agógica fluida, os *levati* em

*appoggiatura*, os ataques “rígidos” de acordes contra uma melodia flexível em *cantabile*, o uso de arpejos despropositados, a utilização do registro grave do piano, entre outros. Se o “kitsch positivo” buscava simplificar estes clichês em um “pop-tango”, Adès faz o contrário: seu “kitsch negativo” busca desfigurar as figuras sem, *grosso modo*, transformá-las. Ao transpor ao extremo grave do piano os acordes funcionais de dominante secundária do terceiro grau (V/III) entre os compassos 2-4, assim como a “cadência perfeita” em Si menor (c. 8), o compositor dissimula a convenção tonal por meio do registro. Neste sentido, o “tango moderno” não se diferencia da razão que fetichizaria o tango argentino em um “simulacro de tango”; apenas a expressa de maneira cínica na reapresentação da figuralidade reificada por meio da sua aparente desestruturação<sup>29</sup>. Este é o paradoxo da razão cínica que homogeneiza os elementos que são, a rigor, geradores de teleologias opostas: ou a promessa de emancipação, ou o reflexo que nega e aceita em um só tempo a razão reificada.

De fato, os únicos elementos organizadores são “fetiches em ruínas” ou formas que são destruídas da mesma maneira que uma criança destrói brinquedos e depois tenta remontá-los à força (os casos exemplares aqui são o tango de *Arcadiana* e o “tecno” de *Asyla*, movimento chamado ironicamente de *Ecstasio*). Essa forma consegue absorver sua própria desestruturação, sem com isso colocar em questão a noção de que só há ordem através de materiais fetichizados. Dessa maneira, ela flerta com o informe sem abandonar a sustentação de um princípio de organização a respeito do qual ela faz toda questão de enfatizar sua descrença. Como já foi dito, mesmo o informe pode servir para sustentar uma Ordem que vigora por meio de sua própria descrença (SAFATLE, 2008, p. 200).

---

<sup>29</sup> Este processo é evidente no arranjo de *Cardiac Arrest* (1995), da banda inglesa Madness, para grupo de câmara. Ao desfetichizar o timbre kitsch do *pop* inglês dos anos 1980, estilizando-o com figuras estereotipadas de “técnica estendida”, Adès fetichiza o discurso moderno que produziu a reflexão da técnica instrumental. Isto é, joga com um movimento paradoxo que reduz ambas a um “fetiche em ruínas”.

## 5 INTERTEXTO: DO GRAU ZERO AO PALIMPSESTO CRIATIVO

Na segunda lição de Arnold Schoenberg em seu curso de composição, organizado por Leonard Stein e editado sob o título *Fundamentos da Composição Musical* (1967), o professor alerta o aluno que “nos estágios iniciais[,] a invenção do compositor raramente flui livremente” e, logo em seguida, demonstra aspectos da composição de frases e melodias por meio de exemplos retirados do repertório dos séculos XVIII e XIX (SCHOENBERG, 1967, p. 4). A sintética exposição teórica e o amplo uso de exemplos musicais indicam um método de ensino que, se não o faz explicitamente, ao menos incentiva o aluno a *imitar* os exemplos do repertório clássico-romântico para, então, desenvolver a fluência de sua invenção musical. Fluência que, assim como no estudo de uma língua estrangeira, deriva mais da rearticulação livre de *enunciados reais* da linguagem musical do que a rigorosa aplicação de regras contrapontísticas (i.e. de uma “gramática” musical). A simples imitação que produz pastiches – criação a rigor ‘acadêmica’ – não se reduz à sala de aula: ela surge como exercício derivado da função da linguagem descrita pela *intertextualidade*, isto é, a conexão dos enunciados de uma obra com o contexto linguístico que a engloba. A fluência de um compositor é, neste sentido, o grau de consciência em relação ao repertório que, direta ou indiretamente, estabelece um diálogo.

Apesar das diferentes definições do conceito de intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva (1941-), sua função geral se refere à dinâmica posta em movimento na produção real de qualquer texto. Partindo de um conjunto finito de enunciados anteriores, constituídos por certo repertório dentro de um contexto linguístico e cultural, toda nova produção se coloca no complexo entrecruzamento, refutação, reprodução e variação destes mesmos enunciados. Kristeva chamará de “ideologema” (*idéologème*) a relação estabelecida entre uma organização textual específica, enquanto ordem de enunciados, e os textos formalmente exteriores a si, porém com os quais compartilha uma mútua definição. Estes, por sua vez, tanto serão inferidos no novo texto quanto o integrarão desde o início em razão da produção intertextual. Desta maneira, o texto sob a ótica do ideologema indica que, antes de fechar-se sobre si mesmo, ele age como *signo* na (e da) sociedade historicamente situada (KRISTEVA, 1969, p. 67-70). A inserção dos enunciados em seu meio produtivo, o campo intertextual, sugere que a ideologia comum – fonte dinâmica da

geração de sentido – é implicada nos enunciados particulares de um texto. É nesta intersecção que se situa, propriamente, a criação artística. Do pastiche que não ultrapassa o modelo à composição inventiva perfaz-se um movimento rumo ao ideograma: o reconhecimento dos enunciados musicais dentro de seus contextos produtivos possibilita, como tomada de consciência do material, sua transformação prospectiva.

A criação dos enunciados, por outro lado, não poderia ocorrer à margem do corpo ideológico: antes de se alienar, a criação ocorre sempre em relação à dinâmica cultural. Se assumíssemos, a título de hipótese, que a função intertextual ocorre *exclusivamente* no circuito fechado de um sistema sincrônico e estático, a produção de textos ocorreria tautologicamente: um conjunto finito de textos se permutaria e, caso houvesse possibilidade, um *demônio* poderia calcular todas as combinações de enunciados válidos. O extremo oposto é igualmente falso: de uma página em branco, brotariam palavras. A mutabilidade dos sistemas linguísticos, de maneira mais realista, se opõe às duas explicações “absolutas” que semelhantes perspectivas nos oferecem. As mudanças infraestruturais implicam não somente em uma matização ideológica dos discursos, mas na *forma* em que são veiculados os discursos. Isto ocorre, de fato, de baixo para cima. Os membros de uma língua são capazes de, por meio do ato de fala, transformar a estrutura sincrônica: variações estatísticas que correspondem a novas indexações de expressão do novo conteúdo podem, ou não, generalizar-se em formas linguísticas estáveis. Isto pode ser demonstrado no plano lexical. A intensificação da prática do anglicismo no uso cotidiano da língua portuguesa decorre de fatores de ordem cultural, e sobretudo econômicos, que aumentam a circulação desta língua no âmbito do trabalho, da educação, etc. A sedimentação dessa prática, eventualmente dicionarizada, decorre evidentemente de aspectos infraestruturais e pode, dentro de certos limites, produzir estruturas textuais (e de pensamento) decorrentes do hábito adquirido (BERBER, 2005).

Mikhail Bakhtin (1895-1975) aprofunda o entendimento da influência das práticas sociais na língua ao discutir o papel dos “gêneros de discurso”, em especial aqueles do cotidiano, na modificação da estrutura dos enunciados. Ao pautar os discursos e sua relação com a estrutura gramatical que os expressa (i.e. um arranjo variado de signo-objeto), Bakhtin (1997, p. 44) afirma que “as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos [em processo de

interação] como pelas condições em que a interação acontece”. O intertexto se relacionaria, neste sentido, com os gêneros discursivos que, por vezes, surgem em contextos sociais precisos. Deste ponto de vista, antes de ser uma *colagem* de fragmentos enunciativos de quaisquer textos, a intertextualidade corresponde aos enunciados que surgem no interior de gêneros particulares e que conservam certos traços discursivos de sua origem, isto é, o uso de figuras de linguagem, uma ordem e duração dos enunciados, a presença de citações, o uso de provérbios populares, um estilo argumentativo, etc.

Bakhtin exemplifica este aspecto do discurso no diálogo que ocorre em contextos hierarquizados, como no trabalho. No gênero hierárquico, a enunciação é conduzida em função da posição dos sujeitos do discurso (locutor e ouvinte). Na comunicação entre o “subalterno” e o “superior” os enunciados são elaborados em conformação a certa expectativa linguístico-social – fato descrito com precisão por Roman Jakobson (1896-1982) ao abordar a relação hierárquica entre o sujeito e o predicado na enunciação<sup>30</sup>. No conto *Em Serviço* de Anton Tchekhov (1860-1904), um ajudante de polícia (sem nome), quando se dirige a Lijin, um juiz de instrução, utiliza o inusitado pronome de tratamento “você” no lugar de “senhor”. Na voz de narrador, o autor coloca em evidência o tratamento inconveniente<sup>31</sup> do personagem dentro da ordem hierárquica – tratamento inesperado, mas justificado por uma hierarquia auxiliar, a de ser mais velho do que o juiz de instrução. Esta nuance de linguagem, que lida com certa escolha enunciativa, depende do reconhecimento de gêneros discursivos que, neste caso, derivam de uma prática cotidiana relativa ao trabalho.

Tendo isto em vista, compreendemos que o intertexto desdobra-se não abstratamente, em uma malha fechada de referencialidades, mas na dinâmica transformativa que produz os modos de articulação e significação dos elementos estáveis da linguagem (e.g. a palavra). Assim podemos caracterizar o *contexto*<sup>32</sup> da

<sup>30</sup> Segundo Jakobson (1970), nas frases enunciativas de diversas línguas o sujeito sempre *precede* o predicado (objeto nominal). Segue disso uma hierarquia formal que, segundo o autor, promove o agente à “dignidade de herói da mensagem logo que assume o papel de sujeito dela” (JAKOBSON, 1970, p. 106).

<sup>31</sup> Contradição discursiva acentuada no tratamento ambíguo do ajudante de polícia. Na sua fala, ele se refere ao juiz de instrução como “patrão” e ao mesmo tempo utiliza o pronome de tratamento “você” (TCHEKHOV, 2010, p. 156).

<sup>32</sup> O termo “contexto”, cuja etimologia remete à união de tecidos (do latim *contextus*), poderia designar apenas um conjunto de textos que (intertextualmente) se relacionam com certo texto. Esta definição,

intertextualidade: conjunto móvel de significados que se realiza “de” e “para” *determinados* sujeitos históricos. Em conjunto com os lados da interação dialógica (*locutor* e *ouvinte*), produz-se uma tricotomia. Ao discutir o ideologema, Kristeva divide o espaço textual em três “dimensões” que, por sua vez, são vertidas em dois eixos: o “eixo horizontal”, relativo ao sujeito (*locutor*) e ao destinatário (*ouvinte*) do texto; o “eixo vertical”, referente ao *corpus* literário (i.e. contexto e ideologema). Atuando enquanto mediação do eixo horizontal, eventualmente centrado no mesmo indivíduo, encontramos o eixo vertical do conjunto textual do intertexto, ou limites intertextuais.

Quando nos referimos ao centramento do locutor-ouvinte, temos em vista os textos monológicos – textos que podem representar *explicitamente* o diálogo (e.g. romances e peças de teatro) ou os textos que não buscam esta representação (e.g. poesias em geral, textos técnicos e científicos, discursos políticos, inscrições em monumentos, etc.). A intertextualidade dos diálogos falados, ou das falas transcritas, costuma ser evidente na maioria dos casos: o locutor fala e recebe uma réplica do ouvinte que, tornando-se locutor, por vezes textualmente cita ou parafraseia os enunciados do primeiro locutor. Nos textos monológicos, tais liames não se dão imediatamente no ato de escrita, por mais que estejam representados, ainda que ocorram, invariavelmente, como sucessão do processo criativo em que o locutor é também ouvinte. O filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952) entende um processo semelhante quando se refere à tricotomia falante-objeto-ouvinte tanto na comunicação da obra com um público quanto no “discurso interno” do artista. Colocando-se no lugar do ouvinte, o falante (artista) não apenas emula a recepção pública da obra, mas observa o objeto que ele mesmo produziu como sendo objeto social.

Há o falante, o dito e aquele com quem se fala. O objeto externo, o produto artístico, é o elo entre o artista e o público. Mesmo quando o artista trabalha na solidão, todos os três termos estão presentes. Ali o trabalho está em andamento, e o artista tem de se transformar vicariamente no público que o receberá. Só pode falar na medida em que seu trabalho o atraia como alguém a quem a fala se dirigisse, através do que ele percebe. Ele observa e compreende tal como um terceiro observaria e interpretaria. (DEWEY, 2010, p. 216)

---

contudo, deve ser ampliada no caso do discurso de Bakhtin: ela abarca não somente a forma textual, mas o conteúdo ideológico destes textos. O uso do termo “ideologema”, neste caso, pode especificar a segunda acepção.

O diálogo “interno” que produz a monologia é, portanto, resultado de um reconhecimento do diálogo “externo” que, até mesmo em termos de experiência, o precedeu. Antes mesmo da organização “superior” dos gêneros de discurso, é na *palavra* que podemos estabelecer o patamar mínimo da intertextualidade. Bakhtin estabelecerá neste patamar a conexão direta entre os textos de uma língua e o seu contexto. Segundo o autor russo, “as palavras são tecidas a partir de uma *multidão* de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (BAKHTIN, 1997, p. 41, grifo nosso). Sendo a unidade mínima para a construção textual, a palavra atravessa todo gênero discursivo e carrega, mesmo enquanto polissemia, um sentido ideológico para qualquer texto da língua<sup>33</sup>. O intertexto, contudo, não se resume à presença de palavras ou citações de enunciados entre dois textos: é uma *função* geral da linguagem que, expressa na materialidade da língua, movimenta *signos*.

Assim poderia ser compreendido o conceito, descrito por Bakhtin na década de 1930<sup>34</sup>, de *dialogismo*. Ao abordar a monologia enquanto resultado de um processo dialógico, o autor russo afirmaria que “toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal” (BAKHTIN, 1997, p. 98). A expectativa de uma resposta – seja ela uma refutação ou concordância – cumpre um papel tão significativo na construção textual quanto o fato de ser, em si mesma, a resposta a outros enunciados prévios. Ou seja, o texto monológico encontra-se, de maneira objetiva, atado ao passado e ao futuro. Por esta razão, textualidade e intertextualidades são – a partir do entendimento dialógico – a mesma coisa: não há texto sem intertexto. A sua abstração da “tricotomia” locutor-ouvinte-contexto é, a rigor, uma redução metodológica que pode cumprir fins específicos (e.g. análise intratextual), ainda que sob nenhuma hipótese possa se prestar a descrever o texto integralmente. Ao criticar a filosofia da linguagem descrita como “objetivismo abstrato”, relativa à perspectiva que valoriza os traços distintivos (i.e. gramaticais e

---

<sup>33</sup> A permeabilidade dos discursos ao sentido ideológico das palavras é salientada por Herbert Marcuse quando aponta que, na “linguagem oficial” da publicidade, busca-se neutralizar os significados críticos capazes de compreender os fatos, ou seja, os significados encontram-se reduzidos às simples descrições dos fatos (MARCUSE, 1974, p. 93).

<sup>34</sup> Na ocasião da publicação da tradução para o francês (1977) do livro *Marxismo e a Filosofia da Linguagem*, escrito por Bakhtin e publicado em 1930, Roman Jakobson escreveu um prefácio em que descreve a “antecipação” dos problemas então atuais do campo da sociolinguística e das pesquisas semióticas. Não por acaso, Jakobson focaliza em especial o último capítulo em que Bakhtin “discute o papel fundamental e variado da citação – patente ou latente – em nossos enunciados” (JAKOBSON *apud* BAKHTIN, 1997, p. 10).



fonéticos) da língua sobre o aspecto expressivo-ideológico, Bakhtin coloca em evidência o aspecto dialético, carreado na interpretação do locutor-ouvinte, do texto monológico:

Toda enunciação monológica, inclusive uma inscrição num monumento, constitui um elemento inalienável da comunicação verbal. Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. Uma inscrição, como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura no contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual ela é parte integrante. (BAKHTIN, 1997, p. 98)

## 5.1 A MÚSICA SOB O PRISMA DA INTERTEXTUALIDADE

Se a intertextualidade da linguagem verbal é evidenciada na análise dos enunciados segundo uma gradação do distanciamento entre a palavra direta e a inferência do ideograma, realizada tanto a partir da forma discursiva quanto do conteúdo ou significado de um texto, o mesmo não pode ser dito no campo da linguagem musical. Ainda que o estudo semiótico da música revele em amplitude o sentido evocado pelo signo musical, a função simbólico-denotativa da verbalidade encontra-se – com o mesmo grau de estabilidade – ao menos ambígua na linguagem musical. Enquanto a linguagem verbal apoia-se na primordial diferença entre o *morfema*, apto a gerar sentido (e.g. uma palavra), e o *fonema*, unidade sensível diferenciável – dicotomia chamada de “dupla articulação” –, a linguagem musical, por sua vez, parece não apresentar uma unidade significativa semelhante ao morfema. Segundo o semiólogo Jean-Jacques Nattiez (2005, p. 24), a primeira articulação (i.e. morfema) da música se assemelha à segunda articulação da verbalidade, isto é, ao fonema.

Disto resultaria que a organização *sintática* se colocaria como a primeira articulação, referente às formas musicais, e as unidades diferenciáveis (conjunto de alturas, durações e dinâmicas) a segunda articulação. Esta particularidade, que não diminui a potência semântica dos enunciados musicais, faz com que a linguagem da música se torne um campo privilegiado da *semiose introversiva*, na qual as unidades de primeira articulação parecem referenciar a si mesmas. Segundo Flo Menezes, ao discutir o conceito de *escritura*, na música “os jogos de linguagem se acumulam, se refletem, se reforçam, desenvolvem e se contradizem, numa infindável remissão da

música a si mesma” (MENEZES, 2013, p. 23). Este problema de ordem semiótica, que demandaria um exame extremamente detalhado, é resumido pelo comentário de Roman Jakobson à semiologia da música de Nicholas Ruwet (1931-2001): “em vez de visar a algum objeto externo, a música parece ser *uma linguagem que significa a si mesma*” (JAKOBSON *apud* NATTIEZ, 2005, p. 23). Estas indicações poderiam sugerir que a inferência do ideograma nunca ocorreria *sem* a presença de unidades formais e, presumivelmente, se daria no plano homológico-formal<sup>35</sup>.

Por esta particularidade da música, processos poéticos que se baseiam na transformação formal do enunciado em conjunto com a prevalência do “mesmo” conteúdo – considerando-se a implicação entre forma e conteúdo da verbalidade –, como acontece nos sinônimos e metáforas, não são definidos com precisão na linguagem musical. Se tomarmos como exemplo, de um lado, a permutação das palavras “ser” e “existir” em um texto de ontologia e, de outro lado, a troca de um motivo de três alturas por outro de sete na reexposição de uma forma-sonata, identificamos procedimentos radicalmente diferentes. Em ambos os casos, o gênero discursivo altera o sentido geral do enunciado: no primeiro caso, considerando-se o texto de ontologia, nota-se apenas um indevido uso do sinônimo (demonstrando inconsistência terminológica ou, se realizado de maneira consciente, a definição de categorias distintas); no segundo caso, a substituição da estrutura sintática do motivo situaria esta estrutura fora do gênero da forma-sonata (e.g., aproximando-se da variação).

O conhecimento de que “ser” é formado por três letras e “existir” por sete não modifica o significado dos termos. Se esta diferenciação mostra-se fundamental na poesia (e.g., como a adição de letras em *Forma* do poeta concretista José Lino Grünwald), o mesmo não se confirma na maioria dos textos. Para a música, ao contrário, tais modificações sintáticas alteram substancialmente a *identidade* do enunciado. Isto poderia levar ao entendimento de que o signo musical refere-se a si mesmo a partir de paridades sintático-formais. Por outro lado, assim como a significação concreta dos morfemas não surge de uma “função”, mas do contexto

---

<sup>35</sup> A relação homológica em direção ao ideograma assinala que este elo é, pela natureza linguística da música, necessariamente formal. Ao contrário de um texto crítico que pode, dentro de uma sintaxe e léxico contemporâneos, se referir a acontecimentos da antiguidade sem grandes problemas, a música opera este tipo de remissão através da *mimesis* da forma. Neste sentido, a pertinência intertextual (introversiva) depende fundamentalmente de critérios de *similaridade qualitativa*.

ideológico em que estão imersos, os enunciados musicais não poderiam referir-se apenas a si mesmos em razão de uma particularidade linguística. Isto indica, na realidade, que é *por meio* das homologias sintáticas que o contexto ideológico é expresso.

A polêmica que rodeia a discussão sobre a produção de sentido do signo musical, encampada por vários autores em posturas frequentemente defensivas<sup>36</sup>, torna-se menos determinante quando, por outro lado, a mensagem musical é metodologicamente reduzida ao “intertexto homogêneo”, isto é, quando a análise verte-se para a dupla estrutura do *objeto musical*. Em simultaneidade à potência heterogênea deste objeto – que se espraia em remissões de ordem simbólica –, o “intertexto homogêneo” atua na aproximação sintática entre os textos musicais. Semelhante redução metodológica visa, em primeiro lugar, definir *formalmente* o âmbito do intertexto (abrangendo a citação de elementos completos até a paráfrase “estilística”) e, em segundo lugar, fornecer uma base sólida para a inferência do ideograma – isto é, a necessária passagem da homogeneidade à heterogeneidade simbólica. O foco excessivo no plano sintático-formal, assim como a deriva interpretativa descontextualizada, produzem duas posturas antitéticas que, a rigor, deveriam ser concebidas como *estágios* metodológicos mais do que realidades estanques do ser musical.

Tendo em vista esta perspectiva epistêmica, o intertexto musical pode ser abordado a partir de uma aproximação da tricotomia de Kristeva e Bakhtin com a duplicidade do objeto musical: acima do locutor (músico produtor) e do ouvinte (músico dialógico ou público), ambos informando de maneira única o objeto, encontramos um contexto ideológico que atua na *mediação* de cada significação singular. Em termos estritamente formais, esta mediação concerne às estruturas cristalizadas nos variados gêneros que integram desde o início os textos musicais particulares. Estes gêneros, no entanto, não se reduzem a modelos abstratos (e.g. esquematismo de um *rondó*), mas surgem na interdependência dos movimentos ideológicos que, conforme explicitamos anteriormente, resulta de uma dinâmica dialógica entre os sujeitos. A “circularidade” entre sujeitos e contexto, que seria

---

<sup>36</sup> Vale lembrar as verdadeiras querelas em torno do *signo musical* ocorridas entre o semiólogo Nicolas Ruwet e Henri Pousseur a respeito dos “traços distintivos” em contraposição à “expressão” da música serial (*Die Reihe* v. 6), ou da crítica de Claude Lévi-Strauss à incapacidade do pensamento serial produzir a “dupla articulação” necessária aos processos de significação (ECO, 2012, p. 302).

ilustrada mais adequadamente como uma espiral, resulta do movimento ao qual qualquer sistema linguístico está submetido na sua ininterrupta transformação histórico-ideológica.

## 5.2 IDENTIFICAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DO INTERTEXTO

Um dos aspectos fundamentais do intertexto é a capacidade de, a partir da escuta, ser prontamente identificado. Isto requer que o ouvinte tenha previamente conhecido o referente do intertexto, seja ele uma obra específica, estilo ou gênero musical. No passado, a “amplitude” contextual costumava ser compartilhada pela maioria dos membros de um grupo social como, por exemplo, é evidenciado nos gêneros de dança conhecidos e praticados no âmbito palaciano durante o período Barroco. Se não podemos afirmar com certeza, é crível sugerir que uma parcela significativa dos integrantes das cortes saberia diferenciar os gêneros segundo as inflexões rítmicas e formais. Neste âmbito, a identificação de intertextualidades se voltaria, ainda que não se resumisse, a apontar certas características nacionais “deslocadas”. Ao compor a *Abertura em Estilo Francês* (1735), como o título e as ornamentações no estilo de François Couperin (1668-1733) indicam, Bach busca compor uma suíte “francesa” sem, com isso, abrir mão do estilo contrapontístico presente em suas obras. Até então, o problema da identificação de intertextos restringia-se à amplitude do “presente”, ou da prática comum. Isto mudaria substancialmente no século XIX, quando além da prática comum, soma-se a ampla mercantilização de partituras e, mais ainda, as pesquisas da música de séculos precedentes.

Com a emergência das primeiras pesquisas musicológicas e a publicação de obras voltadas ao estudo da história da música<sup>37</sup>, alinhadas com o movimento enciclopedista, ampliou-se o escopo contextual do “presente” com o repertório do “passado” que, até então, era pouco conhecido. Segundo a musicóloga Zofia Lissa (1908-1980), com a ampliação da “conscientização” (*awareness*) do repertório da história da música, surge<sup>38</sup> a possibilidade criativa de se *compor* intertextos de longo

<sup>37</sup> Obras como os tratados de história da música de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818).

<sup>38</sup> Conforme analisaremos adiante (cap. 6), a criação *transtextual* – nome mais adequado para o uso poético do intertexto – está longe de se restringir aos séculos XX e XXI. Com esta afirmação, Lissa

alcance temporal. Com isso, nasce o problema da identificação e interpretação das referências que, neste caso, não mais se configuram como aqueles intertextos funcionais, próprios de qualquer texto musical. São figuras que parecem representar conteúdos alheios à sintaxe interna, isto é, são figuras que parecem descolar-se do discurso introversivo dentro de um gênero comum. Depois de apresentar diversas composições dos séculos XIX e XX que utilizam-se das citações, Lissa assim se reportará ao problema:

Em todos esses casos a citação aponta para duas direções: rumo ao original do qual foi retirada e rumo à nova composição em que aparece e funciona de uma maneira completamente nova. Aqui é suplementada por uma natureza semiótica e visa ter um significado especial. Se torna um símbolo [*token*] de algo que é diferente de sua própria estrutura. O compositor a escolhe com cuidado e, assim, estimula o ouvinte a perceber comentários específicos sobre o conteúdo – considerando-se que a citação é de todo reconhecida. (LISSA, 1973, p. 26)

A autora aponta para dois aspectos que, em ambos os casos, referem-se ao dialogismo entre o locutor e ouvinte: a inserção de uma citação em contexto alheio parece propor ao ouvinte uma remissão para *fora* da obra em questão e, ao mesmo tempo, espera que esta estrutura musical exterior signifique algo *dentro* daquela composição. De qualquer maneira, o jogo de linguagem surge da relação entre locutor-ouvinte, isto é, da espera de uma resposta – ainda que silenciosa – da ponte criada entre dois discursos. Conforme discutido anteriormente, esta ligação não necessariamente produz um abismo de onde surgiria a significação, mas pode submeter-se a uma colagem homogênea que impede, por assim dizer, o processo dialógico. O abrandamento da diferença que postula a identidade de contrários conforma-se, por assim dizer, com a impossibilidade de se reconhecer a distância intertextual. Em vez de mover uma remissão (i.e., de dentro para fora), a colagem parece anular a força remissiva no momento em que a carrega ao seu paroxismo perceptivo. A apreensão da citação, no entanto, não depende apenas da sua identificação.

Este problema pode ser abordado do ponto de vista do contato entre sujeitos pertencentes a contextos distintos no processo de interpretação, ou mesmo decodificação, de uma obra. Assim como uma citação pode não ser identificada por qualquer ouvinte, e mesmo assim estabelecer outras conexões intertextuais, obras

---

pretende analisar a “distância” histórica – que possui implicações qualitativas únicas – nunca antes realizada até meados do século XIX.

tradicionalmente alocadas em um espaço contextual mais “fechado” igualmente correm o risco de terem o contexto deslocado a partir da função locutor-ouvinte. Umberto Eco faz a distinção entre duas intenções relativas ao texto: a “intenção da obra” (*intentio operis*), materializada pelos signos internos à obra, e a “intenção do autor” (*intentio auctoris*), que depende de um contexto geral de significação ao qual pertencia o autor. A escuta de uma obra musical prescinde do conhecimento das intenções do seu compositor, mas depende do entendimento do contexto autoral (locutor) quando o ouvinte tem como objetivo a sua interpretação. Umberto Eco explicita isto ao afirmar que “todo ato de leitura [leia-se “escuta”] é uma transação difícil entre a competência do leitor (o conhecimento do mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido de maneira econômica” (ECO, 2012, p. 84).

A escuta da fuga do *Prelúdio e Fuga* em Dó menor de Mozart (K. 546) sem referência ao autor poderia sugerir, em termos formais, que a obra pertenceria ao Barroco alemão. Reconhecendo sua autoria, elementos do contra-sujeito (notas repetidas, acéfalas, típicas do classicismo vienense) e o contraste estilístico da *coda* vivificariam a interpretação à luz do contexto. Algo semelhante poderia ser dito de *Ludus Tonalis* (1942) de Paul Hindemith (1895-1963): sem o conhecimento da fuga barroca, a intenção poética do autor seria perdida. Em ambos os casos, o intertexto estabelecido com o gênero da fuga barroca fornece um contexto-modelo (ou ouvinte-modelo) sem o qual a interpretação se tornaria, em certo sentido, reduzida apenas ao contexto do ouvinte (i.e., provavelmente uma escuta, em ambos os casos, anacrônica). Assim, da mesma maneira que ocorre em casos extremos, como o da aleatoriedade e da música informal (e.g. serialismo generalizado), a dialogia de locutor-ouvinte se tornaria uma monologia do ouvinte – caso raro, mas possível, levando-se em consideração a mínima sobreposição de contextos e a tendência à significação no âmbito heterogêneo que, nos múltiplos sentidos, esbarra em algum conteúdo do autor<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Em 1938, o crítico brasileiro Andrade Muricy escrevia que a música de Schoenberg era “inumana” e capaz de deixar “frios e indiferentes *todos* os públicos” (MURICY, 1946, p. 119, grifo do autor). A forte reação do crítico carioca demonstra, enquanto negatividade, o que é positivo na estética do compositor vienense: a proposição da *expressão* artística que rejeita, desde o início, agradar algum público (SCHOENBERG, 1950, p. 154). Em certo sentido, até mesmo a equivocada interpretação contextual – como nos atesta este exemplo – é capaz de revelar, na inversão de valores, uma conexão possível da *intentio auctoris*.

Neste sentido, o intertexto musical não é somente formalmente plasmado no texto, mas surge, igualmente, da interpretação que os sujeitos empreendem destes elementos formais. Se poderíamos analisar, do ponto de vista da apreciação ou interpretação, a abertura de todo objeto musical rumo à “recontextualização” – processualidade constante na história da música – no âmbito produtivo a intertextualidade tende ao *fechamento contextual*. Não apenas o texto musical configura-se a partir de um conjunto repertorial dominado pelo compositor, mas igualmente representa um estágio particular da complexa interação ideológica que integra e participa. Atuando em relação aos discursos musicais<sup>40</sup> que o circundam, vocaliza em uma forma o seu contexto. Sendo assim, o compositor situa-se em uma encruzilhada textual que, a despeito da defesa pessoal de uma poética que paute a intertextualidade (e.g. metalinguagem), compele em direção de si uma tomada de posição ou, mais precisamente, um tipo de *escritura* frente aos discursos que o precederam.

### 5.3 COMPOSIÇÃO E A TENSÃO ENTRE TEXTOS MUSICAIS

Em um dos esboços preparatórios para o livro intitulado *Os Gêneros do Discurso* (1952), Bakhtin (2016, p. 115) escreve que “o diálogo traz a marca não de uma, mas de várias individualidades”. O aforisma desta breve proposição sintetiza o papel assumido pelo diálogo na criação literária onde o autor busca, na locução dos personagens, apresentar uma personalidade, certa inflexão, uma ordem sintática referente ao gênero discursivo adequado ao projeto narrativo, criando assim um conjunto de individualidades que representa o diálogo comum. Esta interpretação, contudo, não totaliza o sentido desta proposição: não somente no âmbito da representação encontram-se indivíduos (neste caso, personagens fictícios), mas no próprio texto são veiculadas as palavras de “indivíduos reais” que, noutro momento, escreveram ou disseram tais enunciados. Individualidades, é claro, transformadas no novo texto em função da imaginação do autor. Amplificada para a monologia da

---

<sup>40</sup> O termo “discurso musical” refere-se às estruturas musicais que encontram-se correlacionadas dentro de uma obra. O discurso pode, assim, ser compreendido como a organização das partes de uma obra (sentido estrito de “forma musical”), mas sobretudo a aproximação deste discurso com certo gênero e estilo.

composição musical<sup>41</sup>, esta proposição indica que a individuação de um material musical parece voltar-se tanto para si mesmo, enquanto trabalho técnico na matéria sonora, quanto para os outros sujeitos que pré-formaram o material musical que é trabalhado. Com isso, temos em mente que esses dois aspectos da composição coexistem em cada ato composicional e somente como estágio parcial ocorrem de maneira autônoma.

É neste sentido que não poderíamos afirmar que uma música é de todo desprovida de um estilo. As formas modelizadas no estilo parecem resultar de uma espécie de generalização que não é fixada ou definida a partir de uma música em particular. Os caracteres estilísticos, por outro lado, são detectáveis em estruturas particulares que representam, em comparação com o modelo abstrato, determinado estilo. Sendo assim, o contexto formado pelo conjunto de gêneros e estilos<sup>42</sup> de um período histórico é transmitido nas enunciações concretas de uma época, isto é, as composições que eventualmente servem de modelo. A composição ocorre, portanto, “obliquamente”: transformando de modo inventivo ou, em outro sentido, imitando e desenvolvendo os gêneros e estilos pré-estabelecidos. O que pareceria uma condição intransponível, ou espécie de necessidade histórica, é na realidade uma espécie de *tensão* entre a formação assegurada pelo indivíduo ao material e a sua pré-formação histórica. Assim como na mecânica, a tensão ocorre em um espaço tridimensional e depende da distribuição das forças ao longo do objeto tensionado – curvando, tracionando e comprimindo-o. Diferentemente da corda de violino, que é cindida ao atingir o seu ponto crítico de tração, na música o limite crítico de tensionamento corresponde a uma *nova* configuração mais do que, propriamente, a destruição da tensividade.

---

<sup>41</sup> Se a prática da música vocal e instrumental é predominantemente dialógica – em virtude da interpretação dinâmica no ato de execução –, a sua composição, desde o advento da escrita musical, fixou-se na partitura. Neste processo, torna-se monológica e perde o caráter dialógico e improvisatório ligado à interpretação. Em função de sua temporalidade, a escrita permite que o compositor risque, reescreva e revise longos segmentos. Esta diferença, no entanto, não a exclui da dialogia (tanto intertextual quanto, de maneira mais evidente, da prática musical) em função das particularidades organológicas, fisiológicas e acústicas que determinam a execução e, por conseguinte, determinam a composição que vise a *práxis*.

<sup>42</sup> Os gêneros distinguem-se dos estilos segundo uma gradação de particularidades. Se os gêneros são marcados por grandes diferenças formais (e.g., a diferença entre a ópera e a sinfonia), os estilos surgem como espécies dentro de gêneros (e.g., o estilo da ópera francesa ou italiana). Tais divisões são atravessadas por estilos que se tornam gêneros (e.g. sinfonia como realização particular, em grandes grupos, da suíte barroca). Esta diferenciação torna-se mais difusa ao longo do século XX em razão da diluição do modo de representação fundado nos gêneros clássicos, fenômeno que Jacques Rancière entende por transição ao *regime estético* (RANCIÈRE, 2005, 27-44).



Mesmo na criação que visa negar o contexto em que se insere através do estabelecimento de novos paradigmas formais, em atitude de *tabula rasa*, isto só ocorreria em relação ao que anteriormente foi inscrito na “tabuleta”. Ao criticar o “romantismo-classicismo deformado” de Schoenberg e propor a generalização do princípio serial para a “arquitetura global da obra”<sup>43</sup>, não teria Boulez atuado reativamente às obras do compositor de *Erwartung*? A resposta, o dodecafonismo hipertrófico do serialismo pontilhista, surge da depuração dos elementos estilísticos remanescentes do tonalismo: a busca da irreversibilidade do tempo (suspensão do *ritornelo*) e a autonomização da parte perante o todo (atomização do ponto e afiguralidade). Tudo é construído como *resposta* ao que, na obra de Schoenberg e outros compositores, era considerado um resquício do passado. Ao contrário do Modernismo, que quebrou os paradigmas da linguagem do romantismo fiando-se na representação desfigurada de seus caracteres principais – isto é, na manutenção da melodia –, o serialismo buscou “ocultar” seu intertexto. Isto ocorre de maneira semelhante à ironia: um conteúdo ausente, o tonalismo, é evocado através de sua negação formal. No caso, uma ironia futura que foi capaz de inventar uma nova escuta musical fora dos paradigmas do tonalismo – invertendo seus critérios de expectativa.

Se este poderia ser considerado o *limite negativo* do intertexto, a conexão indireta e refutativa com o referente, o *limite positivo* coloca-se como a realização afirmativa no material – *continuum* de remissões matizado pelos variados modos de “atravessamento” textual. Utilizando um termo mais apropriado, o limite positivo poderia ser chamado de *transtextualidade* ou “textual transcendência do texto”: composição que visa integrar aspectos ou citar fragmentos de um discurso musical dentro de outro. Antes de abordarmos esta temática, nos resta discutir o percurso realizado pelos sujeitos em direção aos estilos e gêneros que formam o horizonte intertextual. Este problema é remetido à interação da aculturação em certa tradição musical (objetividade linguística) com a reflexão dialógica única nos indivíduos (subjetividade ideológica).

---

<sup>43</sup> Confronte o texto “Morreu Schoenberg” (BOULEZ, 1995, p. 239).

#### 5.4 A FORMAÇÃO DO *CONTEXTO IDEOLÓGICO* DO SUJEITO-CRIADOR

Que o pertencimento a certa sociedade reproduz, através de suas práticas e instituições, um universo de representação na consciência do sujeito, nos parece suficientemente claro. Ainda que cada realização particular forme o material na sua multipolaridade tensiva, este lhe fora inicialmente transmitido pelas experiências vivenciadas no bojo de um grupo social. Este dado empírico é apontado por John Dewey em *Arte como Experiência* (1934) quando o autor diz que, ao contrário da filosofia, a “arte parte do que foi compreendido e termina no assombro” (DEWEY, 2010, p. 466). Em outras palavras, a invenção que produz o desconhecido parte do conhecido, isto é, dos modelos reificados que são transformados no ato criativo – processo nem sempre realizado plenamente e muitas vezes restrito à mera reprodução. Se para o autor norte-americano isto ocorre em razão da *imaginação* – atualização do velho pelo novo – que se contrapõe à *inércia do hábito*, em nossa discussão podemos considerar esta mesma oposição em termos intertextuais: de um lado, a superação de um texto advindo da experiência através de sua deliberada transformação, de outro, a intertextualidade imperativa, ou irrefletida, que tende à estagnação.

Isto nos remete, em termos de experiência, à formação de hábitos composicionais. Tanto o compositor autodidata quanto aquele que frequentou instituições de ensino compartilham, apesar das diferentes metodologias, um lugar comum: a compreensão de certas estruturas formais dentro de determinado gênero musical. O ensino de composição explicitado no método de Schoenberg pode inicialmente, a título de exemplo, indicar a formação de discursos internos no compositor que, tendo copiado certas obras musicais, construiria um repertório que compreende, inclusive, as réplicas do professor de composição (e.g. correção da preparação e resolução de dissonâncias). No momento em que são postos em relação uns com os outros, os discursos díspares tornam-se *diálogos*. O diálogo interno, portanto, se configura a partir da racionalização<sup>44</sup> dos elos entre discursos. A “colocação” em diálogo dos discursos internos, evidentemente, não ocorre de modo mecânico nem se limita ao período de aprendizagem: ele ocorre em cada ato

---

<sup>44</sup> Este entendimento sugere que, a partir da razão reificada, os elos se dariam de maneira puramente instrumental e técnica. O “pastiche” enquanto forma artística tende ao automatismo na repetição de modelos que, deslocados de sua relação ideológica, adquirem a aparência de técnica composicional pura.

composicional que vise, enquanto autoconsciência, religar a multiplicidade de fios atados aos próprios discursos. A composição e a interpretação, assim, também se interseccionam.

Ao discutir a oposição existente entre as “correntes estilísticas” e a “individualidade”, János Maróthy (1987, p. 305) exemplifica como esta espécie de diálogo interno não corresponde somente à reprodução dos discursos, mas sua transformação por intermédio do indivíduo. O autor evidencia que algumas composições realizam um tipo de desfetichização que corresponde à mudança dos elementos de um estilo em concomitância com a manutenção das estruturas que englobam o estilo, isto é, os gêneros. Isto é mais do que simplesmente uma “deformação”: esta criação crítica não reforma o estilo reificado numa simples caricatura – como ocorre, por exemplo, nas paráfrases de Thomas Adès –, mas faz a manutenção dos caracteres do gênero e desenvolve-os até transformá-los em um discurso próprio, não estilizado. Se a “fetichização” do discurso musical é tornada possível pela repetição de conexões estereotipadas entre os materiais – vistos como clichês de estilo –, o contrário é possível pela “desfetichização” operada na rearticulação dos nexos habitualmente atribuídos a certo gênero (que, após fixados, tornam-se normas). Segundo Maróthy, parte desta nova estrutura resulta da conexão inesperada de elementos comuns. Inicia-se no conhecido para, então, chegar-se ao “assombro”.

Os casos clássicos de desfetichização nunca significaram a negação, a recusa aberta e imediata dos *clichês*. Pelo contrário: a grande obra toma inspiração aparentemente da aceitação dos comportamentos, dos gêneros, dos ideais habituais. Somente no processo da obra, no curso de uma análise, de uma transformação mais profunda dos *clichês* e de sua comparação com outros *clichês*, vem à tona a sua relatividade e se forma uma crítica indireta deles. Portanto, a questão era difícil de resolver: crítica ou confirmação? Quando Bach expande de maneira extraordinariamente grande o gênero da *suite* ou da missa e Beethoven faz o mesmo com o da pastoral ou da marcha, isso representa ao mesmo tempo uma *crítica* das formas *reais* e cotidianas desses gêneros, e a *confirmação das possibilidades* inerentes a eles. (MARÓTHY, 1987, p. 343).

Em termos intertextuais, isto indica que certas correlações dialógicas entre estruturas musicais, como clichês, encontram-se reificadas em correntes estilísticas estanques. Estas conexões são, portanto, o que podemos caracterizar como “contexto ideológico” ou, no termo de Julia Kristeva, o *ideologema*: não apenas o sujeito recompõe livremente os elos dos discursos, mas ele os encontra racionalizados de

antemão e, mais particularmente, os toma das obras-modelos de certo estilo (e.g., sonatas de Mozart, fugas de Bach, etc.). Através de uma razão desfetichizante da composição, toda grande obra reconfigura as conexões adquiridas e, redobrando-as sobre si mesmas, supera a estilística atual. Segundo Maróthy, este é um ato do *indivíduo*. As invenções desfetichizantes de cada compositor, eventualmente cristalizadas em um momento histórico posterior, se comprimem nas formas sociais disponíveis no *presente*.

A liberdade que move o compositor a reatar, transformar e cindir os elos discursivos é condicionada por limites precisos que correspondem ao estado do material, ou seja, o ideologema. Se a música nos séculos XX e XXI impõe uma dificuldade adicional em função da pluralidade de correntes estilísticas, ao mesmo tempo não altera o caráter qualitativo do problema, mas somente o quantitativo. A diferença, por outro lado, se estabelece na aparente desestruturação dos gêneros discursivos que, além de perderem força frente à homogeneidade do ideologema contemporâneo, se reduziram (e.g., massificação da forma-canção) e passaram a confundir-se com o próprio estilo – daí a confusão entre os termos, e função, de “gênero” e “estilo”. Este complexo e extenso problema é investigado por Roland Barthes (1915-1980) quando descreve o conceito de “escritura”. Este termo pode auxiliar-nos a distinguir os limites de autonomia que, a partir do entendimento do “contexto ideológico” finito, a criação individual assume em relação ao universo intertextual.

## 5.5 ENTRE A LIBERDADE E A MEMÓRIA: A *ESCRITURA* COMO ELO ENTRE O SUJEITO E A CRIAÇÃO INTERTEXTUAL

A definição de “escritura” presente no livro *O Grau Zero da Escritura*, publicado por Roland Barthes em 1953, é iniciada com uma reflexão sobre as imposições que o escritor encontra ao deparar-se com o fato literário. Para tanto, Barthes expõe uma divisão inicial entre três categorias, sendo as duas primeiras “objetos” e a terceira uma “função” da literatura: a língua, o estilo e a escritura. A língua é um limite extremo que delimita o nível da significância presente na obra literária. Se a literatura fosse composta por pseudo-morfemas, como nos jogos de linguagem das crianças, o leitor se depararia com um signo esvaziado do campo

simbólico e reduzido, neste sentido, ao seu aspecto formal. Esta desfuncionalização semiótica, que tende a reestruturar-se como linguagem fonético-musical (e.g. procedimento utilizado por Luciano Berio nas obras *Visage* e *O King*), não coaduna com a função principal de qualquer língua: sua capacidade de significar algo para alguém. Ao escrever, segundo Barthes, o escritor se submete à “natureza” da língua: algo que o escritor não escolhe.

Em sentido oposto da língua, Barthes define o “estilo” como uma infra-linguagem que – na sua definição – não é social, mas se remete às particularidades irreprodutíveis do escritor. Neste sentido, para Barthes o estilo é um automatismo pessoal e não uma abstração modelizada a partir de um conjunto de obras. Nesta específica definição, o estilo também é uma espécie de natureza referente à corporeidade do escritor, dada na duração de seu organismo biológico. As metáforas produzidas em seu discurso, as conexões ausentes da superfície textual e que se desdobram em uma rede de significantes são indissociáveis da vivência temporal do autor. É, portanto, a integralização da *intentio auctoris*, realizada sem predições, materializada no autor. O estilo pessoal não é um aspecto social do enunciado no sentido de que se projeta do locutor ao ouvinte como “mistério”: precipita-se como ausência de uma chave intermediária compartilhada pelos dois indivíduos da comunicação.

Barthes (1972, p. 17) ancora o limite do possível na língua e o limite da fortitude no estilo em uma dupla determinação quando diz que “a língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível, e o estilo é uma Necessidade que liga o humor do escritor à sua linguagem”. Entre a compressão do duplo limite da linguagem, Barthes compreende a *escritura*: a função que conecta o escritor, a sociedade e a história, isto é, a liberdade de escolha – dentro da compressão de uma língua e estilo – dos temas e conteúdos de sua criação. Se a língua e o estilo se apresentam como “objetos” que resta ao escritor interpretar, a escritura é *feita* na escolha de elementos que se iniciam em uma potência significativa e terminam na atualização. A função escritural, assim, alinhava de maneira particular os fios ideológicos atados às palavras e expressa, como fruto da atualização particular, uma postura ética.

Esta espécie de liberdade, no entanto, não apenas é comprimida pelos limites extremos, mas pela ambiguidade que existe entre o confronto da escritura com o seu tempo e as forças que, deste tempo, compelem à escritura, impondo-lhe um uso instrumental no consumo e apreciação e como representante do lugar comum que encerra um conjunto de gêneros. Para Barthes, a escritura é um “compromisso entre uma liberdade e uma memória”: as escrituras antecedentes revestem as escrituras consequentes de modo que tanto as palavras do escritor recobrem seus novos enunciados quanto as demais escrituras da história são atualizadas nos discursos hodiernos. O campo abrangido pela escritura é, então, simultaneamente o campo do próprio autor quanto das demais escrituras que estão, em seu momento histórico, disponíveis. Esta união ocorre em interdependência com a história e apenas nesta combinação é capaz de manifestar-se.

Ao analisar a transformação ocorrida na literatura burguesa, voltada mais em direção da invenção retórica do que a alteração dos gêneros, Barthes (1972, p. 48) afirma que, a partir das convulsões revolucionárias de 1848 na Europa, a escritura tornou-se “o ato inicial pelo qual o escritor assume ou renega sua condição burguesa”. Com a crise da hegemonia da ideologia burguesa, até então garantidora da ordem imposta à literatura, a força escritural revelou-se como introjeção de um diferente princípio organizador: *a possibilidade, e necessidade, do sujeito articular um novo contexto ideológico*. Mais do que “falar bem” em termos retóricos, perpassando os temas clássicos, o autor seria compelido a “dizer algo”, a se colocar de maneira específica frente a esta crise que se estende, e se intensifica, até os dias atuais. A reconfiguração das escrituras é realizada em paralelo com a reconfiguração da intertextualidade. A metalinguagem como categoria surge do ensejo estético de contrapor à estagnação intertextual, fixada nos gêneros clássicos, uma nova poética fundada sobre si mesma. Se esta utopia da linguagem – revolução como realização sensível de uma ideia – iria de encontro à chamada “falência” do Modernismo ou “pós-modernismo” no início do século XXI, ao mesmo tempo renderia os exemplos particulares das inúmeras escrituras que surgiram em resposta e diálogo com esta problemática.

## 5.6 A PECULIARIDADE DA *ESCRITURA MUSICAL*

Apesar do conceito de escritura impor as limitações do meio a partir do qual Barthes o elaborou, a linguagem verbal, ao mesmo tempo é capaz de ser interpretado no campo musical. O compositor Flo Menezes (1962-) aproxima o conceito barthesiano das discussões de poética musical tendo em vista a peculiaridade da linguagem musical. Diferentemente da escrita fonética-verbal, desenvolvida há mais de cinco milênios, a escrita musical é – nestes termos – relativamente recente. A discussão de Barthes, por exemplo, não aborda a relação explícita entre escrita e escritura, algo que provavelmente interessaria aos estudos de heurística da escrita. Na linguagem da música, por outro lado, esta relação fundamenta parte das transformações do que entende-se por escritura musical.

Ainda que a escritura musical não dependa exclusivamente da escrita simbólica na partitura, seja na composição oral ou, mais recentemente, na música eletroacústica, desde que os sons passaram a ter aspectos seus grafados, algo que ocorreu entre os séculos XI e XIII, foi nela que a escritura se nutriu e passou a ser veiculada. Ao longo dos séculos, a notação do som em componentes discretos (respectivamente a altura, a duração, a dinâmica e aspectos do timbre, como a articulação) acompanhou a invenção de processos composicionais que partem e retornam a estes componentes. Por mais que estes componentes não se reduzam à representação de um avanço técnico sobre o estágio precedente, e sim a relação da abstração com a concretude técnica da escrita, ainda assim atuam na obra como um todo<sup>45</sup>.

A complexidade da simultaneidade de durações da *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut (1300-1377) se apoia, entre outros fatores, no amplo desenvolvimento iniciado com os *modos rítmicos*. O uso de barras de compasso, inicialmente utilizadas como cesuras irregulares, se tornariam regulares em função da periodicidade rítmica das danças – algo acompanhado pela laicização da música no Barroco. Esta mudança sutil da escrita modificaria os processos rítmicos sobre o

---

<sup>45</sup> A distinção entre “altura” e “duração” obviamente não deriva da notação destes elementos. No tratado *Elementos de Harmonia* de Aristóxeno de Tarento, do século VI a.C., esta distinção é referida logo de início quando enuncia: “Uma vez que a ciência da melodia tem muitas partes e está dividida em diversas naturezas, é preciso considerar uma delas como sendo a chamada disciplina da harmonia, que é primeira pela ordem e que possui uma propriedade elementar” (ARISTÓXENO, p. 73-75). Se a harmonia é a *parte*, o todo seria composto pelas demais partes, isto é, provavelmente o ritmo e o *ethos*.

esquadrinhamento do eixo temporal. Segundo Menezes (2013, p. 23), a esta processualidade, que não se confunde com a escrita, é dado o nome *escritura*. Não isolada no tempo presente, a escritura age no rebatimento do conjunto de escrituras precedentes. É assim que a intertextualidade é imiscuída na escritura ou, em outras palavras, a “referencialidade” surge em relação às demais processualidades feitas na história.

Ao elaborar o tema da escritura, Menezes (2013, p. 23) sugere que “jogos de linguagem” se acumulam – dentro e fora de uma obra específica – e formam “elos multireferenciais”. Em razão da ambiguidade da mensagem estética, desprovida de sentido unívoco, a *referencialidade* específica surgirá, mais propriamente, em cada escuta. Se isto nos revela a potência de conexões virtualmente contidas no texto musical, ao mesmo tempo indica o não fechamento da obra sobre si e sua abertura intertextual em relação aos demais textos que a precederam. Sendo assim, Menezes distingue dois aspectos da referencialidade: um poético e outro presente em qualquer texto musical.

Quando a referência é visada como ponto de partida poético, e não um fim necessário, ela passa do segundo ao primeiro plano do discurso musical. Além de função de linguagem, a referencialidade se torna o objeto de criação, isto é, torna-se metalinguagem. A citação literal é um tipo de espelhamento de um objeto musical dentro de outro e, portanto, a recontextualização de ambos. Um segundo tipo de metalinguagem consiste em transformar o referente sem, contudo, representá-lo por meio da citação ou espelhamento. Este procedimento, chamado de *desdobramento*, consiste na criação de paralelismos estruturais do texto A (referente) no texto B (composto) sem, com isso, necessariamente citar partes do texto A. Em relação ao primeiro texto, o desdobramento se torna uma estrutura independente e não uma reflexão de materiais que encontram-se atados ao contexto ausente. Além de método criativo profícuo, este procedimento expõe o cerne da escritura barthesiana: o compromisso entre a lembrança dos discursos que se projetam para o futuro e a liberdade:

Compor é inserir-se em uma inelutável trama referencial. Não há material musical que não estabeleça referências e não se remeta a seus estados anteriores. Em seu rebento inaugural, rompe o Novo na obra, imbui-se de referencialidade associada a materiais passados, dos quais se nutre em sua constituição. E em suas iterações no decurso da obra, torna-se ele mesmo autorreferencial (MENEZES, 2013, p. 18).



## 5.7 UMA SÍNTESE DO UNIVERSO REFERENCIAL: A *TRANSTEXTUALIDADE*

À medida que investigamos o amplo universo da referencialidade, podemos identificar que as distintas, e muito particulares, abordagens de cada autor revela especificidades do que, de maneira geral, entende-se por *relação* entre dois ou mais textos. Os conceitos específicos carregados pelos termos “ideologema”, “contexto”, “intertexto”, “escritura”, “referencialidade”, etc. não poderiam, sem perder sua matização específica, ser reduzidos a um único termo. Por outro lado, conforme se evidencia na convergência de alguns pontos centrais entre os autores abordados até aqui, a coleção de termos apenas superficialmente denota um conjunto heteróclito de entendimentos – ainda que polêmicos – sobre o mesmo objeto (i.e., a relação entre textos). Destarte, uma síntese ao menos terminológica poderá, no decurso desta investigação, conduzir a um uso mais econômico de termos, quando aplicados às análises musicais.

A primeira e mais abrangente definição expõe a função da linguagem que possibilita a relação entre textos. A palavra “referência” deriva do latim *referre* que significa, na conjunção de “re” (de volta) e “ferre” (levar), o mesmo que “levar de volta”. Apenas se pode devolver o que, em um primeiro momento, foi recebido por quem devolve. Neste exato sentido, a referência ocorre no diálogo: a algo e alguém se responde. O “dialogismo” bakhtiniano sugere que todos os textos existem como extensão do diálogo, isto é, como réplica (monológica) do locutor ao ouvinte. Conclui-se, assim, que a referência é um diálogo – apesar de surgir como texto unificado. Em sentido muito próximo Kristeva compreende a “intertextualidade”. A autora entende este processo como “cruzamento” de *outros* textos em um texto, no sentido da forma enunciativa. Esta matização permitiria afirmar a existência de cruzamentos não-dialógicos, isto é, citações que valem-se apenas da *forma* do enunciado.

Este entendimento, contudo, seria uma perspectiva unilateral de suas pesquisas. Tanto Bakhtin quanto Kristeva, que recupera alguns conceitos do autor russo, invariavelmente entendem a relação textual *dentro de um contexto*. Ao invés de se utilizar do termo “contexto”, que denotaria um conjunto de formas enunciativas, Kristeva valoriza o termo “ideologema” que, em coro com Bakhtin, indica a tensão

significativa do contexto. Este termo, assim compreendido, não é o conjunto de enunciados de uma língua, estudado sincronicamente, mas é um contexto posto na dinâmica cultural de incessante recontextualização. O contexto (formal) sempre é complementado por um ideograma (conteúdo). No sentido homogêneo, é contexto (i.e., ordem de elementos materiais de diversos textos); no sentido heterogêneo, é ideograma (i.e., práticas sociais onde o contexto é produzido e, com ou sem modificações, reproduzido).

Os três termos (referencialidade, dialogismo e intertextualidade), portanto, parecem convergir no que podemos chamar de uma *dialética remissiva*: diálogo mediado por uma disposição específica da razão (ideológica) em que algo (objeto formal) é restituído, transformado ou não, como nova resposta discursiva (texto). O modo em que esta resposta predica e modifica o remetente interessa ao estudo da mensagem estética nas suas diversas linguagens artísticas. No campo da música, a remissão é dirigida à forma somente enquanto é produzida por um sujeito que, conhecendo as estruturas musicais, media racionalmente uma *réplica*. O modo de remissão, portanto, se espelha na obra por intermédio do compositor cuja razão é o conteúdo do processo remissivo. Insistimos neste ponto: apenas neste horizonte poderíamos conceber os modos remissivos não somente como técnicas “fora” dos sujeitos, mas sobretudo como sua expressão. É assim que a uma dialética remissiva corresponde uma escritura, consecução da razão do sujeito sobre uma regulação histórica.

Levando em consideração a convergência destes conceitos, tanto a unidade terminológica quanto a divisão em categorias metodológicas poderá simplificar a análise das remissões de uma determinada obra. Ao invés de criar novos termos, adotaremos aqueles empregados por Gérard Genette (1930-2018) para descrever a “transtextualidade”, ou a “transcendência textual do texto”. Na obra *Palimpsestos*, publicada em 1983, Genette define a “transtextualidade” como uma função relativa à dialética remissiva, ou intertextualidade. O maior esforço do autor é identificar, no universo da poética literária, os *modos* ou *tipos* de remissão. Se alguns desses modos são quase que exclusivamente verbais, como a definição de metalinguagem e paratextualidade, outros são capazes de abarcar a linguagem musical. A partir da descrição destas categorias, poderemos identificar a dialética remissiva em obras musicais e a sua potência poética – sobretudo na categoria da “hipertextualidade”.

## 6 OS MODOS TRANSTEXTUAIS

Na abertura da primeira de seis conferências ministradas em Harvard, intituladas *Poétique musicale sous forme de six leçons* (“Poética musical em seis lições”), Igor Stravinsky define o que compreende por “poética musical”. Suas seis lições, expostas em 1939, integram uma série de conferências voltadas à poética artística (*Charles Eliot Norton Lectures on Poetry*) da universidade estadunidense e tornaram-se as primeiras a abordarem especificamente – nesta série centenária – o problema da poética da música. Stravinsky (1996, p. 15-16) recupera o sentido de “fazer” e “criar” atribuído à palavra *poiein* – verbo grego do qual deriva a palavra “poética” –, reportando-o ao que, no seu entendimento, corresponde à poética da música, a saber: “o *fazer* no campo da música” (grifo do autor). Um fazer que é proposto como *modo* de fazer, operar e transformar o material musical rumo à composição. Neste sentido, cada lição se ocupa de um aspecto do fazer musical: a composição, o fenômeno musical, o estilo, os desdobramentos do folclore russo na composição e, por fim, a prática instrumental.

Em um sentido abrangente, não somente a poética investe sobre o que será, mas o que foi feito – e o modo de sua feitura. Diferentemente do campo da análise musical, que visa o vestígio simbólico do texto musical, a poética espraia-se “geneticamente”, isto é, observa os elementos estéticos internos e externos que intervieram na composição de determinada obra. Como “análise poética”, se compreenderia um método heurístico que não prescinde da materialidade do texto musical, ainda que não se encerre no interior de um *único* texto musical, a obra finalizada. Na medida em que os modos de feitura são finitos, em razão dos limites materiais do meio, compete dividi-los em categorias que, se não os abarcam em sua totalidade, ao menos apreendem sua variedade. Tendo em vista o problema da transtextualidade como *fazer composicional*, buscar-se-á uma divisão dos modos transtextuais enquanto estratégias (heurísticas) de conexão e atravessamento de textos musicais.

Ao discutir o tema da poética no campo da literatura, Gérard Genette estabelecerá uma nítida distinção entre o objeto da linguística e o da poética. Esta divisão elucida a distinção traçada entre análise e poética musical. Se o objeto da linguística é o texto em si, o objeto da poética será, além do texto em questão, os inúmeros textos que *permeiam* um texto ou, mais propriamente, o atravessamento

textual que um determinado texto recebe. As categorias que derivam deste segundo objeto não são apreendidas da estrutura fechada de um texto, mas do conjunto de textos que formam a estrutura poética. Segundo Genette (2010, p. 13), o objeto da poética é, portanto, a *transtextualidade*, ou seja, “tudo o que se coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. A abrangência que a definição alcança é abordada em cinco *modos* que concernem a cinco maneiras que um texto produz e recebe remissões de outros textos.

Ainda que a teoria de Gérard Genette se destine ao campo da literatura, conforme outros estudos atestam (CASTRO, 2021) e o próprio autor sugere (GENETTE, 2010, p. 129), a aproximação das categorias transtextuais ao campo da pesquisa em música pode mostrar-se relevante quando se pretende apreender dois aspectos centrais: primeiro, o papel das diversas indicações puramente verbais na partitura (título, subtítulo, instruções, notas de interpretação, prefácios, etc.) em correlação com a estrutura musical que, ao invés de elemento acessório, serviria ao ouvinte na interpretação da obra; segundo, os parâmetros que distinguiriam o limite negativo (transformação) e positivo (imitação) da transtextualidade, dividindo-os em modos distintos dentro do *continuum*. Para tanto, assim como o autor faz na obra *Palimpsestos*, abordaremos em resumo os quatro primeiros modos (intertexto, paratexto, metatexto, arquitexto) para, então, nos debruçarmos sobre o modo transtextual mais abrangente – o hipertexto – e suas ramificações.

### 6.1 O *INTERTEXTO*: CITAÇÃO E ALUSÃO

O primeiro modo transtextual descrito por Genette (2010, p. 14) é aquele que geralmente nos referimos por “citação”. O termo que o autor francês emprega para indicar este modo é a palavra “intertexto” que, de maneira mais restritiva, não se coaduna com a definição de *intertextualidade* de Julia Kristeva. Neste sentido, para evitar esta ambiguidade, iremos nos referir a este modo pelo termo “referência” ou “citação”. Para o autor, a “referência” (intertexto) é o modo em que os textos se apresentam efetivamente – como “citação literal” – no interior de outro texto. Este modo, no entanto, não se restringe à identidade exata para com o referente, mas se estende até a alusão que retém semelhança com os materiais da referência. Se na linguagem verbal esta extensão se expressa principalmente pela significação dada

contextualmente, na música isso pode ser expresso na interpenetração formal que se utiliza da memória como fator de coesão, isto é, o conhecimento prévio do referente aludido.

### 6.1.1 A citação

Apesar de tender às unidades menores da estrutura formal, como fragmentos melódicos ou estruturas intermediárias, o modo referencial – no sentido intertextual atribuído por Genette – pode compreender longos trechos musicais. Quando Luciano Berio cita o *scherzo* da *Sinfonia nº 2* de Gustav Mahler (1860-1911) no terceiro movimento de *Sinfonia* (1960), sobrepondo-o a outras citações, o compositor carrega para os diversos estratos formais, em termos temporais, o processo de citação do modo referencial. O uso marcante das colagens é tanto que, após a escuta do terceiro movimento de *Sinfonia*, até mesmo a escuta da obra de Mahler pode passar a ser permeada pelo tecido referencial inventado por Berio, percorrendo, assim, o sentido inverso de resignificação do referente por meio do novo contexto de citação (MENEZES, 2021, p. 87). Se, de alguma maneira, esta espécie de uso integral como citação é uma expressão do modo referencial no século XX, a citação de trechos melódicos inteiros dentro de obras autônomas é uma prática comum desde a Idade Média.

Nos motetos do século XIII, por exemplo, regularmente é possível encontrar a mesma melodia de *tenor* em composições diferentes. A partir de uma melodia de uso corrente, em geral um cantochão extraído do ordinário da missa, o compositor destinava o trabalho composicional à criação das vozes em descante (*duplum*, *tripulum* e *quadruplum*). Algo semelhante foi realizado na composição com *cantus firmus*. Ao compor a *Missa L’homme Armé*, Guillaume Dufay (1397-1474) utilizou a melodia da canção secular “O homem Armado” (*L’homme Armé*) na voz intermediária de tenor (fig. 6). Apesar da proveniência da melodia, ao menos em aparência, não se adequar ao conteúdo religioso da missa<sup>46</sup>, o texto original é “parodiado” pelo texto da missa

---

<sup>46</sup> Conforme discutido anteriormente (cap. 2.4), a imbricação de monarquia e religião é precisamente representada pela introdução da melodia profana de *l’homme armé* na missa católica. A citação, nesse caso, persegue um caminho duplo: o significante profano é “canonizado” ao ser inserido no contexto religioso e, por outro lado, a missa é laicizada pelo uso de uma melodia fora da liturgia. Esta dupla

(“Kyrie Eleison”) e a monodia é, em diferentes momentos, reexposta em outras vozes. Em conjunto com seu sentido ideológico, provavelmente a popularidade dessa melodia profana propiciou a sua citação tão recorrente (e.g. as missas de Josquin des Prez e de Johannes Ockeghem que citam *L’homme armé*).

Figura 6 – redução da Missa *L’homme armé* de Guillaume Dufay. A voz sublinhada indica a citação, na voz de tenor (em cruzamento com a voz de *contrabassus*).

Fonte: DUFAY (1951)

Este tipo de citação integral, com ou sem a paródia e substituição do texto original, seria uma prática comum até meados do século XVIII no âmbito da música sacra como nos atesta, por exemplo, os inúmeros *Corais* que Bach compôs a partir de melodias da tradição luterana. Com o desdobramento da escrita específica para instrumentos musicais no Barroco, o gênero do tema e variação passaria a expressar outro uso do modo referencial como elo transtextual entre obras. Neste período, multiplica-se a citação d’*As Folias de Espanha* na forma de tema e variação. As variações de Arcangelo Corelli (op. 5), Marin Marais (IMM 12), Antonio Vivaldi (RV 63), entre outros compositores, é sempre precedida pela exposição da melodia que retém, em todos os casos, não apenas o perfil melódico, mas a mesma estrutura harmônica e tonalidade (i.e. Ré menor). Mais do que uma subestrutura da polifonia, como havia sido no uso de *cantus firmus*, a citação se tornou o objeto central das variações. Isto ocorre quando o “tema” adquire a centralidade formal e é exposto integralmente e na primeira parte da forma, antes das variações apresentadas em sequência.

---

fetichização do profano e desfetichização sacro é, de maneira semelhante ao símbolo do brasão e da armadura, uma forma estética-ideológico do período (BORGHETTI, 2008).

No século XIX o modo referencial cumpriria uma função distinta daquela conexão estrutural verificada nos séculos anteriores, isto é, a necessidade de uma consequência estrutural do *cantus firmus* e do tema e variações. Ele passa a ser introjetado nas obras, assim como Sofia Lissa indicou, com a função de remissão “simbólica”: não mais como a figura central deste, ou a subestrutura daquele, mas como signo que aponta para “fora” do discurso musical – e, mais especificamente, para o conteúdo conotado pelo signo. Neste sentido, mostra-se representativa a citação do cantochão *Dies Irae* em diversas obras como, por exemplo, a *Sinfonia Fantástica* (1830) de Hector Berlioz (1803-1869) e as variações *Totentanz* (1853) para piano e orquestra de Franz Liszt (1811-1886). A citação deste cantochão se tornou tão recorrente no século XIX, em especial nos gêneros programáticos, na busca de se representar a “fúria” divina ou laica, que o musicólogo Robin Gregory escreveria que “há poucas obras em que a introdução de uma porção de ‘Dies Irae’ não aparente alguma significação”, ou seja, que apenas cumpra uma função no desdobramento temático (GREGORY, 1953, p. 139).

A quantidade de obras que se utilizam da citação, bem como a função<sup>47</sup> assumida na estrutura poética de cada momento histórico, aumenta a cada século percorrido e, assim, demonstra como o modo da referencialidade é um dos procedimentos transtextuais mais comuns da prática musical, senão o modo preponderante em que os textos musicais se cruzam. Isto poderia ser explicado, ao menos em parte, pelo aspecto introversivo da linguagem musical e a tendência à “denotação” (ou indicação) requerer a reprodução integral do referente para se explicitar. Este modo, no entanto, difere da *transformação* da citação em estruturas novas e se restringe à reprodução do referente – geralmente com variação da instrumentação, andamento e tonalidade. Por outro lado, o modo referencial é igualmente expresso na *alusão*: um jogo (*alludere*) de perspectiva em relação ao referente.

---

<sup>47</sup> À recorrência do modo referencial ao longo da história, impõem-se as distintas *funções* cumpridas nas estruturas em questão. Desta maneira, a citação de *cantus firmus* se apoia sobre o modo transtextual da citação, ainda que decorra de uma distinta função poética assumida no simbolismo das obras programáticas do século XIX.

### 6.1.2 A *alusão*

Segundo Genette (2010, p. 14) a alusão acontece no “enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”. Quando o autor afirma que *necessariamente* um enunciado implica em outro, significa que a interpretação do enunciado surge de uma conexão indireta (i.e., sem reprodução do original) porém logicamente indispensável. Seguindo o exemplo de Genette<sup>48</sup>, podemos conceber a alusão no nome que Mário de Andrade escolhe para a personagem cantora d’*O Banquete* (1943-1945). Caso o leitor desconheça o canto da ave Araponga (*procnias nudicollis*), possivelmente o mais alto entre as aves do mundo, o nome da cantora “Siomara Ponga” não carregará um significado específico. O trocadilho, baseado na citação nominal da ave, encerra um campo alusivo<sup>49</sup> que se completa pelas metáforas empregadas:

Os senhores conhecem o verbo “pongar”? é irresistível, Siomara Ponga era uma virtuose célebre, coitada, “pongava” todos os bondes como os meninos de rua, ia para onde os ventos sopravam, desde que os ventos fossem públicos. Não que ela aderisse, a cantora era suficientemente culta pra não aderir aos tumultos, nem mesmo aos tumultos dos seus triunfos diante de um público desfeitoado por agudos e trilos. (ANDRADE, 1989, p. 160).

Mais do que o uso de metáforas (que não retêm a forma do referente), o trocadilho expõe a alusão como similaridade estrutural ou, ainda, variação de um referente. No campo da música, o melhor exemplo deste modo encontra-se na referencialidade interna do *tema e variação*: a partir de um enunciado inicial, este gênero desenvolve cada variação distanciando-se e aproximando-se do tema. Esta remissão interna é idêntica àquela que produz alusões entre obras diferentes. O elemento preponderante da alusão é, portanto, a conexão do enunciado (e.g., uma sequência melódica ou harmônica) com outro ausente que, antecedendo uma consecução variada, justifica o conseqüente. A variação é uma consecução única, provida de unidade e autonomia, mas que sempre alude ao enunciado temático. Isto pressupõe, conforme Genette indica em seu texto, uma *percepção* da relação: na utilização de técnicas que transformam substancialmente o enunciado ausente (e.g.

---

<sup>48</sup> Genette exemplifica a alusão em um romance de Madame de Lafayette onde o verbo “provar” substitui “propor” e, no contexto do livro, se refere ao fato do personagem ser filho de um mercador de vinhos.

<sup>49</sup> Mário de Andrade lida tanto com o substantivo “araponga” quanto o verbo “pongar”, que significa “pegar o bonde andando”.



alteração do perfil, dos intervalos e da proporção durativa) perde-se a eficácia perceptiva da relação alusiva – adentra-se, assim, em outro modo representativo, o *hipertextual*.

Ao discutir a relação entre o tema e as variações, Schoenberg (1967, p. 168) aponta que os “mestres clássicos fazem questão de que o tema seja reconhecido na variação” e que, apesar da unidade formal das variações, “o número e a ordem dos segmentos permanece o mesmo [na variação]”. Ainda, discutindo a questão da identidade e diferença, Flo Menezes (2015, p. 73) diz que as “variações implicam transformação de aspectos dos materiais na mesma medida que em que parte de sua essência ou de suas características permanece intocável” e, tendo em mente as diferenças produzidas a partir da variação, são “*alterações parciais* dos materiais no decorrer de uma obra, em que se preserva sua identidade”. Ambas as definições fundamentam a amplitude máxima da transtextualidade<sup>50</sup>. Quando a variação opera dentro dos limites da cognoscibilidade da escuta, preservando suficientemente a estrutura do referente e surgindo da necessidade consecutiva, podemos classificá-la enquanto *alusão*.

Uma obra que expõe a dualidade do modo referencial, representativa como exemplo preciso nesta discussão, é o *Concerto para violino* (1935) de Alban Berg (1885-1935). O concerto, encomenda do violinista norte-americano Louis Krasner (1903-1995), seria a última obra integralmente finalizada por Berg. Em uma carta endereçada a Theodor Adorno de fevereiro de 1935, Berg escreve que naquele mês interromperia a orquestração da ópera *Lulu* para trabalhar, em razão de evidente necessidade financeira, na encomenda de seu concerto – finalizado em apenas três meses (LONITZ, 2005, p. 211). Dividido em dois movimentos, o concerto enuncia desde os primeiros compassos uma estrutura harmônica que, no decurso da obra, se dirigiria para “fora” do concerto tanto na citação quanto, conforme analisaremos, em *alusão*.

O primeiro aspecto referencial do concerto encontra-se expresso na estrutura intervalar da série dodecafônica: disposta como superposição de terças maiores e

---

<sup>50</sup> Entre a citação textual, a *alusão* e a *hipertextualidade*, encontram-se as múltiplas possibilidades de variação que buscam reter uma identidade e produzir ao mesmo tempo diferenças locais que “ultrapassam” ou não o modelo (hipotexto).

menores, a série forma tríades maiores e menores a cada três alturas (fig. 7a). Esta disposição possibilita a concatenação de tríades que, a partir de suas fundamentais, formam a sequência de quintas justas que correspondem às cordas soltas do violino (Sol-Ré-Lá-Mi) – correspondência figurada pelo solista no segundo compasso do concerto. Os quatro últimos intervallos da série, formados pelo conjunto de segundas maiores, intervêm como liames do primeiro, e mais evidente, elemento referencial do concerto: a citação do último coral da cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* de Bach (BWV 60). Berg utiliza a homologia entre as quatro últimas alturas da série (tons inteiros) e o início do coral como conexão entre ambas as estruturas harmônicas. A citação é realizada nos clarinetes e clarinete baixo entre os compassos 142-155 do segundo movimento (fig. 7b). O compositor parece intensificar o elo homológico, evidenciando-o na escuta, por meio da repetição dos três intervallos nos violinos (c. 143).

Figura 7 – Série dodecafônica do *Concerto para violino* de Alban Berg seguida da redução de dois compassos em que Berg cita a *Cantata* de Bach. As notas vazadas da série indicam as fundamentais das tríades tonais. As alturas compreendidas entre os colchetes indicam a identidade intervalar entre a série e o início da melodia da cantata.

Fonte: BERG (1931)

A referencialidade do concerto, contudo, não se limita à citação de Bach: conforme pudemos observar na série, a sequência de alturas perfila uma verdadeira progressão harmônica de cunho tonal. Esta sequência de acordes, exposta de forma evidente entre os compassos 13-15 e variada nos compassos 84-87 do primeiro movimento (fig. 8), pode ser interpretada abstratamente como uma progressão de

“quintas invertidas” ou, conforme analisa Douglas Jarman (1979, p. 102), uma sequência situada na região de Sol menor. Este entendimento não parece ser corroborado pelas alturas das tríades: o acorde de Lá menor não pertence às regiões tonais preponderantes do modo menor (I e III), mas do modo maior de Sol (II). Se desconsiderarmos a fixidez de um campo harmônico de Sol menor, esta sequência poderia pertencer, sem alterações substanciais das funções, ao campo de Fá maior (II-V/II-III-V/III). A ausência da tríade de Fá maior, no entanto, torna esta hipótese pouco provável ou forçada. Uma terceira possibilidade diria respeito à abstrata retrogradação da ordem habitual do ciclo de quintas de modo que a cadência de V-I (Mi-Lá e Ré-Sol) é invertida em duas sequências de I-V (Sol-Ré e Lá-Mi). Nesta possibilidade, o campo harmônico flutuaria entre dois polos correspondentes a Sol menor e Lá menor.

Figura 8 – Redução de dois trechos do *Concerto para violino* em que Berg expõe de forma evidente o caráter tonal de sua série (e.g., movimento contrário das vozes do “acompanhamento” do trecho B).

The image displays two musical excerpts, A and B, from Berg's Violin Concerto. Excerpt A, starting at measure 13, is written in a bass clef with a 2/4 time signature. It features a series of chords and a melodic line. Excerpt B, starting at measure 84, is written in a treble clef with a 2/4 time signature. It also features a series of chords and a melodic line. Both excerpts are marked with 'vln. solo' and 'p espr.'.

Fonte: BERG (1931)

Estes elementos isolados e genéricos, por outro lado, indicariam que Berg somente reportou-se aos *acordes* do universo tonal – e não, de fato, a uma estrutura anterior ao qual *alude*. Outros elementos, no entanto, podem especificar o contexto referencial de sua alusão. Do ponto de vista da disposição textural das vozes, identifica-se a diferença entre vozes de “acompanhamento” que movem-se em graus conjuntos e uma melodia inferior com amplos saltos. Outro aspecto das vozes superiores é a *suspensão* realizada a cada compasso que, de alguma maneira, assemelha-se ao tipo de suspensão realizada por Arcangelo Corelli em sonatas de

câmara – característica peculiar que pode ser analisada em seus *12 trios sonatas* op. 3, em especial nos movimentos lentos, no qual a maioria dos compassos inicia-se com uma dissonância resultante de suspensão (e.g., movimento *grave* da segunda sonata op. 3). Em conjunto com a citação de Bach, podemos inferir que a alusão pretendida por Berg não é *somente* de um universo sonoro abstrato do “tonalismo”.

Outro aspecto que colabora com este entendimento é a própria progressão desvelada pela série. Ainda que a progressão de “quintas invertidas” não espelhe o movimento modulatório comum por quintas descendentes, esta mesma progressão é encontrada em trechos de recitativo de *L'orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi. A sequência de quintas ascendentes (Sol-Ré-La-Mi) é utilizada em ao menos dois recitativos desta obra (fig. 9). No primeiro recitativo (fig. 9a) podemos observar a mesma sequência de acordes daquela utilizada por Berg – a terça do segundo acorde, neste caso menor, poderia dever-se à realização do baixo contínuo. No segundo recitativo (fig. 9b), este movimento harmônico é desdobrado em cinco quintas justapostas (Fá-Dó-Sol-Ré-Lá-Mi).

Figura 9 – Fragmentos de dois recitativos de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi.

The image contains two musical excerpts, labeled A and B. Excerpt A is on page 8 and features a soprano part (labeled 'sop. (la musica)') and a basso part (labeled 'basso'). The soprano part consists of a series of chords and a melodic line. Excerpt B is on page 58 and features a basso part (labeled 'basso') and a tenor part (labeled 't. (orfeo)'). The basso part consists of a series of chords and a melodic line. Both excerpts end with an ellipsis [...].

Fonte: MONTEVERDI (1609)

Se esta coincidência não indica a *citação* da progressão de Monteverdi, na medida em que isto demandaria outros elementos de prova, ao mesmo tempo – com base neste conjunto de homologias – sugere que a alusão tonal do *concerto* não é abstrata (i.e., a manipulação livre de um material desarticulado de seu contexto). Ao contrário de uma colagem de fragmentos discursivos tonais, as suspensões e a progressão harmônica parecem referenciar um contexto específico, o tonalismo praticado entre os séculos XVI e XVIII. No sentido oposto desta interpretação, poderíamos afirmar que a *intenção* do autor (*intentio auctoris*) não era referenciar Monteverdi, que o tratamento da dissonância (suspensão) é um procedimento comum do contraponto e que ambas as coincidências são fortuitas ou genéricas. Ora, no momento em que textos são colocados em relação uns com os outros, são seus elementos materiais (*intentio operis*) que se encontram correlacionados – não seus autores. Tendo isto em vista, o tecido transtextual do *Concerto* indica um caminho interpretativo *possível* a partir da identidade formal: a relação *indireta* de alusão somente é necessária para o ouvinte que, reconhecendo os fios que compõem a trama discursiva, identifica na diferença (i.e., variação) os traços estruturais de uma consecução.

## 6.2 O PARATEXTO: TÍTULOS E ESBOÇOS

O segundo modo, a *paratextualidade*, se refere ao texto que “circunda” e significa um texto principal. Ainda que não intervenha no corpo textual, o paratexto indicaria o contexto em que o texto foi concebido como, por exemplo, os títulos, prefácios, bibliografia, notas de rodapé, etc. O exemplo de Genette para este modo transtextual é a obra *Ulisses* (1922) de James Joyce (1882-1941). Nos esboços de *Ulisses*, cada capítulo era precedido por um título que se referia aos episódios da *Odisseia* de Homero. Ao retirar os títulos da publicação final, Joyce possivelmente ponderou que a correspondência de capítulo a capítulo com a obra de Homero tornava-se, por alguma razão, despropositada na poética do livro. Esta informação, contudo, é capaz de elucidar uma poética transtextual – elemento importante na interpretação de seu texto. Assim como as notas de rodapé, os esboços são textos capazes de levar o leitor para outro texto que, de algum modo, significa o texto principal.

No caso da música, de maneira estrita, o paratexto é em sua totalidade uma relação intersemiótica: título, instruções, notas de programa, etc., que apontam uma relação possivelmente transtextual com outra obra musical (intertexto), gênero (arquitexto) ou a temática e objeto de representação (e.g., um poema, imagem, movimento, etc.). Historicamente o paratexto musical<sup>51</sup> costuma ligar-se a três significados: em primeiro lugar, no caso da música instrumental, ao gênero da composição (e.g., “missa”, “sonata”, “sinfonia”, etc.); em segundo lugar, à música vocal, ao texto que é cantado; em terceiro lugar, de maneira menos recorrente, a um elemento de representação como, por exemplo, algumas das danças dos três livros *Pièces de Clavecin* de François Couperin (e.g., “La Laborieuse”, “La Diligente”, “Les Regret”, etc.) – tipo paratextual que se desenvolveria sistematicamente a partir do século XIX.

Além de indicar o gênero da composição, o paratexto possibilita que o compositor transmita signos que significam o aspecto material da obra como, por exemplo, um contexto ideológico que restringiria a “polissemia” dos discursos musicais. Quando lemos o título “Impressões sobre uma usina de aço”, antes de tomarmos conhecimento de quem é seu autor, conseguimos pressupor um contexto sonoro: o universo fabril que evoca certos materiais sonoros, por mais vagos que possam ser. Ao reconhecer que esta obra fora composta por Claudio Santoro (1919-1989) em 1943, momento em que alinhava-se com as propostas estéticas e políticas do grupo Música Viva, o paratexto assume um sentido específico, isto é, o universo da luta operária que muito provavelmente tentou representar (KATER, 2001).

Levando ao seu limite, poderíamos compreender a paratextualidade como relação geral entre outras linguagens e a música, isto é, como a categoria da representação musical. O modo paratextual, neste sentido, residiria na construção de liames intersemióticos entre títulos, descrições e textos poéticos e o próprio texto musical, mas também todos os textos que “cercam” (prefixo *para*) o texto musical. Esboços, cartas, notas de programa, etc. são provas na investigação poética. Sendo assim, a paratextualidade expandiria-se, além do texto na música vocal, para vários campos linguísticos. Expansão que requer um estudo específico de cada linguagem e

---

<sup>51</sup> Ainda que a afirmação da tendência histórica dos paratextos musicais careça de uma análise estatística contundente, empiricamente somos levados a concordar que – em termos de repertório – na música Ocidental há claras tendências paratextuais.

das conexões entrelinguísticas, isto é, uma teoria geral da intersemiose<sup>52</sup>. Ainda assim, o paratexto na maioria das vezes cumpre a função de conectar textos musicais ou sugestioná-los.

Observada pelo prisma paratextual, a composição *O Canto do Cisne Negro* (1917) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) parece se remeter à obra “O Cisne” (*Le Cygne*), do *Carnaval dos Animais* (1886), de Camile Saint-Saens (1835-1921). Esta relação, que poderia ser fortuita caso dependesse somente da palavra “cisne”, se evidencia por similitudes estruturais. Em primeiro lugar, ambas têm a mesma instrumentação (violoncelo e piano, sendo o violino na corda Sol um instrumento eletivo d’*O Canto*) e uma textura semelhante: melodia acompanhada em que o violoncelo, sempre com a primazia melódica, encontra-se situado na sua região de “tenor” (entre Mi<sup>3</sup> e Ré<sup>5</sup>) enquanto o piano acompanhador realiza arpejos ondulares. Em segundo lugar, apesar da disparidade do tratamento harmônico entre ambas as obras, Villa-Lobos parece aludir ao perfil descendente e as primeiras alturas de *Le Cygne* (Sol-Fá<sup>#</sup>) ao compor a melodia cromática (Sol-Fá<sup>#</sup>-Fá-Mi). Esta alusão é igualmente corroborada pelo andamento e agógica fluida sugerida pelo caráter *cantabile*. Apesar das semelhanças, a obra de Villa-Lobos não é um *pastiche*: a referência paratextual indica também a distância entre ambas as obras: um “cisne negro”, transfigurado (fig. 10).

Figura 10 – Resumo dos quatro primeiros compassos d’*O Canto do Cisne Negro* (1917) de Heitor Villa-Lobos. A figura de acompanhamento é repetida em todos os tempos dos compassos.

Fonte: VILLA-LOBOS (1917)

<sup>52</sup> PLAZA, 2013.

### 6.3 O METATEXTO: A CRÍTICA PELO CONTRA-TEXTO

Dos cinco modos transtextuais, o metatexto talvez seja aquele mais difuso quanto à sua presença *no* texto musical. Diferentemente da metalinguagem, que é compreendida como função linguística ou perspectiva poética frente à criação, o metatexto possui a característica de ser um texto secundário que comenta ou critica outro texto. Ao abordar esse modo de maneira sumária, Genette o descreve como o texto conectado a outro texto que, ao comentá-lo, pode ou não se referenciar diretamente a ele. Se, assim como o paratexto, podemos abordar o metatexto pela perspectiva da intersemiótica – por exemplo, qualquer texto crítico ou de análise musical –, por outro lado, perderíamos o sentido específico relacionado, em amplo sentido, com o conceito poético de metalinguagem. O comentário especificamente musical, diferentemente do verbal, deve necessariamente se explicitar por meio da citação, alusão ou transformação (hipertexto) do objeto comentado. Ainda assim, o termo “comentário” é pouco elucidativo: ele supõe que uma obra musical tece um discurso *sobre* outra obra musical. Na medida em que apenas as qualidades e certa estrutura formal podem ser referenciadas ou transformadas, o “comentário musical” provavelmente é expresso por meio de outros modos, ao menos quanto ao modo de representação.

Se considerarmos, de maneira mais precisa, o texto musical na sua ampla *transcendência* que inclui – no processo poético de criação – o julgamento do compositor sobre outras obras (de si e de outrem), o metatexto pode ser visto como conjunto de considerações (críticas e comentários) que no decurso da criação o compositor impõe ao material musical. Isto é, as balizas estéticas que guiam a “tessitura” da trama discursiva, conectando ou transformando elementos materiais segundo estas balizas. O metatexto é, assim, o texto criticado de antemão. Ausente enquanto textualidade na obra final, o texto criticado serve de farol afirmativo ou negativo na criação de um novo texto. Ambos se relacionam por oposição – a composição surge como resposta a um problema técnico-estético, articulado verbalmente ou não, identificado no metatexto. A obra que busca resolver de sua maneira esse problema, sendo indiretamente guiada pelo metatexto, assume o caráter metatextual.



Sendo assim, o metatexto possui duas expressões: a primeira, intersemiótica, disposta enquanto crítica verbal de uma obra; a segunda, especificamente musical, enquanto conjunto de textos que influenciam indiretamente a obra. Por estar indissociado do processo heurístico, dificilmente somos capazes de considerá-lo abstratamente sem incorrer em equívocos. A precisão do que (material), em que situação (formal) e sob qual contexto (gênero) determinará, em cada caso, a materialidade do metatexto (i.e., um aspecto localizado, a obra como um todo, uma disposição dos elementos, etc.). Seu contorno geral pode ser visto, no entanto, nas críticas e comentários presentes em entrevistas, artigos e publicações. Conforme discutido anteriormente, a crítica de Pierre Boulez a Schoenberg não foi restrita a comentários escritos. Sua crítica expressou-se na sua composição que, sob alguns aspectos materiais, colocou-se em posição contrária às características da obra de Schoenberg, sobretudo ao uso “temático” da série. Um metatexto preciso, quanto a trechos específicos, é neste caso – em razão da natureza heurística do processo composicional – praticamente impossível de se traçar. Por outro lado, Boulez fez apontamentos específicos no texto “Morreu Schoenberg”. Correlacionados às obras compostas na época em que publicou esta crítica, como *Structures I* (1952) e *Le Marteau Sans Maître* (1954), estes apontamentos indicariam textos musicais “metatextualizados”.

No decurso de sua crítica, que toma desde o início uma posição contrária à estética de Schoenberg, Boulez cita algumas obras. Ao interpretar os momentos sucessivos da pesquisa que levou ao dodecafonismo e sua sistematização, o crítico agrupa as composições em três períodos: o primeiro, que apresenta um “vocabulário pós-wagneriano”, abrangido pelos anos que separam *Verklärte Nacht* (1899) e a *Sinfonia de Câmara* (1907); o segundo, em que há “preponderância de intervalos ‘anárquicos’”, representado pelas *Três peças para piano op. 11* (1908) e *Pierrot Lunaire* (1912); o terceiro e último, referido como a “nova organização do mundo sonoro”, iniciado nas *Cinco peças para piano op. 23* (1920). Apesar do rigor e pertinência da divisão da obra de Schoenberg nesses três períodos, Boulez a utiliza como figura retórica de uma ascensão e queda do domínio sonoro mediante a série dodecafônica. Do heroísmo que o impulsionou da estética pós-wagneriana à sistematização da série, sobreviria o que consideraria o “fracasso” do serialismo schoenberguiano. Conforme afirma Boulez (1995, p. 243), “a causa essencial do

fracasso [de Schoenberg] reside no desconhecimento profundo das FUNÇÕES [sic] seriais propriamente ditas”.

Para tanto, Boulez se refere especificamente ao desenvolvimento temático da terceira das *Cinco peças para piano* op. 23 (fig. 11). Segundo o autor, diferentemente da generalização da função serial a todos os parâmetros sonoros, o trabalho de Schoenberg se restringe à organização do total cromático. Os intervalos da série encontram-se livres de uma estrita ordenação e, portanto, são manipulados através de um desenvolvimento temático. Para Boulez, a op. 23 é “particularmente significativa neste sentido” (BOULEZ, 1995, p. 241).

Figura 11 – três fragmentos da terceira das *Cinco peças para piano* op. 23 de Arnold Schoenberg.



Fonte: SCHOENBERG (1923)

Os quatro intervalos do “tema”, estrutura harmônica que ainda não é de doze sons, são tanto transpostos quanto variados ritmicamente em desobrigação com uma série determinada de duração. Em relação à estrutura serial de duração e dinâmica de *Marteau Sans Maître* (fig. 12), marcada pela aperiodicidade e unidade serial entre os parâmetros, o trabalho temático da op. 23 – em conformidade com a crítica verbal – se revela como metatexto “negativo”: eixo de afastamento de um aspecto identificado no texto criticado.

Figura 12 – Redução de fragmento da sexta seção (VI) de *Le Marteau Sans Maître* de Pierre Boulez.

Fonte: BOULEZ (1954)

#### 6.4 O ARQUITEXTO: GÊNEROS E FORMAS

A quarta modalidade se refere à relação entre um gênero histórico e sua designação taxonômica com determinado texto sendo, pois, uma relação da “arquitetura” específica de uma obra com outra conhecida de antemão. A *arquitecturalidade* é, assim, uma remissão indireta ou direta a um modelo formal superior da prática comum. No campo da literatura, as formas fixas (e.g. soneto, redondilha, rondó, etc.) e os gêneros literários (e.g. romance, conto, poesia, etc.) são abarcados por este modo. O arquiteyto pode ou não estar incluído no texto como paratexto e, em ambos os casos, não necessariamente indicar o arquiteyto da obra. Quando a poeta Marília Garcia (1979-) escreve o paratexto (subtítulo) “elegia” no poema *então descemos ao centro da terra*, publicado no livro *Expedição Nebulosa* (2023), o faz em um sentido distinto daquele esperado para este gênero poético. Segundo Norma Goldstein (2011, p. 81) a elegia é um gênero poético que expressa “tristeza ou sentimentos melancólicos”. O luto tematizado por Cecília Meireles (1901-1964) em *Elegia*, poema que integra *Vaga Música* (1942), representa um exemplo em que gênero e título encontram-se em tácita concordância<sup>53</sup>. Na obra de Garcia, por outro lado, a poesia tematiza a própria elegia enquanto gênero. A arquitecturalidade da elegia não se coloca *acima* do poema, mas é incorporada *no* poema. A composição, então, tematiza a interpretação (teórica) deste gênero sem o realizar<sup>54</sup>:

GARCIA, Marília. *então descemos ao centro da terra*

[...]

[3. *Elegia*]<sup>55</sup>  
 emmanuel hocquard define a elegia  
 como um *gênero poético*  
 que expressa a tristeza e melancolia  
 “elegia” vem de *elegos*: canto de luto

[...]

(GARCIA, 2023, p. 88-89)

<sup>53</sup> Cecília Meireles (2013, p. 121) assim inicia os primeiros cinco versos de *Elegia*: “Perto da tua sepultura,/ trazida pelo humilde sonho/ que fez a minha desventura,/ mal minhas mãos na terra ponho,/ logo estranhamente as retiro.”

<sup>54</sup> Ainda que neste trecho em específico não escreva uma elegia, mas sobre a elegia, Garcia seguirá a poesia lidando com este gênero – mais propriamente realizando o que chama de *elegia inversa* (GARCIA, 2023).

<sup>55</sup> A autora utiliza colchetes (“[3. Elegia]”) na publicação original. A indicação de três pontos dentro de colchetes indica a omissão dos versos que antecedem e sucedem esta seção.

Por mais que o título não referencie a certa forma ou gênero, ainda assim a estrutura subjacente da obra pode fazê-lo – e geralmente o faz. Na música isto é identificado nas divisões formais preponderantes (forma-sonata, rondó, *aria*, forma ternária), em certas estruturas polifônico-texturais (cânone, fugato, tipo de hierarquia entre as partes), nos conjuntos de elementos materiais (instrumentação, fraseologia e ritmo recorrente em certa dança, etc.), ou em outras variáveis. A demarcação da arquitextualidade de uma composição não é, por isso, unívoca ou impossível: mais propriamente girando em torno de uma polêmica, em especial nas obras que ultrapassam as barreiras estreitas do gênero, o arquitexto tende a homogeneizar as particularidades em virtude das semelhanças. É, portanto, uma *estrutura* em amplo sentido.

A arquitextualidade é fundamental, sobretudo na poética composicional, na medida em que lida com a expectativa estrutural de certo gênero e, mais ainda, a distância que se coloca em relação ao modelo. Ao discutir a interpretação à luz do arquitexto, Genette (2015, p 17) afirma que “a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor [ouvinte] e, portanto, da leitura [escuta] da obra”. A inferência de um arquitexto, seja na escuta ou a partir do título, modifica o objeto musical em função da estrutura assumida como modelo comparativo. Se esta postura com frequência limita a escuta do objeto, da mesma maneira possibilita a interpretação que, em apelo ao repertório adquirido na prática cultural, produz juízos com base em critérios de reconhecimento, isto é, observa a espécie a partir do gênero superior que abarca a obra. Desta maneira, o arquitexto reveste-se historicamente e depende, para o seu reconhecimento, do conhecimento prévio dos caracteres do gênero. No livro *Introdução ao Arquitexto* (1987), em que realiza a genealogia dos modos e gêneros literários, Genette se reportará a este problema:

Todas as espécies, todos os sub-gêneros, gêneros ou super-gêneros são classes empíricas, estabelecidas por observação do dado histórico, ou, no limite, por extrapolação a partir desse dado, isto é, por um movimento dedutivo sobreposto a um primeiro movimento sempre indutivo e analítico [...] Os grandes “tipos” [lírico, épico e dramático] ideais que tão frequentemente são opostos, depois de Goethe, às pequenas formas e gêneros médios, não são nada mais que classes mais vastas e menos especificadas, cuja extensão cultural tem algumas chances de ser, por tal fato, maior, mas cujo princípio não é nem mais nem menos a-histórico (GENETTE, 1987, p. 81).

A esta arborescência que, entre o geral e o particular, estabelece níveis intermediários de cognoscibilidade, corresponde uma maior ou menor adequação

arquitextual. Neste sentido, o modo arquitetural é posto em evidência quando é tematizado em aparente desacordo com os caracteres do gênero que, mais do que realizados, surgem *representados*. Por mais que se possa rejeitar que a *Sinfonia* de Luciano Berio conjugue-se com o gênero da “sinfonia”, aspectos relevantes de sua arquitetura indicariam o contrário. Do mesmo modo que a *Sinfonia n.º 2* de Gustav Mahler, cujo terceiro movimento é citado, *Sinfonia* contém cinco movimentos: se a sequência de movimentos dificilmente se enquadra, quanto à forma interna de cada parte, àquela da sinfonia clássica, ao mesmo tempo retém o caráter contrastante da grande forma e, significativamente, retém as particularidades do *scherzo* no terceiro movimento. Em relação ao texto cantado pelos solistas, a obra parece ainda fazer referência a outro gênero sinfônico, a Paixão<sup>56</sup>.

O arquitexto da grande forma procede, neste sentido, de uma abstração do conteúdo, isto é, se diferencia por um esquematismo (e.g. número de seções) que abarca uma variedade de subgêneros. Nos gêneros “médios”, o conteúdo parece demarcar com mais precisão sua identidade. Apesar da referência paratextual, identificamos uma diferença relevante entre o *ragtime* de Stravinsky, incluído em *Histoire du soldat* (1918), e os *ragtimes* de Scott Joplin (1868-1917), compositor norte-americano que participou do desenvolvimento deste gênero. Em uma análise comparativa (fig. 13), podemos observar que algumas figuras de *Palm Leaf Rag* e *Histoire* são idênticas: as apojeturas iniciadas no contratempo (B1), a sincopa com ligadura na última semicolcheia (B2) e o perfil em “V” do último compasso deste exemplo (B3).

Figura 13 – trecho do *Ragtime* (A) da *Histoire du Soldat* de Igor Stravinsky, parte de violino; três fragmentos de *Palm Leaf Rag* (B) de Scott Joplin, mão direita.

The figure displays three musical excerpts. Excerpt A is a violin part from 'Ragtime' by Igor Stravinsky, starting at measure 5, marked *ff*. Excerpt B consists of three fragments from 'Palm Leaf Rag' by Scott Joplin: B1 (measures 54-55), B2 (measures 22-23), and B3 (measures 29-30).

Fonte: Autor (2024)

<sup>56</sup> Segundo Flo Menezes (2015, p. 85), os textos utilizados por Berio percorrem o caminho narrativo da Paixão. Neste caso representando não a morte de Cristo, mas o assassinato de Martin Luther King (1929-1968) – homenageado no segundo movimento intitulado “O King”.

Outro elemento importante da notação de *Histoire* é o uso de semicolcheias pontuadas: com o uso de pontuadas, Stravinsky possivelmente tentou notar o *swing* – algo que na maioria das interpretações passa despercebido (i.e., resultando em uma *marcha*). Ao utilizar figuras de ragtime, mas não uma citação ou alusão a uma composição específica, a obra realiza uma transcendência no modo arquitextual: a criação única é um ragtime estranhado que, a rigor, ultrapassa uma estilização. Ao mesmo tempo em que não é nem um pastiche (semelhante ao modelo), nem uma paráfrase (um ragtime “típico” sobre outro tema), e menos ainda um plágio, continua representando o ragtime. No mais, esse processo resulta em uma *paródia* do gênero ragtime: assim como a prosódia é confundida na paródia, a desconexão das figuras de sua sintaxe habitual e recontextualização na “língua moderna” produz um desacordo entre o arquitexto e a transformação (material) do conteúdo (i.e., o universo sonoro multifacetado e fragmentário de Stravinsky). Esta espécie de processo transformativo, ou a imitação diferida de um referente, nos leva ao último modo transtextual.

### 6.5 O HIPERTEXTO: TRANSFORMAÇÃO E IMITAÇÃO

O último modo transtextual, e mais extensamente descrito por Genette, é a *hipertextualidade*. Ela pode ser vista nos textos derivados por transformação ou imitação de outro texto de partida. Em razão de surgir de uma *derivação*, conecta diretamente um texto prévio ao novo texto através de um liame poético. Quando escrevemos “diretamente”, opomos o tratamento da hipertextualidade à relação “indireta” definida pela função intertextual (ou dialógica) em geral. Sendo um procedimento poético, assim como o modo referencial (intertexto) de citação, presume-se que o autor elaborou o texto novo a partir de uma transformação significativa do texto de partida ou, por outro lado, o imitou sem citá-lo ou mesmo aludi-lo. Neste sentido, a hipertextualidade ocorre entre dois termos: um texto A, chamado *hipotexto*, é consideravelmente transformado até se tornar um texto B, intitulado *hipertexto*.

No campo da literatura, o metatexto e hipertexto se diferenciam quanto à finalidade: aquele parte de um texto inicial com o fim de realizar uma crítica especializada, enquanto este se destina à produção de uma obra poética e, portanto, aborda o hipotexto a partir de estratégias criativas. A divisão de ambos os modos quanto

ao fim, no entanto, encontra inúmeras exceções na literatura<sup>57</sup>. No campo da música, no sentido estrito do texto musical, diferencia-se quanto à determinação específica do hipotexto e quanto à ação que *diretamente* produz um segundo texto. Neste sentido, há um movimento que é iniciado no material hipotextual e, por mais distanciado que se torne, o material do hipertexto deve àquele sua “gênese” material. Em outras palavras, ao contrário do metatexto – que não necessariamente retém uma conexão material, apenas processual –, o hipertexto necessariamente retém algum elemento do hipotexto ainda que este, conforme analisaremos a seguir, seja amplamente transformado.

As duas categorias gerais do hipertexto são, conforme pontuamos acima, a transformação e a imitação. Ambas se diferenciam quanto à função e permanência de um *modelo* entre os dois lados do processo. Por mais que ambos necessitem da construção de um modelo – isto é, a construção de esquemas que correspondam à sintaxe e materiais do hipotexto –, este modelo irá nitidamente manifestar-se nas imitações, enquanto na transformação o modelo será apenas um ponto de partida. Isto quer dizer que, em certo sentido, a imitação<sup>58</sup> tende a ser tecnicamente elaborada e parcialmente inovadora: apesar do academicismo resultante da imitação de uma forma-sonata de Beethoven, este é um procedimento que depende – para se tornar convincente – de um amplo domínio sobre a estrutura modelizada. Esta prática, contudo, não se limita aos “estudos de epigonismo”. Na preservação do modelo e a alteração do conteúdo, produz-se uma nova forma irredutível à simples cópia do hipotexto. Isto pode ser observado em obras que tematizam a imitação, expondo-a esteticamente.

Na escritura da *Suíte Antiga op. 11*, Alberto Nepomuceno (1864-1920) busca tensionar o gênero da suíte barroca e a estética romântica a partir da aproximação e afastamento de um modelo imitado (i.e., o arquiteito da suíte). Pela natureza da imitação, que substitui conteúdos e não os cita, a precisão dos hipotextos oferece dificuldade. Não obstante, Nepomuceno demonstra elevada consciência do limite estilístico entre sua obra e o modelo de imitação. Progressões harmônicas, texturas

---

<sup>57</sup> Dos exemplos citados anteriormente, um demonstra que esta divisão não é estanque, ao menos no campo literário: a “elegia” de Marília Garcia é metatextualizada quando teoriza o gênero da elegia, porém surge em meio à construção formal do poema. Neste sentido, não é um texto que corresponde ao gênero de discurso “crítico”, mas ao da poesia.

<sup>58</sup> No sentido utilizado aqui, a imitação se restringe ao procedimento situado entre a cópia e o pastiche inventivo. Ela não tem, portanto, o sentido de imitação como *mimesis* ou representação de conteúdos além-musicais (heterogêneos).

arquetípicas, ornamentação e desenvolvimento motivico parecem derivar de Bach e Haydn, enquanto as variações (nas segundas partes da forma ternária) buscam ultrapassar a imitação e opô-la os elementos da música contemporânea (sec. XIX). Segundo Rodolfo Coelho de Souza (2008, p. 60), o tema do segundo movimento (minueto) da suíte, inclusive, é uma alusão ao minueto da sinfonia nº 100 de Joseph Haydn – ao menos quanto ao motivo.

Nos dois trechos abaixo (fig. 14), observamos duas escrituras distintas que, dispostas em sequência nos minuetos I e II da *Suíte*, criam uma tensão estilística: a primeira (minueto I), com acompanhamento destacado e leve, tessitura reduzida e valorização da articulação dos motivos; a segunda, com uma ampla tessitura, risonante, com uso de oitavas, acordes e pedal. Em termos de agógica, o primeiro trecho – por ser destacado – solicita um andamento estrito, enquanto no segundo Minueto, ao grafar “alargando”, Nepomuceno parece indicar maior flexibilidade fraseológica. Este conjunto de diferenças indica, conforme demonstrou Coelho de Souza, “uma malha de significantes” que colabora com o entendimento de que o compositor buscou imitar o estilo clássico e, mais do que isso, criou um texto musical em que o segundo minueto, dentro do estilo romântico, é a forma transformada da imitação.

Figura 14 – Dois trechos dos minuetos I e II da *Suíte Antiga op. 11* de Alberto Nepomuceno.

Minueto I (c. 1)

*mf*

*tr*

*L'accomp. sempre staccato.*

...

Minueto II (c. 17)

*ff*

*allarg.*

*ped.*

...



Assim como na imitação, o processo de transformação é alicerçado em um modelo. Ainda que não surja integralmente no resultado final, o modelo é a fonte material sobre a qual a transformação formal é feita. Usando como exemplo um provérbio (“o tempo é um grande mestre”), Genette afirma que “para transformá-lo, basta que eu modifique, não importa como, qualquer um de seus componentes” (GENETTE, 2015, p. 20). Retomando o exemplo do poema *Forma* de José Lino Grünwald, identificamos que a transformação formal na adição de prefixos (“re”, “dis”, “trans”, “con”, “in”) gera uma síntese hipertextual: o morfema “forma” é o hipotexto atômico que, nas sucessivas adições, engendra o poema hipertextual. O mesmo que vale para o nível do morfema vale para o enunciado e os enunciados majorados: quando o processo de variação se utiliza de um hipotexto expressamente indicado ao longo do ato composicional, e o material resultante é substancialmente transformado, temos diante de nós um hipertexto transformativo. A pertinência do modelo se faz sentir no decurso heurístico e não necessariamente no resultado. O percurso de variação, contudo, se tomado inversamente, levará necessariamente ao hipotexto.

Neste sentido, a hipertextualidade se distingue do modo referencial (alusão e citação) em decorrência de uma transformação contundente do referente. Tanto na imitação quanto na transformação o modelo referencial tem de si subtraído algum elemento, a saber: na imitação, retém-se o modelo (contorno do estilo) com outros materiais; na transformação, retém-se parte do material (ou suas reminiscências) em uma nova escritura. É importante levar em consideração que, da maneira que o hipertexto é apresentado, um dos elementos se mantém relativamente intacto na passagem entre textos (ou o modelo, ou aspectos do material). Neste sentido, a hipertextualidade é próxima do procedimento conhecido por *paródia*: no seu fundamento, definido desde a *Poética* de Aristóteles, a paródia consiste na troca do texto de uma melodia de maneira que o novo texto, construído com acentuações diferentes do original, não se adeque à prosódia. O efeito cômico do desencontro, reforçado pela mudança do texto sério ao satírico, esconde o cerne do procedimento paródico, isto é, a permanência e ao mesmo tempo mudança do hipotexto (melodia e letra).

Isto levou autores como o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-) e Gérard Genette a reconsiderar o estatuto unicamente cômico da paródia, generalizando-a

para compreender o universo da linguagem: para Agamben<sup>59</sup>, no entendimento da separação da música e texto que promoveria a futura autonomização das linguagens artísticas no século XIX; para Genette, no *desvio* tanto cômico quanto sério que o hipertexto toma do hipotexto.

## 6.6 AS SEIS CATEGORIAS HIPERTEXTUAIS, ENTRE ELAS A PARÓDIA

Partindo da divisão inicial entre imitação e transformação, Genette buscará categorizar o hipertexto quanto ao seu *humor*. Tendo em vista a reconsideração da paródia, que divide-se em cômica e séria, o autor se defronta com um problema taxonômico: ainda que ganhe em complexidade, o termo adquire uma amplitude que pouco precisa os diferentes procedimentos hipertextuais. Ao invés de multiplicar o termo utilizando epítetos (e.g. paródia imitativa, variativa, cômica, etc.), cria seis categorias, cada qual descrevendo uma *relação* (transformação ou imitação) e uma *função* (lúdica, satírica e séria). A função, que estabelece a *tonalidade* pretendida no discurso, adquire importância no momento em que a transformação ou imitação é avaliada quanto ao seu efeito semântico mais do que, diferentemente, quanto à sua estrutura abstrata. Apesar da complexa discussão do humor na música, empiricamente atestamos o siso, a leveza e a bufonaria de certa “música pura” ou instrumental, conforme analisaremos nos exemplos adiante. No quadro a seguir (quad. 1) podemos observar as seis categorias da hipertextualidade, dispostas quanto à relação (linhas) e função (colunas):

Quadro 1 – Seis categorias hipertextuais definidas por Gérard Genette.

	<b>Lúdico</b>	<b>Satírico</b>	<b>Sério</b>
<b>Transformação</b>	<i>Paródia</i>	<i>Travestimento</i>	<i>Transposição</i>
<b>Imitação</b>	<i>Pastiche</i>	<i>Charge</i>	<i>Forjação</i>

Fonte: GENETTE (2015)

<sup>59</sup> Temática desenvolvida no livro *Profanações* (2006), em que o filósofo italiano aborda a paródia (AGAMBEN, 2007).

Antes de nos perguntarmos exatamente como as funções se expressam na música, devemos ter em mente o fato de que as categorias são – até mesmo no campo literário – somente guias taxonômicos, observações parciais incapazes de abarcar a completude de uma obra: seja na mudança de tonalidade (de sério ao satírico, e vice versa), na definição de uma única relação (e.g., na passagem da transformação à imitação), ou mesmo na combinatória desses fatores. A dissolução destas fronteiras é, inclusive, desejável caso se pretenda se aproximar do objeto. Segundo Genette, os comentários sobre este quadro têm por fim “não justificá-lo, mas embaralhá-lo, decompô-lo e finalmente apagá-lo” (GENETTE, 2015, p. 42). Tendo em vista esta precaução metodológica, podemos eleger um conjunto de critérios que nos habilite diferenciar as três funções para, então, demonstrar cada categoria com exemplos musicais.

No momento em que se estabelece as relações entre hipotexto e hipertexto, alguma decisão *contextual*<sup>60</sup> deve ser levada em conta. Disto surgem as perguntas: no processo de transformação, o contexto hipotextual será deformado, suplantado ou sobreposto? Na imitação, os materiais do hipotexto serão exagerados, rigorosamente respeitados ou apenas um ponto de partida? Estas posturas frente ao hipotexto descrevem a perspectiva poética, assim com a tonalidade semântica, que o autor pretende plasmar no objeto musical. Tanto na sobreposição quanto na deformação do contexto, temos uma imagem difusa do hipotexto que, fora de contexto, surge como paródia ou sátira. Na suplantação, o hipotexto se torna um fragmento integrado em outro contexto que o justifica e, desta maneira, se apresenta sem tensionar dois contextos – ao menos do ponto de vista da percepção. A unidade formal, um dos elementos ligados à seriedade na composição, surge da exclusão da bipartição que desagrega, em nível semântico, os elementos do “contexto epistêmico” de origem, tornando-os estranhos<sup>61</sup>.

Do ponto de vista da imitação, o exagero das figuras do hipotexto (e.g., repetindo inúmeros clichês) expressa não apenas ingenuidade, mas comicidade e

---

<sup>60</sup> Na discussão que se segue, admitimos que o “contexto” corresponde à rede textual (ou intertextual) habitualmente identificada em certo gênero, estilo ou obra particular.

<sup>61</sup> Por essa razão, as obras “sérias” hipertextuais parecem expor o hipotexto como citação integral separada da estrutura geral da peça, isto é, justaposta à estrutura já transformada. Neste sentido, a seriedade de Henri Pousseur é expressa na criação das *redes*: método capaz de mediar a dureza da justaposição a partir de modulações. Não obstante, em sua obra os hipotextos também são apresentados separadamente.

escárnio – nas caricaturas, os traços são exagerados e estereotipados. A imitação que busca reproduzir os detalhes estilísticos, partindo de um estudo aprofundado do hipotexto (em geral, várias obras), tanto produz o pastiche inventivo quanto, igualmente, a contrafação ou “forjação” – isto é, o pastiche sério do epigonista. Com isso, tomaremos os seguintes critérios: para a transformação, quanto do contexto estrutural do hipotexto e sua *qualidade* (deformada, justaposta, sobreposta, misturada, etc.) são preservados; para a imitação, em que *medida* os elementos são reproduzidos (na “justa medida”, no exagero ou na estilização que varia e preserva “menos” do hipotexto). A partir dessas definições gerais, passamos a investigar as categorias.

#### 6.6.1 Paródia e pastiche

Partindo da coluna da esquerda para a direita do quadro hipertextual (quad. 1), temos em primeiro lugar a função *lúdica*. Segundo Genette, partindo do sentido de “jogo”, a função lúdica é aquela que visa o “puro entretenimento ou exercício prazeroso, sem intenção agressiva ou zombeteira” (GENETTE, 2015, p. 41). De certa maneira, mas não totalmente, entre o satírico e o sério, o lúdico é a função que mais preserva a integridade material do hipotexto: isto é, lhe fornece uma apresentação adequada, jogando com a “inteireza” das figuras e estruturas. A *paródia*, neste sentido, não representa uma versão ridicularizada do hipotexto, mas o insere em um contexto aparentemente contrário ou simplesmente diferente daquele em que é apresentado. Ambos parecem existir em simultaneidade. Por esta razão, a paródia necessita da discordância *interna* entre dois elementos referenciais: figura se opõe à sintaxe, ou vice-versa.

Quando Paul Hindemith compõe seu *Ludus Tonalis* – e não devemos deixar o título se impor –, o apresenta como livro de prelúdios e fugas semelhante a *O Cravo Bem Temperado* de Bach. Nos seus movimentos, Hindemith preserva uma rígida estrutura da fuga, idêntica à de Bach, porém o faz com um conteúdo harmônico absolutamente distinto do tonalismo barroco. O choque entre as duas estruturas conflitantes, a saber, a grande forma e o material harmônico “atonal”, não surge do exagero de figuras da fuga (e.g., uso excessivo de *stretti*) ou de novas estruturas polifônicas que se utilizam de elementos da fuga: o novo contexto harmônico, como

uma paródia, substitui o tonalismo barroco e mantém intacta a estrutura superior da forma.

A simultaneidade paródica é constatada na sobreposição da estrutura intervalar não tonal e a ordenação polifônica: na quarta fuga de *Ludus Tonalis* (fig. 15), o sujeito tem a estrutura intervalar (segundas maiores, terça menor e quartas justa) que – horizontalmente e verticalmente – não geram, apesar do caráter diatônico, qualquer função tonal. O sujeito é apresentado em Dó, imitado uma terça maior acima e novamente apresentado em Dó (duas oitavas abaixo). O compositor parece fiar-se à sintaxe da fuga, ainda que modifique os intervalos que habitualmente são usados na imitação do sujeito (no V ou III grau a depender do modo). A repetição em Dó reproduz, igualmente, o retorno para o “I grau” que nas fugas d’*O Cravo bem temperado* ocorre na exposição. O conteúdo harmônico vertical constitui conjuntos acidentalmente tipificados como arquétipos maior-menor formando, em sua maioria, conjuntos de quintas, quartas e segundas, conforme pode ser identificado ao longo da peça.

Figura 15 – Início da quarta fuga (*Fuge in A*) de *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith.

Con energia  $\text{♩} = 108$

Fonte: HINDEMITH (1943)

Um procedimento inverso é observado no *Ragtime* do *Histoire du Soldat* de Stravinsky, citado anteriormente (fig. 13). Ao invés da grande forma do ragtime (em quatro partes, semelhante ao rondó), Stravinsky se utilizou das figuras características ligadas ao gênero, bem como uma estrutura rítmica arquetípica. Inserindo-as no discurso fragmentário inaugurado com os balés da década de 1910, em especial A

*Sagração da Primavera* (1913), cria outra espécie de paródia – que, a rigor, não ridiculariza ou escamoteia o ragtime<sup>62</sup>. Nesta mesma categoria, podemos incluir as paródias de Maurice Ravel (1875-1937) na transformação “lúdica” de danças (e.g. pavana, bolero, valsa, etc.) ou certos trechos da obra de Alban Berg, como a valsa do segundo ato da ópera *Wozzeck* (1925) – mais ilustrativa do que satírica. Em ambos os compositores as danças são realizadas “fora” da sintaxe habitual, ainda que dela se aproveitem.

Em certo sentido, toda paródia repousa na imitação de algum elemento. Sua principal diferença do *pastiche* reside no fato de que, em comparação àquele, neste a imitação do hipotexto gera uma obra, nas melhores feitura, isenta de contradições contextuais. Ao discutir o *pastiche* na literatura, música e pintura, Genette define esta categoria como a “imitação da maneira de um mestre em uma performance nova, original, que não consta do seu catálogo” (GENETTE, 2010, p. 128). O que devemos reter desta definição é que o *pastiche* sempre é “à maneira de” um mestre: por esta razão, tanto é praticada nos estudos escolares de composição quanto para fins de representação, isto é, com finalidade semântica de indicar um estilo sem citá-lo ou aludi-lo. Outro uso do *pastiche* é realizado pelo falsificador (por vezes autodeclarado) que, dominando a escritura de um mestre, passa a assinar obras em “seu” nome. Em todos os casos, o *pastiche* não é, a rigor, uma cópia literal (trabalho executado pelo copista ou editor), mas uma composição inédita que claramente pertence ao estilo imitado.

A *Suíte Antiga* de Alberto Nepomuceno é, ao menos em parte, um laborioso *pastiche* do estilo do século XVIII. Imitação que é colocada, conforme observamos antes, contra uma escritura própria que no todo deixa de ser um *pastiche*. Outra composição, apresentada anteriormente neste trabalho (fig. 1), que inclui *pastiches* é a *Sinfonia de Navios Andantes* de Gilberto Mendes. No exemplo fornecido, Mendes justapõe as imitações do “estilo serial” e de “bossa nova”: conjugação que, evidentemente, destitui a obra de integralmente ser um *pastiche*. Se a relação lúdico-imitativa é com frequência usada com fins de representação, seu uso na *totalidade* de uma obra não goza de tanto prestígio: ao contrário da “forjação”

---

<sup>62</sup> Insistimos que dificilmente uma obra é representante fiel de uma das três funções. O mesmo compositor de *Histoire* escreveu no mesmo ano de 1918 outro *Ragtime*, neste caso para onze instrumentos. Nesta composição a constante repetição de clichês e automatismos parece indicar uma sátira.

epigonista, é uma das principais características de obras destituídas de interesse. No mais, é a categoria hipertextual usada na produção massiva de músicas (e.g. as imitações da Indústria Cultural ou as claudicantes imitações feitas por inteligência artificial).

### 6.6.2 Travestimento e charge

Na segunda coluna, a função *satírica*, encontram-se as duas categorias hipertextuais que visam apresentar o hipotexto de maneira exagerada, deformada e ridícula. Em sua *Poética*, Aristóteles afirma que na comédia “o ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor” (2008, p. 46). Ao dizer que não é “destruidora”, entendemos que, assim como a paródia e o pastiche, a comédia retém os elementos deformantes. Sua representação, porém, se verte às características que podem ser ridicularizadas: as figuras recorrentes e os automatismos de estilo. Dizer que uma figuralidade é clichê não apenas constata a sua trivialidade, mas também sugere a possibilidade de torná-la alvo de uma sátira. Em sentido inverso, a sátira expõe figuralidades que não parecem clichês, mas que de fato o são. A função satírica, desta maneira, é frequentemente utilizada como crítica: ao expor os “vícios” de maneira cômica, abre-se o caminho – ou ao menos é indicada uma rota – para a sua desfetichização.

Na deformação do hipotexto, de alguma maneira semelhante à paródia, subtraem-se elementos de seus contextos colocando-os em outro. Em razão do despropósito da nova conexão, produz-se um efeito cômico de “mascaramento” do hipotexto. Gérard Genette se reportará a este processo, por ele chamado de *travestimento*, como uma inversão entre um estilo épico e um estilo popular. Esta trivialização parece atuar em duas direções: de um lado, o hipotexto popular é hiperfetichizado com elaborados processos criativos, de outro lado, o hipotexto rebuscado é reduzido para adequar-se em um gênero popular (i.e., a miniaturização *kitsch*). Há de se observar, no entanto, o *exagero* na deformação e o resultado zombeteiro, espirituoso ou irônico<sup>63</sup>. Além desta possibilidade de inversão, o

---

<sup>63</sup> Se o processo de inversão é presente em diversas obras satíricas, não é apenas o arranjo estrutural que define esta função. Do contrário, desde a estilização das danças no Barroco até o uso de melodias

cruzamento despropositado de contextos, independentemente de sua matização ideológica, cumpre o critério de deformação – qualidade que também pode ser observada na interpretação musical (e.g. *The Swingle Singers* parodiando fugas em jazz).

A paródia satírica muito provavelmente é, atualmente, a mais generalizada prática hipertextual. Isto é atestado pela proliferação acentuada do que se chama *mashup*: a colagem, em diferentes campos sensíveis, de fragmentos ou obra inteiras com a finalidade de se produzir um efeito cômico, em geral disseminado nas plataformas digitais (BUZATO et al., 2013). Uma lista exaustiva de *mashups* poderia ser fornecida, mas convidamos o leitor a realizar uma pesquisa *online* envolvendo os termos “fugue” e “classical style” em conjunto com o título de filmes, desenhos animados ou canções *pop*. Em sua maioria, tais incursões criativas fazem variações sobre um tema trivial, estilizando-o e fetichizando-o de maneira que a correlação disparatada se torne irônica ou, nos casos irrefletidos, uma espécie de entretenimento.

Uma operação semelhante, mais elaborada em seus resultados, é o tema e variações que transforma melodias simples em imensas arquiteturas musicais. As variações do pianista e compositor Frederic Rzewski (1938-2021) sobre o tema da canção chilena *Il Pueblo Unido Jamás Será Vencido!* demonstra, através de 36 variações, diferentes combinações contextuais entre a melodia popular e a roupa estilística (pontilhistas, romântica, jazzística, etc.). Ainda que seja interpretada sob a função satírica, a obra de Rzewski não é um deboche do tema citado: em diversas variações o tema se torna um pretexto de uma invenção livre, tornando-se uma transposição séria. A “paráfrase” do pianista russo Arcadi Volodos (1972-) sobre o *allegretto (Alla Turca)* da sonata para piano nº 11 de Mozart representa melhor a chocarrice do travestimento: o texto original é “revestido” com cânones, apojeturas, oitavas e ornamentações, além do alargamento da tessitura a princípio fixada no *fortepiano*.

Algumas obras de Thomas Adès também aderem especificamente ao tipo de inversão descrito. A caricatura de Dizzy Gillespie da terceira seção (*Militiamen*) de *Living Toys* (fig. 4) transporta o gênero improvisatório do Jazz para um contexto

---

folclóricas nos nacionalismos dos séculos XIX seriam, em sua totalidade, sátiras. Neste sentido, assim como na charge, o travestimento satírico é precedido pelo *exagero* de elementos que nos contextos isolados não seriam.



moderno: a utilização de uma escrita intrincada, indicações de sílabas fonéticas e manipulação da surdina *plunger* vai de encontro, ou ao menos se opõe, à harmonia (pentatônica *blues*), ao ritmo (tercinas), às ornamentações e ao registro próprio da estilística de Gillespie. A sátira paródica de Adès se apresenta em *Paraphrase on Powder Her Face* (fig. 5): composição em que o tango é apresentado de maneira hiperbólica no exagero de clichês de estilo e do rubato escrito. Paralelamente, estes elementos são contraditos harmonicamente (e.g., mistura de arquétipos tonais e não tonais, mascaramento no registro grave do piano, etc.). Mais representativo do travestimento seja, antes, o arranjo de *Cardiac Arrest*: além de um arranjo, é um hipertexto em que a própria linguagem moderna é o hipotexto da canção da banda Madness.

O pastiche satírico, chamado por Genette de *charge*, metodologicamente se assemelha ao pastiche. Sua diferença é constituída na aparência de impropriedade estilística que o autor, objetivando o fim cômico, evidencia durante a imitação. Em outras palavras, é o mau pastiche que visa – em comparação com o bom pastiche – expor a si mesmo como uma versão piorada do hipotexto. Por esta razão as cópias executadas de maneira pouco convincente costumam, com alta frequência, levar o público ao riso – estaria o autor escarnecendo do hipotexto? Além da deformação, Aristóteles também atribui à comédia, em sentido ético, a “imitação de caracteres inferiores”. Caracteres que na imitação hipertextual consiste nos “vícios” de estilo: clichês, automatismos de escrita, convenções estilísticas ou de gênero, fórmulas cadenciais, etc.

Na composição *Clichê Music* (1985), uma manifesta charge musical, o compositor brasileiro Tim Rescala (1961-) busca satirizar a reificação de fórmulas estereotipadas da música contemporânea de sua época. Para tanto, Rescala faz ele próprio pastiches piorados. Dividindo os pastiches em “exemplos” que ilustram diferentes tipos de clichê, tal como charges, cada movimento é apresentado por um narrador-professor que descreve os procedimentos imitados. Conforme o narrador explicita, apenas traços pontuais dos estilos são imitados, isto é, cada “exemplo” exagera *partes* que, inseridas nas composições, poderiam ter funções estruturais. O efeito do exagero, da focalização, do contexto absurdo em que os clichês surgem, produz uma discordância cômica que, em certo sentido, carrega uma crítica à

superficialidade de certos usos de técnicas contemporâneas. A sátira é salientada na narração:

(propaganda publicitária) uma pequena mostra dos diversos tipos de utilização dos clichês na música contemporânea [...] Aprenda a utilizá-los com perfeição e você poderá ser também um compositor de vanguarda [...] Você que não tem talento [...] não se preocupe em aprender [...] faça já o seu clichê! (RESCALA, 1985).

O estilo *kitsch* da *Marche Fatale* (2016) de Helmut Lachenmann (1935-) se revela pela imitação hiperbólica de uma marcha. O paratexto “fatal” em união com a marcha, gênero ligado às incursões militares, conota um sentido belicoso que, em comparação com a pujança festiva de sua obra, parece sugerir uma contradição deliberadamente elaborada, isto é, uma mórbida consagração da fatalidade. De outro lado, à luz da pesquisa estética encarnada em outras obras, a “marcha fatal” se destaca como espécie única: é um nítido pastiche. Tanto pelo sentido da marcha quanto o contexto da obra de Lachenmann, surgem contrariedades estilísticas que indicam a intenção de se “banalizar” a marcha. Esta intenção é atestada no texto incluído na partitura:

Minha *Marcha Fatale* tem, entretanto, estilisticamente pouco a ver com meu prévio caminho composicional; ela se apresenta a si mesma sem restrições, se não como uma regressão, ainda como recurso às frases vazias que a civilização moderna ainda se agarra na sua diária música “utilitária” [...] O termo chave é “banalidade”. Como criadores nós desprezamos, nós tentamos evitar – entretanto nós não estamos seguros da banalidade barata mesmo com as conquistas estéticas [do século XX e XXI]. (LACHENMANN, 2018, p. 4)

### 6.6.3 Transposição e forjação

Ao contrário das obras que são criadas sob a função satírica, as composições sérias buscam, por meio da relação hipertextual, ressignificar o hipotexto dentro de outro contexto estrutural sem que as diferenças surjam como uma oposição irreconciliável que, naquela função, assume um papel preponderante (i.e., para a percepção). Subsumidas no plano da aparência, as fortes oposições contextuais são internalizadas, isto é, consubstanciam-se na unidade perceptiva da obra acabada. É assim que, por exemplo, são realizadas as traduções: os tradutores visam transpor não somente o sentido, mas toda uma estrutura poética. Qualquer tradução é, conforme Haroldo de Campos sugere, a tradução do próprio *signo*: o sentido, a sonoridade (e.g. aliterações), a disposição tipográfica, a estrutura, o tom, entre outros fatores que o

tradutor julgar determinantes (CAMPOS, 2013). A tradução criativa, neste sentido, dependerá de escolhas que se impõem a partir do contexto hipertextual ao qual o hipotexto é lançado.

A *transposição* corresponde precisamente a esta transformação que altera substancialmente o texto de partida e gera uma obra autônoma. Genette aponta uma série de procedimentos literários de transposição que pretendemos apenas citar em síntese. Além da tradução, o autor aponta a transestilização, as transformações quantitativas (excisão, concisão, condensação, extensão, expansão e ampliação) e a transmodalização (e.g., alternância de modo narrativo ao dramático). Destes dispositivos técnicos, variáveis de acordo com o processo criativo do texto literário, podemos reter a ideia de que toda transposição requer um procedimento, ainda que empírico, de *variação*. A colagem de fragmentos musicais, a título de exemplo, é um procedimento que, operando inteiramente no modo referencial, forma hipertextos irreduzíveis à estrutura de partida: tanto o *Scherzo* da *Sinfonia* de Berio quanto a *Musique pour les souper de roi Ubu* de Bernd Alois Zimmermann, compostas unicamente de citações, geram o oximoro-musical “todo feito de partes díspares”. As modulações hipertextuais de *Votre Faust*, compostas por Henri Pousseur, mobilizam diversos métodos<sup>64</sup> de “transposição”. Em todo caso, a transformação não visa apresentar o hipotexto deformado (travestimento) ou “sobreposto” com um novo texto original (paródia).

No âmbito da “transposição”, podemos também citar o hipertexto de *Mille Regretz* de Josquin des Prez (1450-1521) feito por Flo Menezes em *Contrafacta* (2013), para quinteto de metais e eletrônica. Através de nove transformações sequenciais, o hipotexto de Josquin é gradualmente “distorcido” até se tornar irreconhecível. A obra movimenta-se entre as distintas camadas de permeabilidade referencial sem, contudo, realizar a citação de *Mille Regretz* (XAVIER, 2022). Dentro desta categoria podemos incluir a “transposição arquiteitual” do quinto movimento (valsa) das *Cinco Peças op. 23* de Schoenberg. O paratexto “waltzer” escrito no início da partitura, em conjunto com a fórmula de compasso ternária, indicaria tratar-se de – considerando-se a harmonia – uma paródia ou mesmo travestimento da dança vienense.

---

<sup>64</sup> No artigo “compor (com) identidades culturais” Pousseur (1986, p. 315-318) elenca quatro métodos que podem ser considerados hipertextuais, a saber: a citação, o “enxerto” (conexão de citações), variação multiparamétrica e conjunção “semântica” (conexão e dissociação por contexto de proveniência dos hipotextos).

A escritura, por outro lado, mostra que a valsa encontra-se apenas virtualmente presente na peça: o típico acompanhamento é transformado em figuras alternadas (fig. 16a) e aludido ritmicamente em apenas um compasso (fig. 16b). A figura pontuada, típica da valsa vienense (fig. 16c), é inserida em um contexto de variações (fig. 16d) que dificilmente sugere a escuta do gênero “valsa”. Ainda assim, os materiais da valsa encontram-se ali, porém intensamente transformados.

Figura 16 – Acompanhamento variado da valsa (A) e a breve alusão (B) na *Walzer* da op. 23 de Schoenberg. Dois fragmentos de valsas (C) de Johann Strauss I (1804-1849) e três variações do motivo pontuado na *Walter* de Schoenberg (D).

The figure displays four musical excerpts labeled A, B, C, and D.   
**Part A:** A piano accompaniment in 3/4 time, starting at measure 22. It features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sf* (sforzando).   
**Part B:** A brief allusion starting at measure 99, showing a single measure with a dotted rhythm in the bass line.   
**Part C:** Two fragments of a waltz by Johann Strauss I in 3/4 time. The first fragment is in D major, and the second is in B-flat major.   
**Part D:** Three variations of a dotted motif from Schoenberg's *Walter*, starting at measures 1, 6, and 81. The first variation is in D major, the second in B-flat major, and the third in B-flat major with a more complex rhythmic pattern.

Fonte: SCHOENBERG (1923)

A última categoria de nosso quadro hipertextual, a imitação séria, é o que Genette chama de *forjação* ou *apócrifo*. Esta imitação diferencia-se do pastiche acadêmico pela *utilidade* que adquire. Ao menos em parte, a forjação é explicada melhor pelo termo “apócrifo”, que corresponde à obra de autoria duvidosa historicamente atribuída a um autor famoso. Sendo ou não uma falsificação, é uma

imitação que dificilmente se distingue do original e, por isso, provavelmente fora concebida por um discípulo (ou profundo estudioso do autor). Mozart não teve a possibilidade de finalizar seu *Requiem* e um de seus alunos, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), comprometeu-se a terminá-lo a partir de manuscritos. A atual versão executada do *Requiem* é em parte, mais especificamente os três últimos movimentos, uma forjação profissional. O pastiche é, aqui, um trabalho sério de “restauro” e reconstituição. Outras imitações bastante comuns nas práticas composicionais se conectam com a forjação: a transcrição, a orquestração, o arranjo e a redução (e.g. partitura vocal). Em todas essas atividades, o hipotexto é reduzido ou ampliado, tornando-se diferente do original e podendo, inclusive, se tornar uma obra quase autônoma (e.g. a inventiva orquestração da *Ricercata* de Bach realizada por Anton Webern).

## 7 POÉTICA HIPERTEXTUAL EM QUATRO OBRAS

No decurso dessa pesquisa, o autor deste trabalho compôs sete obras musicais<sup>65</sup> que – de maneiras distintas – estabeleceram desde o início um único e mesmo problema: a transtextualidade à luz da crítica da reificação. Este problema se mostrou particularmente nítido em quatro obras que, apesar dos desdobramentos singulares, possuem em comum a mesma perspectiva dialógica e transtextual, apesar das dessemelhanças poéticas e estéticas. Por meio da descrição dessas composições, exemplificaremos diferentes processos composicionais que pautam a temática da transtextualidade.

Ainda que tenham sido, em certa medida, elaboradas com procedimentos semelhantes aos expostos nos capítulos anteriores, as obras não foram criadas – em termos heurísticos – com o objetivo de se estabelecer correspondências com as categorias hipertextuais, isto é, foram compostas a partir de métodos empíricos decorrentes do encontro entre uma preocupação poética e um material musical. A sua semelhança reside, por conseguinte, em uma *visada metodológica* mais do que, propriamente, a aplicação de uma *técnica* deduzida de categorias hipertextuais, paródicas, etc. Com isso colocamos em relevo que, por mais que tenham sido compostas a partir do “mesmo” problema objetivo da pesquisa (i.e., a crítica transtextual), não podem ou poderiam servir de justificativa ou prova material do problema. Se isto é verdade, por outro lado a pesquisa composicional se nutriu do entendimento desenvolvido no curso da pesquisa e, no plano subjetivo e objetivo – como pretendemos expor –, deve a este o seu “tema”. A esta relação indireta, mas necessária, nos parece corresponder o campo específico dos *processos criativos* e da *poética*.

Neste sentido, realizaremos a seguir uma análise descritiva de cada uma das quatro composições traçando seu percurso criativo por meio de: 1. descrição de aspectos técnicos elaborados nos esboços; 2. análise de elementos hipertextuais expressos na obra finalizada; 3. indicações poéticas, disposta ou não em textos adjacentes, que possam matizá-las sob a perspectiva da crítica da reificação e da transtextualidade.

---

<sup>65</sup> Além das obras que serão analisadas neste capítulo, podemos elencar *Lance de Coreocronia* (2020) para clarinete, violoncelo, percussão e piano. *AlterEGO-Trip* (2021) para trombone e eletrônica, *Será Canto à Fantasia?* (2022) para quinteto de cordas, percussão e piano.

### 7.1 PALIMPSESTO-SONATA (2020)

Na epígrafe do livro *Palimpsestos*, Gérard Genette (2010, p. 7) nos explica que “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”. A metáfora do palimpsesto, que não deve ser interpretada de maneira literal, assume que em apenas um texto encontramos dois: o primeiro, na superfície legível, o segundo, fragmentado e difuso no “fundo” do pergaminho. Olhado pelo prisma da hipertextualidade, o palimpsesto simboliza as permeabilidades dos dois textos: ora evidente, borrando o texto de superfície, ora apagado ou fragmentado. A metáfora perde sua força quando consideramos que, no reaproveitamento do pergaminho, o texto de frente é indiferente ao texto apagado, de fundo. Ele é, na realidade, ruído ou resíduo, ao passo que no hipertexto esta inscrição é mais do que fundo, é a estrutura (figura-fundo) que se *transforma* em outra estrutura, ambas coexistindo no mesmo texto.

Tendo em mente a imagem do palimpsesto, a criação de *Palimpsesto-Sonata*<sup>66</sup> para piano desdobrou-se da transformação e alternâncias de perspectiva, enquanto permeabilidade intertextual<sup>67</sup>, sobre a última *Sonata para piano* (nº 32) de L. V. Beethoven (op. 111). A obra é dividida em três grandes seções que correspondem arquitextualmente à introdução, exposição e desenvolvimento da forma-sonata. A reexposição, porém, é suprimida – aspecto que torna a obra uma espécie de tema e variações. A primeira (p. 1-6) e segunda seções (p. 6-13) correspondem, de forma relativamente livre, à introdução e exposição da sonata op. 111. A correspondência, conforme analisaremos adiante, se dá sobretudo na *transposição hipertextual* dos materiais e motivos (figuras) de Beethoven em conjunto com a manutenção sintático-diacrônica da apresentação destes materiais. A partir da terceira seção (p. 13-20), inicia-se o desenvolvimento dos materiais progressos (modulação, retrogradação, combinação, etc.). A partir deste ponto, a obra desconecta-se sintaticamente do hipotexto, tornando-se uma livre invenção – cuja estrutura é uma derivação do referente. Esta última seção é caracterizada pela simultaneidade da primeira e segunda seção (inteiramente retrogradada).

<sup>66</sup> A obra integral encontra-se no apêndice A deste trabalho.

<sup>67</sup> Intertexto no sentido que Gérard Genette atribui ao termo, resultando em uma alternância entre citações, alusões e transposições hipertextuais.

Antes de essa elaboração tomar forma, fez-se presente o problema da transformação da harmonia. O problema é sintetizado na dúvida: de que maneira poder-se-ia produzir correspondências estruturais entre o universo funcional da harmonia tonal e grupos intervalares não-tonais? A relação entre as funções preponderantes do tonalismo repousa, como a palavra “relação” indica, em posições relativas mais do que, propriamente, qualidades essenciais dos arquétipos maior e menor. Por outro lado, a transposição de grupos intervalares – em espelhamento ao tonalismo – se mostra *ineficaz* na produção de relações funcionais (e.g. I-V). Na transposição de um grupo intervalar uma quinta acima, este segundo grupo não estabelece a relação de V grau com o primeiro. Esse fato empírico conduz a uma segunda possibilidade: a produção de distinções funcionais por meio de diferenças qualitativas. Isto pode ser exemplificado a partir do princípio da identidade: dois elementos considerados idênticos não poderiam ser perceptivamente considerados diferentes. Logo, a identidade de grupos intervalares é capaz de produzir oposições funcionais. Para esta finalidade, objetivou-se criar, em primeiro lugar, identidades harmônicas e, em segundo lugar, distinções funcionais fundadas na diferença qualitativa. Em uma primeira aproximação, foi escrito um quadro com três grupos intervalares:

Figura 17 – Conjuntos intervalares dos esboços de *Palimpsesto-Sonata*. Os números indicam os intervalares do agregado (número de semitons) de baixo para cima.

The figure displays musical notation for three chordal identities (A, B, C) and their combinations (AB, AC, BA, BC, CA, CB). Each chord is represented by a treble clef staff with a 4/4 time signature. The intervals are indicated by numbers in brackets below the notes.

**A** [2]

**B** [3, 4]

**C** [5, 6]

**AB** [2, 2, 3, 4, 2]

**AC** [2, 2, 5, 6, 2]

**BA** [3, 4, 2, 2, 3]

**BC** [3, 4, 5, 6, 3]

**CA** [5, 6, 2, 2, 5]

**CB** [5, 6, 3, 4, 5]

Fonte: Autor (2024)

Esta figura (fig. 17) apresenta três identidades harmônicas (A, B e C) e seis combinações intervalares (AB, AC, BA, etc.). Com isso, foram criadas balizas diferenciais e grupos intermediários que se assemelham ao mesmo tempo com dois grupos adjacentes – além de firmarem mais seis identidades harmônicas. Estas diferenças são capazes de gerar oposições qualitativas que, ordenadas, apresentam



isomorfia com as oposições relacionais do campo harmônico tonal. Não é demais conceber este processo como analogia: ao contrário de se reinventar o sistema tonal, buscaram-se aproximações formais que pudessem, no processo hipertextual, criar liames entre o novo texto e o hipotexto tonal. Nesta disposição, o trânsito entre os grupos intervalares é possível. No entanto, o método é incapaz de transformar uma sequência diatônica (e.g., uma melodia do hipotexto) em outra “grandeza” intervalar. Condensando estas simultaneidades (A, B e C) em *modos* restritos à oitava justa, teríamos um material semelhante às sequências diatônicas (fig. 18). As sequências intervalares originais são restituídas no modo a partir da localização da ordenação vertical na nova sequência horizontal. O exemplo abaixo demonstra este tipo de condensação:

Figura 18 – Três modos derivados dos grupos intervalares (fig. 17). Os números representam a posição destas alturas dentro da sequência grave-agudo dos grupos intervalares.



Fonte: Autor (2024)

No momento em que são reduzidos à oitava, os grupos perdem seu caráter intervalar (a não ser o modo A, hexafônico). O caráter intervalar é apenas restituído caso uma série prefixada seja utilizada. Além disso, extensos grupos intervalares tenderiam ao modo cromático (e.g., onze quartas). Estas questões residem em uma contradição da *série*: ou os intervalos são fixos e a altura é variável (e.g. dodecafonismo) ou um conjunto de alturas é permutado com séries (e, portanto, intervalos) variáveis.

Caso apliquemos a série de intervalos (fig. 18) aos modos, teríamos os mesmos intervalos na adição ou subtração de um único valor à série (fig. 19.1.). Se, por outro lado, esses modos configurarem conjuntos não ordenados de alturas que são posteriormente sequenciados por séries distintas, a constância intervalar original será perdida (fig. 19.2.). Ao passo que no primeiro caso encontramos analogia entre as partes, no segundo caso há “metonímia”: a altura absoluta (parte) significaria o todo. Em outras palavras, para se obter variedade, sacrifica-se a ordem intervalar; para se

obter identidade intervalar, sacrifica-se a variedade. Esta dicotomia pode ser observada no exemplo:

Figura 19 – Duas perspectivas dos modos: no primeiro exemplo (1.), uma série depreendida da identidade harmônica B que, aplicada ao modo B, engendra séries com preponderância do intervalo de terça maior e menor; no segundo exemplo (2.), o uso de séries aleatórias (jogo de dados) na ordenação do modo B.

1. **B.** **modo B** **série B + 1** **série B - 1**  
 [1, 3, 5, 6, 2, 4] (+1) [2, 4, 6, 1, 3, 5] (-1) [6, 2, 4, 5, 1, 3]

2. **modo B** **série x** **série y** **série z**  
 [4, 2, 1, 3, 6, 5] [6, 4, 3, 5, 2, 1] [1, 6, 3, 2, 5, 4]

Fonte: Autor (2024)

Desta dicotomia, parece razoável buscar estruturas que, de alguma maneira, retenham ao mesmo tempo o caráter intervalar e o potencial de variação. Se um “acordo” entre ambos é improvável, ao menos uma solução é possível. Ao invés de condensarmos as identidades harmônicas, criando assim modos “sincrônicos” (i.e., condensação do total de alturas), nós poderíamos representar os mesmos grupos dispondo-os melodicamente. Restringindo-os novamente à oitava, do contrário ocupariam um registro muito extenso, teremos modos (não oitavados) que sempre apresentam periodicidade – variável conforme o grupo intervalar escolhido. No exemplo abaixo (fig. 20), encontra-se o modo de terças ([4, 3]) com período de 24 alturas:

Figura 20 – Modo reduzido à oitava produzido com os intervalos de terça maior e terça menor [4, 3]. As alturas vazadas representam as alturas inéditas do total cromático.

[4, 3] ciclo: 24

Fonte: Autor (2024)

Inúmeros modos desse gênero podem ser criados a partir da combinação de qualquer grupo intervalar. Sequências com poucos intervalos produzem maiores diferenças entre si, enquanto sequências com vários intervalos produzem maior variedade à custa da identidade. Entre estes extremos, situam-se os grupos mistos –

especialmente úteis nas modulações, por apresentarem os intervalos de dois grupos “fortes” (i.e. forma unitária ou *Gestalt*). No exemplo a seguir (fig. 21), podemos observar um quadro resumido com oito modos modulatórios, aos quais outras mediações poderiam tomar forma entre os modos dispostos (e.g. [1, 1, 2] entre [1] e [1, 2]).

Figura 21 – Oito modos hexacórdicos formados a partir de diferentes grupos intervalares.



Fonte: Autor (2024)

De certa maneira, esta é apenas uma representação diferente dos primeiros “acordes”. Se isto é verdade, por outro lado esta disposição sugere três usos: em qualquer momento, trechos dos modos de múltiplas oitavas podem ser empilhados novamente em simultaneidades; além de modos, eles podem ser tomados como conjuntos passíveis de serialização, cada qual com um “passo intervalar” distinto; a representação sequencial torna o processo de modulação hipertextual de melodias facilitado. Em termos de serialização, todos os valores contíguos retêm o caráter intervalar: entre 1-2 e 4-5 de qualquer série, por exemplo, encontra-se o mesmo intervalo em todos os modos de um intervalo. Isto quer dizer que a mesma série apresentará qualidades intervalares diferentes, porém estruturalmente análogas, em todos os modos. Em passos subsequentes de modulação, não apenas o perfil do hipotexto é retido, mas a sua sintaxe. Com o método de *modulação intervalar progressiva*<sup>68</sup> a estrutura harmônica da *Sonata op. 111* seria isomorficamente transformada.

O método pode ser demonstrado no motivo do primeiro tema da sonata. Alterando-se o modo do motivo de menor para maior – alteração usada na sonata –, podemos dispô-lo no grupo [2, 2, 1], que corresponde aproximadamente ao modo

<sup>68</sup> Método harmônico teoricamente semelhante aos *ciclos* e as *redes* de Henri Pousseur, mas com diferenças quanto ao uso (POUSSEUR, 2009, p. 211). No apêndice E deste trabalho, o leitor poderá encontrar a codificação deste método na linguagem *Python*.

mixolídio (fig. 22). A partir desta correspondência, encontramos a ordem serial do motivo dentro deste modo ([1, 2, 3, 4, 6, 3]). Após a definição da série de base, toda espécie de modulação poderia ser realizada na compressão e expansão intervalar preservando-se, em termos formais, as relações de contiguidade no novo material intervalar.

Figura 22 – Modulação intervalar progressiva do motivo da sonata op. 111. Acima, a correlação com o modo [2, 2, 1]; abaixo, as seis modulações de compressão e expansão intervalar.

The figure consists of three musical staves. The top staff shows a melodic motif labeled 'motivo (hipotexto)' and its corresponding mode 'modo [2, 2, 1]'. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. Below the notes, an interval series [1, 2, 3, 4, 6, 3] is indicated with arrows showing the intervals between the notes. The bottom two staves are labeled 'modulações:' and show six groups of notes, each with a bracketed label above it: [1], [2, 1], [2], [2, 3], [3, 4], and [5, 6]. These represent different intervallic compressions and expansions of the original motif.

Fonte: Autor (2024)

Contando com este método de “transposição hipertextual” das harmonias, restaria compreender como estas diferenças funcionais poderiam se relacionar com aquelas presentes na op. 111. Optou-se pela via da *direcionalidade*: ao invés de correlações de campo harmônico (e.g., o grupo [1] corresponde ao I grau), o que produziria uma “forma fraca” desprovida de direção, foi decidido que os vetores modulatórios da sonata de Beethoven seriam transpostos para o novo campo de identidades. Entre os compassos 4-11 da introdução da op. 111, é realizada uma modulação que parte de Fá menor, vagueia pela região de Ré $\flat$  maior, e cadencia na região de Sol maior. Este movimento, interpretado como vetor modulatório, transita entre dois pontos distintos. Na busca de representar este vetor com as modulações intervalares progressivas, foram elegidos dois pontos extremos: o ponto A, com intervalos de terça dos arquétipos tonais ([4, 3]); o ponto B, com os intervalos mais comprimidos de segunda menor ([1]). Entre estes extremos, situam-se grupos intermediários ([1, 2, 4], [1, 2, 1], [1, 2, 1, 1]) que gradativamente, mas não continuamente, transitam entre os pontos extremos. No exemplo abaixo (fig. 22), encontra-se o processo que toma forma na seção A.4. (p. 2) de *Palimpsesto-Sonata*:

sobre as alturas fundamentais dos acordes da op. 111, foram criadas modulações intervalares.

Figura 23 – Estrutura harmônica da seção A.4. de *Palimpsesto-Sonata*. Sobre cada uma das alturas, extraídas das fundamentais do hipotexto, são criados octacordes com os intervalos especificados.

fundamentais op. 111 (c. 6-11)  
modos A.4. *Palimpsesto-sonata* (p. 2)

The figure shows two staves of musical notation. The first staff contains seven octacords (groups of eight notes) with the following interval sequences below them: [4, 3], [4, 3], [4, 3], [1, 2, 4], [4, 3], [1, 2, 4], [4, 3, 1], [1, 2, 4]. The second staff contains seven octacords with the following interval sequences below them: [1, 2, 1], [1, 2, 4], [1, 2, 1], [2, 2, 2, 1], [1, 2, 1], [1, 2, 1, 1], [1].

Fonte: Autor (2024)

Através deste uso das modulações progressivas, obteve-se todo o conteúdo harmônico de *Palimpsesto-Sonata*. A utilização, contudo, não fora mecânica e se aproveitou fundamentalmente da escuta dos grupos intervalares na moldagem das modulações. No exemplo precedente (fig. 23), por exemplo, omite-se o grupo de tons inteiros [2] em razão de sua *pregnância* perceptiva que, sendo identificada, torna a passagem menos gradativa. Outro aspecto empírico ocorre na decisão de qual grupo utilizar sobre qual altura “fundamental” do modo. A depender dos dois fatores, são produzidos conjuntos de alturas que continuam ou contrastam com os conjuntos adjacentes (e.g. [3, 4] sobre Lá é idêntico a [4, 3] sobre Dó). Além do parâmetro harmônico, que percorre a malha subcutânea na obra, buscou-se estabelecer transposições hipertextuais das *figuras* da op. 111 – neste caso, os motivos e figuras majoradas (fig. 24).

Figura 24 – Primeiros compassos da Sonata op. 111 de Beethoven. Indicação de quatro figuras (*a, b, c, d*) que são hipertextualmente transpostas para a *Palimpsesto-Sonata*.

The figure shows the first measures of Beethoven's Sonata op. 111. The notation includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, and *cresc.*. Four specific figures are marked with brackets and letters: *a* (first measure), *b* (second measure), *c* (third measure), and *d* (fourth measure). The piece is marked *Maestoso*. There is a *Reo.* marking at the bottom and an asterisk at the end of the first line.

Fonte: BEETHOVEN (1862)

As quatro figuras do trecho acima (fig. 24) foram, por diferentes processos de variação, transformadas no hipertexto musical abaixo (fig. 25). A figura *a*, sétima diminuta descendente (Mi<sub>b</sub>-Fá<sub>♯</sub>), tem as alturas transpostas (Si-Lá<sub>b</sub>) e é ampliada nos extremos do piano. Esta é precedida por *b*, terça menor Lá-Dó em ambos os textos, sintaticamente invertida na transformação. Ainda neste primeiro sistema, temos a variação dos acordes pontuados da op. 111 em simultaneidade com um material autônomo – as alturas em fusa, cujo infra-perfil tende ao fechamento intervalar, são subsumidas pelo super-perfil descendente em oposição ao perfil ascendente da mão esquerda. No segundo sistema, se faz um estiramento temporal do trinado (*c*) em sobreposição à melodia Si-Dó-Ré, alusão do primeiro tema da op. 111, e os acordes precedentes (*b*) na mão esquerda (perfil ascendente subsumido pelo oposto). Em sequência, a alusão evidente da figura de arpejo seguida de acorde (*d*), neste caso continuado com uma ressonância escrita.

Figura 25 – Dois trechos da primeira página de *Palimpsesto-Sonata*. Indicação das figuras (*a*, *b*, *c*, *d*) da op. 111 transformadas no hipertexto.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a tempo marking of quarter note = 48. It features several chords marked with *ppp* and *fff*, with a dynamic shift to *p* and *mp*. A bracket labeled 'a' spans a descending eighth-note figure. A bracket labeled 'b' spans a chord. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p* and a bracket labeled 'b' under a chord. The second system also has two staves. The upper staff starts with a first ending bracket 'p. 1' and a *cresc.* marking. It contains a long note with a bracket labeled 'c' and a trill with a bracket labeled 'd'. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *fff* and a bracket labeled 'd' under a chord. Various other musical notations like triplets, slurs, and dynamic markings are present throughout.

Fonte: Autor (2024)

Estes trechos iniciais exemplificam parte dos processos hipertextuais mobilizados na composição em que o hipotexto é variado, sobreposto com novos materiais, e inserido no contexto harmônico da modulação intervalar progressiva.

Outros momentos expressam o caráter propriamente referencial da obra por meio de citações e alusões. A alusão mais recorrente é a citação do motivo do primeiro tema (fig. 26) da op. 111 no uso do modo hexacórdico de segunda e terça menores ([1, 3]) que retém os intervalos motivicos (terça menor ascendente e “terça maior” descendente). Em alguns trechos, citações difusas são alcançadas no curso de modulações – aspecto que coloca em relevo as permeabilidades observadas em um palimpsesto:

Figura 26 – Exposição da sonata de Beethoven (A) e sétima página de *Palimpsesto* (B).

Fonte: Autor (2024)

Ainda que surja na forma de citação, o material musical da sonata op. 111 encontra-se *defletido* mais do que *refletido* em outros materiais. Ele constitui com *Palimpsesto* em um só tempo uma conexão necessária e, contraditoriamente, uma remissão acessória. Em termos heurísticos, os procedimentos surgem da indagação sobre o hipotexto e os problemas relativos à transformação destes materiais em materiais que, evidentemente, não são os mesmos. Do “ponto de escuta”, a obra não parece exigir referimentos pontuais com o hipotexto, isto é, prescinde do estabelecimento de remissões metatextuais (e.g. este trecho é um *comentário* de determinada parte). O hipotexto é radicalmente transformado no hipertexto que, comparado com o primeiro, aparentemente retém vestígios apenas morfológicos, fragmentos melódicos e aspectos arquitextuais da sonata. Esta dissociação aparente, buscada desde o início, foi condicionada pelo quadro estético-social em que a obra de

Beethoven foi colocada – em específico, na cultura de massas e no universo de mercadorias.

Na obra visual *Ludwig Van* (1970), de Mauricio Kagel (1931-2008), o espectador assiste cenas em que bustos de gesso representando Beethoven são amontoados como se fossem mercadorias com defeito ou restos descartáveis da produção. A imagem do busto, no entanto, ainda é identificável: no processo de reprodução, todos os bustos foram fabricados a partir do mesmo molde. Em sentido análogo, a música de Kagel faz permutações de fragmentos de obras de Beethoven orquestradas de maneira absurda e mesmo cômica. Esta conjunção, que apresenta a funcionalidade *kitsch* reservada à obra do compositor alemão, representa a desarticulação de um dos aspectos mais frementes de sua obra, a saber, a unidade realizada entre a parte e o todo. O que em Kagel é representação, sem dúvida com o olhar crítico, é tomado em *Palimpsesto* como negação: compor com escombros de Beethoven não somente é se opor à obra do gênio, mas cancelar o princípio de demolição.

Em sentido contrário ao processo de reprodução mercantil, na criação de *Palimpsesto* buscou-se dar consequência às formas defletindo-as em novos meios expressivos. Não as transformando em moldes, receptáculos para um novo conteúdo musical, mas novas formas que engendram seus próprios processos. A dialética remissiva seria desdobrada à distância: compreendendo a imbricação de forma e conteúdo, o trabalho hipertextual buscou derivar estruturas independentes que, decorrentes do encontro com outro contexto referencial (i.e. a Música Nova), seriam desenvolvidas de maneira livre a partir da cifra C (p. 13-20). Em virtude da obra de Beethoven não ter sido estilizada e inserida em um contexto exógeno, o potencial *representativo* das paródias foi perdido. Ao operar principalmente fora do modo referencial, aparenta buscar a “crítica antitética” do caráter reificado dos objetos musicais. Esta dupla contradição (i.e., a crítica de um objeto ausente na postura antitética; a necessária reificação ao se representar a crítica da reificação) seria reconsiderada em obras subsequentes e na investigação de outras categorias hipertextuais.



7.2 *L'ESSERE È DERIVA* (2020)

A obra que se seguiu à composição de *Palimpsesto* é, em certo sentido, seu desdobramento. Composta para flauta, contrabaixo e piano, *L'Essere è Deriva*<sup>69</sup> tem a particularidade de transpor hipertextualmente a estrutura fraseológica de dois hipotextos: o *Trio op. 82* de Joseph Haydn (1732-1809) e o *Trio op. 1 n° 1* de Beethoven, ambos para violino, violoncelo e piano. Assim como o arquitepo da forma-sonata sem reexposição de *Palimpsesto*, a obra pode ser seccionada em três partes (A, B e C). Na primeira e segunda parte, a sintaxe do hipotexto – isto é, a consecução e desenvolvimento dos materiais no tempo – foi transformada em outros conteúdos harmônicos, de duração e texturais. Além do arranjo formal, a proporção rítmica e a direcionalidade das frases foi igualmente transportada, assim como a composição da textura (e.g., blocos de acorde, preponderância melódica, presença acentuada ou não na textura, etc.). Para tanto, realizou-se uma análise formal dos hipotextos, seguida pela composição de *paralogias* ou transformações profundas, assuntos que serão abordados adiante. Isto pode ser visto na análise comparativa a seguir (fig. 27). Identificamos que entre hipotexto e hipertexto subsiste a sintaxe aproximada, as ancoragens de alturas, a proporção rítmica, e a direcionalidade dos perfis.

Figura 27 – Análise motívica do *Trio op. 82* de Haydn (1.), parte de violino, e das figuras de *L'Essere è Deriva* (2.), parte de flauta.

The figure displays four staves of musical notation. The first staff, labeled '1.', shows the violin part of Haydn's Trio op. 82, measures 1-4, with dynamics *mf*, *sf*, and *p*. The second staff, labeled '2.', shows the flute part of *L'Essere è Deriva*, measures 1-4, with dynamics *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The third staff, labeled '3.', shows the flute part of *L'Essere è Deriva*, measures 5-8, with dynamics *p*, *ppp*, and *ppp*. The fourth staff, labeled '4.', shows the flute part of *L'Essere è Deriva*, measures 9-12, with dynamics *mf*, *p*, and *ppp*. The score is annotated with structural labels A, B, C, C(t), and D, and includes performance instructions like *gliss.* and *rit.*

Fonte: Autor (2024)

<sup>69</sup> Confronte o apêndice B para visualização integral da obra.

A última seção (C) corresponde ao desenvolvimento livre já realizado em *Palimpsesto*. Desta vez, com um processo de permutação de 17 materiais divididos entre os três instrumentos. Afastando-se da ordem formal das duas primeiras seções, nesta parte (“deriva”) a permutação foi operada aleatoriamente através de jogos de dados que produziram, em termos sintáticos, uma estrutura estacionária de variação. Contrariando esta “deriva” dos materiais, fora realizado um longo processo de “rarefação” – diminuição da recorrência e densidade de informação – que lentamente toma forma, sobretudo no final da obra. Sob a perspectiva *harmônica*, cada seção contém uma identidade harmônica gerada através do método de modulações intervalares, totalizando três modos principais. Estes modos são intermediados por cinco modos modulatórios (A2, A3, B2, B3 e C3). Na busca de maior controle da sucessão dos modos, buscou-se ampliar os grupos intervalares do eixo horizontal ao vertical. Uma aproximação semelhante foi feita no plano das durações no uso de “bandas”.

Ainda que os modos das modulações intervalares progressivas tenham sido transpostos (alturas) em *Palimpsesto*, produzindo verticalidades a partir das “fundamentais”, não foram estipulados grupos intervalares para ordenar esta transposição. Conforme observamos anteriormente (fig. 23), isto foi resultado da disposição dos modos em séries derivadas das fundamentais dos acordes tonais do hipotexto. Estas séries não eram presididas por ordens intervalares claras, ainda que restritas aos padrões das funções tonais. Disto resulta um método em que o eixo horizontal é dirigido por intervalos periódicos e o eixo vertical por séries quasi-periódicas. Na busca de maior controle sobre as resultantes modais, todo o método foi transportado para uma “matriz” em que tanto linhas, correspondentes aos modos intervalares, quanto colunas, antes conduzidas por séries, foram geradas por intervalos periódicos.

Deste processo foram geradas oito matrizes de seis linhas e oito colunas, três dessas correspondentes aos modos principais e as restantes atuando como conexão modulatória entre as principais. No exemplo a seguir (quad. 2), visualizamos o quadro B1 formado pelas linhas [5] e as colunas [1, 3, 4]. Ao longo da obra, as alturas horizontais seriam ordenadas por séries de oito valores e a sucessão de modos

equivalaria, em geral, ao movimento unidirecional no ciclo de quintas (i.e., eixo vertical).

Quadro 2 – Quadro bidimensional da identidade harmônica [1, 3, 4] da seção B de *L'Essere è Deriva*. Os números correspondem à posição das alturas na série (e.g., 1/5, 6/8, etc.).

The musical score consists of six staves, numbered 1 to 6. Above the staves, positions 1 through 8 are indicated. Each staff contains notes corresponding to these positions. The notes are arranged in a grid-like pattern across the staves, with some notes having accidentals (sharps and flats). The notes are: Staff 1: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb); Staff 2: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb); Staff 3: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb); Staff 4: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb); Staff 5: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb); Staff 6: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb).

Fonte: Autor (2024)

Dispostos desta maneira, os modos se assemelham muito com as *redes harmônicas* de Henri Pousseur que são, assim como os “cubos seriais”, matrizes intervalares. Sua diferença reside no padrão usado na “malha” da rede. Nas redes harmônicas, cada eixo é construído por um único intervalo, o que produz – se considerarmos as inversões de linhas e colunas, assim como o limite entre segunda menor e quarta aumentada (evitando os intervalos “invertidos”) – ao todo 42 redes harmônicas. As modulações intervalares, por sua vez, criam matrizes com grupos intervalares de dois ou mais valores, criando uma malha aperiódica em ambos os sentidos (fig. 28):

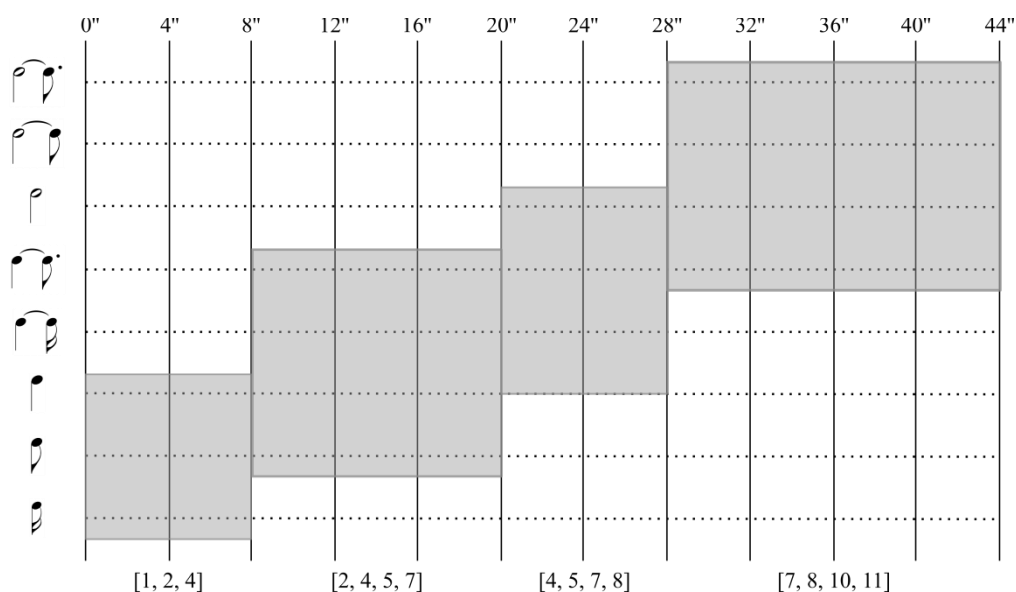
Figura 28 – Representação espacial de uma matriz de [1, 3, 4] horizontal e [1, 2] vertical.

	1	3	4	1	3	4	1	3	4
2									
1									
2									
1									

Fonte: Autor (2024)

Um método semelhante também seria utilizado no plano da *duração* na produção de *escalas de duração*. Partindo de um valor de base, a escala é criada seguindo uma progressão intercalada (ou padrão) determinada por um “grupo intervalar” de duração. Alterando-se o valor de base (e.g. de uma semicolcheia para tercina), é produzida uma nova escala cujas proporções são análogas à primeira. Na transferência da mesma série entre escalas distintas, obtém-se uma modulação de escalas de duração. Além desta modulação, as escalas também podem se dividir em *bandas* de duração – processo utilizado ao longo de *L’Essere*. Cada “banda” corresponde a um limite inferior e superior de durações, criando subconjuntos da totalidade da escala (fig. 29).

Figura 29 – Exemplo de uma escala de durações com o valor base de semicolcheia e intervalo de [1, 2]. As figuras rítmicas indicam os valores da escala no eixo vertical, o tempo (eixo horizontal) é dado em segundos. Os quadrados cinza indicam as bandas de duração e a altura corresponde à “largura” da banda. Os números entre colchetes compreendem os valores discretos dentro desta banda.



Fonte: Autor (2024)

Conforme observamos na análise comparativa precedente (fig. 27), a transformação hipertextual de *L’Essere* difere substancialmente da obra anterior, *Palimpsesto-Sonata*, em razão das figuras musicais do hipotexto não estarem representadas no hipertexto. Não há, neste sentido, um paralelismo evidente, mas derivações gerais da sintaxe, dos perfis, de certas texturas e do arquiteyto. No distanciamento acentuado do hipotexto, o hipertexto chegou ao limite, ainda que

relativo e aproximado, do que podemos considerar a “reconhecibilidade” da hipertextualidade. Limite superior, na máxima distância da citação, mas ainda o resultado de um processo de transfiguração que necessariamente originou-se no hipotexto.

Parte deste problema composicional teria surgido do estudo de *Limites da Interpretação*, texto em que Umberto Eco investiga o discurso do hermetismo e os abusos interpretativos de obras literárias. O autor critica a “deriva” que o leitor hermético faz na interpretação do texto: destituindo-o do poder de comunicar um conteúdo, o texto é tornado um pretexto – além de um segredo – apto a significar virtualmente qualquer objeto. Nesta perspectiva, o texto não apenas é aberto e polissêmico, ele é *vazio*: receptáculo de qualquer significado, por mais estranho que possa ser aos olhos do sentido ideológico (i.e., contexto e ideograma). Usando como exemplo uma frase que contém a palavra “enquanto” e “crocodilo”, Eco compara a postura do leitor hermético àquela do paranoico: “o paranoico vê por sob o meu exemplo um segredo, ao qual aludo, e um complô, com base no qual certamente me movo (geralmente para prejudicá-lo)” (ECO, 2012, p. 33). A alusão à *L’Orfeo* do *Concerto para violino* de Alban Berg é suportada por homologias – isto é, uma correspondência material, ainda que provavelmente fortuita. Eco se refere a outra espécie de alusão, a que surge da inserção dos signos em um processo de semiose infinita.

Se isto é verdade no âmbito da interpretação, não o é no âmbito criativo. A transformação hipertextual, ao contrário da imitação (pastiche), não obedece aos critérios da interpretação. Mobilizando metodologias de variação, ela destitui o hipotexto de sua identidade. Isto é particularmente claro nos procedimentos de *transposição*: ao contrário da paródia, apresentação bipartida do hipotexto, na transposição cria-se um objeto novo que, a rigor, opera uma *paralogia* (i.e., uma analogia “errônea”) em relação ao referente. Erro pretendido na medida em que, realizada a analogia, a segunda obra (hipertexto) resultaria em um “diagrama” da primeira e não, propriamente, uma invenção liberta. Em direção contrária ao mecanicismo descrito, na composição de *L’Essere è Deriva* foram investigados procedimentos que não se direcionam às *figuras* musicais do hipotexto – tal como realizado em *Palimpsesto* –, mas apenas à *sintaxe*. Se em ambas as obras esta

transposição paralógica é verificada, apenas na segunda é radicalmente efetuada na ausência de citações.

### 7.3 JUKEBOX PARÓDIA TOUR (2021)

Na direção contrária das duas obras anteriores, ambas focalizadas na *transposição* do hipotexto, em *JUKEBOX Paródia Tour*<sup>70</sup> foi explorada a categoria hipertextual da *paródia* sob o prisma dos processos de reprodução eletrônica. Se as músicas em particular desvelam no tempo seus materiais, quando inseridas nos dispositivos de reprodução podem sofrer uma transformação: a forma particular é inserida dentro de um todo homogêneo alheio às estruturas próprias. Ainda que não dependa exclusivamente do dispositivo, mas do seu uso, a experiência da música se torna radicalmente fragmentada dentro dos meios eletrônicos, tendência reforçada através da programação que valoriza a brevidade e justaposição (e.g. fluxo não relacional de informações nas *redes*). A máquina de Jukebox é, neste sentido, a precursora dos *gadgets* atuais que proporcionam o referido tipo de escuta: nela, as músicas são trocadas, justapostas e interrompidas sem qualquer ordem específica determinada pela estrutura de cada obra particular ou do contexto (e.g. programa de concerto ou a ordem de um disco).

No sentido de se buscar uma representação crítica e paródica desta escuta fragmentária, a obra, para saxofone tenor, piano e eletrônica, representa a estrutura reificada em que os objetos musicais são colocados no processo de reprodução eletrônica. Representação como crítica ao paroxismo da concepção pluralista que, paradoxalmente, se expressa na indiferença quanto aos conteúdos: a justaposição aleatória produz uma suspensão dos critérios de diferença. Esta estrutura seria transposta para a forma geral de *JUKEBOX* em que são permutadas 20 seções englobadas por citações, paródias, paráfrases e transposições hipertextuais que abrangem de Philippe de Vitry (1291-1361) ao *pop* norte-americano. Esta acelerada permutação é redobrada por um processo direcional de *inchação* referencial, ou paroxismo, do meio ao fim da obra.

---

<sup>70</sup> Confronte o apêndice C para visualizar a obra completa.

A homogeneidade do Jukebox, e mais ainda dos *gadgets* contemporâneos, resulta de um nivelamento estrutural que, em termos hierárquicos, gera a ordenação aleatória de fragmentos musicais. Tendo em vista esta desordem funcional, o procedimento aleatório seria usado na seleção da série de elementos de cada um dos parâmetros composicionais. No quadro a seguir (quad. 3), podemos observar quatro parâmetros, as categorias internas e as letras, números e símbolos que os indicam na série.

Quadro 3 – Quatro parâmetros aleatorizados em *JUKEBOX Paródia Tour*.

	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>			
timbre	<i>harmônico</i>	<i>harmônico / inarmônico</i>	<i>inarmônico</i>			
	1	2	3	4	5	6
paródia	compressão / dilatação (dur.)	retrogradação / subtração (dur.)	oitavação	permutação	verticalização	mod. int. prog.
	→	↔	↷	↘	∞	➤
transição	transformação	mistura	<i>levar</i>	cisão	pausa	diminuição
	1	2	3	4	5	6
eletrônica	referencial	multiplicativa	harmônica	durativa	inarmônica	semântica

Fonte: Autor (2024)

Para cada parâmetro, séries aleatórias foram geradas utilizando-se jogos de dados que seguiam dois tipos de regra. Nos parâmetros “material”, “eletrônica” e “transição”, os elementos repetidos eram descartados, resultando em conjuntos não repetidos de elementos, isto é, a cada ciclo teríamos todos os elementos em ordem diferente, como uma série dodecafônica. Para os demais parâmetros, os elementos repetidos seriam incluídos nas séries. No quadro a seguir (quad. 4) vemos os resultados desta combinatória nas dez primeiras seções:

Quadro 4 – Quadro de combinações das dez primeiras seções de *JUKEBOX Paródia Tour*.

seção	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
material	16	19	11	17	7	4	5	20	9	6
duração	15"	26"	35"	20"	35"	26"	20"	15"	15"	10"
eletrônica	6	1	2	5	3	4	5	4	6	1
timbre	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>C</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
transição	↔	↘	→	∞	➤	↷	∞	➤	↷	↔
andamento	60	90		60						
paródia	3	6	4	5	4	2	2	4	5	2

Fonte: Autor (2024)

O resultado da combinatória multiparamétrica serviria de guia para a composição de cada seção. Ao mesmo tempo, o quadro possibilitou que a “costura” entre os diferentes materiais pudesse ser visualizada de antemão – um dos maiores desafios ao lidar com uma quantidade elevada de hipotextos. A esta estaticidade combinatória, conduzida pela constante transitoriedade dos objetos, se somaria um processo de *inchação referencial* na forma de aceleração de colagens. Isto é feito através da repetição de elementos de uma parte em outra. A partir da 11ª seção, os materiais das dez partes anteriores seriam sobrepostos às seções subsequentes, em ordem retrogradada. Este “palíndromo” foi controlado por percentuais crescentes, determinados pela duração total da seção em questão, que estimariam a extensão temporal dos materiais anteriores na nova seção. Este processo é intensificado pela redobra nas seções 16, 19 e 20, culminando na acelerada colagem de elementos da última seção. No quadro a seguir (quad. 5), podemos visualizar a direcionalidade do processo:

Quadro 5 – Sobreposição de materiais referenciais a partir da 11ª seção de *JUKEBOX Paródia Tour*. Os números indicam as seções em sua ordem de sucessão.

seção	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
						15	14	13	12	11
									17	16
										18

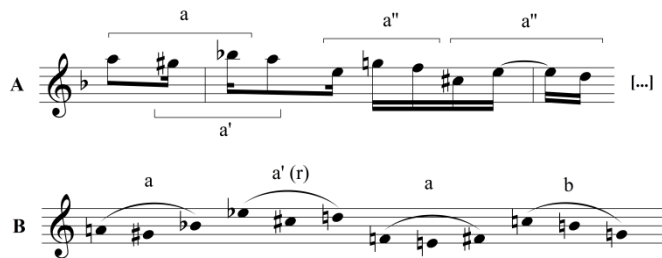
Fonte: Autor (2024)

Do ponto de vista da transformação paródica, foram empregados seis procedimentos principais, dispostos no quadro anterior (quad. 4), dentre os quais a variação rítmica, mudanças de oitava, permutação, verticalização e modulação intervalar. Além dessas, foram utilizadas outras metodologias para a composição de materiais menos dependentes do hipotexto. Estas consistem, em sua maioria, em transposições hipertextuais que contêm apenas referências arquitextuais. Após serem compostos, estes materiais se tornariam hipotextos que, então, seriam outra vez submetidos aos processos de parodização. Um dos procedimentos utilizados desta maneira foi a criação de séries dodecafônicas a partir de conjuntos intervalares analisados no hipotexto. No exemplo apresentado a seguir (fig. 30), observamos a análise motívica (A) de *Chorinho na Praia* de Jacob Bittencourt (1918-1969)



generalizada em uma série dodecafônica (B). O motivo de bordaduras de segunda menor e terça diminuta, invertido e retrogradado no hipotexto, é retomado em três grupos de segundas (B).

Figura 30 – Análise motívica do início de *Chorinho na Praia* de Jacob Bittencourt (A); série dodecafônica da seção 1 depreendida do motivo de segundas (B).



Fonte: Autor (2024)

Um dos procedimentos hipertextuais mais recorrentes em *JUKEBOX* – usado nas seções 4, 9, 11, 12, 16, 20 – foi a “verticalização”. Este consiste na análise de alturas horizontais originalmente dispostas tanto em melodias quanto em acordes do hipotexto e sua subsequente redução estrutural, resultando em conjuntos de alturas dispostos como material harmônico. No exemplo abaixo (fig. 31), as cinco alturas extraídas do *Ragtime* do *Histoire* de Stravinsky (A) encontram-se reordenadas e variadas (B).

Figura 31 – Exemplo de técnica de “verticalização” paródica. Acima (A), o fragmento do *Ragtime* de Stravinsky e ao lado a redução de alturas. No trecho abaixo (B), a seção 9 de *JUKEBOX*.

The image shows two musical examples. Part A shows a piano score for violin and cello/bass from Stravinsky's Ragtime, with an arrow pointing to a reduced set of five notes. Part B shows a saxophone and piano score from Jukebox section 9, illustrating the verticalization technique.

Fonte: Autor (2024)

Outro procedimento utilizado foi a *permutação* de fragmentos do hipotexto. Adotando o princípio de aleatoriedade superestrutural, nos processos de permutação trechos curtos foram simbolizados por números e reordenados através de jogos de dados. Este método é particularmente eficaz em hipotextos que retenham em sua estrutura interna uma propensão à entropia, isto é, que sintaticamente já estejam organizadas de acordo com um princípio serial, aleatório ou aperiódico. Em outros casos, especialmente na sintaxe do tonalismo, esta interrupção pode resultar no “estilhaçamento” da parte que colhe seu sentido na globalidade do todo. Por coincidência, este tipo de parodização incidiria sobre as seções arquitextuais que, de certa maneira, foram compostas segundo critérios de entropia e posteriormente seccionadas e permutadas. A permutação, contudo, seria utilizada em conjunto com outros procedimentos ao longo da seção 14, conforme apresentado no trecho abaixo (fig. 32):

Figura 32 – Técnica de permutação com variação de oitavas. Acima (A), trechos e respectivos compassos da *Variations op. 27* de Webern. No exemplo abaixo (B), a seção 14 de *JUKEBOX*.

The image displays two musical examples, A and B, illustrating permutation with octave variation. Example A consists of three measures from Webern's *Variations op. 27*, labeled as II, c. 17, Or.; I, c. 47, Re.; and III, c. 55, Re. Each measure shows a different time signature and key signature, with dynamic markings *p* and *ff*. Example B shows a section from *JUKEBOX*, starting at measure c. 106, with dynamic markings *p*, *ff*, *f*, *p*, *f*, *p*, *mf*, *f*, and *mp*. The score is written for piano and includes various time signatures and key signatures.

Fonte: Autor (2024)

Nesta seção (14), compassos dos três movimentos das *Variations op. 27* de Anton Webern foram aleatoriamente selecionados, retrogradados ou não, e então permutados. A este móbil foi integrado o método de oitavações que, alterando substancialmente a disposição no campo da tessitura, deu-lhe uma direcionalidade ascendente ausente no texto de Webern (fig. 32.B.). Em conjunto com a troca de oitavas, capaz de produzir perfis e direcionalidades, a permutação *reformou* em um novo contexto o que, de outro modo, resultaria em estilhaçamento. Desta forma, os

processos de paródia de *JUKEBOX Paródia Tour* tendem a se distanciar da imagem caricatural do hipertexto típica do regime satírico – algo visado por meio da não obediência estrita aos resultados, no parâmetro paródico, dos jogos do quadro de combinações.

No momento em que se procurou uma crítica dos “fetiches em ruínas”, mobilizados e potencializados pelos dispositivos de reprodução, por meio da *representação* da forma aleatória assim como do conteúdo musical fragmentário, esbarrou-se, por assim dizer, na imitação em aparência do estado recrudescido do material reificado. Em um sentido estreito, resultante de um binarismo lógico, realizou-se o princípio da reificação de maneira cínica pois, conservado o processo produtivo reificado na estrutura aleatória, realizou-se uma espécie de fetichização estilística ou “embelezamento” do objeto de crítica. Se uma crítica desta natureza coincidiria com obras que expressam cinicamente um conteúdo reificado, não nos parece ser este o caso de *qualquer* obra que mobiliza uma representação da forma reificada. E é no segundo caso que, em nosso entendimento, se encontra *JUKEBOX Paródia Tour*. Para demarcar esta diferença, podemos nos valer de dois fatores objetivos.

O primeiro fator é a dialogia inerente à crítica: concebida como *resposta*, a crítica integra como metatexto elementos (citações ou paráfrases) do texto criticado. Com muita dificuldade afirmaríamos que, ao citar uma passagem de Samuel Bailey (1791-1870), Karl Marx seja partidário de seu pensamento econômico. No momento em que cita o economista inglês, Marx aponta para um argumento oposto tendo em consideração a defesa de seu próprio argumento. Assim como a crítica científica, a desfetichização na música sugeriria um *nexo* com o objeto musical fetichizado e, portanto, uma representação de sua estrutura. A crítica, igualmente, poderia ser expressa em outra proposta sem uma referência clara. É assim que a estultificação da indústria musical opera: sendo racionalmente alijada de qualquer elaboração musical significativa, se coloca contra a complexidade decorrente da expressão musical dos sujeitos – inclusive na música popular. Levando ao limite a lógica permutatória dos *gadgets* com o princípio da aleatoriedade, em *JUKEBOX Paródia Tour* é sugerida uma proposta de escuta irredutível à escuta dos meios de reprodução. No sentido oposto das “latas vazias nas quais o material é envasado à pressão”, conforme diz Adorno (2011, p. 94) em metáfora à música que segue os

moldes industriais, buscou-se tensionar o enlatado até a sua ruptura – seja pela pluralidade real dos hipotextos, pela saturação de metodologias paródicas ou pela aleatoriedade.

O segundo fator é a peculiaridade do texto musical: incapaz de denotar sem qualquer ambiguidade a distância crítica, ao contrário da verbalidade, encontra-se sujeito a produzir interpretações contraditórias – no sentido de se interpretar as mediações participantes no processo criativo e dispostas na escritura musical. Se isto levaria alguns a suspeitar da potência crítica da música, reduzida à gesticulação pantomímica que aponta para o objeto representado e nada diz, levaria outros a defenderem a capacidade da música efetuar sensível e simbolicamente o expediente crítico. Assim como uma leitura hermética de Dante Alighieri destitui o papel do ideograma no texto, o mesmo poderia ser dito de qualquer obra musical: a *intentio auctoris* escrupulosamente descrita por Umberto Eco é uma chave interpretativa imprescindível no entendimento de um texto. Tendo em vista estes dois fatores, a simples transtextualidade com objetos reificados não leva mecanicamente a uma reflexividade “cínica” da realidade representada. Este expediente surge, mais propriamente, da complexa interação entre a forma musical, necessariamente uma elaboração desfeticizante dos materiais, e as mediações propostas pelo criador e ouvinte, sobretudo na *prática musical comum*. Buscamos, assim, demarcar tanto na homogeneidade da linguagem musical – sujeita às múltiplas possibilidades poéticas com ou sem recurso das representações –, quanto na heterogeneidade do objeto musical<sup>71</sup>.

#### 7.4 O PRESIDENTO – BANDA DOS MINISTÉRIOS (2022)

Se de alguma maneira as três primeiras obras buscaram tanto no plano hipertextual quanto na visada crítica operar em eixos delimitados – ou na paródia e transposição, ou na postura antitética e representativa –, a quarta obra que iremos analisar lidou, em certa medida, com as várias categorias hipertextuais. A ópera

---

<sup>71</sup> Demarcação abrangente que, observada a expressão particular de cada sujeito frente ao objeto musical, mostra-se pertinente. Do contrário, recaímos na reificação autonomista do objeto, despojado de um conjunto de intérpretes que reconhecem as nuances do material, ou a deploração de sua materialidade frente à fraseologia subjetivista, em que qualquer argumento verbal – sem lastro na escritura – justifica uma postura crítica.

*O Presidente – Banda dos Ministérios*<sup>72</sup>, para orquestra de câmara, três cantores e narrador, foi composta para o Theatro São Pedro (São Paulo) com o libreto de Lara Duarte (1992-). O primeiro modo transtextual que pode ser destacado da ópera origina-se na paratextualidade do libreto. O texto de Duarte busca representar uma inversão paródica de reivindicações de direitos sociais de grupos LGBTQ+ em efetividades econômicas geralmente expressas por grupos detentores dos meios produtivos. Em outras palavras, a legítima demanda social é cinicamente usada em discursos que, em termos efetivos, mobiliza uma agenda neoliberal e até mesmo proto-fascista. Isto é representado sob a função satírica, com acentuada ironia, nos travestimentos de discursos presidenciais proferidos pelo Presidente (narrador). Em apoio a este personagem e sua política temos a Militante (mezzo-soprano), que canta *jingles* de campanha (i.e. marchas de carnaval), e a Filha (soprano). O Pai (barítono), homem comum de classe média, se encontra com a Filha em uma cafeteria em cenas intercaladas com os discursos, momento em que expõe as ações temerárias do novo governo.

O libreto é dividido em seis cenas, das quais três são discursos presidenciais envolvendo a Militante e o Presidente e as outras três cenas são diálogos entre Pai e Filha. Os discursos são intercalados com os diálogos. Esta estrutura determinaria a construção formal e arquitextual que, tratando-se de uma obra dramática e musical, estabeleceu sua referência macroestrutural no gênero da ópera. Arquitexto abstrato, deduzido de um esquema geral de quatro seções da ópera: a abertura, o *intermezzo*, a aria e o recitativo. A primeira cena é organizada por uma *passacalha* puramente instrumental, seguida de uma ária da Militante (Marcha Rancho) e a recitação do Presidente. A segunda, quarta e sexta cena são predominantemente diálogos que, seguindo o objetivo da maior inteligibilidade do texto – auxiliando, assim, a cena dramática –, tendem ao recitativo, ainda que se afastem da languidez do recitativo clássico<sup>73</sup>. Na quarta cena (p. 56-73), em meio ao diálogo encontram-se dois curtos monólogos que se traduzem, respectivamente, em seções de ária de barítono e de

---

<sup>72</sup> A partitura completa da obra encontra-se no apêndice D deste trabalho.

<sup>73</sup> Os “recitativos” d’*O Presidente* são, via de regra, construções melódicas sinuosas mas que, invariavelmente, respeitam rigorosamente a prosódia do português. A má prosódia, prática farta na música vocal brasileira, deriva da desobediência do *metro* da fala em português que, apesar das idiossincrasias individuais e expressivas, tende ao passo “barroco” e acentuado. Isto é especialmente evidente nas vogais que quase nunca são prolongadas, apenas como ênfase, fenômeno decorrente do ritmo silábico. Se esta regra perde sua força em trechos *ariosos* e distendidos, em trechos silábicos é essencial.

soprano, além da segunda ária da *Militante* (segundo pronunciamento) e o dueto de mezzo-soprano e soprano (*Açucarado (dolce)*, p. 51-55). Além da abertura, duas transições instrumentais formam passagens extremamente condensadas do tipo *intermezzo*, sendo elas a *Marcha Rancho* (p. 50-51) da “banda de carnaval” (flautim, clarinete, trompete, trombone e percussão) e a *Revolução Canônica* em tutti seguida novamente pela banda (p. 73-77).

Em razão dos diferentes elementos hipertextuais sugeridos pela análise do libreto, fez-se presente a necessidade de uma macroestrutura harmônica flexível o suficiente para lidar com as situações dramáticas do texto e, simultaneamente, sistematizada o suficiente para garantir unidade entre as partes. Isto residiria, em superfície, na propensão das óperas serem construídas como sequência de cenas musicais sem conexão intrínseca – algo, por exemplo, refreado pelo *leitmotiv* wagneriano. Neste sentido, buscou-se delinear um processo de *arvoreamento* que conectasse as cenas, tornando-as harmonicamente derivadas de um eixo central com ramificações. Centralidade mais metodológica do que funcional, na medida em que seria expressa no rebatimento formal de cada identidade – estas que, novamente, se arvorariam, conforme observaremos adiante. A identidade harmônica que gerou as derivações apresenta um espelhamento intervalar ao grave e agudo a partir de um intervalo central. Na figura abaixo (fig. 33), podemos observar o acorde espelhado a partir da quarta Sol-Dó com os intervalos de quarta aumentada, terça menor, sexta menor e terça menor.

Figura 33 – Identidade harmônica “E”, acorde geratriz da estrutura harmônica d’*O Presidente*. Ao lado, os intervalos espelhados a partir do eixo central.

The figure displays a musical staff with two clefs: a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The treble clef staff has a key signature of one sharp (F#) and contains the notes G4, A4, B4, and C5. The bass clef staff has a key signature of one flat (Bb) and contains the notes G2, F#2, and G3. To the right of the staves, there is a list of intervals enclosed in brackets: 3m, 6m, 3m, ψ, 4j, ψ, 3m, 6m, 3m.

Fonte: Autor (2024)

A partir deste acorde inicial, seriam realizadas oito modulações intervalares progressivas, quatro no sentido de compressão e as demais na expansão vertical dos

intervalos. A modulação seria gradual e atuaria em intervalos alternados. Por exemplo: simbolizando o eixo central e os quatro intervalos por A, B, C, D e E, a compressão incidiria inicialmente em B e D (subtraindo um semitom); então, na próxima modulação, incidiria sobre A, C e E, e assim por diante. Na expansão, teríamos dois padrões: primeiramente A e B e na sequência C, D, E; e então, assim como na compressão, B e D seguidos dos intervalos A, C, E. O uso desses dois padrões modulatórios se justifica pela escuta musical: caso apenas o primeiro padrão fosse utilizado na expansão, resultaria em sequências de oitavas na primeira expansão. Formalismo que foge ao objetivo de se criar uma transformação gradativa. Disto resultam os acordes, em número total de nove, que abrangem de duas oitavas e meia (compressão do acorde “A”) a aproximadamente cinco oitavas e meia (expansão do acorde “I”). Na figura abaixo (fig. 34) podemos observar o esquema modulatório da ópera:

Figura 34 – As nove simultaneidades moduladas e a identidade harmônica central (E). Os intervalos encontram-se expandidos da esquerda (A) para a direita (I).

The diagram illustrates nine chords (A-I) and a central chord (E) on a grand staff. The chords are arranged in three systems: A, B, C, and D in the top system; E in the middle system; and F, G, H, and I in the bottom system. Arrows labeled (+) and (-) indicate expansion and contraction directions.

Fonte: Autor (2024)

A partir desta macroestrutura, foram desdobradas duas subestruturas que complementaríamos as pormenorizações, ou variações, mais flexíveis da harmonia. A primeira seria a formação de *pentacordes* sobre qualquer altura (“fundamental”) de início. Eles são projeções de metade dos intervalos dos decacordes simétricos sem,

portanto, o intervalo central e apenas os quatro subsequentes. Estes pentacordes são erigidos na direção ascendente e descendente, gerando dois acordes correlatos e semelhantes. Além de variação de alturas, estes pentacordes cumprem a função reguladora da quantidade de *informação*: trechos em que o quinteto de madeiras prevalece, por exemplo, puderam se aproveitar da subestrutura dos pentacordes, o mesmo valendo para trechos de menor saturação espectral e até mesmo – no sentido oposto – na transposição de pentacordes que apresentam intervalos fixos e troca de alturas.

Tendo em vista a simetria de todos os acordes principais, fez-se presente a necessidade de estruturas contrastantes e *assimétricas*, mas que derivassem da macroestrutura. A segunda subestrutura resultaria, então, da inversão das alturas dos acordes principais. Simbolizando por uma sequência de números (1, 2, 3, etc.) as posições das alturas do grave ao agudo no decacorde, foi elaborada a inversão serializada por [3, 7, 10, 2, 9, 5, 1, 4, 8, 6]. Esta ordenação foi disposta sobre os decacordes simétricos A, C, E, G e I produzindo, portanto, cinco decacordes assimétricos. Em espelhamento à macroestrutura de modulações arboradas, também foram realizadas modulações intervalares nestes decacordes assimétricos. Para os acordes assimétricos A, E e I, duas compressões e duas expansões tomaram forma, enquanto para C e G apenas uma em cada sentido. Sem levar em consideração a primeira subcategoria dos pentacordes, os dois grupos de decacordes contam com nove simultaneidades principais, cinco permutações (inversões) e suas respectivas modulações intervalares, totalizando trinta decacordes. Na figura a seguir (fig. 35), podemos observar o decacorde assimétrico “E” e suas modulações intervalares adjacentes.

Figura 35 – O decacorde assimétrico E (EP), permutação do acorde E da figura 39. Ao lado, as modulações intervalares de compressão e expansão.

The figure shows a musical staff with five chords. The first chord is labeled (-2), the second (-1), the third EP, the fourth (+1), and the fifth (+2). The chords are arranged in a sequence, with the EP chord in the center. The notation is in a grand staff with treble and bass clefs.

Fonte: Autor (2024)



A permutação das alturas gerou, conforme nos reportamos acima, uma ordenação numérica correspondente à posição (grave-agudo) no decacorde simétrico. Para se restituir a posição original, ou torná-la totalmente invertida, foram feitas seis séries intermediárias que gradualmente transformam a permutação aperiódica em uma série linear. Cada série intermediária adiciona um par de valores contíguos, aglutinando-os gradualmente em sequências de três e quatro valores contíguos. Na finalização do processo, se produziu a transição de uma série sem qualquer valor contíguo para outra linear (i.e. progressão aritmética). Estas séries se tornariam o material formal principal que ordenaria o conteúdo harmônico, dando-lhe distintas direcionalidades quanto ao perfil melódico – da irregularidade pontilhista à ordem “arpejada”, ambos igualmente subsumidos (através de oitavações) em outros perfis direcionais. No quadro abaixo (quad. 6), observa-se as oito séries principais que se transformam gradualmente da série permutada (A) à ordenação retrógrada da série linear (H):

Quadro 6 – As oito séries principais d’*O Presidente* dispostas da permutação (A) à ordem linear (H).

<b>A</b>	3	7	10	2	9	5	1	4	8	6
<b>B</b>	3	7	10	9	2	5	1	4	8	6
<b>C</b>	3	7	10	9	2	1	5	4	8	6
<b>D</b>	3	7	8 <sub>(R)</sub>	10	9	2	1	5	4	6
<b>E</b>	7	8 <sub>(R)</sub>	10	9	3	2	1	5	4	6
<b>F</b>	10	9	8	7	3	2	1	4	5	6 <sub>(R)</sub>
<b>G</b>	10	9	8	7	4	5	6 <sub>(R)</sub>	3	2	1
<b>H</b>	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Fonte: Autor (2024)

Ainda tendo em vista a adaptação desta estrutura harmônica a diferentes contextos expressivos, sobretudo nas figuras ornamentadas e menos dependentes da ordem intervalar (e.g. volatas, passagens de graus conjuntos, glissandos de harpa, massas orquestrais, etc.), foram criados *modos* a partir da compressão das alturas na oitava – método semelhante àquele utilizado em *Palimpsesto-sonata*. Estes modos menos “estruturados” seriam, por exemplo, utilizados na conexão de “pilares” estruturantes estabelecidos pelas séries, isto é, seriam dispostas como ornamentação

integrada ao conteúdo principal – uso, no entanto, restrito a certas passagens, prevalecendo a construção serial sobre a modal. Este uso é particularmente claro no início (*passacalha*) nas partes de piano e harpa em que escalas conectam as alturas estruturais da série, ao passo que o mesmo processo é feito nas cordas por meio de *glissandi* (confronte o apêndice D, p. 1-9 da partitura). No exemplo abaixo (fig. 36), podemos observar a redução modal dos nove decacordes simétricos com os números acima indicando a posição de certa altura na ordem do grave ao agudo da simultaneidade principal.

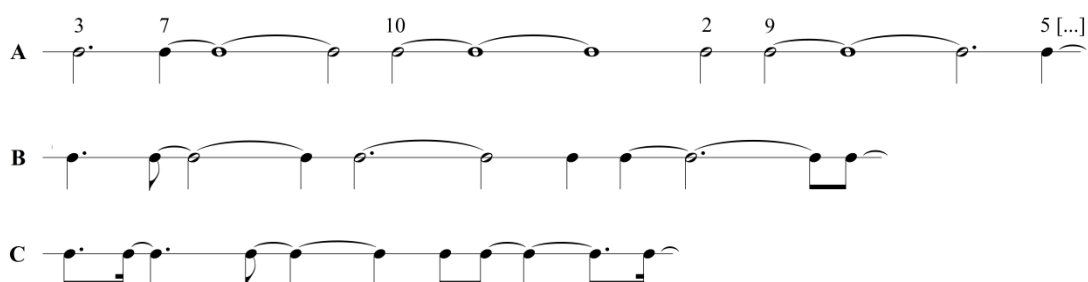
Figura 36 – Nove modos deduzidos dos decacordes. Os números representam a posição que determinada altura ocupa no acorde principal.

Fonte: Autor (2024)

Um exemplo de utilização de todo este método harmônico é visualizado na *Passacalha* seguida da *Marcha Rancho* da primeira cena da ópera. Em referência à processualidade da passacalha barroca, em que um baixo é repetido abaixo de uma sequência de variações, foi elaborada uma sequência de dez alturas do decacorde assimétrico de “AP-2” – ordenada pela série A – executada repetidamente por contrabaixo e piano durante toda a primeira cena. A cada ciclo do baixo, são sobrepostas novas camadas dos respectivos decacordes “AP”, “AP+2”, “CP”, “D” e então “E”, produzindo uma lenta modulação da máxima compressão até o acorde principal. No início da *Marcha Rancho*, cada uma destas camadas é condensada em uma para, então, totalizar com o baixo repetido e a “banda de carnaval” (que inicia sobre o palco) três camadas. Sob a perspectiva da duração, a série “A” ordena a proporção das durações a partir de uma figura de base. Cada nova camada tem a

duração total diminuída, ainda que a mesma proporção. Isto move um processo de sobreposição em cânone de camadas moduladas ritmicamente sempre na metade do valor da entrada precedentes (i.e. enquanto a primeira camada completa um ciclo, a segunda realiza dois e a terceira, quatro ciclos). Na figura abaixo (fig. 37), podemos observar este cânone:

Figura 37 – Três camadas de duração da *Passacalha*. A primeira (A), referente ao baixo, tem a semínima como figura de base, seguida respectivamente da colcheia (B) e semicolcheia (C).



Fonte: Autor (2024)

Uma das referencialidades centrais da ópera, desenrolada em inserções intermitentes desde a *Passacalha*, é o gênero da marcha, tanto de carnaval quanto patriótico-militar. Cada discurso do Presidente é acompanhado por um *jingle* de campanha e uma parada militar integrada pela “banda arco-íris” (flautim, clarinete, trompete, trombone e percussão), a Militante que entoa as marchas e o balé dos soldados de camuflado rosa. A paródia dos espetáculos cívicos de cunho fascista, paródia por si só de manifestações culturais populares, é sucedida por discursos de integração no governo – nos ministérios do poder executivo – de *identidades* historicamente excluídas do regime democrático, mais especificamente os grupos LGBTQ+. No decurso da ópera, os discursos se tornam cada vez mais autoritários, discriminatórios e favoráveis a medidas econômicas contrárias às necessidades populares. Desta maneira, a diversidade de identidades no governo é cinicamente vertida às *identidades reificadas* utilizadas de modo instrumental para se atingir a finalidade contrária à promessa democrática. As marchas, neste sentido, podem representar em um só tempo a sobreposição de identidades melódicas (citações em politonalismo) e o travestimento das marchas patriótico-militares em marchas de carnaval.

Foram selecionadas oito marchas e um choro, dentre as quais três são efetivamente hinos (a Internacional, o hino brasileiro e norte-americano), três são marchinhas de carnaval (*Mamãe eu Quero*, *Cabeleira do Zezé* e *Caçador de Esmeraldas*), um é de cunho chauvinista (*Legião Revolucionária*), e as outras irreduzíveis a estas categorias (o choro *Na Glória* e *Marche Royale* da *Histoire* de Stravinsky). Estas marchas passariam por três procedimentos principais: citações fragmentadas em sobreposição, a “sutura” de citações em uma única melodia e a transposição hipertextual. Em todos os andamentos de *Marcha Rancho* da ópera, fragmentos originais, variados ou transformados seriam permutados e sobrepostos respeitando-se ou não, dependendo do fragmento, a permanência em determinado instrumento da “banda arco-íris”: na exposição dos trechos da *Marche Royale*, por exemplo, seria retida sempre a mesma instrumentação (escala inicial no trombone, quintinas no trompete e apojeturas de clarinete). Na primeira cena, as marchas patriótico-militares seriam alternadas com as marchas de carnaval e gradualmente, a cada intromissão cíclica, misturadas até se tornarem um só grupo homogêneo de fragmentos transformados, “enquadrados” na harmonia principal (conforme veremos adiante), e sobrepostos.

As *suturas* foram utilizadas como procedimento para a criação do pastiche satírico: o processo de composição que conecta fios discursivos na composição de novas melodias populares muitas vezes – sobretudo na consciência daquele que precipita-se sobre um modelo genérico – parece operar uma colagem de íntegras melodias (e.g. juntam-se “jargões” que nas composições particulares cumprem evidentes, ainda que sucintos, papéis na obtenção de unidade e desenvolvimento motivico). Se por acaso houvesse um compositor ideal de marchas fascistas, ele provavelmente adotaria um método deste feitio. A sutura, portanto, não apenas representa uma má consciência, mas a leva ao paroxismo da intencionalidade – metodologia que propositadamente visa criar um tema convincente que, antes de intertextual, é um *embuste*. Esta farsa, no entanto, é material da transformação hipertextual que expõe a nu o abismo entre a representação falaciosa e o processo desfeticizante.

Na melodia a seguir (fig. 38) podemos observar a imbricação de trechos, motivos e fragmentos reintegrados na melodia da marcha da primeira cena d’*O Presidente*. Se ao menos uma tradução paratextual é claramente realizada (o Hino

Nacional e Ministério da Defesa), as outras suturas tendem a conectar-se sem preocupação com essa relação. Tratando-se de uma marcha, se mostra pertinente a inteligibilidade do texto. Tendo em vista este fator, se objetivou conectar trechos condizentes com a prosódia do libreto, incluindo as adaptações rítmicas com esta finalidade.

Figura 38 – Melodia da *Marcha Rancho* da primeira cena sem transformação hipertextual com as respectivas citações: arpejo do hino norte-americano (A) seguido de frase do hino brasileiro (B), fragmento inicial do hino da Internacional (C), citação com modificações de *Caçador de Esmeraldas* (D) e o trecho final da *Legião Revolucionária* (E). As partes fora dos colchetes não são citações, mas variações livres do perfil de outras marchas.

que - ro, u - ma vi - ce bi - cha pre - si - den - to na De - fe - sa, u - ma ca - mi - nho - nei - ra mi -

ni - tra bo - ne - ca - da, e - du - ca - ção u - ma tra - ves - ti - ge -

rin - do com di - plo - ma - ci - a as Re - la - ções Ex - te - ri - o - res

Fonte: Autor (2024)

Tanto esta quanto as demais marchas seriam reexpostas e transformadas: os perfis seriam dispersos no registro e os intervalos de conteúdo tonal gradualmente seriam “enquadrados” em uma transposição hipertextual. O método usado seria semelhante àquele descrito em *Palimpsesto-Sonata* da transformação do motivo via comparação com o conjunto intervalar diatônico. Neste caso, isto seria realizado comparando cada posição da altura na escala com os modos deduzidos dos nove decacordes. Esta metodologia pode ser exemplificada com o “enquadramento” de *Mamãe eu quero* no modo “A”. Na figura a seguir (fig. 39) observa-se o modo do hipotexto (Dó maior) e do hipertexto (modo A):

Figura 39 – Modo maior em comparação com sete décimos do modo “A”.

Fonte: Autor (2024)

Modulando cada altura do hipotexto no respectivo hipertexto, temos uma transformação radical da estrutura intervalar. Com o intuito de se matizar a transição entre os dois pontos extremos, fez-se uso do método de *modulação diferencial*. A gradual substituição de elementos do grupo de alturas faz com que, a cada passo subsequente, o resultado se aproxime ou se afaste de um ponto de referência – a depender do lado que se observe. Da combinação destes dois métodos resultaria a profunda transformação das marchas até o fim da primeira cena, momento em que perdem completamente o conteúdo intervalar inicial. Estes dois processos podem ser observados abaixo (fig. 40):

Figura 40 – Combinação do “enquadramento” modal e modulação diferencial em *Mamãe eu quero*. No primeiro sistema encontra-se a melodia inicial e no quarto sistema a transformação modal. No segundo e terceiro sistema encontra-se a matização das modulações diferenciais. As setas verticais indicam as alturas modificadas em cada passo sucessivo.

The image displays a musical score for the piece 'Mamãe eu quero'. It consists of four systems of music, each on a single staff. The first system shows the initial melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second and third systems show the same melody with vertical arrows pointing to specific notes, indicating pitch modifications. The fourth system shows the final modal transformation, where the notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, but with different accidentals and a different overall pitch level.

Fonte: Autor (2024)

Além das categorias referenciais disposta em citações e “suturas” e as transformações e imitações das marchas – ambas de cunho hipertextual –, ao menos uma *paródia* se apresenta na primeira cena. A melodia de *Coco Capim da Lagoa*, transcrita por Mário de Andrade no importante porém controverso *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), receberia um novo texto e um arranjo homofônico em fabordão. Diferentemente da distorção prosódica usual da paródia, neste caso a acentuação de ambos os textos é coincidente. O texto do refrão “o capim da lagoa, o veado comeu” seria trocado por “o futuro chegou e é multicolor”, ambas com caráter anapesto. Fazendo a elisão do último “a” de *lagoa* e “o”, se apresentam quatro sequências de duas sílabas átonas e uma tônica. O mesmo é verificado no texto da paródia: a não ser a prolongação (feita como pausa) da última sílaba de “chegou”,

ambos os textos podem ser permutados, em termos de prosódia, sem risco de deslocamento ou adaptação forçada. Na paródia, no entanto, três elementos da transcrição foram modificados: o grupo de duas semicolcheias do hipotexto foi interpretado como sincopa; uma ornamentação de bordadura superior mudaria a finalização da primeira semifrase; uma cadência com dupla sensível, tipicamente medieval, é usada no final da frase. Na redução vocal abaixo (fig. 41), podemos observar a transcrição de *Capim na lagoa* e a paródia em fabordão das três vezes solistas.

Figura 41 – A melodia de *Coco Capim da lagoa* (A) e a paródia em fabordão de *O Presidente* (B).

Coco ♩ = 76

A

O ca - pim da la - goa vi - ado co - meu O ca - pim da la - goa vi - ado co - meu O - ca -

1. Banda dos Ministérios - c. 90

B

o fu - tu - ro che - gou e é mul - ti cor o fu - tu - ro che - gou e é mul - ti cor

Fonte: Autor (2024)

O mesmo texto, espécie de *slogan* de campanha, receberia na quinta cena um tratamento musical diferente, acentuando ainda mais o oxímoro do “futuro” que remete-se à antiguidade. Retrocedendo mais ainda, adaptou-se o texto em uma transposição hipertextual de *Sederunt Principes*, de Pérotin (c. sec. XII-XIII). A alteração de alturas do hipotexto, ainda muito próximas do original, foi conduzida segundo a transposição modal exemplificada anteriormente (fig. 40). Seguindo a distensão temporal das sílabas do *organum* de Pérotin, o texto teve igualmente as sílabas prolongadas com o uso de melismas. Além das alturas, a maior modificação ocorre nas durações. O hipotexto apresenta uma divisão ternária que é modificada de

maneira que se adeque às sincopas do *Capim da Lagoa*, retendo (além do texto) o caráter rítmico geral da primeira exposição. Apesar destas modificações locais, a sonoridade muito característica do *organum* é retida – assim como uma significativa parte da estrutura intervalar, do perfil e da textura –, tornando este trecho uma referencialidade de “alusão”, ainda que não evidente, distinta de uma paráfrase ou imitação. Neste sentido, configura-se também como uma paródia na definição mais recorrente do termo. No excerto abaixo (fig. 42) da redução vocal de *Sederunt* e da quinta cena da ópera podemos comparar os dois textos musicais. É patente a similaridade da segunda frase (“chegou”) com as vozes *quadruplum* e *tripulum* de *Sederunt*.

Figura 42 – Paródia de *Sederunt Principes* de Pérotin. Na redução vocal acima (A) é apresentado o início de *Sederunt* e abaixo (B) a transformação paródica da ópera *O Presidente*.

*Sederunt Principes*

A

c. 233 (*Organum*)

B

o fu - tu - ro che go -

u [...]



## 8 CONCLUSÃO

Das primeiras discussões sobre a transformação do objeto musical sob a influência da forma mercadoria, assim como as consequências da reificação na subjetividade dos produtores, até a proposição de algumas soluções da poética transtextual, percorremos um caminho que, em linhas gerais, partiu de fenômenos abrangentes que determinam a linguagem da música até escolhas particulares que, provendo-se de uma perspectiva a respeito da *encruzilhada* do presente, buscam soluções sensíveis para o problema da reificação. Observamos na transformação do trabalho dos músicos no Ocidente o surgimento de novas relações produtivas que, afastando-se do mecenato, favoreceram a liberdade criativa e a formação de um domínio próprio *da* música. Em contrapartida, o objeto musical seria lançado no universo de mercadorias que, em função de sua estrutura mercantil, mudaria não apenas a qualidade deste objeto, mas principalmente a razão de seus produtores. Na contramão desta tendência, diversos compositores e intérpretes buscaram levar às últimas consequências o princípio emancipatório proposto, entretanto não efetuado, pelas revoluções do século XIX: o modernismo fundaria na autorreflexão do objeto musical tanto a linha de fuga quanto o aprofundamento e fechamento que dificulta a tomada de controle da produção artística *dentro* da partilha e prática sociais. Este movimento seria, então, questionado – com resultados ambíguos – pela retomada de elementos que representam, na crítica ou no espelhamento, as práticas musicais reificadas.

Esse processo histórico poderia ser visto, em certa perspectiva, como uma teleologia *alternada* em que os produtores são obrigados a “escolher” se posicionar contra ou a favor dos poderes hegemônicos. O processo parece, no entanto, ser um estreitamento dos horizontes de ação. As alternativas excludentes colocam os produtores entre a cruz e a espada: submetidos ao desígnio do mercado, despojam o objeto musical de sua qualidade autônoma, subtraídos das relações produtivas na autorreflexão estética, tornam-se estranhos a si mesmos e aos outros. Apesar das aparências, ambos os polos sucumbem em um estado de anomia em que o sujeito encontra-se *ausente* na relação com o objeto, seja na troca mercantil quanto no “individualismo” autorreflexivo. Isto é, ambos parecem prover-se da mesma razão expressa, muitas vezes, por um acentuado cinismo. Levada a outro estágio, esta

dualidade entra em confronto com a tentativa dos sujeitos produzirem novas sensibilidades *em* meio (e não *no* meio) ao estreitamento de horizontes, ou seja, intervindo no sentido contrário a toda a racionalidade do mundo que constringe a Música Nova.

O dualismo perde a sua força quando vemos que, em ambos os casos, a linguagem da música – como produto social – encontra-se presente, ainda que restringida. Em nossa investigação da intertextualidade da música, buscamos compreender que, ao mesmo tempo em que os “fios” dos discursos são atados nas formas ideológicas e depositados em normas e pressupostos, também podem ser desatados por uma postura desfetichizante. O aspecto dialógico da linguagem nos mostra igualmente que as conexões “ossificadas” dos materiais que significam os gêneros e estilos possibilita, e demanda, alguma resposta dos indivíduos. Realizada *dentro* do ideograma, a resposta é capaz de desarticular os vínculos naturalizados, reificados. Incapaz de despir-se de seu próprio tempo histórico e se totalizar conservadoramente nas respostas passadas, o indivíduo é impelido a responder o problema na presentidade e, portanto, está em *tensão* com as demais respostas divergentes para o mesmo problema. O mesmo pode ser dito para aquele que, calando-se, tenta abster-se do diálogo criando um monólogo que, em aparência, é linguisticamente solitário. Em resposta a este, relembramos as palavras de *Heauton Timorumenos* (“O autopunidor”) de Terêncio: “Sou um homem: nada do que me é humano é estranho”<sup>74</sup>.

Se uma parcela da transtextualidade é linguístico-estrutural, como a sempre atuante intertextualidade, outra significativa parcela repousa na escolha de uma *escritura* e de uma poética. Segundo Barthes (1972, p. 49), “cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que se põe em questão”. Ao pressupor uma postura entre uma “memória e liberdade”, a escritura demanda uma escolha na compressão do presente e uma reestruturação das próprias normas que enquadram a música em um campo reduzido. Na análise dos modos transtextuais, pudemos observar como as diferentes conexões dentro e fora da linguagem musical engendram, igualmente, diferentes objetos assinalados pelas decisões que o compositor toma em relação ao dialogismo: da antítese nova até o

---

<sup>74</sup> *Homo sum: humani nihil a me alienum puto.*

pastiche, encontramos inúmeras matizes e maneiras de “reatar” os discursos musicais, dando-lhes unidade, estranheza, rejeição ou até mesmo uma homogênea conciliação distendida (i.e., não tensiva).

Entre essas decisões que compreendem tanto a reprodutibilidade (pastiches, charges e forjação) quanto as transformações que se valem dos materiais do texto referenciado, ou mesmo o distanciamento metatextual, encontram-se muitas vias transtextuais que, dirigidas por uma escritura crítica – aliada a uma postura ética –, levam ao novo universo sonoro que não somente *encena* uma sensibilidade não reificada, mas antecipa a futura representação das relações produtivas não mais fetichizadas. Isto é, traz ao presente, por meio da representação, a possibilidade de conectar os sujeitos, a força produtiva, com a partilha de uma nova sensibilidade. Segundo Rancière (2005, p. 67), “a arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade”. A apresentação a si dos *outros* que, acordados em vigília, sonham pesadelos.

## REFERÊNCIAS

ADÈS, Thomas. **Full of noises**: conversations with Tom Service. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

ADÈS, Thomas. **Living Toys**. Orquestra de câmara. London: Faber Music, 1996.

ADÈS, Thomas. **Paraphrase on Powder Her Face**. Piano. London: Faber Music, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Mário de. **O Baile das Quatro Artes**. São Paulo: Ed. Martins, 1963.

ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail; VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARROSO, Luís Roberto. Populismo, autoritarismo e resistência democrática: as cortes constitucionais no jogo do poder. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, RJ, v. 20, n. 10, p.1-34, 2022.

BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Edition de Seuil, 1972.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonaten für das Pianoforte**. Piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.

BERBER, Tony; BARBARA, Leilal. Frequência e uso de estrangeirismos ingleses no português brasileiro: Um estudo baseado em corpus. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Pampulha, MG, v. 5, n. 1, p. 95-114, 2005.

BERG, Alban. **Violinkonzert**. Violino e orquestra. Vienna: Universal Edition, 1936.

BOLCOM, William. From "Something About the Music" *In*: SCHWARTZ, Elliot. **Contemporary Composers on Contemporary Music**. New York: Da Capo, 1998. p. 481-483.

BONIS, Maurício de. **Tabulae scriptae**: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. Orientadora: Flávia Toni. 2012. Tese de doutorado (Pós-graduação em musicologia) – Departamento de comunicação e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BORGHETTI, Vincenzo. Music and the representation of princely power in the fifteenth and sixteenth century. **Acta Musicologica**, Basel, CH, v. 80, n. 2, p. 179-214, 2008.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. Org. THÉVENIN, Paulo. Trad. Stella Montinho; Caio Pagano; Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOULEZ, Pierre. **Le Marteau Sans Maître**. Flauta, Vibrafone, Violão e Contralto. London: Universal, 1954.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

BUTOR, Michel. Music as a Realistic Art. **Perspectives of New Music**. Trad. Donald Schier. Seattle, EUA, v. 20, n.1, p. 448-463, 1981.

BUZATO, Marcelo et al. Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Pampulha, MG, v. 13, n. 4, p. 1191-1221, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, Paulo. Transtextuality according to Gérard Genette – and beyond. *In*: KOSTKA, Violetta. **Intertextuality in music: dialogic composition**. New York: Routledge, 2021. p. 56-98.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DENORA, Tia. Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna. **American Journal of Sociology**, Chicago, EUA, v. 97, n. 2, p. 310-346, 1991.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUFAY, Guillaume. **Opera Omnia, Tome III: Missarum Pars Altera. Coro**. Roma: American Institute of Musicology, 1951.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Trad. Pérola de Carvalho. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012

ELIAS, Norbert. **Mozart**: Sociologia de um Gênio. Trad. Sérgio Goes de Paiva. Zahar: Rio de Janeiro, 1995.

FALCK, Robert. Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification. **The Musical Quarterly**, Oxford, GB, v. 65, n. 1, 1979.

FLESCH, Carl. **Urstudien für Violine**. Berlin: Ries & Erler, 1911.

GARCIA, Marília. **Expedição Nebulosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Trad. Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Lisboa: Vega, 1987.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GRAMSCI, Antonio. **O leitor de Gramsci**: escritos escolhidos: 1916-1937. Org. Carlos Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

GREGORY, Robin. Dies Irae. **Music & Letters**. Oxford, GB, v. 34, n. 2, p. 133-139, 1953.

GRESPLAN, Jorge. **Marx e a crítica do modo de representação capitalista**. São Paulo: Boitempo, 2019.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Trad. Artur Morão. Covilhã: Lusofia, 2011.

HINDEMITH, Paul. **Ludus Tonalis**. Piano. New York: Associated Music Publishers, 1943.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**: ou matéria, forma e poder de um eclesiástico e civil. Trad. Rosina D'Angina. São Paulo: Martin Claret, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d. [1970]

JARMAN, Douglas. **The music of Alban Berg**. Los Angeles: University of California Press, 1979.

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Edition de Seuil, 1969.

LACHENMANN, Helmut. **Marche Fatale**. Orquestra. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 2018.

LENNEBERG, Hans. Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century. Some Vignettes. **The Journal of Musicology**, Berkeley, EUA, v. 2, n. 2, p. 174-183, 1983.

LISSA, Zofia. Historical Awareness of Music and Its Role in Present-Day Musical Culture. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 4, n. 1, p. 17-33, 1973.

LONITZ, Henri. **Theodor W. Adorno and Alban Berg**: correspondence 1925-1935. Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity, 2005.



LUXEMBURGO, Rosa. **A Acumulação do Capital**: Contribuição ao Estudo Econômico do Imperialismo. Trad. Marijane Lisboa e Otto Walter. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MANOURY, Philippe. O gesto, a Natureza e o Lugar: Um Demônio nos Circuitos. *In*: MENEZES, Flo. **Música Eletroacústica**: História e Estéticas. Trad. Flo Menezes. São Paulo: Edusp, 2009. p. 205-210.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Trad. Marcia Lucia Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Trad. Giasone Rebuá. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

MARÓTHY, János. **Musica e Uomo**. Trad. Teréz Marosi. Milão: Ricordi, 1987.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. v. 1. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

MARX, Karl; ENGELS; Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. Martins Fontes: São Paulo, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Vaga Música**. 2 ed. São Paulo: Global, 2013.

MENDES, Gilberto. **Sinfonia de Navios Andantes**. Flauta, clarinete, fagote, trompa, percussão, piano e quarteto de cordas. São Paulo: Camerata Profana, 2015.

MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia Musical**: dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp, 1994.

MENEZES, Flo. **Luciano Berio**: legado e atualidade. São Paulo: Ed. da Unesp Digital, 2015.

MENEZES, Flo. **Matemática dos afetos**: tratado de (re)composição musical. São Paulo: Edusp, 2013.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MONTEVERDI, Claudio. **Cartas de Claudio Monteverdi (1601-1643)**. Trad. Ligiana Costa. São Paulo: Unesp, 2011.

MONTEVERDI, Claudio. **L'Orfeo: Favola In Musica**. Coro e orquestra. Venezia: Ricciardo Amadino, 1609.

MURICY, Andrade. **Caminho de Música**. São Paulo: Guaíra, 1946.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu**: ensaios de semiologia musical aplicada. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NEPOMUCENO, Alberto. **Suíte Antiga**. Piano. São Paulo: Bevilacqua, [18--].

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Caderno de Pânico**. Edusp: São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Peças para piano**. São Paulo: Edusp, 2006.

OLIVEIRA, Willy Corrêa. **Solo II**. Violoncelo. Sem editora, 2002.

PERKINS, Leeman. Musical Patronage at the Royal Court of France under Charles VII and Louis XI (1422-83). **Journal of the American Musicological Society**, v. 37, n. 3, p. 507-566, 1984.

PIMENTA, Tomás. Alienation and fetishism in Karl Marx's critique of political economy. **Nova economia**, v. 30, n. 2, p. 605-628, 2020.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau**. Trad. Flo Menezes; Mauricio Oliveira dos Santos. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

POUSSEUR, Henri. **Composer (avec) des Identités Culturelles**. In: Série et Harmonie Généralisées. Auderghem: Mardaga, 2009.

POUSSEUR, Henri. **Música, semántica, sociedad**. Madrid: Alianza, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. As desventuras do pensamento crítico. In: CARDOSO, Rui. **Conferências Internacionais Serralves – Política**. Trad. Simoneta Netto. Porto: Serralves, 2007. p. 75-98.

RAYOR, Henry. **História Social da Música: da Idade Média a Beethoven**. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ROCHBERG, George. On the Third String Quartet. In: SCHWARTZ, Elliot. **Contemporary Composers on Contemporary Music**. New York: Da Capo, 1998. p. 403-407.

RUBIN, Isaak. **Essays on Marx's theory of value**. Montreal: Black Rose Books, 1990.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SCHOENBEG, Arnold. **Fundamentals of musical composition**. London: Faber and Faber, 1967.

SCHOENBEG, Arnold. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHOENBEG, Arnold. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950.

SCHOENBERG, Arnold. **Fünf Klavierstücke**. Piano. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1923.

SCHULLER, Gunther. Third Stream. *In*: SCHWARTZ, Elliot. **Contemporary Composers on Contemporary Music**. New York: Da Capo, 1998. p. 408-414.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica**. Trad. Marco Casanova et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUZA, Rodolfo. Influencia e intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. **Música em perspectiva**, v. 1, n. 2, p.53-82, 2008.

STAAR, Pamela. Musical Entrepreneurship in 15th-Century Europe. **Early Music**, v. 32, n. 1, p. 119-133, 2004.

STANLEY, Sharon. Retreat from Politics: The Cynic in Modern Times. **Polity**, v. 39, n. 3, p. 384-407, 2007.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

STRYKOWSKI, Derek. The Business of Composition: Measuring Economic Relationships At Breitkopf & Härtel, 1798–1838. **Notes**. v. 74, n. 4, p. 574-602, 2018.

TCHEKHOV, Anton. **O Assassinato e outras histórias**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Abril, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. **O Canto do Cisne Negro**. Violoncelo. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1917.

WEBER, Wiliam. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 25, n. 1, p. 175-190, 1994.

WELLS, Dominic. Plural styles, personal style: the music of Thomas Adès. **Tempo**, v. 66, n. 260, p. 2-14, 2012.

XAVIER, Gabriel. **AlterEGO-Trip**. Trombone e eletrônica. Sem editora, 2021.

XAVIER, Gabriel. **JUKEBOX Paródia Tour**. Saxofone, piano e eletrônica. Sem editora, 2021.

XAVIER, Gabriel. **L'Essere è Deriva**. Flauta, contrabaixo e piano. Sem editora, 2022.

XAVIER, Gabriel. **Lance de Coreocronia**. Clarinete, violoncelo, percussão e piano. Sem editora, 2020.

XAVIER, Gabriel. **O Presidente – Banda dos Ministérios**. Duas sopranos, barítono, narrador e orquestra de câmara. Sem editora, 2022.

XAVIER, Gabriel. **Palimpsesto-Sonata**. Piano. Sem editora, 2020.

XAVIER, Gabriel. **Será Canto à Fantasia?**. Quinteto de cordas, percussão e piano. Sem editora, 2022.

XAVIER, Gabriel. The hypertextuality of Contrafacta. *In*: MENEZES, Flo. **Musica de Escritura**: o Maximalismo na obra de Flo Menezes. São Paulo: Flopan, 2022. p. 384-404.

ZIZEK, Slavoj. **The Indivisible Remainder**. New York: Verso, 2007.

### APÊNDICE A – Palimpsesto-Sonata

## Palimpsesto-Sonata

Gabriel Xavier (2020)

The first system of the handwritten musical score for 'Palimpsesto-Sonata' by Gabriel Xavier (2020) is written in 4/8 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a treble and bass clef staff with a tempo marking of quarter note = 48. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *ppp*, *fff*, *mp*, *dim.*, *mf*, and *f*. The second system continues the melodic and harmonic development, incorporating a trill (TR) and a crescendo. The third system concludes the first system with further dynamic contrasts and rhythmic complexity.

The second system of the handwritten musical score continues the composition. It consists of three systems of staves. The first system of this section features a prominent trill (TR) and a crescendo leading to a fortissimo (*fff*) passage. The second system continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *mp*, *f*, and *pp*. The third system concludes with a series of chords and melodic lines, marked with *mp*, *f*, and *mf*. The score is densely notated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic hairpins.





Handwritten musical score for page 5, consisting of three systems of piano and grand staff notation. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *ppp*, *mf*, and *fff*. It features numerous markings including accents, slurs, and trills (TR). Measure numbers 10, 12, and 13 are indicated. The notation is dense and includes complex rhythmic patterns and articulation.

Handwritten musical score for page 6, consisting of three systems of piano and grand staff notation. At the top, there is a tempo marking: a square box containing a quarter note followed by  $\text{♩} = 92$ . The score includes dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *fff*. It features markings for accents, slurs, and triplets (indicated by a '3' over a group of notes). Measure numbers 3, 5, and 7 are indicated. The notation is complex, with many slurs and articulation marks.

Handwritten musical score for page 7. The score is written on three systems of staves. The top system consists of a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *f*, and features several triplet markings. The violin part includes a *TR* (trill) marking. The middle system continues the piano part with dynamic markings *fz*, *p*, and *mf*. The bottom system continues the piano part with dynamic markings *p*, *f*, and *TR*. The page number '7' is written in the bottom right corner.

pour Rit. ....  $\downarrow = 48$

Handwritten musical score for page 8. The score is written on three systems of staves. The top system consists of a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *pp*, and features several triplet markings. The violin part includes a *TR* (trill) marking. The middle system continues the piano part with dynamic markings *mf* and *pp*. The bottom system continues the piano part with dynamic markings *mf* and *pp*. The page number '8' is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 9. The score is written for piano and violin. It features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *ppp*, and *ppp*. Performance instructions include *rit.*, *A tempo*, and *BS*. The score is divided into systems, with the first system containing the piano part and the second system containing the violin part. The page number '9' is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 10. The score is written for piano and violin. It features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *ppp*, and *ppp*. Performance instructions include *rit.*, *A tempo*, and *BS*. The score is divided into systems, with the first system containing the piano part and the second system containing the violin part. The page number '10' is written in the bottom right corner.

Rit. . . . . A Tempo

pp

*mf* *cresc.* *mp* *pp* *ff*

*dim.* *cresc.* *ff*

$\text{♩} = 72$

11

*mp* *f* *mp* *f* *mp*

TR TR m

12

$\text{♩} = 82$  rit. . . . . A Tempo

Handwritten musical score for page 13. It consists of three systems of staves. The first system shows a piano part with dynamics *fff*, *ppp*, *loco anc.*, and *p*, and a guitar part with *TR* and *f (2)*. The second system continues the piano part with dynamics *pp*, *mp*, *f*, and *pp*, and the guitar part with *TR* and *pp*. The third system shows the piano part with dynamics *mp*, *pp anc.*, and *mp*, and the guitar part with *pp* and *mp*. The page number 13 is written at the bottom right.

$\text{♩} = 82$  and  $\text{♩} = 72$  rit. . . . .  $\text{♩} = 82$  accel.

Handwritten musical score for page 14. It consists of three systems of staves. The first system shows a piano part with dynamics *mf*, *mp*, and *pp*, and a guitar part with *mf* and *pp*. The second system continues the piano part with dynamics *pp*, *mf*, *ppp*, and *mp*, and the guitar part with *ppp* and *mp*. The third system shows the piano part with dynamics *mf*, *pp anc.*, *f*, and *mp*, and the guitar part with *ppp* and *mp*. The page number 14 is written at the bottom right.

Handwritten musical score for page 15. The score is written for piano and celli. It consists of four systems of staves. The first system has a tempo marking of  $\text{♩} = 82$ . The second system includes a marking "Accl." and a tempo change to  $\text{♩} = 72$ . The third system has a tempo marking of  $\text{♩} = 48$ . The score includes various dynamics such as *ppp*, *mf*, *pp*, *mp*, *p*, *f*, and *ppp* *molto*. There are also markings for "TR" (trills) and "acc." (accents). The piece concludes with a *ppp* dynamic.

Handwritten musical score for page 16. The score is written for piano and celli. It consists of three systems of staves. The first system has a tempo marking of  $\text{♩} = 48$ . The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *f*, and *ppp*. There are also markings for "TR" (trills) and "acc." (accents). The piece concludes with a *ppp* dynamic.

Handwritten musical score for page 17. The score is written for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *pp*. There are also markings for *TR* (trills) and *dim.* (diminuendo). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some slurs and accents.

Handwritten musical score for page 18. The score continues from page 17. It features piano and violin parts. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *ppp*. There are also markings for *Rall.* (ritardando), *M.E.* (more energy), and *dim.* (diminuendo). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some slurs and accents.



Handwritten musical score for page 19. The score is written in black ink on white paper. It consists of three systems of staves. The first system has a tempo marking of  $\text{♩} = 48$  and a dynamic marking of *ppp*. The second system includes a *rit.* marking and a tempo change to  $\text{♩} = 92$ . The third system includes a tempo change to  $\text{♩} = 82$ . The score contains various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mp*, *mf*, and *dim.*.

Handwritten musical score for page 20. The score is written in black ink on white paper. It consists of three systems of staves. The first system includes a *rit.* marking. The second system includes a tempo marking of  $\text{♩} = 48$ . The third system includes a *ppp* marking. The score contains various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings like *p*, *mp*, and *f*. At the end of the score, there is a dedication: "Dedicado à Ana Luísa Guarniglia São Paulo, Julho de 2020 Gabriel Xavier".



# APÊNDICE B – L'Essere è Deriva

## L'ESSERE È DERIVA

Gabriel Xavier (2020)

1 Fantasia: un itinerario  $\text{♩} = 95$

Flauto  
Contrabbasso  
Piano

pp mp mf f mf p  
ord. vib. sp pizz. col legno battuto col legno tenuto

pp mp mf mf f f mp

mp pp mp pp mp f

2

Fl.  
Cl.  
Pno.

pp ppp p mf p ppp p mp mf

arco ord. sp pizz. arco CL tenuto CL tenuto

pp mp p mf ppp p mp mf

pp mp mf

mf

rit. a tempo

Fl.  
Cl.  
Pno.

f mf p ppp

pizz. arco ord. sp ord. vib.

f pp mp p pp

f f mp

p

rit. a tempo

Musical score for measures 18-23. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cb.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 18-23. Dynamics: *mf*, *f*, *p*, *pp*. Includes markings for *vib.* and *s. vib.* in measure 21.
- Cb.:** Measures 18-23. Dynamics: *mp*, *f*, *p*, *pp*. Includes marking *mul II* in measure 21.
- Pno.:** Measures 18-23. Dynamics: *mp*, *pp*, *f*, *p*, *mp*, *pp*. Includes marking *mul III* in measure 23.

Musical score for measures 24-29. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cb.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 24-29. Dynamics: *pp*, *f*, *pp*, *mp*. Includes marking *tr* in measure 24.
- Cb.:** Measures 24-29. Dynamics: *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*. Includes markings *mul III*, *CL battuto*, *ritato*, *CL*, *ritato*, and *col legato*.
- Pno.:** Measures 24-29. Dynamics: *p*, *mf*, *pp*, *mf*.

Musical score for measures 30-34. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cb.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 30-34. Dynamics: *p*, *mp*, *f*, *f*, *p*. Includes marking *ritato* in measure 30.
- Cb.:** Measures 30-34. Dynamics: *p*, *f*, *mf*, *p*, *mf*. Includes markings *ord*, *SP*, *arco*, and *SP*.
- Pno.:** Measures 30-34. Dynamics: *p*, *f*, *mp*.

Musical score for measures 35-39. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cb.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 35-39. Dynamics: *mf*, *mp*, *f*, *ff*, *pp*. Includes marking *ord* in measure 35.
- Cb.:** Measures 35-39. Dynamics: *pp*, *mf*, *mp*, *f*, *ff*. Includes markings *ord*, *SP*, *arco*, and *mul I*.
- Pno.:** Measures 35-39. Dynamics: *p*, *pp*, *pp*, *mf*.

40

Fl. *f* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

Cl. *f* *mp* *pp* *mf* *ff* *rit.*

Pno. *f* *mp* *p*

Cl. battuto

vib. ord.

45

Fl. *mf* *mf* *f* *ff*

Cl. *f* *p* *ff* *f* *ff*

Pno. *f* *mp* *p* *f* *ff*

arco ord.

arco

sacchi pressione dell'arco

3 Poco meno  $\text{♩} = 95$

Fl. *fff* *mf* *p* *mf* *p*

Cl. *fff* *p* *mp* *p* *mf* *f* *p*

Pno. *p* *f*

vib.

ord.

SP

54

Fl. *pp*

Cl. *p*

Pno. *pp* *8va* *ppp*

SP

sul IV

Musical score for measures 60-63. The Flute part (Fl.) features a melodic line with dynamics *mp*, *p*, *f*, *fff*, and *p*. The Clarinet part (Cl.) includes a *nul1* marking and dynamics *p*, *ppp*, *ff*, and *p*. The Piano part (Pno.) has dynamics *mf*, *pp*, *fff*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Musical score for measures 64-67. The Flute part (Fl.) includes dynamics *p*, *p*, *mf*, and *f*. The Clarinet part (Cl.) features dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *mf*. The Piano part (Pno.) has dynamics *p* and *mp*. The score includes markings for *ord.*, *gliss.*, and *vib.*.

Musical score for measures 68-71. The Flute part (Fl.) includes dynamics *p*, *pp*, *ff*, and *p*. The Clarinet part (Cl.) features dynamics *f*, *pp*, *p*, *mp*, and *p*. The Piano part (Pno.) has dynamics *f*, *pp*, *pp*, *ff*, and *pp*. The score includes markings for *acc.*, *ppizz.*, and *arco*.

Musical score for measures 72-75. The Flute part (Fl.) includes dynamics *f*, *ff*, *mf*, *pp*, and *pp*. The Clarinet part (Cl.) features dynamics *ff*, *p*, *pp*, and *p*. The Piano part (Pno.) has dynamics *f*, *ff*, *mp*, and *p*. The score includes markings for *ord.* and *nul1*.

4

Flute: *gliss*, *vib*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *p*, *mf*, *f*

Clarinet: *ord*, *pp*, *ppp*, *vib*, *f*

Piano: *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *f*, *p*

5

Flute: *bab*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*

Clarinet: *pizz*, *p*, *arco ml III*, *f*, *pizz*, *f*

Piano: *pp*, *mp*, *mf*, *f*

6

Flute: *f*, *p*, *f*, *ff*, *f*

Clarinet: *mf*, *ff*, *f*, *f*

Piano: *mf*, *f*, *ff*, *f*

7

Senso: memoria e marca  $\text{♩} = 95$

Flute: *fff*, *f*, *mp*, *p*, *p*

Clarinet: *vib*, *ppp*, *mp*

Piano: *fff*, *mp*, *pp*, *mp*, *pp*

Musical score for measures 101-104. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 101 starts with a dynamic of *mf*. Measure 102 has dynamics of *mf* and *f*. Measure 103 has a dynamic of *f*. Measure 104 has a dynamic of *f*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a bass line with slurs and accents. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 105-108. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 105 starts with a dynamic of *mf*. Measure 106 has dynamics of *mf* and *p*. Measure 107 has dynamics of *mf* and *ppp*. Measure 108 has dynamics of *ppp*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a bass line with slurs and accents. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 110-113. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 110 starts with a dynamic of *f*. Measure 111 has dynamics of *mf* and *mp*. Measure 112 has dynamics of *mf* and *p*. Measure 113 has a dynamic of *mf*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a bass line with slurs and accents. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 115-118. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 115 starts with a dynamic of *mp*. Measure 116 has dynamics of *mp* and *p*. Measure 117 has dynamics of *p* and *pp*. Measure 118 has a dynamic of *p*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a bass line with slurs and accents. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and accents.

Fl. <sup>120</sup> *p* *pp* *f* *ff* *p* *mf* *f*

Ch. <sup>120</sup> *p* *mf* *f* *mp* *mf*

Pno. <sup>120</sup> *mp* *mf* *mp* *mf*

mul I, CL bottino getato, CL bottino getato

vib. *M*

Fl. <sup>125</sup> *mf* *f* *ff* *f*

Ch. <sup>125</sup> *f* *mf* *ff* *f* *ff*

Pno. <sup>125</sup> *f* *ff* *f* *ff*

pizz., arco, ord., molto pressiona dell'arco

Fl. <sup>129</sup> *ff* *p* *mf* *p* *pp*

Ch. <sup>129</sup> *p* *mf* *mp* *p* *p*

Pno. <sup>129</sup> *mp* *f*

ord., SP, vib. *M*

Fl. <sup>134</sup> *ff* *pp*

Ch. <sup>134</sup> *p* *pp*

Pno. <sup>134</sup> *f* *ff* *p* *pp*

mul IV, mul I, bub., rit.

135 *al tempo*

Fl. *p* *ff* *p*

Cl. *pizz* *mf* *ff* *p*

Pno. *ff* *mf*

144 *bob*

Fl. *p* *f* *mp*

Cl. *sul III* *sul IIII* *nel IV* *pp* *f* *p*

Pno. *pp* *f* *pp*

145

Fl. *ff* *ff* *f* *ff*

Cl. *mf* *ord.* *mf* *ff* *pizz* *f*

Pno. *mf* *ff* *mf*

155

Fl. *mf* *mp* *pp*

Cl. *mf* *arco* *p* *mp* *p*

Pno. *mf* *mp* *p* *mf*



Musical score for measures 157-162. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cb.), and Piano (Pno.). The Flute part starts with a dynamic of *p* and includes markings for *ord.*, *SP*, *pp*, *f*, *pp*, *mp*, and *p*. The Clarinet part starts with *ppp* and includes *ord.*, *pp*, *mp*, and *p*. The Piano part starts with *p* and includes *pp*. There are various articulations and phrasing slurs throughout the passage.

8 Movimento: la deriva  $\text{♩} = 95$

Musical score for measures 163-172. The score is for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part starts with *p* and includes markings for *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, *p*, and *mf*. The Piano part starts with *mf* and includes *p*, *mf*, *p*, *ppp*, *f*, and *p dim.*. There are vibrato markings (*vib.*) and various articulations.

Musical score for measures 163-172. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cb.), and Piano (Pno.). The Flute part starts with *p* and includes markings for *mp*, *pp*, *mf*, *p*, and *f*. The Clarinet part starts with *ppp* and includes *ord.*, *SP*, *ord.*, *ord.*, and *SP*. The Piano part starts with *ppp* and includes *f*. There are various articulations and phrasing slurs.

Musical score for measures 173-178. The score is for Flute (Fl.), Clarinet (Cb.), and Piano (Pno.). The Flute part starts with *p* and includes *pp*. The Clarinet part starts with *f* and includes *ord.*, *pp*, and *mp*. The Piano part starts with *mp* and includes *p* and *mf*. There are various articulations and phrasing slurs.

Fl. *mp pp* *f pp mp*

Cl. *mp*

Pno. *p mp*

*♩ = 85*

Fl. *p f*

Pno. *p mf p*

Fl. *p mp*

Cl. *pizz. arco mf f p*

Pno. *p*

Fl. *f p ppp p mf*

Cl. *pizz. arco mf p f ppp mf f*

Pno. *f mf p f p*

*♩ = 95*

Musical score for measures 197-200. The Flute (Fl.) part starts with a *mp* dynamic and includes markings for *arco*, *sp*, and *gliss*. The Clarinet (Cb.) part features dynamics ranging from *p* to *ff*, with markings for *CL battuto*, *glissato*, and *CL trito*. The Piano (Pno.) part includes dynamics *p* and *ff*.

Musical score for measures 201-204. The Flute (Fl.) part has dynamics *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *mf*. The Clarinet (Cb.) part has dynamics *p* and *f*. The Piano (Pno.) part includes dynamics *p*, *pp*, *mf*, *pp*, and *f*.

Musical score for measures 205-208. The Flute (Fl.) part includes dynamics *f*, *f*, *p*, and *f*, with markings for *vib* and *tr*. The Clarinet (Cb.) part features dynamics *ff*, *f*, *pp*, *ff*, and *p*, with markings for *pizz*, *arco*, *ord*, *ord*, *ord*, *ord*, and *ord*. The Piano (Pno.) part includes dynamics *ff*, *mf*, *f*, *ffp*, and *mf*.

Musical score for measures 209-212. The Flute (Fl.) part includes dynamics *ppp*, *pp*, and *p*, with a tempo marking of *♩ = 85*. The Clarinet (Cb.) part has dynamics *p* and *p*. The Piano (Pno.) part includes dynamics *mp*, *p*, *f*, and *pp*.

Musical score for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) from measures 213 to 216. The Flute part features a melodic line with a slur over measures 213-214, a triplet of eighth notes in measure 215, and a seven-note descending scale in measure 216. The Clarinet part provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes in measure 215. Dynamics include *mp*, *p*, and *pp*. The instruction "col legno marcato" is present above the Flute staff in measure 215.

Musical score for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) from measures 217 to 218. The Flute part has a slur over measures 217-218 with dynamics *pp* and *ppp*. The Clarinet part features a triplet of eighth notes in measure 217 and a final chord in measure 218. Dynamics include *p* and *ppp*.

## APÊNDICE C – JUKEBOX Paródia Tour

**JUKEBOX** PARÓDIA **TOUR**

Gabriel Xavier (2021)

♩ = 60

1

Sax. T.

*p* — *f* *mp* — *f*

*mucho vib.*

Piano

*mp* — *f* *mp* — *f*

(contagem metronômica)

4

Sax.

*mp* — *f*

Pno.

*mp*

2

Sax.

*fff* — *ppp*

Pno.

*ff*

2

9

Sax. *ff* *ff* *ff* *mf* *pp*

Pno. *p* *fff*

3  $\text{♩} = 90$

Sax. *f* *mf* *p* *8va*

Pno. *mf* *p* *mf*

16

Sax. *f* *f* *subtone* *p*

Pno. *p* *f* *mf* *pp*

19

Sax. *f* *mf* *f* *mf*

Pno. *mf* *f* *ff* *p*

Sax. *pp* *mf* *f*

Pno.

Sax. *mf* *pp* *mf* *pp*

Pno. *pp* *ppp*

Sax. *mp*

Pno. *mp*

4

Sax. *pp*

Pno. *fff* *pp*

5  $\text{♩} = 60$

4

Sax. 38 *mf*

Pno. 38 *mf*

Sax. 40 *pp*

Pno. 40 *mf*, *f*, *mp*, *fff*

Sax. 42 *f*, *pp*

Pno. 42 *p*

Sax. 44 *mp*, *f*, *ff*, *mp*

Pno. 44 *mp*



Sax. <sup>48</sup>

Pno.

*f*

*pp*

Sax. <sup>7</sup>

Pno.

*ff*

*p*

*f*

*ff*

*p*

*ff*

muato vib

Sax. <sup>55</sup>

Pno.

*p*

*f*

*p*

*ff*

6

8

Sax. *mp* *mf* *f*

Pno. *f*

60

Sax. *mf* *mp*

Pno. *mf* *f* *p*

9

Sax. *f*

Pno. *mf*

64

Sax. *mp* *ff* *mf* *f* *mp*

Pno. *pp* *f*

⑩

Sax. *f ff f mf ff mf ff*

Pno. *pp p mf*

Sax. *f ff pp mf*

Pno. *fff p mf f*

⑪  $\text{♩} = 90$

Pno. *p mf f*

Pno. *mf mf p mp*

8

79

Pno.

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

82

Pno.

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

85

Pno.

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

88

Sax.

12

*p* *f* *f* *f* *p*

91

Sax.

91

Pno.

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

Sax. *mf* *f*

Pno. *p* *f* *fff*

Sax. *f* *p* *mp* *mf* *p*

Pno. *mf* *f* *p*

(13) ♩ = 60

Sax. *ppp* *p* *mp*

Pno.

Sax. *mf* *f* *p* *ppp*

Pno.

10

14

Pno.

10 11 12 13

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

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) peak in measure 12, followed by a decrescendo to mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*) in measure 13. A fermata is placed over the final notes of measure 13.

109

Pno.

14 15 16 17

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

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The piano part is characterized by long, sustained notes and chords. Dynamics start at pianissimo (*pp*) in measure 14, move to piano (*p*) in measure 15, mezzo-piano (*mp*) in measure 16, and fortissimo (*f*) in measure 17. A fermata is placed over the final notes of measure 17.

112

Pno.

18 19 20 21

*p* *ff* *p* *f* *ff* *pp*

Detailed description: This system contains measures 18 through 21. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) peak in measure 20, followed by a decrescendo to fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*) in measure 21. A fermata is placed over the final notes of measure 21.

115

Pno.

22 23 24 25

*p* *mp* *f*

Detailed description: This system contains measures 22 through 25. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*) in measure 23, and fortissimo (*f*) in measure 24. A fermata is placed over the final notes of measure 25.

15

$\text{♩} = 90$

Sax.

26 27 28 29

*ff* *mf* *ff* *f* *ff* *f*

*ff* *f* *fff*

Detailed description: This system contains measures 26 through 29. It includes a saxophone part and a piano part. The saxophone part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*ff*), with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) peak in measure 28, followed by a decrescendo to fortissimo (*ff*) and fortissimo (*f*) in measure 29. A fermata is placed over the final notes of measure 29. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*f*) and fortissimo (*fff*). A fermata is placed over the final notes of measure 29.

Sax. *ff* *f* *f* *mf* *ppp*

Pno. *f* *ff* *mf* *mf* *p* *f*

Sax. *f*

Pno. *fff* *mp*

16

Sax. *ff* *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

Sax. *mp* *pp* *mf*

Pno. *mp* *mp*

133

12

135

Sax. *f* *mf* *f*

Pno. *f* *mp* *fff* *mf* *f*

17

142

Sax. *p* *f* *ff* *pp* *mp*

Pno. *p* *f* *ff* *pp* *mp*

147

Sax. *mp* *tr* *3*

Pno. *pp* *fff*

152

Sax. *f* *mp* *3*

Pno. *p* *f* *ff* *ff* *p*



155 Sax. *mf* **(18)**

Pno. *mp* *mf*

159 Sax. *pp*

Pno. *f p f p f*

162 Sax. *f p f*

Pno. *ff*

**(19)**

164 Sax. *ppp ff*

Pno. *mp fff mf*

14

167

Sax. *ppp mp f*

Pno.

170

Sax. *mp f p*

Pno. *f*

172

Sax. *mf ff mf*

Pno. *ff mf f*

(20)

175

Sax. *p mf ff mf f*

Pno. *mp ff mf f*

*vib.*

Musical score for Saxophone (Sax.) and Piano (Pno.) covering measures 176 to 180. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

**Measures 176-177:**  
Saxophone: Starts with a dynamic of *f* (forte), playing a melodic line with eighth notes and slurs. The dynamic changes to *mp* (mezzo-piano) in the second measure, which includes a sixteenth-note triplet.  
Piano: Accompanies with chords and moving lines. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Includes a sixteenth-note triplet in the right hand.

**Measures 178-180:**  
Saxophone: Continues with *f* dynamics, featuring a triplet in the first measure. The second measure includes *vib* (vibrato) and *subtone* markings. The dynamic shifts to *p* (piano) in the third measure.  
Piano: Accompaniment continues with *f* dynamics, including a triplet in the right hand. The dynamic shifts to *mp* and then *p* in the later measures. Includes *trem* (tremolo) markings in the left hand.

## APÊNDICE D – O Presidente – Banda dos Ministérios

### O PRESIDENTO

#### Cena 1: Banda dos Ministérios

MILITANTE: Quero uma presidenta sapatão.  
 Quero uma vice bicha presidente.  
 Na defesa uma caminhoneira,  
 Ministra! Boneca da educação,  
 Uma travesti gerindo com diplomacia as relações exteriores.

TODOS: Quero! Quero! O futuro chegou e é multicolor, o futuro chegou e é multicolor

MILITANTE: Quero uma presidenta sapatão  
 Ministro da cultura viadinho  
 Gay bombada cadeira do turismo  
 No ibama uma afeminada  
 Um boyceta nas comunicações.

TODOS: Quero! Quero! O futuro chegou e é multicolor, o futuro chegou e é multicolor

MILITANTE: Quero uma presidenta sapatão  
 A bi-festiva na secretaria geral,  
 Não binarie, Binarie não, na casa civil,  
 Barbiezinha na cidadania,  
 E a maricona no Ministério da Mulher, da Família, e dos Direitos Humanos.

PRESIDENTE: O Brasil começa agora. O futuro começa agora. Permitam que, antes de presidente, fale aqui como pessoa LGBTQIA+ que fez da esperança uma obsessão, como tantos brasileiros. Hoje é a primeira vez que a faixa presidencial cingirá em um ombro Queer. Hoje é a primeira vez que um corpo como o meu ocupa um espaço como este.

#### Cena 2: Café I

MULHER: Demorou, pai.

HOMEM: Tava difícil estacionar... Não queria pagar aqueles estacionamentos de 20 reais, fiquei dando volta no quarteirão.

MULHER: Cê veio de carro? Pelo amor.

HOMEM: O clima tá estranho na rua.

MULHER: Estranho como?

HOMEM: Estranho.

MULHER: Cê vai pedir alguma coisa? Eu tava morrendo de fome e já pedi o meu...

HOMEM: Estranho tipo assustador. Eu senti um certo... constrangimento.

MULHER: A empanada daqui é ótima.

HOMEM: Constrangimento não. Foi medo. Tá aí. Eu senti medo de vir a pé, sozinho, usando o meu sapatênis.

MULHER: Você tá delirando... Pede alguma coisa pra comer... Um suco detox? / HOMEM: Inclusive meus colegas de escritório não saem mais de gravata.

HOMEM: MEDO! Porra, eu tô com medo.

MULHER: Não grita.

HOMEM: Desculpa.

MULHER: Pelo amor...

HOMEM: Já pedi desculpa.

MULHER: Não entendo essa histeria... Porque você não pode celebrar comigo?

HOMEM: Você não fica... preocupada comigo? Sei lá... Com a minha segurança...

MULHER: Não. Cê não vai comer nada?

HOMEM: Não consigo.

MULHER: Tá muito gostoso.

HOMEM: E precisava se envolver na campanha? Você e sua amiga ainda se envolveram na campanha...

MULHER: Ela não é minha amiga.

HOMEM: O ponto é que mal esse presidente assumiu...

MULHER: É presidente.

HOMEM: ... Mal assumiu e o clima na rua já tá todo estranho. Um amigo meu ouviu que ia começar a "caça aos heteros", outro tava saindo da firma e tacaram purpurina nele... Purpurina, minha filha!

MULHER: Não vai acontecer nada com você, pai. Se acalma. Come alguma coisa.

HOMEM: Não me manda ficar calmo. Será que servem café com whisky aqui?

### Cena 3: Pronunciamento

PRESIDENTE: Foi-se o real! Já não mais nos interessa enquanto povo. Por isso venho aqui apresentar a população brasileira a nossa *Rainbow Mission*. Vamos juntas reestruturar o país. Já passamos por tanto: Réis, Mil Réis, Cruzeiros, Cruzados, etc,etc,... Sem nunca encontrar de fato um capital que nos... representasse. Este tem sido um mandato de muitos desafios, mas ao longo desses anos as mudanças no país são inegáveis. Estamos realizando uma gestão multicolorida, que acredita no amor. O amor acima de todas as coisas. Amor em cima de todas as coisas. Amor que se paga com mais amor. Amor pela pátria, amor por toda forma de amor. Não mais numa esquina, esqueçam as sungas brancas, os piercings no mamilo, o vinho em garrafa de plástico. Fomos do trio elétrico as igrejas. Estamos entrando pela porta da frente. Sentando nas primeiras fileiras. Assinando os contratos com canetas de prata. Quem ama assina os contratos. Aluga, financia, consigna. Quem ama não economiza na expressão do amor. Por isso amem cada cifrão. E por isso, cada pessoa LGBTQIA+ terá o seu poder de compra garantido. E como medida de reparação histórica implementaremos um confisco simbólico das poupanças patriarcais. Por fim, o nosso novo padrão monetário será a luxuosa moeda *Pinkcoin*. Nós podemos sim. SIM. Eu quero um sim pra cada não que já recebi. Isso é geração de emprego, é consumo consciente, é mais que consumo... É um equilíbrio anarco-eco-queer. É a estamparia colorida. Você, cidadão comum, defenda uma causa: consuma arco-íris e brilhe o dia todo.

### Cena 4: Café II

HOMEM: Nossa... Caríssimo.

MULHER: Pode escolher... A empanada daqui é ótima.

HOMEM: Imagina, filha...

MULHER: Escolhe logo! Eu pago pra você.

HOMEM: Eu ainda sou seu pai.

MULHER: Ai não... Supera isso, pelo amor. Já falei que eu pago essa merda.

HOMEM: Não é questão de superar. Eu só acho meio estranho

MULHER: Estranho como?

HOMEM: As coisas ficaram insustentáveis lá em casa.

MULHER: Com a mamãe?

HOMEM: Não. Com o Totó. Ele já não obedece os meus comandos. Eu falo "SENTA" ele dispara correndo, eu digo "DEITA" ele se mantém de pé. Eu disse "Totó, da patinha" e ele mordeu minha mão. Cravou os caninos com força. Sangrei. Não tomei ponto por pouco.

MULHER: Pai, é só um cachorro.

HOMEM: Não, não, não. Os animais são muito sensíveis... Percebem tudo o que está acontecendo. Totó deu pra fazer de banheiro o meu lado da cama. Mas só o MEU lado.

MULHER: Você tá paranoico.

HOMEM: Você não fica preocupada comigo? Com a minha segurança?

MULHER: Não. Porque você não pede algo pra comer?

HOMEM: Não tenho como pagar.

MULHER: Não grita. Se acalma. Eu que te convidei... Faça questão.

HOMEM: Não me manda ficar calmo. Tá. Venceu. Eu quero um café com conhaque.

MULHER: Venci? Venci o que? Eu não sei porque eu insisto em você. Em encontrar com você. Insisto nesse delírio. Tô até o talo de hormônio. Todo mês uma frustração, detesto agulha, detesto clínica, detesto a empanada daqui... E a gente ainda quer fazer com os óvulos trocados. Talvez fosse um livramento não seguir propagando seu DNA. Mas eu insisto. Acho que prefiro com whisky mesmo.

#### **Cena 5: reeleição**

MILITANTE: Quero uma presidenta com cifrão.  
Quero uma presidenta com saldo positivo.  
E quero uma bicha rica na vice-presidência.  
Quero uma sugar mommy como ministra da defesa,  
Uma boneca de diamantes no ministério da educação,  
E uma travesti gerindo com luxo as relações exteriores.

TODOS: O futuro chegou e é multicolor

PRESIDENTE: Serei breve em meu discurso pois os sentidos tradicionais já foram superados. Já não existem mais alfas na nossa matilha nem cabeceira nas nossas mesas. O amor venceu. O amor sempre vencerá. Todas as palavras estão renovadas. O medo agora é deles e o poder é nosso. O beco agora é deles e o palanque é nosso. Eu falo, eles escutam. Primeiro, extinguímos os milionários. Todos os homens. Depois, todos os engravatados das avenidas. Pouparamos as mulheres de bico fino. Extinguímos os herdeiros, exceto uma bicha ou outra que soubesse se posicionar. Já não tolero o acúmulo financeiro desenfreado do seu Zé da padaria, nem do seu João do açougue. Todo poder as startups arco-íris que fazem desse país um lugar mais justo.

#### **Cena 6: café III**

MULHER: Come!  
HOMEM: Não  
MULHER: Empanada ótima  
HOMEM: (gritando) Medo porra! Medo!  
MULHER: Não grita!  
HOMEM: Eu tô praticamente morto  
MULHER: Que drama. Eu pago.  
HOMEM: Eu sou seu pai!  
MULHER: Melhor você comer  
HOMEM: Não consigo.  
MULHER: Come  
HOMEM: Medo  
MULHER: Você vai ter que engolir  
HOMEM: A situação ficou insustentável  
MULHER: Totó?  
HOMEM: Totó. Mamãe. Com tudo.  
MULHER: Por que você não come?  
HOMEM: Preciso da mesada adiantada  
MULHER: Quanto você quer?  
HOMEM: Você pode depositar?  
MULHER: Pode falar. Eu pago.  
HOMEM: Posso ver o cardápio?  
MULHER: Por que você insiste?  
HOMEM: No que?  
MULHER: Nessa roupa

HOMEM: O que que tem?  
MULHER: É muito... específica. Chama muita atenção.  
HOMEM: É só uma camisa polo.  
MULHER: Come alguma coisa  
HOMEM: Quero um shot  
MULHER: Come. Come.  
HOMEM: Uma caipirinha?  
MULHER: Come essa porra!  
HOMEM: Não!  
MULHER : Come logo!  
HOMEM: ...

#### **Coda**

MILITANTE: Não sou apenas o primeiro presidente brasileiro.  
MULHER: Sou o primeiro a amar esse país.  
MILITANTE: todos nós sabemos,  
MULHER: Que não existe  
TODOS: Sociedade.  
MILITANTE: O que existe,  
MULHER: São indivíduos.  
HOMEM: Famílias.  
MILITANTE: E amor.  
Homem: péssimo discurso, filha. Vou reagir. Vou integrar a luta armada. Eu quero não! / MULHER: Eu preciso do seu voto para que o amor siga forte como um touro dourado. Te amo, pai! / MILITANTE: quero um presidente, quero um presidente, quero um presidente.





Grade

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Ob.

Fg.

Pno.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Grade

Fl. 22

Cl.

Tpt.

Tbn.

Perc. 22

Ob.

Fg.

Tpa.

Pno.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vic.

Cb.

*ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *dim.*, *ord.*, *S.P.*

Grade

Musical score for Grade, measures 17-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Piano (Pno.), Horn (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 17: Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Percussion, Oboe, Bassoon, Piano, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts begin. Dynamics include *ppp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *pdlit.* and *ord.*.

Measure 18: Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Percussion, Oboe, Bassoon, Piano, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts continue. Dynamics include *mf*, *p*, and *ppp*. Performance instructions include *ord.*.

Measure 19: Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Percussion, Oboe, Bassoon, Piano, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts continue. Dynamics include *ppp*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *S.T.*, *pp*, and *mp*.

Measure 20: Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Percussion, Oboe, Bassoon, Piano, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts continue. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *S.P.*, *ord.*, *mf*, and *p*.

Grade

Fl. 

Cl. 

Tpt. 

Tbn. 

Perc. 

Ob. 

Fg. 

Tpa. 

Pno. 

Hp. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vic. 

Cb. 

23

*p* *mp* *mf* *p* *ppp* *mf* *ppp*

*pp* *ppp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

S.T.  $\frac{3}{4}$  *pp* *ppp* *pp* *ppp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

ord. *mf* *p* *mf* *f* *mp* *mf* *f*

S.P. *mp* *mp* *mf* *f*

ord. *f* *mf* *f*

Grade

Marcha Rancho  $\text{♩} = 108$

The musical score is for a piece titled "Marcha Rancho" with a tempo of 108 beats per minute. It is arranged for a large ensemble of instruments. The score is divided into systems for woodwinds, brass, percussion, piano, harp, and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Trumpet (Tpa.). The percussion section (Perc.) is represented by a single staff. The piano (Pno.) and harp (Hp.) parts are also present. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *ppp*, along with performance instructions like *ord.*, *S.P.*, *n.vib.*, and *vib.*. The piece is in 3/4 time and includes several measures of rests for some instruments.

Grade

Musical score for Grade, measures 32-35. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 32-35, starting with a rest and then playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*.
- Cl. (Clarinet):** Measures 32-35, starting with a rest and then playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*.
- Tpt. (Trumpet):** Measures 32-35, starting with a rest and then playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*.
- Tbn. (Trombone):** Measures 32-35, starting with a rest and then playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*.
- Perc. (Percussion):** Measures 32-35, playing a rhythmic pattern. Dynamics: *mf* to *p*.
- Ob. (Oboe):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *mf*.
- Eg. (Bassoon):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *mf*.
- Tpa. (Trumpet):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *mf*.
- Pno. (Piano):** Measures 32-35, playing a complex accompaniment. Dynamics: *mf*, *ppp*.
- Hp. (Horn):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*. Includes markings: *pdit.*, *ord.*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *pp*, *mp*. Includes marking: *S.T.*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *pp*, *mp*. Includes marking: *S.T.*.
- Vla. (Viola):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *mp*. Includes marking: *ord.*.
- Vic. (Violoncello):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *mp*. Includes marking: *S.P.*.
- Cb. (Contrabass):** Measures 32-35, playing a melodic line starting at measure 34. Dynamics: *f*, *mp*, *p*. Includes marking: *ord.*.

Grade

Musical score for the piece "Grade", page 239. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Measures 37-40, featuring triplets and dynamic markings of *f* and *ff*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 37-40, featuring triplets and dynamic markings of *f* and *ff*.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f* and *mf*.
- Trombone (Tbn.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *mf* and *f*.
- Percussion (Perc.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *mf* and *p*.
- Oboe (Ob.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f*.
- Trumpet A (Tpa.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f*.
- Piano (Pno.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *mf*, *f*, *mp*, and *f*.
- Harp (Hp.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f*, *ff*, and *f*, with performance instructions *pdit.* and *ord.*
- Violin I (Vln. I):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f* and *p*, with performance instructions *pizz.* and *arco*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f* and *p*, with performance instructions *pizz.* and *arco*.
- Viola (Via.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f*, *ff*, and *mf*, with performance instructions *S.P.* and *ord.*
- Violoncello (Vlc.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *f*, *ff*, and *mf*, with performance instructions *S.P.* and *ord.*
- Contrabass (Cb.):** Measures 37-40, featuring dynamic markings of *p*, *f*, *ff*, and *mf*, with performance instructions *S.P.* and *ord.*

Grade

The musical score is for a piece titled "Grade". It is written for a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb.). The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as dynamics (mf, f, p, ff, mp, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "entra em cena" and "ord.". The time signature changes from 2/4 to 3/4 and then to 3/8. The key signature is one flat (B-flat).



Grade

Marcha Rancho  $\text{♩} = 108$

Fl. *f* *ff* *f*

Cl. *f* *mf* *f*

Tpt. *f* *mp* *f* *f*

Tbn. *f* *mf* *f* *p* *f* *mf* *f*

Perc. *f* *mp* *f* *mf* *mp*

Pno. *fff* *mp* *ff* *mp*

Hp. *fff* *mf* *ff* *mp* *f* *p*

Vic. *fff* *ff* *f*

Cb. *fff* *ff*

Grade

53

Fl.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Hp.

Mili.

Vln. II

Vla.

Vic.

Cb.

*ff* *mf* *p* *f* *mp* *f* *p* *f* *mp* *f* *mf* *f* *mp* *fff* *ff* *arco* *p* *mf*

S.P.

L.V.

que - ro, si - ma pre - si - den - ta sa - pu -

## Grade

60

Fl. *mf* *f* *p*

Cl. *mf* *f* *mp* *p*

Tpt. *f* *p*

Tbn. *mf* *p*

Perc. *mf* *p* *cl.* *s. estrema*

Pno. *mf* *p* *mp*

Hp. *f* *p* *ff* *mf* *mp*

Mii. *iso* *ord.* *S.P.* que - ro, u - ma vi - ce bi - cha pre - si -

Vln. II *f* *p* *pp*

Vla. *fff* *mf* *p*

Vlc. *pizz.* *fff* *arco* *ord.* *S.P.* *mf* *ord.* *p*

Cb. *mf* *mp* *p*

Grade

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl.** (Flute): Starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *f* and *p*.
- Cl.** (Clarinet): Plays a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Tpt.** (Trumpet): Plays a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *mf*.
- Tbn.** (Trombone): Plays a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*. Includes a vibrato section.
- Perc.** (Percussion): Features a complex rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. Includes a section marked "ord.".
- Pno.** (Piano): Provides harmonic support with dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *p*.
- Hp.** (Harp): Plays a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *mf*.
- Mli.** (Mellophone): Plays a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *mf*. Includes lyrics: "den - to na De - fe - su - ma ca - mi - sio - nes - ra mi - ni - tra bo - ne - ca - da e -".
- Vln. II** (Violin II): Plays a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *ff*. Includes a section marked "pizz.".
- Vla.** (Viola): Plays a melodic line with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *p*. Includes a section marked "arco".
- Vic.** (Violoncello): Plays a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. Includes a section marked "arco".
- Cb.** (Cello): Plays a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. Includes a section marked "arco".

The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *f*, *mf*, *p*, *ff*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "arco", "pizz.", "ord.", "S.P.").

Grade

Musical score for Grade, featuring woodwinds, brass, percussion, piano, harp, and strings with vocal lines. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 74. The instruments and parts include:

- Fl. (Flute)
- Cl. (Clarinet)
- Tpt. (Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Perc. (Percussion)
- Pno. (Piano)
- Hp. (Harp)
- Mili. (Military band)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, *mp*, and *ff*. It also features articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *ord.* (order) and *S.P.* (Soprano Part). The vocal line (Mili.) includes the lyrics: "du - ca - ção u - ni - tra - ves - ti - ge - rin - do com di - plo - ma - ci - a au Re - la -".

Grade

FL. *f* *mf*

CL. *p* *f* *mf*

Tpt. *f*

Tbn. *mp* *f*

Perc. *mf* *ca. e surdo c. estaca*

Ob. *mp* *f*

Fg. *f*

Tpa. *p*

Pno. *ff* *mp* *f* *p* *f*

Hp. *f* *p* *f*

Mlli. *gōen Ex - te - ni - o - nes*

Vln. I *arco* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *mp*

Vlc. *f* *p* *f* *mp*

Cb. *f* *p* *f* *mp*

Grade

*rit.* **Falso Bordão** ♩ = 98

The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trompano (Tpa.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Soprano (Mir.), Alto (Mili.), and Bass (Hm.) voices, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

Lyrics:  
que - ro que - ro o fu - tu - ro che - gou e é mil - ti  
que - ro que - ro o fu - tu - ro che - gou e é mil - ti  
que - ro que - ro o fu - tu - ro che - gou e é mil - ti

Performance markings include dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*, along with articulation like *rit.*, *ord.*, and *S.P.*.

Grade

*rit.* Marcha Rancho  $\text{♩} = 108$

Fl. *mf* *f*

Cl. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Perc. *mp* *p*

Fg.

Tpa. *f*

Pno. *mf*

Hp. *f* *mp* *mf* *p* *f* *p*

Mr. *ppp*

Mli. *ppp*

Hm. *ppp*

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Via. *pizz.* *mf* *arco* *ff* *arco* *p*

Vic. *f* *ppp* *S.P.* *f* *p* *ord.* *p*

Cb. *f* *mp* *p*

cor o fu - tu - ro che - gou e e mul - ti cor  
cor o fu - tu - ro che - gou e e mul - ti cor  
cor o fu - tu - ro che - gou e e mul - ti cor



Grade

101

Fl. *ff* *mp* *mf* *f*

Cl. *ff* *mp*

Tpt. *mp* *mf*

Tbn. *mp* *mf*

Perc. *mp* *f* *mp* *p*

Ob. *pp* *ff* *mf*

Fg. *mp*

Tpa. *mp*

Pno. *f* *p* *ppp*

Hp. *f* *p* *mp* *ff*

Vln. I *pp* *f* *p*

Vln. II *pp* *f* *p*

Vla. *mp*

Vlc. *mp* *ff* *mf* *p* *arco* *S.P.*

Cb. *mp* *ff* *mf*

Grade

Fl. *mf* *f* *mf* *f*

Cl. *mf* *f* *mf* *f*

Tpt. *f* *p* *mp* *f*

Tbn. *f* *p* *mp* *f*

Perc. *f* *mp* *mf*

Ob. *mf* *f* *f* *p*

Eg. *f*

Tpa. *f* *mp*

Pno. *pp* *mf* *p* *f* *p*

Hp. *p* *f*

Mil. *f*  
que - io, a - ma pre - si - dem - ta ni - pu - tio mi -

Vln. I *f*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *ff* *p*

Vlc. *f* *p* *ppp* *ff* *p*

Cb. *p* *f* *p* *ff* *p*

arco

Grade

Musical score for Grade, featuring various instruments and a vocal line. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Military Band (Mili.), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *ppp*, and *pp*. The vocal line (Mili.) includes the lyrics: "mis - tra da Cul - tu - ra vi - a - di - nho gay bom - ba - da mi - nis - tra do Tu - ris - mo". The score also includes performance instructions like "S.P." and "ord.".

Grade

Musical score for Grade, featuring various instruments and a vocal line. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Mili., Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, *pp*, *ff*, *ppp*, *fz*, and *arco*. The vocal line includes the lyrics: "no - ba - ma u - ma, a - fe - mi - na - da".

Grade

Falso Bordão ♩ = 98

127

Fl. *mp* *f* *p* *pp* *p*

Cl. *mp* *f* *mp* *pp*

Tpt. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Tbn. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Perc. *p* *mf* *p*

Ob. *ff* *p* *mf* *f*

Eng. *ff* *p* *mf* *f*

Tpa. *ff*

Pno. *ff* *mf* *ff* *f* *f*

Harp. *ff* *ff* *mf* *p*

Mr. *f* *p* *f* *p* *mf*

Mli. *ff* *mf*

Hm. *f* *p* *f* *p* *mf*

Vln. I *ff* *p* *f* *p*

Vln. II *ff* *p* *f* *p*

Vla. *ff* *p* *f*

Vlc. *ff* *p* *f*

Cb. *ff* *ff* *f* *p*

que - to que - to o fu - tu - ro che -  
um boy - ce - tu naz Co - mu - ni - ca - ções  
que - to que - to o fu - tu - ro che -

arco  
s.f.  
*p*

Grade

Marcha Rancho  $\text{♩} = 108$

The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Trumpet A (Tpa.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Male Voice (Mr.), Female Voice (Hm.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Flute (Fl.):** Starts with a *rit.* marking, followed by a *f* dynamic and a *mp* dynamic.
- Clarinet (Cl.):** Features a *pp* dynamic followed by a *f* dynamic and a *mp* dynamic.
- Percussion (Perc.):** Includes dynamics of *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *mf*.
- Oboe (Ob.):** Starts with a *pp* dynamic, then moves to *ff* and *mf*.
- Piano (Pno.):** Features dynamics of *ppp*, *mf*, *f*, and *p*.
- Harp (Hp.):** Includes *pp*, *mf*, and *ff* dynamics, with markings for *ord.* and *pdl.*
- Vocal Parts (Mr. and Hm.):** Sing the lyrics "gu e e md - ti - ca".
- String Sections (Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., Cb.):** Feature a variety of dynamics including *ppp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *mp*, and *mf*. The Viola and Violoncello parts include *n.vib.* and *vib.* markings.

Grade

141

Fl. *mf* *f* *p* *mp*

CL. *mp* *f*

Tpt. *mp* *f*

Tbn. *mp* *f*

Perc. *mp* *f* *mp* *pp* *mf*

Ob. *f* *p* *mf* *mp*

Fg. *mp* *f*

Tpa. *mf* *f*

Pno. *mp* *ff*

Hp. *mf* *ff*

Mili. *f* *ff*  
que - ro, u - ma pie - si - den - tia sa - pa - tho

Vln. I *p* *f* *p* *ff* *mf*

Vln. II *p* *f* *p* *ff* *p*

Vla. *p* *f* *p* *ff* *p*

Vic. *pizz.* *mf* *ff* *ff*

Cb. *mf* *ff* *ff*

*rit.* *a tempo*

*S.p.* *pizz.* *arco*

Grade

Musical score for orchestra and choir, measures 145-150. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Mili., Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *mf*, *p*, *mp*, *f*, *ppp*, and *fz*. It includes performance instructions like *arco*, *pizz.*, and *cond.*. The percussion part includes a section marked "a. estreia" with a circled 'C' and a circled 'R'.

145 Fl. *p*

145 Cl. *mf* *p* *mp* *p*

145 Tpt. *mp* *p* *mp* *p*

145 Tbn. *p* *mp* *p*

145 Perc. *mp* *p* *fz* *mf* *p*

145 Ob. *f* *pp* *mp* *p* *mf*

145 Fg. *p*

145 Tpa. *p*

145 Pno. *ppp* *mf* *ppp* *mp* *ppp* *f*

145 Hp. *mf*

145 Mili. a - bi - les - ti - va na Se - cre - ta - ri - o - Ge - ral não bi - ná - re

145 Vln. I *mf* *p* *pizz.* *arco* *mp* *f* *p* *mf*

145 Vln. II *mf* *p* *pizz.* *arco* *mp* *f* *p* *mf*

145 Via. *mf* *p* *pizz.* *arco* *mp* *f* *p* *mf*

145 Vlc. *arco* *p* *arco* *mp* *f* *p*

145 Cb. *p* *mf* *p* *f*



Grade

Musical score for Grade, featuring various instruments and a vocal line. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Horn (Hp.), Military Drum (Mili.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vic.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, *mp*, *p*, *ppp*, *ff*, and *non esp.*, as well as performance instructions like *ord.*, *pilt.*, *arco*, *pizz.*, and *S.P.*. The vocal line (Mili.) includes the lyrics: "bi - na - rie nlo na Ca - sa Ci - vil bar - bie - zi - nha na Ci - da - da - ni - a".

Grade

Fl. *f* *fff*

Cl. *f* *ppp* *f* *fff*

Tpt. *f* *ppp* *f* *fff*

Tbn. *f* *ppp* *f* *fff*

Perc. *f*

Ob. *mf* *f* *fff*

Fg. *mf* *f* *fff*

Tpa. *mf* *f* *fff*

Pno. *mf* *f* *mf* *fff*

Hp. *mf* *non arp.* *fff* *fff*

Mil. *f* *fff*

Vln. I *f* *fff* *p* *f* *fff*

Vln. II *f* *fff* *p* *f* *fff*

Vla. *f* *fff* *p* *f* *fff*

Vlc. *f* *fff* *p* *f* *fff*

Cb. *f* *fff*

Lyrics: e, a ma - ri - co - na no mi - nis - te - rio da Mu - liber da Fo - mi - lia dos Di -

Grade

This musical score is for a piece titled "Grade". It is written for a large ensemble including woodwinds, brass, strings, percussion, and a vocal soloist. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The vocal soloist has a "canto falado" section with lyrics in Portuguese. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trompano (Tpa.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Maracas (Mr.), Mirliton (Mli.), Horn (Hm.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.).

**Instrumentation:** Fl., Cl., Tpt., Tbn., Perc., Ob., Fg., Tpa., Pno., Hp., Mr., Mli., Hm., Vln. I, Vln. II, Vla., Vic., Cb.

**Vocal Soloist (Mli.):** rei - tos Hu - ma - que - ro, a - mi - pre - sa den - te que - ro

**Lyrics:** rei - tos Hu - ma - que - ro, a - mi - pre - sa den - te que - ro

**Performance Instructions:** *mf*, *f*, *p*, *ff*, *non arp.*, *canto falado*

Grade

Musical score for Grade, featuring woodwinds, percussion, strings, and vocal soloist. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *mf*, *f*, *p*, and *f*. The vocal soloist part includes lyrics: "ma ri (R) pre te den pre que den si ma te ro (R) te que ru ma pre si den". The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Grade

**Discurso de posse**  
(tempo não mensurado)

*molto rit.*

Fl. *mf p mp p* Sair de cena

Cl. *mf p mp p* Sair de cena

Tpt. *mf p mp p* Sair de cena

Tbn. *mf p mp p* Sair de cena

Perc. *ppp mp p*

Presi. (narração) O Brasil começa agora. O futuro começa agora. Permitem que, antes de Presidente,

Mili. te den si pre ma (R) o que?

Vln. I *mf ppp*

Vln. II *mf ppp*

Vla. *mf ppp*

Vic. *mf ppp*

---

Fl. 189

Cl. 189

Tpt. 189

Tbn. 189

Presi. 190 fale aqui como pessoa LGBTQIA+ que fez da esperança uma obra, como tantos brasileiros. Hoje é a primeira vez que a faixa presidencial cingirá em um ombro Quem Hoje é a primeira vez que um corpo como o meu ocupa um espaço como este

2. Café I  
Barcarola ♩ = 84

Cl. *p* *pp* *mf* *p*

Tpa. *mp* *solo*

Pno. *mp* *p*

Hp. *p*

Mr. *p* *mf* *p* *boca chiusa*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *mp* *pp* *com surd.*

Vla. *mp* *com surd.*

Vlc. *mf* *f* *mf* *pizz.* *L.V.*

Cb. *mf* *f* *mf* *pizz.* *L.V.*

This page contains a musical score for a symphony orchestra and a vocal soloist. The score is written in 3/4 time and consists of the following parts:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *p*.
- Cl. (Clarinet):** Features a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *p*.
- Tpa. (Trumpet):** Features a melodic line with dynamics *p*.
- Pno. (Piano):** Features a complex accompaniment with various textures and dynamics.
- Hp. (Horn):** Features a melodic line with dynamics *mf*.
- Mr. (Male Voice):** Features a vocal line with lyrics "na - na na - na" and dynamics *mf*. A *b.c.* (basso continuo) line is also indicated.
- Vln. I (Violin I):** Features a melodic line with dynamics *f* and *p*.
- Vln. II (Violin II):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Vla. (Viola):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Vlc. (Violoncello):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Cb. (Contrabass):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *pp*.

13

Fl. *mp* *f*

Ob. *f*

Cl. *mp* *f* *mf*

Fg. *f*

Tpa. *f* *mf* *f*

Tpt. *f* *mf* *f*

Tbn. *f* *mf* *f*

15

Perc. *mf* *p* *mf*

Pno. *f* *ff*

Harp. *f*

Mr. *f*

15

Hm. *f*

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f* *S.P.* *f* *sem surd.*

Vla. *f* *S.P.* *f* *sem surd.*

Vlc. *f*

Cb. *f*

na - na na - na na

canto falado

Ah!



21

Fl. *mp* *p*

Ob. *mp* *p*

Cl. *mp* *ppp* *p*

Fg. *mp* *p*

Tpa. *ppp* *p* *mp*

Tpt. *f* *mf*

Tbn. *mf*

Perc. *p* *mp* *pp* *mf* *pp*

Pno. *pp*

Mr. *mf* *f*

de - mo - rou, pal'

Hrn. *mf*

ta - va di -

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *p* *plaz.* *mp*

Vla. *mf* *p* *plaz.* *mp*

Vlc. *p* *arco* *mf*

Cb. *p*

22

23

24

Cl. *mp*

Fg. *p*

Tpa.

Tpt. *p* *mf* *p*

Pno. *mp* *f* *pp* *mp*

Hp. *mp*

Mr. *f*

Hm. *f* *mf*

Vln. I *mp* *p*

Vln. II *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vlc. *mp* *mf*

Cb. *mp*

fi-cil-pa-ta-cio-na não que-ri-a pa-gar que-les-es-ta-cio-na-men-tos de vin-te-re-an sa-be? fi-quei dan-do vol-ta no quar-tei-ro

Fl. *mf* *p* *mf* *p* *rit.* *nota aerada*

Ob. *mf* *p*

Cl. *mp* *mf* *p* *mf* *p*

Fg. *mp* *mf* *p*

Tpa. *mf* *p*

Tpt. *mf* *p*

Tbn. *mf* *p*

Perc. *mf* *mp* *p*

Pno. *p*

Hp. *mf*

Mr. *ve - o de ca - iro pe - lo a - mo!*

Hm.

Vln. I *f* *mp* *p* *S.F.* *ced.* *S.T.*

Vln. II *f* *mp* *p* *S.F.* *S.T.*

Vla. *f* *mf* *p* *arco S.T.*

Vlc. *f* *mf* *p* *arco S.T.*

Cb. *f* *mf* *p* *arco S.T.*

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 35-46) includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Male Voice (Mr.), Horn (Hrn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The vocal part (Mr.) has lyrics: "som nido", "es - tra - nho co - mo?", "ce vai pe - dir al - gu - ma coi - sa? eu ta - va mo - ir - m - do de fo - me, e ja pe - di o". The second system (measures 47-58) includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Male Voice (Mr.), Horn (Hrn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The vocal part (Mr.) has lyrics: "meu", "es - tra - nho ti - po, sus - ta - dor eu sei - ti um cer - to cons - tran - gi - men - to", "a, em - pa - na - da - qui e o - ti - ma". The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (ord., S.P.).

rit.  $\text{♩} = 84$

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *pp* 5 *p*

Tpa. *pp*

Tpt. *mp*

Tbn. *pp* *p*

Perc. *f* *mf* *pizz.*

Pno. *fff* *p*

Hp. *mf*

Mr. *p* *f*

Hm. *f* *mp* *mf* *p* *f*

Vln. I *f* *ff* *arco* *arco ond.* *pizz.*

Vln. II *f* *ff* *mf* *p* *mf* *p* *ff*

Vla. *f* *ff* *cond.* *p* *ff*

Vlc. *f* *ff* *mf* *ff*

Cb. *f* *ff* *mf* *ff*

na - na na - na vo -

cons-tan-pi-men-to não foi me-do ta-a-i eu pen-ti-me-do de vir a pé so-ti-nho u-san-do o meu sa-pi-te-ni-

Fl. *p* *mf* *f*

Ob. *p* *p* *f*

Cl. *mf* *p* *f*

Fg. *pp* *p* *mf*

Tpa. *p* *p* *mf*

Tpt. *p* *mp* *mf*

Tbn. *p* *p* *mf*

Perc. *ndo* *p* *mf* *p* *mp* *mf*

Pno. *mf* *f*

Hp. *f*

Mr. *ce tá de - si - ran - do* *pe - gi, al - gu - ma coi - sa* *pra co - mer* *um su - co de to - (X)*

Hm. *recitado* *in - clu - si - ve meus co - le - gado, es ci - to - iro* *não saem mais de pra - va - ta*

Vln. I *mf* *f* *S.P.*

Vln. II *mp* *f* *mp* *S.P.*

Vla. *arco* *f* *mp* *f* *mp* *S.P.*

Vlc. *mf* *f* *fff*

Cb. *mf* *f* *fff*

58 Fl. *f* *p*

58 Ob. *f* *p*

58 Cl. *f* *p*

58 Fg. *f* *p*

58 Tpa. *f*

58 Tpt. *f*

58 Tbn. *f*

58 Perc. *mf* [prato e bumbo]

58 Pno.

58 Hp.

58 Mir. *mf* recitado  
shf não grí - ta pe - lo a - mor

58 Hm. *f* *ff* *mf* recitado  
po - ita eu to com me - do des - cul - pa já pe - di des - cul - pa

58 Vln. I *ord.* *ff* *mp* *pp* S.P.

58 Vln. II *ord.* *ff* *mp* *pp* S.P.

58 Vla. *ord.* *ff* *mp* *pp* S.P.

58 Vlc. *ord.* *ff* *mp* *pp* S.P.

58 Cb. *arco* *ff* *mp*

64 a tempo

Cl. *mp* *p* *mf* *p*

Fg. *mf* *p* *mf* *p*

Pno. *p* *f* *p*

Hp. *mp* *f* *ord.* *mp*

Mlr. *mp* *f* *mp*  
nã - o en - ten - do, es - sa his - tô - ri - a vo - cê não po - de ce - le - brar co - mi - go?

Vln. I *p*

Vla. *mp* *f* *ord.* *mp* *p*

Vic. *mp* *f* *ord.* *mp*

Cb. *mf*



70 Fl. *p*

70 Ob. *p*

70 Cl. *p*

70 Fg. *p*

70 Tpa. *p*

70 Pno. *mp* *f* *mp* *f*

70 Mr.

70 Hrn. *vo - cé não fi - ca preo - cu - pa - da co - mi - go? sei - li coma - mi - nha se - gu -*

70 Vln. II *pizz.* *mp* *mf* *f*

70 Via. *pizz.* *mp* *mf* *f*

70 Vic. *pizz.* *f*

70 Cb. *f*

74 rit. a tempo

Fl. *fp* *fff* *ff* *mf* *mp*

Ob. *fp* *fff* *f* *mf*

Cl. *fp* *fff* *f* *mf*

Fg. *fp* *fff* *f* *mf*

Tpa. *fp*

Perc. *mf* *f* *mf* *mf* *malencolente* *mp*

Pno. *ff* *p* *pp*

Mlr. voz de peito *ff* *mf* canto falado

Hm. não? cé não vai co - mei - na - da? *mf* canto falado

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vlc. *f* *mf*

lan - ça? pizz. não con - si - go

Fl. *mf* chorado *f* 6 6 *f*

Ob. *mf* *f* 3

Cl. *mf* chorado 3 *f* 3

Fg. *mp* *f* 3

Tpa. *f* 3

Tpt. *f* 3

Tbn. *f* 3

Perc. *mf* *p* *mf*

Pno. *mp*

Mr. *f*  
e - la nlo e mi - nha - mi - ga!

Hm. *f*  
pe - ci - aa - va seen - vol - ver na cam - po - nha? vo - ce e su - aa - mi - ga a - in - da seen - vol - ver na cam - po - nha

Vln. I *f* *mp* *f*

Vln. II *f* *mp* *f*

Vla. *f* *mp* *f*

Vlc. *f* *mp* *f*

Cb. *f* *mp* *f*

Fl. *rit.* ..... *a tempo* ..... *rit.*

Ob. *p* ..... *mf* ..... *f* <sup>3</sup> <sub>3</sub> ..... *mp* ..... *f* ..... *p*

Cl. *mp* ..... *f* ..... *p*

Fg. *mp* ..... *f* ..... *p*

Tpa. *mp* ..... *f* ..... *p*

Tpt. *mp* ..... *f* ..... *p*

Tbn. *mp* ..... *f* ..... *p*

Perc. *prato* *bambo*  
*mf* *f*

Pno. *f* ..... *ff* ..... *f*

Mr. *mf* ..... *f*

Hm. *mf* ..... *ff* ..... *mf*  
o pon - toé que mal a - stu - miu e - ste pre - si - den - te

Vln. I *arco* *f* ..... *mp* ..... *f* ..... *ff*

Vln. II *arco* *f* ..... *mp* ..... *f* ..... *ff*

Vla. *arco* *f* ..... *mp* ..... *f* ..... *ff*

Vlc. *arco* *f* ..... *mp* ..... *f* ..... *ff*

Cb. *f* ..... *mp* ..... *ff*

Fl.  $\text{♩} = 72$  accel.  $\text{♩} = 84$

Cl. *pp* *f* *mf* *f* *p*

Perc. *p*

Pno. *mp* *f* *f* *mp* *mf* *f*

Hm. *mal à - sui - mi - eo* *cli - ma - tiaz - tra - zho na - ra* *um co - le - ga ei - cu - tou* *que vai co - me - çar*

Vln. I *mp* *pp* *f* *mp*

Vln. II *p* *f* *f* *mp*

Vla. *p* *f* *f* *mp*

Vlc. *p* *f* *f* *mp*

Cb. *p* *f* *f* *mp*

*polca*  
*mbaí*

*S.T.* *S.P.* *plizz.* *arco*

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Eg. *mf* *p*

Tpt. *mf*<sup>3</sup> *com surd. Wah-wah*

Perc. *mf* *pp*

Pno. *mp* *f* *p*

Hm. *ca - caos - he - te - sos ao sa - li - de gra - va - ta da fu - ma ta - ca - ram pui - ri - na*

Vln. I *p* *mf* *pp* *f*<sup>3</sup>

Vln. II *p* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vlc. *p* *mf* *p*

Cb. *f* *mf* *p*

S.P. arco

S.P. arco

S.P.

FL. *mp* *p*

Ob. *mp* *p*

Cl. *mp* *p*

Eg. *p* *pp* 3 3 3 5

Tpa. *p* 3

Tpt. *p* 3

Perc. *mp* prato / baa, triângulo

Pno. *pp* *mp*

Hp. *mf*

Mir. *mp* *f* *mf*

Hm. *canto falado*  
ne - le pes - pu - ti - na mi - nha fi - lha!  
nã - vai a - con - te - cer na - da com vo - cê pra sei - cal - ma

Vln. I *pp* S.T. *f* *p* ord. *f* *ricochete*

Vln. II *pp* S.T. *f* *p* ord. *f* *ricochete*

Vla. *pp* S.T. *f* *p* ord. *f* *ricochete*

Vlc. *pp* S.T. *f* *p* ord.

Cb. *pp* S.T. *f* *p* ord.

105

Fl. *rit.* *f* *p*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Eg. *f* *ff* *p* *mp*

106

Tpa. *mf* *f* *p*

Tpt. *mf* *f* *p*

Tbn. *mf* *f* *p*

Perc. *pp* *f* *mf* (caba.) (prato) (bombo) (prato) (riscar)

Pno. *pp* *mf* *8va*

Hp. *mp* *f* *pdlr.*

Mlr. *f* *ff* *mp*

Hm. *f* *ff* *mp* *rechado*  
be-beal-gu-ma coi-sa não me man-da fi-car cal-mo se-rá que se-vem ca-fe com whis-ky?

Vln. I *p* *f* *ff* *f* *mf*

Vln. II *mf* *ff* *arco*

Vla. *mf* *ff* *arco*

Vlc. *mf* *ff* *p* *mp*

Cb. *ff* *p*



### 3. Pronunciamento

Marcha Rancho  $\text{♩} = 108$

rall.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with dynamics ranging from *f* to *mf*. Includes a *rall.* marking.
- Cl. (Clarinet):** Provides harmonic support with dynamics from *f* to *p*.
- Tpt. (Trumpet):** Plays with a *Wah-Wah* effect and dynamics from *f* to *mf*.
- Tbn. (Trombone):** Features a melodic line with dynamics from *f* to *mf*.
- Perc. (Percussion):** Includes *bumbo e prato* and *cx. e surdo* with dynamics from *mf* to *mp*.
- Pno. (Piano):** Provides a rhythmic accompaniment with dynamics from *ff* to *p*.
- Vla. (Viola):** Features a melodic line with dynamics from *p* to *f*.
- Vic. (Violin):** Features a melodic line with dynamics from *p* to *f*.
- Ch. (Cello):** Provides a melodic line with dynamics from *ff* to *f*.

The score includes various musical notations such as *con surd.*, *ord.*, *mf*, *mp*, *f*, *p*, and *pp*. It also features tempo markings like  $\text{♩} = 93$  and  $\text{♩} = 75$ .

Açucarado (doce) ♩ = 60

The musical score is for the piece "Açucarado (doce)" with a tempo of ♩ = 60. It features a variety of instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Chb.). The score is divided into measures, with dynamic markings such as *ppp*, *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*. Performance instructions include "com surd." for the strings and "prato (laterais)" for the percussion. The harp part includes a section marked "arp." and "p". The string parts feature triplets and are marked with "poco vib." (poco vibrato). The percussion part includes a section marked "prato (laterais)" and "mp".

Musical score for measures 17-21. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Harp (Hp.), President (Presi.), Soprano (Mir.), Alto (Mili.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The President's part contains the lyrics: "Foi - se o real! Já não mais nos interessa enquanto povo Por isso venho aqui apresentar a população brasileira a nossa Rainbow Mission. Vamos juntos reestruturar o país. Já passamos por". The music features various dynamics such as *pp*, *mf*, *p*, and *ppp*, along with articulation marks like slurs and accents.

Musical score for measures 22-26. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), President (Presi.), Soprano (Mir.), Alto (Mili.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The President's part contains the lyrics: "tanta Reis, Mil Reis, Cruzados, etc., sem nunca encontrar um capital que de fato nos representasse". The music features various dynamics such as *p*, *mf*, *mp*, *f*, *ppp*, and *pp*, along with articulation marks like slurs, accents, and breath marks. The Percussion part includes a "(lateral)" instruction.

27

Perc. *baq, mada*  
*ppp p ppp*

Presi. Este tem sido um mandato com muitos / as mudanças no país são inevitáveis / multicolorida, que acredita no amor. / Amor em cima de todas as coisas. / Amos pela pútria, amos por toda / (esquina, esqueçam as sungas /  
 desafios, mas ao longo desses anos / Estamos realizando uma gestão / O amor acima de todas coisas. / Amor que se paga com mais amor. / forma de amor. Não mais numa / (brancas, os piercing no mamão.)

Mir. *mf p mf p*  
*ve ve*

Mili. *mf p*  
*lo lo*

Vln. I *ppp mf p*  
*ord. S.P.*

Vln. II *ppp mf p mp ppp*  
*ord. S.P.*

Vla. *ppp mf p mp ppp*  
*ord. S.P.*

Vlc. *ppp mf p*  
*ord. S.P.*

33

Ob. *poco accel.*  
*ppp mf*

Perc. *baq, drum*  
*ppp*

Presi. o vinho em garrafa de plástico / Estamos estrando pela posta da frente. / Assinando os contratos com canetas de / Quem ama não economiza na expressão do amor / Por isso amem cada cidadão /  
 Pomos do tipo eletrônico às igrejas / Sentando nas primeiras fileiras. / puta Quem ama assina os contratos. /

Mir. *ppp mf p mp*  
*Lo ve (V) (L) A - more a -*

Mili. *p mf p mp*  
*Lo E (L) (V) (L) Love lie - be, a -*

Vln. I *ppp mf p*  
*ord.*

Vln. II *ppp mf p*  
*ord.*

Vla. *ppp mf p ppp*  
*ord.*

Vlc. *ppp mf p ppp*  
*ord.*



Musical score for measures 47-54. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Presidential Chorus (Pres.), Mellophone (Mfil.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The lyrics for the Presidential Chorus are: "É Anarco um eco equilibrio quer. É catadão a comun. estangui a defenda. coisida uma. Você cauta: consuma brilhe arco o. lisi di e todo." The percussion part includes the instruction "baq. macia". Dynamics range from *pp* to *ff*. There are markings for "S.P." and "ord." in the string parts.

Musical score for measures 51-58. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Mellophone (Mfil.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The lyrics for the Mellophone part are: "R'Y lie-be a-mour a - mo - te - lie - be a - mour o fu - tu - ro, é a - mor a - mour a - mo - te - lie - be a - mar". The percussion part includes the instruction "(baq. macia)". Dynamics range from *ppp* to *ff*. There are markings for "S.P.", "ord.", and "sem. surd." in the string parts.

4. Café II

Contencioso  $\text{♩} = 88$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 56 with a dynamic of *f*. It features trills and triplets, reaching *ff* and *fff* by measure 64.
- Cl. (Clarinet):** Mirrors the flute's melodic line with a dynamic of *f*, also reaching *ff* and *fff*.
- Fg. (Bassoon):** Remains mostly silent, with a few notes appearing at measure 64.
- Tpa. (Trumpet):** Silent until measure 64, where it plays a rhythmic pattern with a dynamic of *ff*.
- Tpt. (Trumpet):** Features a melodic line with a dynamic of *f*, including a section marked "com ruid. Wah-Wah" (with noise Wah-Wah) at measure 64.
- Tbn. (Trombone):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic of *f*, reaching *ff* and *p* by measure 64.
- Perc. (Percussion):** Marked "bumbo e prato" (bass drum and cymbal), starting with *ppp* and *cresc.* (crescendo) before measure 56, reaching *f* by measure 64.
- Pno. (Piano):** Silent until measure 64, where it plays a chordal accompaniment with a dynamic of *fff*.
- Hrn. (Horn):** Silent until measure 64, where it plays a melodic line with dynamics of *pp*, *ff*, and *mf*. It includes the lyrics "No... sa ca -" (No... sa ca -).
- Vin. I & II (Violins):** Silent until measure 64, where they play a rhythmic pattern with a dynamic of *ff*.
- Vla. (Viola):** Silent until measure 64, where it plays a rhythmic pattern with a dynamic of *ff*.
- Vic. (Violoncello):** Silent until measure 64, where it plays a rhythmic pattern with a dynamic of *ff*.
- Cb. (Contrabass):** Silent until measure 64, where it plays a rhythmic pattern with a dynamic of *ff*.





57

Fl. *pp* *mp* *p* *pp*

Ob. *pp* *mf* *mp* *p*

Cl. *pp* *mp* *p* *pp*

Fg. *mp*

58

Tpa. *mf* *p*

Tpt. *mp*

Perc. *ppp* *mp* *ppp*

59

Hp. *mf* *p* *mp* *mf* *p*

60

Mir. *f* *mp* *f*

es - co - lre lo - go - cu pa - go pra vo - ce

Hm. *mf* *mf*

ha eu a - in - da

61

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *p* *f* *mp* *mf* *p*

Vla. *pp* *f* *mp* *mf*

Vlc. *f* *mp*

62

Ch. *f* *mp*

*nasale* *sim.* *mf* *p* *f* *mp* *mf* *p*

*mf* *3* *ppp* *cont.* *mf* *ppp* *solo* *mf* *p*

Fl. *pp* *p* *pp* *mf* *p*

Ob. *pp* *mf* *p* *mp*

Cl. *pp* *p* *pp* *mp*

Fg. *mf* *p*

Tpa. *mf* *p*

Tpt. *mp* *p*

Perc. *p* *mp* *mf* *prato*

Pno. *p* *mp*

Hp. *mf* *ff*

Mir. *f* *mf*

Hm. *f* *mf*

Vin. I *f* *ff* *mp* *pp*

Vin. II *f* *ff* *mp* *pp*

Vla. *f* *ff* *mp* *pp*

Vic. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84

*Ré, Dé, Sé / Mi, Fy, Sol, Lá*

não su-pe-ra e-so pe-lo-a - mor já fá - lei que eu pa - go es-sa mer - da  
sou seu pai mas não é ques-tão de su - pe -

*ord. trem.*

rit. ----- **Suspeição** ♩ = 76

Ob. *p*

Cl. *p*

Tpa. *p* com surd. *p*

Tpt. *p* com surd. Straight *p*

Tbn. *pp* com surd. *p*

Perc. *pp* tam tam *p* peles *p*

Pno. *ppp*

Mir. *mp*

Hm. *mp* *mf*  
es - tra - nho co - mo?  
tar - tu - so a - cho - me - o, es - tra - nho - ta, in - cas - tem - tá - vel - lá em

Vln. I *mf p* ponta do arco *mf p* Ricochete

Vln. II *p* sem vib. *mf p* vib. *mf p* ord trem.

Vla. *mf p* ord trem. *mf p*

Vlc. *p* sem vib. *mf p*

Cb. *p* sem vib. *p*

rit. ----- Movido ♩ = 55

Fl. *p*

Ob. *mp* *f*

Cl. *p* *f*

Fg. *f* *ff*

Tpa. *mp* *mf* *f*

Tpt. *mp* *mf* *f* *sem aurd.*

Tbn. *mp* *mf* *f* *sem aurd.*

Perc. *mf* *f* *mp* *f*

Pno. *mf*

Hp. *p* *f*

Mir. *mf*

Hm. *mf* *f* *mf*

Vln. I *mf* *p* *f* *f* *ord.* *sub. post.* *ord.* *mf*

Vln. II *mf* *p* *f* *f* *ord.* *sub. post.* *ord.* *mf*

Vla. *f* *f* *ord.* *sub. post.* *ord.* *mf*

Vic. *f* *p* *f* *f* *ord.* *sub. post.* *ord.* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf* *arco* *mf*

silo

com 3 ma - mão?

ca - sa

não com o to - to' e - le já não o - be

90

sem. sord.

Tpa. *mp* *mf* *f*

Tpt. *mp* *mf* *f*

Tbn. *mp* *mf* *f*

Perc. *p* *mf*

Hm. de - ce os meus co - man - dos eu di - go sen - ta e - le dá - ra cor - ren - do

Vin. I *f* *mf* *f* sub. pont.

Vin. II *f* *mf* *f* sub. pont.

Vla. *f > mp* *f > mp* *f* sub. pont.

Vlc. *f > mp* *f > mp* *f* sub. pont.

Cb. *f > mp* *f > mp* *mp* *f* pizz.

---

96

poco rit. a tempo

Tpa. *p* *mf* *mp*

Tpt. *mp*

Tbn. *f* *mp*

Perc. *p* *mp* *f* *p* *mp*

Hm. eu di - go dei - ta e - le man - tem - se de pé eu dá - ra co - tá - da pa - ti - nha e

Vin. I *mf* *f* *mf* ord. sub. pont.

Vin. II *mf* *f* *mf* ord. sub. pont.

Vla. *f > mp* *f* *f > mp* ord. sub. pont.

Vlc. *f > mp* *arco* *ff* *f > mp* *pizz.* *mp*

Cb. *f > mp* *arco* *pizz.* *f > mp* *pizz.* *mp*

1023 *Jet whistle*

Fl. *fff*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *ff* *mp*

1023

Tpa. *f*

Tpt. *f* *p*

Tbn. *f*

Perc. *f* *pp* *mf* *mf* *mda.*

1023

Pno. *ff* *mp* *mf*

Hp. *ff* *ff*

Hm. *ff* *mf* *mp* *mf*

e - le nos - deu mi - nha mão cra - vou os ca - ni - nos com fu - ça san - grei não ho - mei pon - to por

1023

Vin. I *fff* *mp* *ff* *f p*

Vin. II *fff* *mp* *ff* *f p*

Vla. *fff* *mf* *ff* *f p*

Vlc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

*sobrep.* *ord.* *ord.* *ord.* *ord.*

105 Perc. *p* *mf* *f*

105 Pno. *p* *mf* *f*

105 Mir. *ritard.*  
Pa'l E só um ca-cho-rrô

105 Hm. *f* *mf*  
pou - co - e - te tá me per - se - guin... não não não? ou a - ni - mais são

105 Vln. I *S.P.* *p* *mp* *mf* *f* *ord.* *f* *mp* *f*

105 Vln. II *S.P.* *p* *mp* *mf* *f* *ord.* *f* *mp* *f*

105 Vla. *S.P.* *p* *mp* *mf* *f* *ord.* *f* *mp* *f*

105 Vcl. *S.P.* *p* *mp* *mf* *f* *ord.* *f* *mp* *f*

105 Cb. *f* *pizz.* *p*

113 Ob. *mf* *mf > p* *mf > p*

113 Tpa. *com surd.* *mf* *mf > p* *mf > p*

113 Tpt. *com surd.* *mf* *mf > p* *mf > p*

113 Tbn. *com surd.* *mf* *mf > p* *mf > p*

113 Hm. *mf* *mf > p* *mf > p*  
mui - to sen - si - veis per - ce - bem tu - do que tá a - con - te - cen - do to - to deus pra fá - zer de ba -

113 Vln. I *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *sautillé*

113 Vln. II *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *sautillé*

113 Vla. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *sautillé*

113 Vcl. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

113 Cb. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

rit. ----- Barcarola  $\text{♩} = 78$

Fl.  $f p$   $mf$

Ob.  $mp > pp$

Cl.  $f p$   $mf$

Tpa.  $mp > pp$

Tpt.  $mf > p$   $mp > pp$

Tbn.  $mp > pp$

Perc.  $f$   $p$

Pno.  $f$   $p$

Harp.  $f$   $mp$

Hm. *rectado*

Vin. I *sautille*  $p$  *ord trem.* *sub. post.*  $f$

Vin. II  $p$  *ord trem.*  $f$  *sub. post.*  $f$

Vla.  $p$  *sub. post.*  $f$

Vlc.  $mp$   $p$   $f$  *sub. post.* *pizz.*  $mf$

Cb. *arco*  $p$   $f$  *sub. post.* *pizz.*  $mf$

rhel - so mes - li - do da - ca - ma mis - so o mes - li - do



This musical score page contains measures 123 through 128. The instruments and parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 123-124 have dynamics *mf* and *pp*. Measure 125 has *f*. Measure 126 has *mp*. Measure 127 has *f*. Measure 128 has *mp*.
- Ob.** (Oboe): Measures 123-124 have dynamics *f* and *mp*. Measure 125 has *f*. Measure 126 has *mp*. Measure 127 has *f*. Measure 128 has *mp*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 123-124 have dynamics *f* and *pp*. Measure 125 has *f*. Measure 126 has *mp*. Measure 127 has *f*. Measure 128 has *mp*.
- Fg.** (Bassoon): Measures 123-124 have dynamics *f* and *pp*. Measure 125 has *f*. Measure 126 has *mp*. Measure 127 has *f*. Measure 128 has *mp*.
- Perc.** (Percussion): Measure 123 has *f*. Measure 124 has *f*. Measure 125 has *f*. Measure 126 has *f*. Measure 127 has *f*. Measure 128 has *f*.
- Pno.** (Piano): Measures 123-124 have dynamics *p* and *mf*. Measure 125 has *mf*. Measure 126 has *f*. Measure 127 has *f*. Measure 128 has *f*.
- Hp.** (Harp): Measures 123-124 have dynamics *mp* and *mp*. Measure 125 has *mp*. Measure 126 has *mp*. Measure 127 has *f*. Measure 128 has *f*.
- Mlr.** (Male Voice): Measures 123-124 have dynamics *mp* and *mp*. Measure 125 has *mp*. Measure 126 has *mp*. Measure 127 has *mp*. Measure 128 has *mp*. Lyrics: vo - ce ti de - i ran - do.
- Hm.** (Female Voice): Measures 123-124 have dynamics *mp* and *mp*. Measure 125 has *mp*. Measure 126 has *mp*. Measure 127 has *mp*. Measure 128 has *mp*. Lyrics: vo - ce nio fi.
- Vln. I** (Violin I): Measures 123-124 have dynamics *mf* and *p*. Measure 125 has *mf*. Measure 126 has *p*. Measure 127 has *pp*. Measure 128 has *pp*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 123-124 have dynamics *mf* and *p*. Measure 125 has *mf*. Measure 126 has *p*. Measure 127 has *pp*. Measure 128 has *pp*.
- Vla.** (Viola): Measures 123-124 have dynamics *mf* and *p*. Measure 125 has *mf*. Measure 126 has *p*. Measure 127 has *pp*. Measure 128 has *pp*.
- Vlc.** (Violoncello): Measures 123-124 have dynamics *mf* and *p*. Measure 125 has *mf*. Measure 126 has *p*. Measure 127 has *pp*. Measure 128 has *pp*.
- Cb.** (Cello): Measures 123-124 have dynamics *mf* and *p*. Measure 125 has *mf*. Measure 126 has *p*. Measure 127 has *pp*. Measure 128 has *pp*.

128

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Perc.

Pno.

Mlr.

Hm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

accel.

*mp* *mf* *f* *ff* *p* *f* *ff* *pizz.*

[prato] *mf* [tam tam] *f*

*gru*

*gru*

não por que vo-cê não pe-de al-go pra co-mer?

ca pro-cu-pa-da co-mi-go? com a mi-sha se-gu-san-ça?



This musical score page contains measures 137 through 140. It features a full orchestral arrangement and two vocal parts. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts are for Soprano (Mlr.) and Alto (Htm.). The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *rit.*, *canto falado*, and *recitado*. The lyrics are in Portuguese.

137 *mp* *rit.*

Fl.

Ob. *mp*

Cl. *mp* *p* *pp*

Fg. *p* *pp*

Tpa. *mp* *p* *pp*

Tpt.

Tbn. *p* *pp*

Perc. *mp*

Mlr. cal - ma eu que te con - vi - dei fa - ço ques - tões

Htm. *canto falado* mto me man - da fi - car cal - mo *recitado* tá ven - ceu eu que - ro ca - fe com co - rinho que

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp* *p* *pp*

Vlc. *p* *pp*

Meditação  $\text{♩} = 76$

143

Pno. *f* *mp* *f*

Hp. *p* *mf* *mp*

Mir. ven - ci? ven - ci o que? eu não sei por - que eu in - si - to em vo -

Vln. I *p* *f* *p* S.T. n.vib.

Vln. II *p* *f* *p* S.T. n.vib.

Vla. *p* *f* *p* S.T. n.vib.

Vlc. *p* *f* *p* S.T. n.vib.

Cb. *p* *f* *p* S.T. n.vib.

147

Pno. *mp* *f*

Hp. *mf* *mp*

Mir. cé en - con - traí com vo - cé in - sis - to ne - se de - li - tio

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vlc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

FL. *mf* *f* *p* *f* *p*

CL. *mf* *p* *f* *p*

Pno. *mp* *f* *mp* *f*

Hp. *mf* *mp*

Mir. *3*  
to a - te o - ta - la de - hor - mō - mo - to - do me - u - ma fru - ta - çō de - tes - to a -

Vln. I *f*

Vln. II *pizz.* *f* *p*

Vla. *f*

Vcl. *p* *f* *p*

Cb. *f* *p*

FL. *mf* *f* *mp* *f*

CL. *mf* *f* *mp* *f*

Pno. *mf* *f* *mp* *f* *mp*

Hp. *pdt.* *f* *ff*

Mir. *3* *3* *3*  
gu - lha de - tes - to a - cli - ni - ci de - tes - to, a em - pa - na - da da - qui e a - gen - te, in - da

Vln. II *f* *mp* *f*

Vcl. *f* *mp* *f*

Cb. *f* *mp* *f*

This musical score page contains two systems of music, measures 153 through 166. The first system (measures 153-162) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Piano (Pno.), Horn (Hp.), Trumpet (Mtr.), Violin II (Vln. II), and Viola (Vlc.). The second system (measures 163-166) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombone (Tpa.), Piano (Pno.), Horn (Hp.), and Trumpet (Mtr.). The vocal soloist part (Mtr.) spans both systems. The score features various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*, and includes performance markings like *pizz.* and *L.V.*. The vocal line includes the lyrics: "quis comos piz. vi - los tto - ca - dos tal - vez fo - secum - li - vra - men - to nlo se - guir pro - pa - gan - do seu D - Nei - ne - A mas eu in - sis - to".

168 *molto rit.* **Revolução canônica** ♩ = 108

Fl. *ppp*

Cl. *pp* *f* *ppp*

Fg. *ppp*

Tpa. *ppp*

Perc. *f* *mp*

Pno. L.V. *ff*

Mir. *recitado*  
n - cho que pre - fi - to com whis - ky mes - mo

Vln. I *mf* *pizz.*

Vln. II *ppp* *mf* *pizz.*

Via. *mf* *pizz.*

Vlc. *ppp*

Cb. *mf* *f* *mf* *pizz.*



This page of a musical score, numbered 305, contains the staves for various instruments from measure 173 to 177. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 173-177, marked *mf*.
- Oboe (Ob.):** Measures 173-177, marked *mf*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 173-177, marked *mf*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 173-177, marked *mf* and *ff*.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 173-177, marked *ppp* and *mf*.
- Trombone (Tbn.):** Measures 173-177, marked *ppp*.
- Percussion (Perc.):** Measures 173-177.
- Piano (Pno.):** Measures 173-177.
- Violin I (Vln. I):** Measures 173-177, marked *arco*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 173-177, marked *arco*.
- Viola (Vla.):** Measures 173-177, marked *arco*.
- Violoncello (Vlc.):** Measures 173-177, marked *pizz.* and *arco*.
- Contrabass (Cb.):** Measures 173-177, marked *f*, *mf*, and *ff*. Includes markings for *arco*, *s.p.*, and *ord.*

### 5. Reeleição

Marcha Rancho ♩ = 108

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Tuba (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., Cb.). The score is divided into systems, with measures 178-180 and 181-183 clearly marked. The percussion part includes a specific instruction: "(cx. e bumbo)". The vocal parts (Mlr. and Mili.) have lyrics in Portuguese. The score uses various dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mp*. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Fl. *f* *ff* *mp*

Ob. *f* *ff* *mp*

Cl. *f* *ff* *mp*

Fg. *f* *ff* *mp*

Tpa. *f* *mp*

Tpt. *f* *mp*

Tbn. *f* *mp*

Perc. *mf* (cx. e bumbo) *f* *mf*

Pno.

Mlr. *f*  
eu que - ro que - to pre - si - den - ta

Mili. *f*  
eu que-ro um pre - si - den - te pre - si - den - to

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vlc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*



$\text{♩} = 108$

Fl. *f* *mf* 3

Ob. *f* *mf* 3

Cl. *f* *mf* 3

Fg. *f* *mf* 3

Tpa. *f* *mf* 3

Tpt. *f* *mf* 3

Tbn. *f* *mf* 3

Perc. *f* *p* *mf* *prato* *pelas*

Pno. *f* (exclamar como palavra de ordem)  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião

Hp. *f* (exclamar como palavra de ordem)  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião

Mir. *f* canto falado  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião

Mili. *f* canto falado  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião que -

Vin. I *f* (exclamar como palavra de ordem)  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião *mf*

Vin. II *f* (exclamar como palavra de ordem)  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião

Vla. *f* (exclamar como palavra de ordem)  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião

Vlc. *f* (exclamar como palavra de ordem)  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião

Cb. *f* (exclamar como palavra de ordem)  
que - ro, si - ma pre - si - den - ta com ci - fião

203

Fl. *mf* *f* *mf* *p*

Ob. *mp*

Cl. *p* *f*

Eg. *mf*

204

Tpa. *p*

Tpt. *p* *f*

Tbn. *f*

202

Perc. *f*

203

Pno. *mf* *p*

204

Hp. *f* *non arp.*

Mil. *rou - ma pre - si - dem - ta com sal - do po - si - ti - vo e u - ma be - cha ti - ca na*

203

Vln. I *S.P.* *enf.*

Vln. II *pizz.* *f*

Vla. *mf* *p*

Vlc. *mf* *p* *p*

Cb. *pizz.* *f* *arco* *p*

Fl. <sup>208</sup> *f* *p*

Ob. *p* *pp* *tr.*

Cl. *f* *p* *mf*

Tpt. *p* *f* *p* *mf*

Tbn. *p* *f* *pp* *multifónico*

Perc. *ppp* *ck.*

Pno. *f*

Hp. *mf* *f*

Mil. *vi - ce pre - si - den - cia que - rou - ma su - gai mo - nny co - mo mi -*

Vln. I <sup>208</sup> S.P. *pp* *mp* *S.T.*

Vln. II *arco* *pp* *mp* *S.T.*

Vla. *pp* *mp* *S.T.*

Vlc. *p* *mp*

Cb. *p* *mp* *S.T.* *arco*



Musical score for measures 218-221, featuring a symphony orchestra and a vocal soloist (S.P.).

**Fl.** (Flute): *f* (measures 218-219), *p* → *f* (measure 220), *p* (measure 221).

**Ob.** (Oboe): *mp* (measures 218-219), *f* (measure 220), *mp* (measure 221).

**Cl.** (Clarinet): *mp* (measures 218-219), *f* (measure 220), *mp* (measure 221).

**Eg.** (Bassoon): *mp* (measures 218-219), *mp* (measure 220), *f* (measure 221).

**Tpa.** (Trumpet in A): *mp* (measures 218-219), *p* (measures 220-221).

**Tpt.** (Trumpet in B): *f* (measures 218-219), *p* (measures 220-221).

**Tbn.** (Tuba): *p* (measures 218-219), *f* (measure 220), *p* (measure 221).

**Perc.** (Percussion): *p* → *f* (measures 218-219), *f* (measure 220), *p* (measure 221).

**Pno.** (Piano): *p* (measures 218-219), *p* (measures 220-221).

**Mil.** (Soprano Soloist): *p* (measures 218-219), *f* (measure 220), *p* (measure 221).  
Lyrics: nis - tra - dae - di - ca - ção e u - ma tra - ves - ti - ge - rin -

**Vln. I** (Violin I): *f* (measures 218-219), *f* *p* (measure 220), *p* (measure 221).

**Vln. II** (Violin II): *f* (measures 218-219), *ff* (measures 220-221).

**Vla.** (Viola): *f* (measures 218-219), *f* (measures 220-221).

**Vlc.** (Violoncello): *f* (measures 218-219), *f* (measures 220-221).

**Cb.** (Cello): *f* (measures 218-219), *ff* (measures 220-221).



255 *rit.*

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fg. *mp*

Tpt. *com sard.* *mf* *pp* *mf* *mf*

Tbn. *com sard.* *mf* *pp* *mf* *mf*

Perc. *prato* *baqueta macia* *ppp* *mp*

Pno. *p* *3* *3* *3* *3*

Mili. do com lu - - - - - xo as te - la - ções ex - te - ri - o - - - - -

Vln. I *pp*

Vln. II *arco* *mf* *pp*

Vla. *mp* *ppp* *p*

Vlc. *mp* *ppp* *p*

Cb. *ppp* *p*

Organum  $\text{♩} = 93$

Musical score for Organum, measures 254-274. The score includes parts for Tpt., Tbn., Mir., Mili., Hm., Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Cb. The lyrics are: o fu-tu-ro che go-tes. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, and *mf* *poco vib.*

Musical score for Organum, measures 275-300. The score includes parts for Tpt., Tbn., Mir., Mili., Hm., Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Cb. The lyrics are: u-e-e mul-ti-cor. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. There are markings for *S.P.* and *ord.* in the string parts.

244

Fl. *p* *mp* *mf* *accel.*

Cl.

Tpa. *p* *ppp* *mp* *multifónico*

Tpt. *p* *ppp* *mp* *multifónico*

Tbn. *mp* *multifónico*

Perc. *pp* *mp* *pp* *mf* *p* *peda*

Pno. *f* *loco* *mf*

Mlr. *mp* *f* *che - gou e e mul - ti cor mul - ti cor e che -*

Mil. *mp* *f* *mul - ti cor fu - tu - ro mul - ti cor e che -*

Hm. *mp* *f* *fu - tu - ro che - gou e e mul - ti cor e che -*

Vln. I *p* *mf* *S.P.*

Vln. II *p* *mf* *S.P.*

Via. *p* *mf* *S.P.*

Vic. *mp*

Cb. *mp*

♩ = 108

Passacalha ♩ = 74

Fl. *f* *ff* *f* *mp* *f*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *ff* *f* *mp* *f*

Fg. *f* *ff* *f* *f*

Tpa. *pp* *ff*

Tpt. *f* *mp* *f*

Tbn. *f* *mp* *f*

Perc. *f*

Pno. *f* *mp* *f*

Hp. *mf* *f* *mp* *f*

Mir. *pp* *f* *mp*

Mli. *pp* *f* *mp*

Hm. *pp* *f* *mp*

Vln. I *pp* *f* *mp*

Vln. II *pp* *f* *mp*

Vla. *pp* *f* *mp* *f*

Vic. *pp* *f* *mp* *f*

Cb. *f* *mp* *f*

Vocal parts: *pp* *f* *mp*

254

Ob. *p* *mf* *p* *mf*

Fg. *p* *pp*

255

Tpa. *p*

257

Perc. *mf* (tam tam)

Pno. *p* *mf* *p*

259

Hp. *p* *mf* *p*

259

Presl. Serei breve em meu discurso pois os sentidos tradicionais já foram superados. Já não existem mais alfas na nossa matilha nem cabeceira nas nossas mesas. O amor venceu. O amor sempre vencerá. Todas as palavras estão renovadas. O medo agora

259

Mlr. *mp* *p*

Mili. *pp* *mp* *p* *mp*

259

Vln. I

Vln. II

Vlc. *p* *mf* *p* ord. S.P. *mf* *p* ord.

Cb. *p* *p* S.T. *mf* *p* S.T. S.P. *mf* *p* S.P. ord.

257

Ob.

Pno.

Hp.

Presi.

257

é deles e o poder é nosso. O beco agora é deles e o palanque é nosso. Eu falo, eles escutam. Primeiro, extinguímos os milionários. engratados das avenidas. Poupamos Todos os homens. Depois, todos os as mulheres de bico fino. Extinguímos

Mlr.

257

mp

pp

Miii.

mp

pp

Hm.

Vlc.

mf

p

mf

ord.

S.F.

ord.

Cb.

mf

mf

p

mf

p

261

Ob.

Pno.

mf

ppp

Hp.

261

Presi.

os herdeiros, exceto uma bicha ou outra que soubesse se posicionar Já não tolero o acumulo financeiro desenfreado do seu Zé da padaria, nem do seu João do açougue. Todo poder as startups arco-íris que fazem desse país um lugar mais justo.

Mlr.

261

Miii.

261

Vla.

Vlc.

p

f

p

mf

p

Cb.

mf

p

f

p

6. Café III

The musical score for "6. Café III" is a complex orchestral arrangement. It begins with a tempo marking of  $\text{rit.}$  and a metronome marking of  $\text{♩} = 108$ . The score is divided into several systems, each containing staves for different instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Mirliton (Mir.), Horn (Hm.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g.,  $mf$ ,  $p$ ,  $pp$ ,  $f$ ,  $ff$ ), articulation (e.g.,  $acc.$ ,  $stacc.$ ), and performance instructions (e.g.,  $ord.$ ,  $S.P.$ ,  $S.T.$ ,  $non asp.$ ,  $L.V.$ ,  $pdli.$ ). The percussion part includes a specific instruction: "pelles becs". The vocal line (Hm.) includes the lyrics "co - me - di - ni - po - nio". The score is written in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

270

Tpa. *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf*

Tbn. *p* *mf* *f* *p* *mf*

Perc. *mf* *p* *mp*

Pno. *mf* *f* *p* *mf*

Hp. *mp* *f* *f* *ff*

Mlr. *f* *p* *f*

Hm. *f* *p* *f*

Cl. *f* *p* *f*

Fg. *f* *p*

Perc. *mp*

Pno. *f* *p* *f*

Mlr. *f* *p* *f*

Hm. *f* *p* *f*

Vlc. *ff* *f* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f*

na - da ó - ti - ma não gi - tu

me - do pó - tra me - do

canto falado

eu tô pra - ti - ca-men-te mor -

que dia - ma eu pa - go me - lhox vo - ce co - mer

to eu sou seu pai

piac. *ff* *f* *p* *f*

s.f. *ord.* *vib.* *arco*



Fl. *jet whistling*  
*p-ff* *pp* *mp*

Ob. *ff* *p* *mf*

Perc. *f* *mf* *p* *mf*

Pno. *f*

Mir. *mf* *ff*

Hm. *f*

Vln. I *f* *mf* *ff* *pizz.*

Vln. II *f* *mf* *ff* *pizz.*

Vla. *f* *mf* *ff* *pizz.*

co - me vo - ce vai ter que em - go - lu -

não con - si - go me - do a si - tu - a - ção fi - cou in - sus - ten -

*rit.*

♩ = 98

Fl. *p*

Ob. *mp*

Cl. *f* *mp* *mf*

Fg. *f* *mf*

Perc. *p* *f* *p*

Pno. *p* *f* *mp*

Mir. *mf*  
to - to?

Hm. *forzato*  
ti - vel to - to ma - le com tu do pre - ci - so da me - sa -

Vln. I *mf* *f* *sub pont.*

Vln. II *f* *sub pont.*

Via. *f* *sub pont.*

Vic. *f* *f > p* *f > p* *ord.*

Cb. *mf* *pizz.*

284 *poco rit.* ..... ♩ = 108

Cl. *mp*

Fg. *mp*

Tpa. *com. surd.*  
*f*

Tpt. *com. surd.*  
*f* *pp* *f* *mp*

Tbn. *com. surd.*  
*f* *pp* *f*

Perc. *f* *p* *mf* *p*

Pno. *mf* *f*

Hp. *pizz.* *piu. esp.*  
*ff* *f* *fff*

Mir. *f*  
mae jã? \_\_\_\_\_ quan-to vo-cê quer? po-de fa-lar em pa-go

Hm. \_\_\_\_\_ da-di-an-ta-da vo-cê po-de-de-po-si-tar? \_\_\_\_\_

Vlc. *pizz.*  
*f* *mp*

Cb. *f* *mp*

Fl. *pp* *3* *pp* *3*

Ob. *mf* *p*

Tpa. *ff*

Tpt. *p*

Tbn. *f*

Perc. *mp* *f* *p* *f* *mf* *p* *3*

Pno. *mp* *ff* *mf*

Hp. *f* *ff*

Mlr. *f*

Hm. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

eu pa-go pa-go pa-go pa - - - go por que vo - cé in-sis - te ne-sa rou - pa é

po - - - sso ver o car - dá - - - pio? no que? o que que tem?

FL. *p* *mf* *f* *f*

Ob. *mp* *p* *f* *f*

Cl. *p* *f*

Fg. *p* *f*

Perc. *mf* *p* *f* *p* *mf* *p*

Pno. *p*

Mlr. *mf* *f*

Hm. *f*

Vln. I *mf* *f* (urree) *f*

Vln. II *p* *f* (urree) *f*

Vla. *p* *f* (urree) *f* *mp*

Vlc. *f* *mp* (urree) *f* *mp*

Cb. *f* *mp* (urree) *f* *mp*

Lyrics:  
mii - toes - pe - ci - fi - ca - cha - ma mui - ta a - ten - ção - co - meil - gu - ma coi - sa  
é so u - ma - ca - mi - sa po - lo

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Measures 308-312. Dynamics: *p*, *f*, *p < f*, *f*, *p < f*, *f*.
- Oboe (Ob.):** Measures 308-312. Dynamics: *p*, *f*, *p < f*, *p < f*, *f*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 308-312. Dynamics: *p < f*, *p < f*, *f*, *p < f*, *p < f*, *f*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 308-312. Dynamics: *p < f*, *p < f*, *p < f*, *p < f*.
- Trumpet (Tpa.):** Measures 308-312. Dynamics: *f*.
- Percussion (Perc.):** Measures 308-312. Dynamics: *mf*, *p*, *f*, *mf*, *p < f*, *p*, *f*, *p*. Includes a diagram with circles labeled 'R' and 'C' connected by arrows.
- Piano (Pno.):** Measures 308-312. Dynamics: *f*, *mf*, *f*.
- Male Soloist (Mir.):** Measures 308-312. Dynamics: *mp* *cresc.*, *ff*. Lyrics: co - me co - me co - me co - me co - me co - me co - me co - me co - me co - me.
- Female Soloist (Hm.):** Measures 308-312. Dynamics: *mp*, *f*. Lyrics: que - ro um thoel u - ma cai - pi - ti - nha.
- Violin I (Vln. I):** Measures 308-312. Dynamics: *f*, *mp*, *f*, *f*. Marking: *sussurro*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 308-312. Dynamics: *f*, *mp*, *f*, *f*. Marking: *sussurro*.
- Viola (Vla.):** Measures 308-312. Dynamics: *f*, *mp*, *f*.
- Violoncello (Vlc.):** Measures 308-312. Dynamics: *f*, *mp*, *f*.
- Double Bass (Cb.):** Measures 308-312. Dynamics: *f*, *mp*, *f*.

213 poco rit. a tempo rit.

Fl. *ff* *ff* *f* *mf*

Ob. *ff* *ff* *f* *mf*

Cl. *ff* *ff* *f* *mf*

Fg. *mf* *ff* *ff* *f* *mf*

Tpa. *ff* *ff* *f* *mf*

Tpt. *ff* *ff* *f* *mf*

Tbn. *ff* *ff* *f* *mf*

Perc. *mf* *ff* *f* *mf*

Fno. *ff* *mf*

Hp. *ff* *mf*

Mir. po co me lo

Hm.

Vln. I *ff* *ff* *f* *mf*

Vln. II *ff* *ff* *f* *mf*

Vla. ord. *mf* *fff* *ff* *f* *mf* *sobregressio*

Vlc. ord. *ff* *mf* *fff* *ff* *ff* *f* *mf* *sobregressio*

Cb. *ff* *mf* *ff* *ff* *ff* *f* *mf*

Perdendo-se  $\text{♩} = 74$

dirigi-se aos bastidores / carro alegórico

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Hp.

Mlr. *rit.* *go*

Mili.

Hm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p* *mf* *mp*

recitado, quase falado  
sou o pri-me-i-ro a-a-ma-i e-ss-e pa - ra - si que não e - xis - te so - cie - da - de

recitado, quase falado  
nã-o sou a - pe - nas o pri-me-i-ro pre - si - den - to brá - si - lei - ro to - dos nós sa - be - mos so - cie - da - de

recitado, quase falado  
so - cie - da - de

c. III c. II c. I

c. III c. II c. I

c. II c. I

c. II c. III c. IV

c. I c. II c. III





Fl. *ff*

Ob.

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tpa. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Perc.

Pno.

Hp. *ord.* *pedlr.*

Mir. *ff*  
eu pre - ci - so do seu vo - to

Mil. *mf*  
que - ro u - ma pre - si - den - te que - ro u - ma pre - si - den - te que

Hm. *mf*  
cu - sso fi - lha

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.





**APÊNDICE E** – Código (*python*) da *Modulação Intervalar Progressiva*

```
#Insira uma lista com os intervalos do modo (ex. [1, 2])
intervalos = [1, 2]

#Insira a fundamental do modo. Por exemplo: 1 (Dó)
fundamental = 1

#Defina o número de ciclos intervalares (ex. 4)
num_ciclos = 4

modo = [fundamental]

for intervalo in intervalos * num_ciclos:
    ciclo = fundamental + intervalo
    if ciclo > 12:
        ciclo -= 12
    modo.append(ciclo)
    fundamental = ciclo

nomes_nota = {1:'Dó', 2:'Dó#', 3:'Ré', 4:'Ré#', 5:'Mi', 6:'Fá',
              7:'Fá#', 8:'Sol', 9:'Sol#', 10:'Lá', 11:'Lá#', 12:'Si'}

notas = [nomes_nota[nota] for nota in modo]

print("Modo (números): "+str(modo))
print("Modo (notas): "+str(notas))
```