DOI 10.20504/opus2023.29.04

‖: A Intertextualidade é o Estranho Retorno Infinito :‖

Gabriel de Mesquita Maddalena
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: A intertextualidade é um conceito que designa a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras. No trabalho *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*, criamos a chamada **Bússola Intertextual**, um instrumento por meio do qual elaboramos uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da música, realizando uma vasta compilação e unificação de tipologias intertextuais. Agora, no presente artigo, nosso objetivo é enfocar o aspecto cíclico do fenômeno da intertextualidade e ressaltar a sua percepção como uma espécie de **Estranho Retorno Infinito**: uma representação matemático-filosófico-poética da constante, onipresente e eterna recorrência intertextual. Para compor tal representação, apresentaremos nosso encadeamento entre três teorias de diferentes autores, áreas e épocas: o **Teorema do Macaco Infinito** de Émile Borel, o **Eterno Retorno** de Friedrich Nietzsche, e as **Voltas Estranhas** de Douglas Hofstadter. Traçando um ciclo inteiramente permeado e regido pelo conceito de intertextualidade, foram revelados antecedentes e descendentes intertextuais (respectivamente nas origens teóricas ou artísticas e nos exemplos musicais intertextuais analisados) das três teorias abordadas, as quais inspiraram a proposta original de encadeamento entre elas, que, por sua vez, descortinou em si mesmo uma metáfora da intertextualidade, a qual ainda se refletiu na própria estrutura deste artigo. Todo esse circuito está, ademais, sintetizado no conteúdo e na forma do nosso título.

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

‖: Intertextuality and/(ls) the Strange Infinite Return (to) :‖

Abstract: Intertextuality is a concept that designates the construction of a work shaped from prior works, the presence of a work in other works, or even a dialogue between different works. In *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música* [Acoustics of Influence: A Recomposition of Intertextuality in Music], we created an **Intertextual Compass**, an instrument through which we developed an original method to classify and systematize intertextuality within the context of music, compiling and consolidating a vast amount of intertextual typologies. Now, in this article, our goal is to show the cyclical aspect of the intertextuality phenomenon and emphasize its perception as a form of **Strange Infinite Return**: a mathematical, philosophical, and poetic representation of the constant, omnipresent, and eternal intertextual recurrence. To compose such a representation, we will present our correlation between three theories by different authors, areas, and periods: Émile Borel's **Infinite Monkey Theorem**, Friedrich Nietzsche's **Eternal Return**, and Douglas Hofstadter's **Strange Loops**. Tracing a cycle entirely permeated and governed by the concept of intertextuality, we revealed intertextual antecedents and descendants (respectively amid theoretical or artistic origins and in the intertextual musical examples analyzed) from the three theories addressed, having inspired the original correlation between them, and, in turn, came to reveal in itself a metaphor of intertextuality, which is, moreover, reflected in the very structure of this article. And by the same token, the entire circuit is synthesized in the content and form of our title.

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

MESQUITA, Gabriel de. A Intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. *Opus*, v. 29, p. 1-33, 2023.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04
Recebido em 20/12/2021, aprovado em 30/8/2022

Intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*, o trabalho do presente autor define o conceito de intertextualidade como "a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras"[1] (MESQUITA, 2018: 14). Neste novo trabalho, complementando a definição anterior e enfocando seu aspecto cíclico, ressaltamos a percepção do fenômeno da intertextualidade como uma espécie de **Estranho Retorno Infinito**, metaforizando a constante, onipresente e eterna recorrência intertextual por meio da imagem de uma proposta original de encadeamento entre teorias de diferentes autores, áreas e épocas.

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

Sobre o fenômeno intertextual no campo da música, o autor José Alberto Kaplan declara que,

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

Se fora da perspectiva intertextual uma obra musical é simplesmente incompreensível, pensamos que "a melhor solução é aliar-se à intertextualidade e usufruir dela da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo em favor do processo composicional" (MESQUITA, 2018: 100). Pensando nisso, nossa dissertação de mestrado, mencionada no início deste texto, teve como objetivo elaborar uma proposta original para classificar e sistematizar a intertextualidade no âmbito da Música. Para tanto, criamos a chamada **Bússola Intertextual**, que consiste em uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico, por meio do qual podemos localizar cada caso de intertextualidade. A Bússola Intertextual individualmente não é o foco deste novo trabalho, portanto não trataremos detalhadamente dela e das suas tipologias intertextuais, mas faremos uma breve (re)apresentação para, em seguida, revelarmos o seu papel na representação matemático-filosófico-poética da intertextualidade com a imagem do encadeamento do **Estranho Retorno Infinito**. Ademais, também utilizaremos a bússola para classificar os casos de intertextualidade presentes nas representações musicais que traremos para o exemplo de cada uma das teorias da nossa proposta de encadeamento a ser apresentada neste artigo.

[1] Utilizamos neste trabalho as aspas duplas para citações, aspas simples para indicar um sentido não literal, negrito para dar destaque às palavras e itálico para os termos estrangeiros e títulos de obras.

As teorias consistem no **Teorema do Macaco Infinito**, descrito pelo matemático francês Émile Borel no artigo chamado *Mécanique Statistique et L'irréversibilité*, de 1913; o **Eterno Retorno**, concebido pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche na obra *A Gaia Ciência*, em 1882; e as **Voltas Estranhas**[2], extensivamente discutidas pelo acadêmico estadunidense Douglas Hofstadter no livro *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, publicado em 1979. Após examinarmos e confrontarmos as teorias, revelaremos, por meio de uma perspectiva intertextual, um entrelaçamento, o qual nomeamos de **encadeamento por *zoom out* no tempo**, que resulta no grande protagonista deste novo trabalho: o **Estranho Retorno Infinito** (cujo nome também é formado pelo encadeamento entre palavras dos nomes das três teorias).

Para contar esta nova história, traremos um macaco digitador imortal, uma biblioteca que contém todos os livros do mundo, um demônio que faz revelações existenciais, átomos de Aristóteles, monges que sobem escadas que os trazem eternamente de volta ao mesmo lugar, um desenho de mãos que se desenham mutuamente; e, por fim, um estranho retorno infinito a tudo isso. Essa sinopse, que mais parece uma história ficcional, elenca os principais personagens do enredo deste trabalho sobre a intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito, escrito a partir da intertextualidade, em forma de um estranho retorno infinito. Toda essa diversidade de assuntos, que podem parecer disparatados, mantém sua unidade conferida pelo conceito de intertextualidade, que permeia e interliga todos eles; e também pelo diálogo com o campo da música, presente nas representações musicais heterointertextuais[3] das teorias e do encadeamento.

Este artigo integra uma pesquisa de doutorado mais ampla que contemplará três outras grandes partes, a serem apresentadas em momentos futuros. Serão elas: 1) a reapresentação pormenorizada da Bússola Intertextual, de uma nova maneira, diferente do trabalho no qual ela surgiu; 2) uma análise detalhada da obra intitulada *Noturno depois do Vinho* (2001), do compositor brasileiro Tim Rescala, na qual detectamos todas as tipologias da Bússola Intertextual, bem como as representações musicais das três teorias abordadas e do seu encadeamento; 3) uma parte de aplicação prática composicional de toda a pesquisa, com a criação de uma obra original utilizando todos os recursos intertextuais desenvolvidos ao longo de todo o processo.

Por ora, neste artigo, faremos uma breve (re)exposição da Bússola Intertextual, sucedida pelas explicações das três teorias selecionadas — incluindo as suas respectivas origens intertextuais — e pela apresentação da nossa proposta de entrelaçamento delas. Em seguida, discorreremos sobre o Estranho Retorno Infinito como representação (intertextual) matemático-filosófico-poética do fenômeno da intertextualidade e, finalmente, mostraremos os exemplos das representações musicais das teorias e do seu encadeamento, em obras preexistentes de diferentes compositores. Encerrando o artigo, compartilharemos algumas considerações finais.

---

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

[3] A **heterointertextualidade** é um termo que criamos para designar ocorrências de intertextualidade entre obras de diferentes áreas. Neste caso das representações musicais das teorias, as obras no campo da Música foram hipoteticamente originadas pelas narrativas teóricas de outras áreas, por isso podem ser consideradas heterointertextuais. As pinturas mostradas na Fig. 25, ao fim deste artigo, também podem receber a mesma classificação, uma vez que consistem em peças de artes visuais inspiradas em obras textuais. Neste segundo caso, diferentemente das representações musicais, a origem intertextual é intencional e declarada; entretanto ressaltamos que isso não faz diferença dentro da abordagem da nossa pesquisa, pois aqui as detecções e classificações da intertextualidade são sempre uma questão de interpretação.

1. A Bússola Intertextual

Criada no trabalho de mestrado do presente autor, a **Bússola Intertextual** funcionou como o principal recurso por meio do qual atingimos o objetivo de desenvolver uma proposta original e unificada de sistematização da intertextualidade musical. Ela consiste em um instrumento de abordagem da intertextualidade por uma perspectiva bidimensional na forma de um gráfico por meio do qual, operando a partir das características imanentes da partitura, podemos localizar cada caso de intertextualidade.

Os conceitos referentes às dimensões do gráfico — **presença** *versus* **intencionalidade** — têm definições específicas dentro do contexto da nossa proposta. A **presença** intertextual, representada pelo eixo vertical do gráfico, consiste essencialmente no grau de reconhecibilidade do material temático do intertexto[4], no quanto ele foi mantido. Ela varia de **explícita** — representada na extremidade superior do gráfico, quando o material temático se apresenta completamente reconhecível — a **implícita** — na extremidade inferior do gráfico, quando não é mais possível identificar o material temático na superfície da nova obra. A **intencionalidade** intertextual, representada pelo eixo horizontal do gráfico, consiste essencialmente no grau de preservação do contexto no qual o material temático estava inserido no intertexto, no quanto o tratamento dado a ele foi mantido. Ela varia de **reafirmada** — representada na extrema direita do gráfico, quando o contexto/tratamento dado ao material temático é completamente preservado na nova obra — a **subvertida** — na extrema esquerda do gráfico, quando o contexto/tratamento do material temático é completamente alterado. A relação entre presença e intencionalidade corresponde, portanto, à relação entre algo que está sendo apresentado e a maneira pela qual se está apresentando algo; entre o texto e o contexto no qual está inserido; entre um material e o tratamento/roupagem dado a esse material; entre um tema e o estilo, gênero e caráter aplicados a ele.

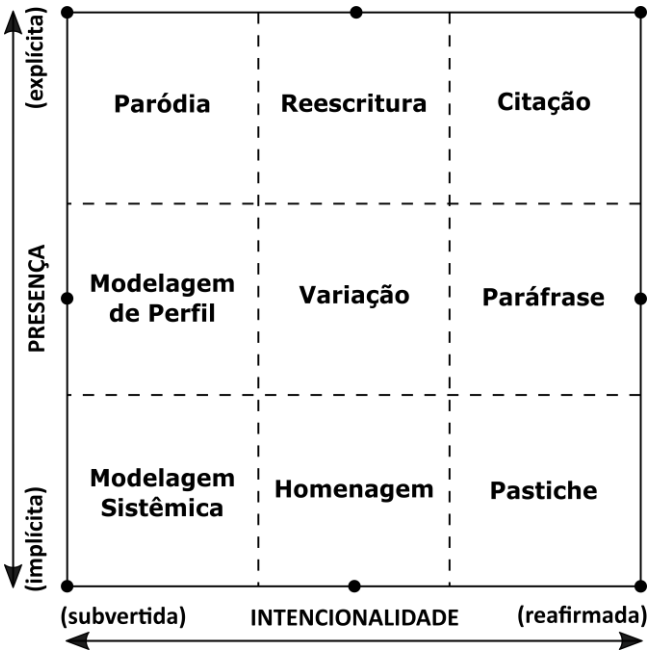


Fig. 1: A Bússola Intertextual[5]

[4] Chamamos a obra original — a que será intertextualizada na nova obra — de **intertexto**.

[5] A partir de reflexões estimuladas pelo artigo de Ariane Petri (2020), no qual a autora realiza aplicações práticas da nossa Bússola Intertextual, experimentamos neste artigo uma pequena modificação no desenho do gráfico, delimitado agora em áreas pelas linhas pontilhadas, em torno dos pontos das nove tipologias principais. Tal marcação torna mais

Por meio da Bússola Intertextual, foi realizada uma compilação e unificação inédita de tipologias intertextuais, que se mapeiam justamente dentro do recorte bidimensional do gráfico. Nosso intuito foi o de realizar uma proposta de junção das tipologias selecionadas, as quais já foram, em sua maioria, abordadas de outras formas em outros trabalhos, mas nunca compiladas em sua totalidade em um único trabalho, amparadas por princípios unificadores. As nove **tipologias principais** são: **citação**, **paródia**, **pastiche**, **modelagem sistêmica**, **variação**, **reescritura**, **paráfrase**, **modelagem de perfil** e **homenagem**. Elas ocupam os nove principais pontos da Bússola Intertextual e as respectivas nove áreas em volta deles (Fig. 1), cada uma com uma determinada configuração/proporção entre as dimensões do gráfico[6].

Com intuito de criar uma compilação vasta e completa de tipologias intertextuais, reunimos em uma segunda categoria, nomeada de **outras tipologias**, outros termos frequentemente utilizados para classificar a intertextualidade no campo musical, os quais ficaram de fora do mapeamento das principais áreas da bússola e cujos conceitos envolvem eventualmente outros aspectos além das dimensões do nosso gráfico. São elas: **apropriação**, **colagem**, **plágio**, **sampleamento**, **transcrição**, **arranjo**, **alusão**, **intratextualidade**, **referência** e **heterointertextualidade**. Neste novo trabalho ainda traremos duas novas tipologias para essa segunda categoria, motivadas por características singulares dos casos de intertextualidade nos exemplos musicais que selecionamos para as representações das teorias do nosso encadeamento intertextual. São elas: a **multi-intertextualidade** e a **intertextualidade de segunda ordem**.

Conforme já explicamos aqui anteriormente, a Bússola Intertextual não é o foco principal deste artigo, de modo que não nos estenderemos neste item com maiores explanações sobre o gráfico e cada uma das tipologias. Portanto, para uma compreensão mais profunda, sugerimos a consulta ao trabalho *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música* (MESQUITA, 2018). Prosseguiremos agora com a exposição de cada uma das três teorias e do seu encadeamento do **Estranho Retorno Infinito**.

2. O Teorema do Macaco Infinito de Émile Borel

> Imaginemos que um milhão de macacos foram treinados para bater aleatoriamente nas teclas de uma máquina de escrever e que, sob a supervisão de fiscais iletrados, esses macacos digitadores trabalharam avidamente dez horas por dia com um milhão de máquinas de escrever de vários tipos. Os fiscais recolhem as páginas enegrecidas e as encadernam em volumes. E no final de um ano, essas bibliotecas acabariam por conter os textos exatos dos livros de todos os tipos e línguas encontrados nas bibliotecas mais ricas do mundo (BOREL, 1913: 194, tradução nossa)[7].

evidente algo que estava implícito na apresentação anterior da bússola: o fato de que as tipologias também contemplam todos os outros pontos na área de entorno dos seus respectivos pontos principais. Em suma, o gráfico da bússola compreende um campo contínuo com todos os pontos potencialmente ativos, através dos quais uma tipologia vai aos poucos se transformando na outra.

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

[7] Original: “Concevons qu'on ait dressé un million de singes à frapper au hasard sur les touches d'une machine à écrire et que, sous la surveillance de contremaîtres illettrés, ces singes dactylographes travaillent avec ardeur dix heures par jour avec un million de machines à écrire de types variés. Les contremaîtres illettrés rassembleraient les feuilles noircies et les relieraient en volumes. Et au bout d'un an, ces volumes se trouveraient renfermer la copie exacte des livres de toute nature et de toutes langues conservés dans les plus riches bibliothèques du monde” (BOREL, 1913: 194).

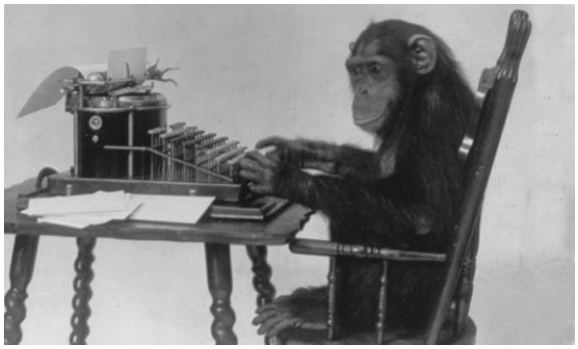


Fig. 2: Fotografia de ilustração do Teorema do Macaco Infinito. Fonte: New York Zoological Society.

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

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

> O mais antigo vislumbre disso está no primeiro livro da *Metafísica* de Aristóteles. Falo da passagem que expõe a cosmogonia de Leucipo: a formação do mundo pela conjunção fortuita de átomos. O autor observa que os átomos exigidos por essa hipótese são homogêneos e que suas diferenças derivam de posição, ordem ou forma. Para ilustrar essas distinções, ele acrescenta que "A é diferente de N na forma; AN de NA na ordem; Z de N na posição" (BORGES, 1999: 24, tradução nossa)[8].

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

[8] Original: "El más antiguo de los textos que la vislumbran está en el primer libro de la Metafísica de Aristóteles. Hablo de aquel pasaje que expone la cosmogonía de Leucipo: la formación del mundo por la fortuita conjunción de los átomos. El escritor observa que lo átomos que esa conjetura requiere son homogéneos y que sus diferencias proceden de la posición, del orden o de la forma. Para ilustrar essas distinciones añade: 'A difiere de N por la forma, AN de NA por el orden, Z de N por la posición'" (BORGES, 1999: 24).

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

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

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

> Após um intervalo de tempo tão enorme, o vocabulário e as metáforas da polêmica mudaram. Huxley […] não diz que os "caracteres dourados" finalmente comporiam um verso em latim se fossem lançados um número suficiente de vezes; ele diz que meia dúzia de macacos munidos de máquinas de escrever produziriam, em algumas eternidades, todos os livros do Museu Britânico. […] A rigor, um macaco imortal seria suficiente (BORGES, 1999: 24, tradução nossa)[9].

O autor ressalta que, "para cada linha razoável ou uma correta informação, haveria milhões de cacofonias sem sentido, disparates verbais e balbucios" (BORGES, 1999: 27, tradução nossa)[10] — o que já era de se imaginar, na medida em que a imensa maioria do produto de combinações aleatórias entre letras certamente resultará em vocábulos inexistentes em qualquer idioma.

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

[9] Original: "En tan desaforado espacio de tiempo, el vocabulario y las metáforas de la polémica son distintos. Huxley […] no dice que los 'caracteres de oro' acabarán por componer un verso latino, si los arrojan un número suficiente de veces; dice que media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum. […] Bastaría, en rigor, con un solo mono inmortal" (BORGES, 1999: 24).

[10] Original: "Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias" (BORGES, 1999: 27).

3. O Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche[11]

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

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

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

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



Fig. 3: Símbolo do *Ouroboros* em um antigo manuscrito grego.
Fonte: Wikipedia. Autor: ilustrador medieval anônimo.

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

Frequentemente simbolizado pela imagem de uma serpente (ou dragão) que devora a própria cauda — o *Ouroboros* (Fig. 3) —, o Eterno Retorno já recebeu inúmeras interpretações em diferentes campos, como a Filosofia, a Física e a Psicologia. Dentro do escopo deste trabalho, nosso foco será a versão cosmológica, talvez a mais conhecida do Eterno Retorno do Mesmo. Há registros de que Nietzsche pretendia, inclusive, comprovar cientificamente esse aspecto da teoria. Podemos observar, em um fragmento póstumo de 1881, a argumentação do filósofo para fundamentar sua hipótese:

> A medida da força total é determinada, não é nada de "infinito". Consequentemente, o número das situações, alterações, combinações e desenvolvimentos dessa força é, decerto, descomunalmente grande e praticamente "imensurável", mas, em todo caso, também determinado e não infinito. O tempo, sim, em que o todo exerce sua força, é infinito, isto é, a força é eternamente igual e eternamente ativa: até este instante já transcorreu uma infinidade, isto é, é necessário que todos os desenvolvimentos possíveis já tenham estado aí. Consequentemente, o desenvolvimento deste instante tem de ser uma repetição, e também o que o gerou e o que nasce dele, e assim por diante, para a frente e para trás! Tudo esteve aí inúmeras vezes, na medida em que a situação global de todas as forças sempre retorna (NIETZSCHE, 1999: 439).

Portanto, segundo a fundamentação do autor, se a quantidade de matéria ou energia no universo é finita, há um número limitado de maneiras pelas quais as coisas no universo podem ser organizadas, e, por conseguinte, elas repetem seus arranjos quando projetadas no tempo sem fim. Como resultado, cada um de nós está fadado a viver esta vida novamente, exatamente como estamos vivendo agora. A filósofa brasileira Scarlett Marton, especialista em Nietzsche, sintetiza da seguinte forma o argumento para a vertente cosmológica da teoria: "Finito, mas eterno: é o quanto basta para formular a doutrina do eterno retorno"[12] (MARTON, 2009: 99).

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

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

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

4. As Voltas Estranhas de Douglas Hofstadter

Consideremos um cartão imaginário em cujas faces constam, respectivamente, os seguintes dizeres: "A sentença do outro lado deste cartão é verdadeira" e "A sentença do outro lado deste cartão é falsa". Ora, se a primeira sentença é verdadeira, a segunda também deve ser. Mas, se for, então a primeira se tornará automaticamente falsa, o que, por sua vez, implicará que a segunda se converta em falsa também, acarretando, portanto, na transformação da primeira em verdadeira novamente, e assim por diante, num paradoxo[13] *ad eternum*. Esse caso é um pequeno exemplo de ocorrência do fenômeno das **Voltas Estranhas**.

Nas palavras do autor Paulo Henrique Dias da Costa, as Voltas Estranhas são "aberrações lógicas que fundam paradoxos na medida em que uma série inclui a si mesma em um circuito lógico infinito", no qual "A produz B; B produz C; e C produz A" (COSTA, 2010: 35-36). O conceito foi originalmente proposto e extensivamente discutido pelo acadêmico estadunidense Douglas Hofstadter no livro *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, publicado em 1979 e ganhador do Prêmio Pulitzer. Segundo o autor, as Voltas Estranhas acontecem sempre que, "movendo-se para cima (ou para baixo) através dos níveis de algum sistema hierárquico, inesperadamente nos encontramos de volta onde começamos" (HOFSTADTER, 1999: 18, tradução nossa)[14]. Hofstadter enfatiza que o elemento surpresa é importante e que exatamente por isso batizou o conceito com o adjetivo "estranhas".

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

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

[13] A descrição se refere especificamente ao chamado *Paradoxo de Jourdain*, em homenagem ao seu criador.

[14] Original: "moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started" (HOFSTADTER, 1999: 18).

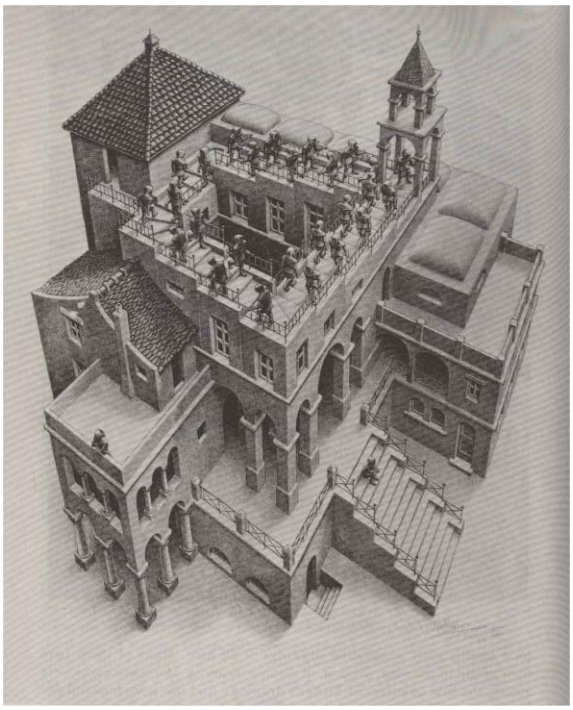


Fig. 4: Litografia *Subindo e Descendo*, de M. C. Escher. Fonte: Hofstadter (1999: 20).

Na litografia intitulada *Subindo e descendo* (Fig. 4), de 1960, observamos duas fileiras de monges: uma que sobe e outra que desce as escadas. Se acompanharmos o percurso de qualquer uma das linhas, inusitadamente retornaremos ao ponto de onde partimos. Outro exemplo de surgimento desse fenômeno no trabalho do artista gráfico, por meio de distorções nos planos da imagem — arquitetadas, neste caso, de uma outra maneira — está presente na obra *Galeria de Arte* (Fig. 5), de 1956, na qual

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



Fig. 5: Litografia *Galeria de Arte*, de M. C. Escher. Fonte: Hofstadter (1999: 709).

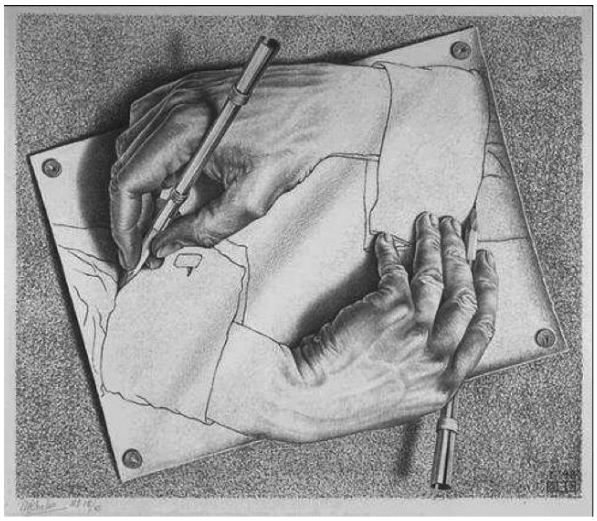


Fig. 6: *Mãos desenhando*, de M. C. Escher. Fonte: Hofstadter (1999: 685).

Na obra *Mãos desenhando* (Fig. 6), de 1948, Escher ilustra duas mãos que, numa primorosa demonstração das Voltas Estranhas, se desenham mutuamente. As mãos se transformam gradativamente de uma textura bidimensional, presente no metapapel (papel dentro do papel) representado no trabalho, para outra tridimensional, que confere a elas uma impressão de volume, fazendo-as 'saltar' para fora do metadesenho (desenho dentro do desenho). "As mãos são produtos e causas mútuas, porém, como descrever o momento primordial desta relação? No instante fundacional não haveria nada para iniciar o ciclo" (COSTA, 2010: 37).

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

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

5. Uma proposta de encadeamento por *zoom out* no tempo

Como já havia proclamado Zaratustra no *canto do ébrio*, na quarta parte da obra que leva seu nome no título, "todas as coisas estão encadeadas, emaranhadas, enamoradas" (NIETZSCHE, 1999: 249). Apresentaremos nesta seção, a partir de uma perspectiva intertextual, a nossa proposta original de entrelaçamento das três teorias apresentadas, a qual chamamos de **encadeamento por *zoom out* no tempo**, e que resulta no **Estranho Retorno Infinito** (nome formado também pelo encadeamento entre palavras dos nomes das três teorias). A fim de favorecer sua compreensão, criamos uma representação gráfica da ideia, mostrada na Fig. 7.

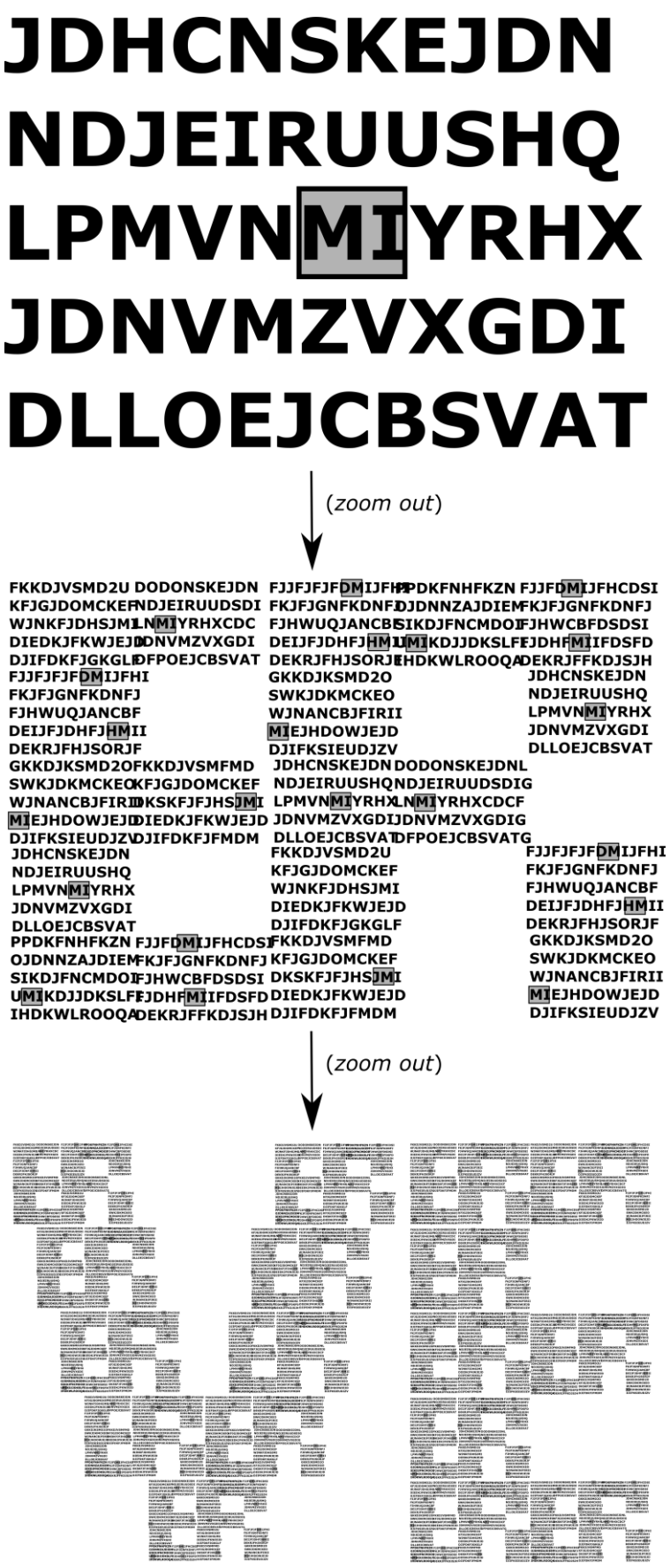


Fig. 7: Representação gráfica do encadeamento por *zoom out* no tempo

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

Partindo da mesma lógica, em uma segunda etapa, se realizarmos uma operação de '*zoom out*' no tempo, essa sequência aleatória de letras em um tempo ilimitado não somente será capaz de produzir todas as obras literárias existentes, como também, em algum momento, produzirá as mesmas novamente, e mais uma vez, eternamente, de forma análoga à narrativa cosmológica do **Eterno Retorno** — segundo a qual, se a quantidade de matéria ou energia no universo é finita, há um número limitado de maneiras pelas quais as coisas podem ser organizadas, e, consequentemente, elas se repetirão em momentos futuros; como resultado, cada um de nós viverá esta vida novamente, *ad eternum*. Posto isso, a segunda parte da Fig. 7, no centro, representa o resultado da primeira operação de *zoom out* no tempo, com as iniciais **MI** reaparecendo inúmeras vezes, separadas por diferentes intervalos de espaço, em um todo que forma as grandes iniciais **ER**, as quais simbolizam o Eterno Retorno.

Finalmente, considerando as mesmas fundamentações e seguindo o mesmo raciocínio, se realizarmos uma segunda operação de *zoom out* no tempo, observaremos que, assim como todas as configurações possíveis surgem e retornam no universo, o mesmo ocorrerá com todas as configurações entre as sequências de configurações. Sendo assim, em um dado momento, nesse contexto de possibilidades finitas (ainda que em número descomunal) dentro do intervalo infinito, toda essa macrossequência de sequências 'caminhando em linha reta' voltará inusitadamente ao seu ponto inicial e começará a se repetir indefinidamente, desvelando o fenômeno das **Voltas Estranhas**. A última parte (inferior) da Fig. 7 representa graficamente a teoria com as grandes iniciais simbólicas **VE**, compostas por várias iniciais **ER** (Eterno Retorno), as quais, por sua vez, como explicamos, são formadas por numerosas sequências contendo as iniciais **MI** (Macaco Infinito). Em suma: as Voltas **Estranhas** são desencadeadas pelo Eterno **Retorno**, que, por sua vez, foi desencadeado pelo Macaco **Infinito**, resultando em um **Estranho Retorno Infinito**.

6. A Intertextualidade (é) o Estranho Retorno Infinito

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

O autor Laurent Jenny declara que "a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes" (JENNY, 1979: 22). Assim como as prateleiras da biblioteca total de Borges, que "registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos" (BORGES, 2007: 73), essa observação de Jenny acerca da intertextualidade também se assemelha à narrativa do **Teorema do Macaco Infinito** de Émile Borel, segundo a qual um macaco imortal digitando aleatoriamente em um

teclado por um intervalo de tempo infinito criará todos os textos já escritos. Da mesma forma que a tragédia e a comédia são compostas pelas mesmas letras, e o mundo é todo composto pelos mesmos átomos, a intertextualidade é consequência do fato de que as criações artísticas são compostas pelos mesmos elementos constitutivos, que, combinados ao longo do tempo, produzirão obras de arte que estarão todas entrelaçadas, formando uma gigantesca teia intertextual.

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

Jenny também comenta que "o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao de uma superpalavra, na medida em que os constituintes desse discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais" (JENNY, 1979: 22). O escritor inglês William Ralph Inge, em outras palavras, e de maneira cômica, diz algo parecido quando assegura que "originalidade é muito frequentemente apenas plágio inconsciente e não detectado" (INGE apud STEVENSON, 1949: 1441). E, concordando com a afirmação de Inge, o compositor Michael Finnissy comenta que, mesmo em peças que não considera transcrições, extrai o material de algum outro lugar, uma vez que "todas as notas foram usadas antes e todas as combinações foram usadas antes", e, portanto, "na melhor das hipóteses, pode-se enganar a si mesmo que se está começando do zero, mas você nunca está" (DEL NUNZIO, 2006: 3).

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

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

No tocante à relação da intertextualidade com a última das três teorias do nosso encadeamento, as **Voltas Estranhas** de Douglas Hofstadter, podemos trazer novamente, por meio de uma citação de Roland Barthes, a metáfora da teia intertextual mencionada há pouco nesta seção. Etimologicamente, a origem da palavra texto é oriunda do latim *textu* e está relacionada à ideia de tecer (*texere*), fazer teia ou tecido com fios, urdir, tramar. A partir da relação com essa imagem, Barthes escreve que "o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas

de sua teia" (BARTHES, 1987: 83). A ideia de entrelaçamento perpétuo nos remete imediatamente às Voltas Estranhas, as quais consistem no surgimento de uma hierarquia entrelaçada em um circuito lógico infindável, no qual os níveis estranhamente se misturam, dispostos em uma configuração que infringe suas presumidas distinções. A imagem de Barthes do sujeito que se desfaz no entrelaçamento perpétuo do tecido do texto, como uma aranha que se dissolve nas secreções constitutivas de sua própria teia, promove esse *looping* de cruzamento hierárquico, na medida em que a obra de um artista constitui a gigantesca teia intertextual, ao mesmo tempo em que é constituída por ela.

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

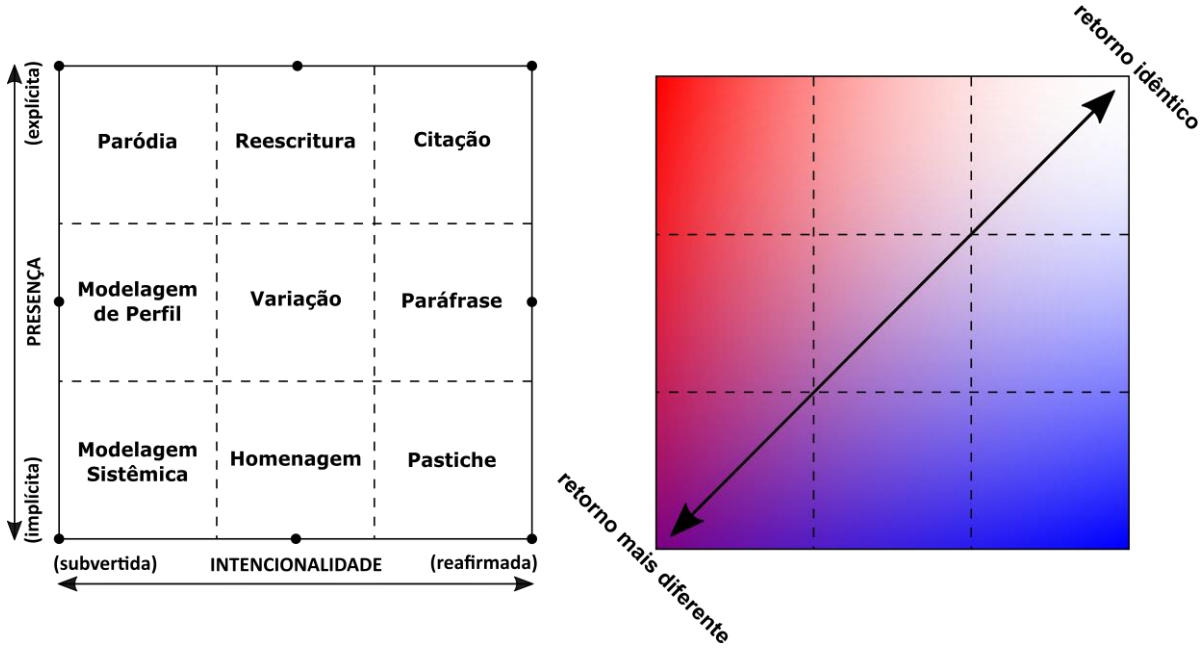


Fig. 8: Representação do espaço da Bússola Intertextual como espectro total entre os extremos do retorno idêntico e o mais diferente

Finalmente, concluímos esta seção com a relação propriamente da Bússola Intertextual (e suas tipologias) com o Estranho Retorno Infinito, começando pelo resgate do comentário de Borges sobre o Macaco Infinito, quando ele afirma que, analisando o resultado das digitações do macaco imortal, "para cada linha razoável ou uma correta informação, haveria milhões de cacofonias sem sentido, disparates verbais e balbucios" (BORGES, 1999: 27, tradução nossa). As palavras do autor chamam atenção para o fato de que, durante o processo eterno e aleatório de produção de todas as combinações possíveis entre todas as letras, a proporção de configurações sem nenhum sentido que surgiriam seria gigantesca comparada àquelas que formassem algo compreensível. Da mesma maneira, portanto, após algo ter surgido, e até que ressurja idêntico — ou seja, até a primeira ocorrência do Eterno Retorno —, haverá

inúmeras aparições intermediárias que contemplarão todo o espectro entre os extremos do retorno idêntico e o do mais diferente possível (as "cacofonias sem sentido" mencionadas por Borges). Na nossa teoria da intertextualidade, esse espectro corresponde justamente a todos os pontos ao longo de todo o gráfico da Bússola Intertextual. Esse espaço vai desde o ponto do vértice da tipologia da citação (retorno do idêntico), passando por e preenchendo todas as áreas entre a reescritura, paráfrase, variação, paródia, pastiche, homenagem e modelagem de perfil (retornos intermediários), até o vértice extremo oposto, diagonalmente contrário e mais distante, o da Modelagem Sistêmica (o retorno mais distinto). A Fig. 8 sintetiza graficamente nossas palavras com um eixo diagonal na bússola indicando a direção que interliga o ponto da extrema direita superior (em branco, representando o retorno idêntico) até o ponto da extrema esquerda inferior (em roxo, representando o retorno mais diferente), passando por inúmeras gradações intermediárias (em tons de azul, vermelho e misturas entre eles e o branco); no plano do eixo vertical, há um degradê do branco, correspondente ao intertexto inalterado, até o azul intenso, que corresponde à presença implícita, e, no plano do eixo horizontal, há outro degradê sobreposto, do mesmo branco, até um vermelho intenso, correspondente à intencionalidade subvertida.

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

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

7. As representações musicais (heterointertextuais) das teorias e do encadeamento do Estranho Retorno Infinito

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

7.1 Representação musical do Teorema do Macaco Infinito

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

> […] combina uma variedade de citações musicais, alusões estilísticas, episódios de improvisação e elementos de ruído em uma colagem musical frenética e dramática. Como um jogo contínuo de referencialidade fragmentada e disjuntiva, *Cat O' Nine Tails* exemplifica o pós-modernismo do final do século XX (PRICE, 2013: 34, tradução nossa)[15].

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

Como exemplo tipológico, podemos identificar um **pastiche**[16] no compasso 144 da obra (segundo compasso da Fig. 10). Essa tipologia está relacionada à ideia de reconstituição de um determinado estilo, porém com utilização de novos materiais temáticos; dentro da perspectiva da nossa recomposição da intertextualidade, sua localização na Bússola Intertextual corresponde, portanto, à área da direita inferior do gráfico, com a dimensão da presença implícita e a intencionalidade subvertida (Fig. 11). Precedido por uma espécie de anacruse timbrística que transforma gradativamente ruído em altura definida, o referido compasso de Zorn, identificado na partitura com o nome *Lullaby*, pode ser interpretado como um pastiche da obra *Wiegenlied*, de Johannes Brahms (Fig. 9), cujo nome — assim como *lullaby* — significa canção de ninar. A peça do compositor alemão, uma das mais populares de sua autoria, escrita para voz e piano e publicada em 1868, tem o mesmo estilo e caráter do fragmento de Zorn: melodia singela, harmonia tonal em tonalidade maior, compasso ternário, alta simplicidade textural, acompanhamento em baixos e díades em terças, e dinâmica em *piano*.

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

> […] não começa efetivamente, simplesmente inicia, como se tivesse acontecido o tempo todo e por acaso a sintonizamos; […] [e, da mesma maneira,] cessa em vez de efetivamente terminar. No final, temos a impressão de ter ouvido uma série de seções que são um segmento de um contínuo eterno. […] A ordem de sucessão dos momentos pode ou não ser arbitrária, mas deve parecer assim na superfície (KRAMER, 1981: 547, tradução nossa)[17].

[15] Original: "uses a variety of musical quotes, stylistic allusions, improvisational episodes, interludes, and noise elements in a frenetic and dramatic musical collage. A continuous play of fragmented and disjunctive referentiality, Cat O' Nine Tails exemplifies late 20th century postmodernism" (PRICE, 2013: 34).

[16] Comumente o termo pastiche é utilizado com conotação pejorativa, no sentido negativo de pura imitação. No entanto, essa mimetização de estilo não é necessariamente aplicada sempre de maneira a desqualificar a nova obra, pois pode haver muitas formas interessantes, criativas e legítimas de utilização dessa tipologia intertextual. Em todo caso, não é interesse deste trabalho entrar na discussão de juízo de valor ou atribuição de originalidade/autenticidade de obras com presença da intertextualidade.

[17] Original: "A work in moment time does not really begin; rather, it simply starts, as if it has been going on all along and we happened to tune in on it, […] [and, in the same way], ceases rather than ends. At its close we have the impression of having heard a series of minimally connected sections-called moments-that are a segment of an eternal

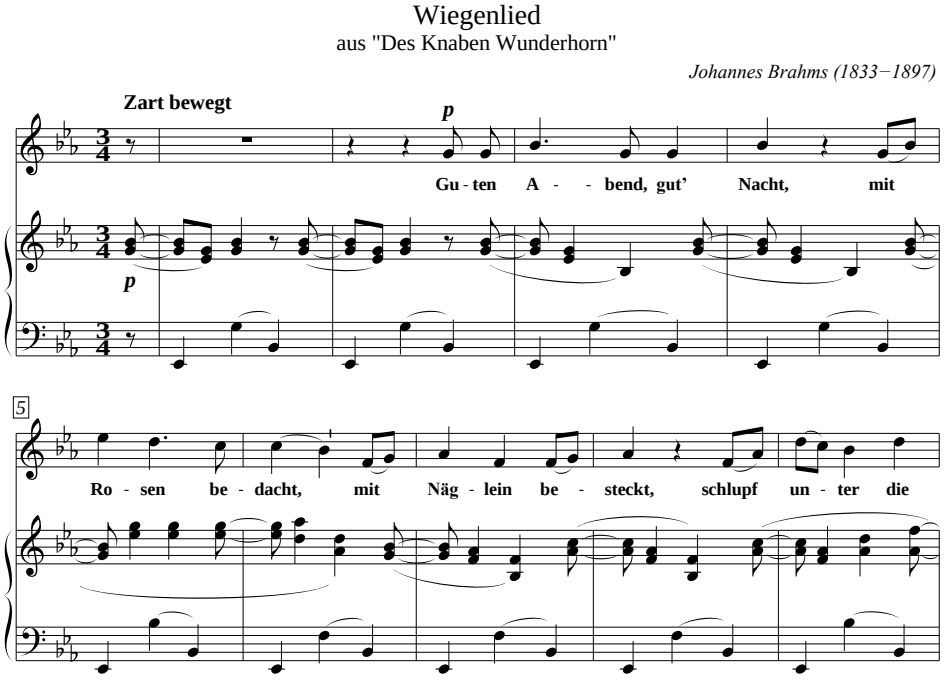


Fig. 9: Compassos iniciais de *Weigenlied*, de Johannes Brahms (1926)

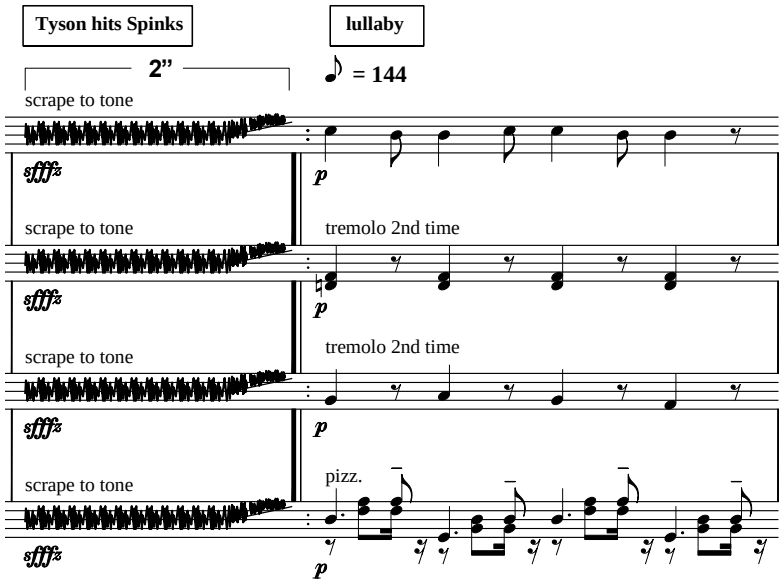


Fig. 10: Compassos 143 e 144 da obra *Cat O'Nine Tails*, de John Zorn (2000)

continuum. […] Actually, the order may or may not be arbitrary, but it must seem so on the surface" (KRAMER, 1981: 547).

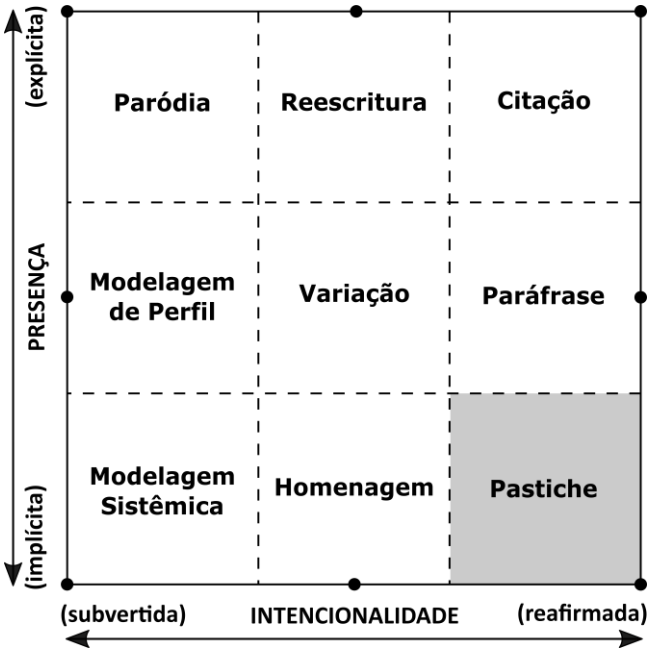
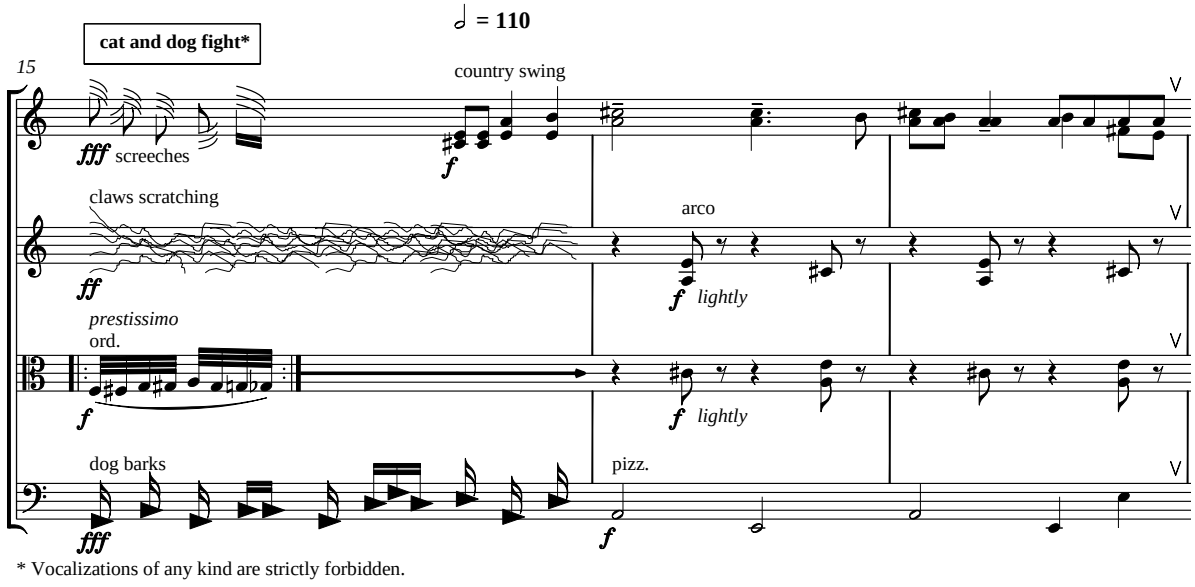


Fig. 11: Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual

O quarteto do compositor americano soa justamente da maneira descrita por Kramer, como uma sequência arbitrária e infinita de eventos, precisamente análoga à narrativa do **Teorema do Macaco Infinito**; por esse motivo, selecionamos a peça como nossa representação musical dessa teoria. A Fig. 12 nos mostra um trecho que contém cinco momentos: 1) um evento predominado por efeitos de ruídos com ataques agressivos em dinâmica *fortissimo*; 2) uma passagem tonal em Lá maior com estilo nomeado na partitura como *country swing*; 3) um acorde que, vindo do contexto tonal, pode ser interpretado como um Lá maior com sétima, nona aumentada e décima terceira menor, com duração de mínimas pontuadas, efeito timbrístico de *sul ponticello* e dinâmica *crescendo*; 4) um *cluster* que preenche todas as alturas da escala cromática em um âmbito de Ré4 a Sol4, em terças intercaladas entre os instrumentos, articuladas em colcheias repetidas; 5) e, por fim, um *glissando* coletivo que parte de uníssono em um Dó central e se expande para quatro outros Dós, alcançando uma extensão geral de cinco oitavas entre o primeiro violino e o violoncelo.

Pensando no Macaco Infinito, podemos interpretar o evento *country swing* como a representação da obra literária que surge em meio à produção caótica e aleatória de textos sem sentido, uma vez que ele é um fragmento de música familiar cercado de ruído e efeitos sonoros. O autor William Price comenta que esses momentos bastante familiares, com cadências tonais em meio ao 'caos', servem ao ouvinte como '*Aural Souvenirs*' (que significam 'recordações sonoras', no sentido de lembranças ou também de presentes) — termo esse que inclusive intitula seu artigo sobre *Cat O'Nine Tails* (PRICE, 2013: 41).



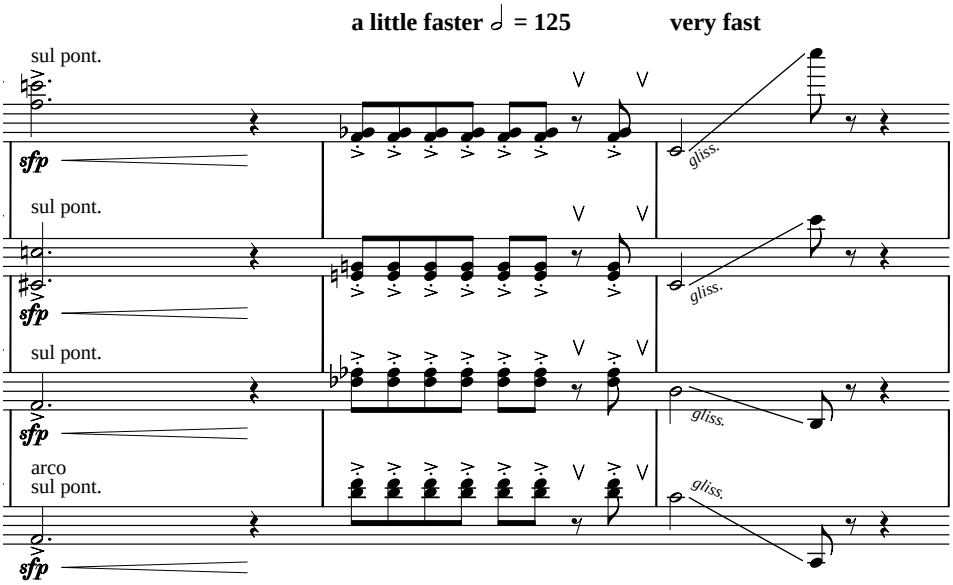


Fig. 12: Trecho dos compassos 15 a 20 de *Cat O'Nine Tails*, de John Zorn, mostrando a representação musical do Teorema do Macaco Infinito. Fonte: Zorn (2000).

7.2 Representação musical do Eterno Retorno

Nossa próxima representação musical é um caso de intertextualidade que envolve **reescritura**, **variação**, **citação**, **intratextualidade**, **multi-intertextualidade** e **intertextualidade de segunda ordem**, todos na mesma música. Estamos falando da canção *All By Myself*, de Eric Carmen, que faz parte do álbum intitulado com o nome compositor, lançado em 1975. A música é declaradamente baseada em um trecho do segundo movimento do *Concerto para Piano Nº 2 em Dó menor* (1900), de Rachmaninoff, cuja melodia foi adaptada para ocupar grande parte da canção. Para avaliarmos a classificação tipológica desse caso de intertextualidade, comparando as Fig. 13 e 14, observamos que o material temático rachmaninoffiano, executado pelo clarinete I, está bastante evidente na nova canção, quase sem modificações, caracterizando

a dimensão da presença como explícita. Quanto ao tratamento/contexto dado ao material, observamos que é parcialmente alterado — configurando a intencionalidade entre reafirmada e subvertida —, uma vez que a canção, por um lado, transporta a música de Rachmaninoff para um universo *pop*, mas, por outro, mantém o caráter tipicamente romântico da melodia do compositor russo. Portanto, de acordo com a nossa sistematização da intertextualidade, estamos diante de um caso de **reescritura** — a tipologia, cuja área na Bússola Intertextual corresponde aos casos com presença explícita e intencionalidade parcialmente reafirmada/subvertida (Fig. 15).

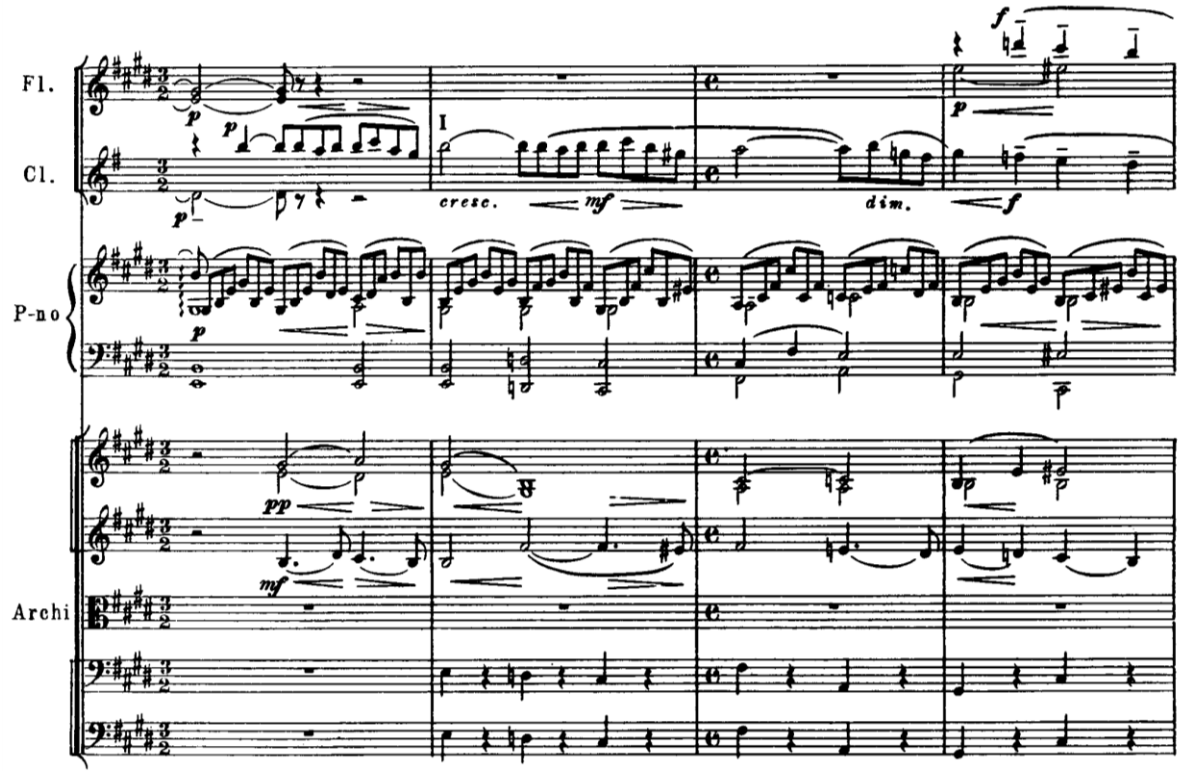


Fig. 13: Trecho do segundo movimento do *Concerto para Piano Nº 2 em Dó menor*, de Rachmaninoff, correspondente à origem intertextual da melodia da canção *All By Mylself*, de Eric Carmen. Fonte: Rachmaninoff (1947).

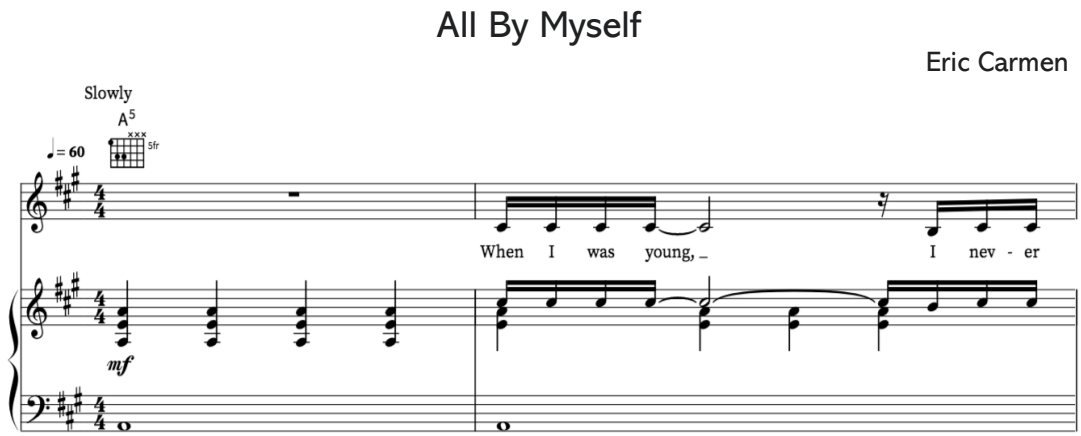




Fig. 14: Melodia da canção *All By Mylself*, de Eric Carmen, extraída do concerto rachmaninoffiano. Fonte: Carmen (1976).

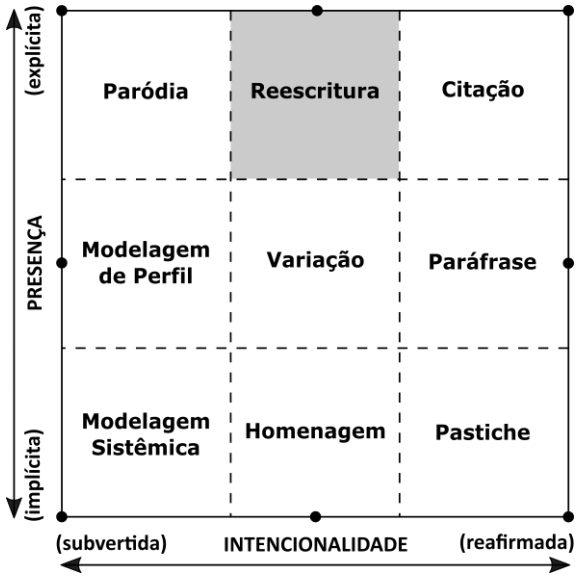


Fig. 15: Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual

Para completar sua canção, Eric Carmen utilizou novamente o recurso da intertextualidade de maneira declarada, por meio de uma outra música de sua própria autoria chamada *Let's Pretend*, composta para a banda Raspberries (da qual ele fazia parte) e lançada no álbum *Fresh*, de 1972. O músico estadunidense adaptou a melodia do refrão da primeira canção para integrar o refrão de *All By Myself*, promovendo mudanças significativas — porém não extremas — tanto na dimensão da presença quanto da intencionalidade intertextual

(Fig. 16 e 17). Sobre a presença intertextual, não só os contornos, mas também as relações intervalares entre as notas das melodias das duas canções são exatamente as mesmas; porém as figuras rítmicas da primeira canção têm metade do valor das figuras da segunda (com o dobro da velocidade do andamento), e a segunda tem a frase acéfala, enquanto a primeira é anacrústica. E, no tocante à intencionalidade intertextual, apesar de serem ambas canções *pop*, a primeira música é animada e descontraída, enquanto a segunda é mais lenta e dramática. Podemos interpretar, portanto, como um caso intertextual de **variação**, a tipologia que determinamos como aquela que, na Bússola Intertextual, corresponde à área central do gráfico, com presença parcialmente explícita/implícita, e intencionalidade entre reafirmada e subvertida (Fig. 18).

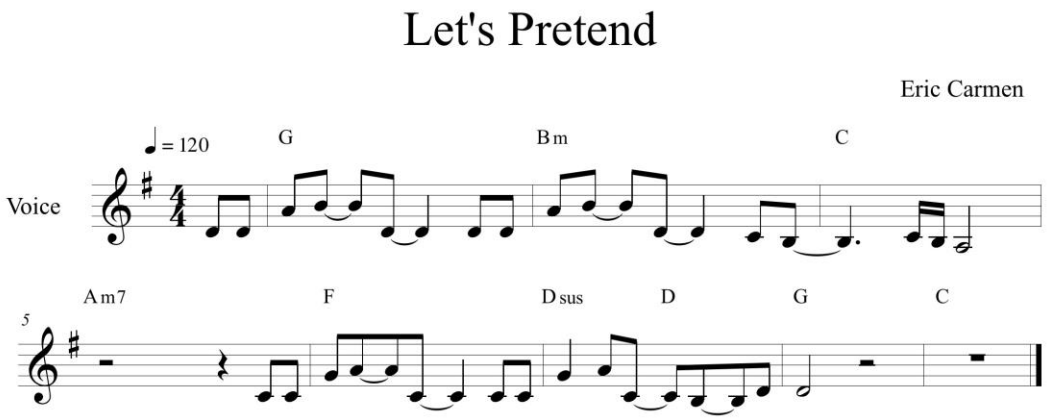


Fig. 16: Melodia do refrão de *Let's Pretend*, de Eric Carmen. Fonte: Partitura editada pelo presente autor.

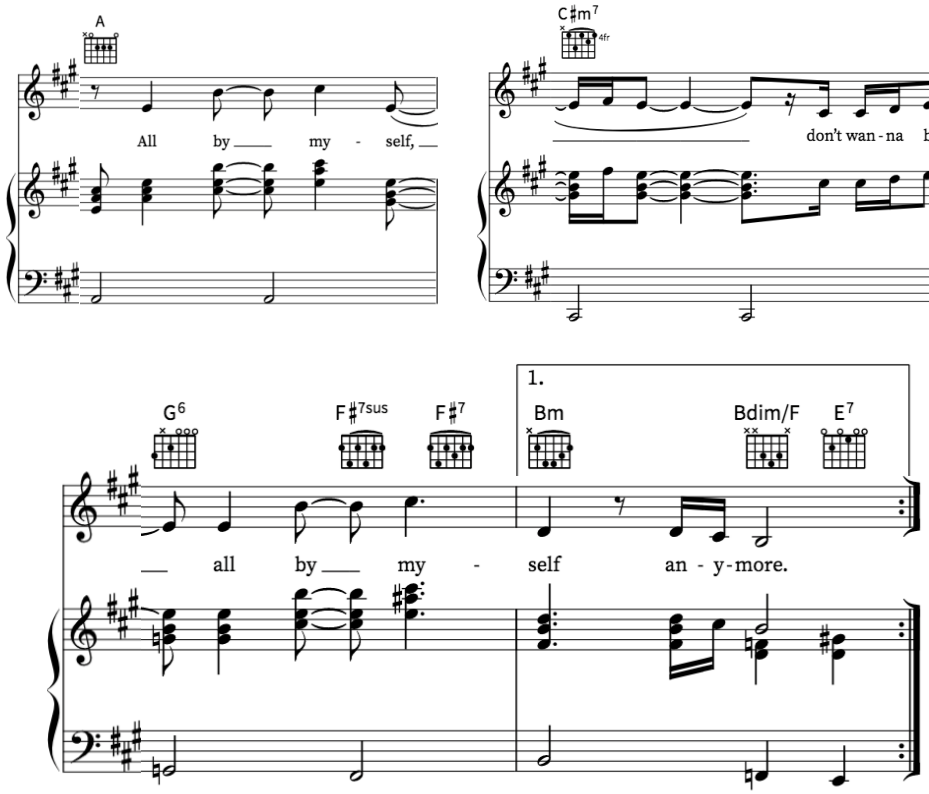


Fig. 17: Melodia do refrão de *All By Myself*, de Eric Carmen (1976)

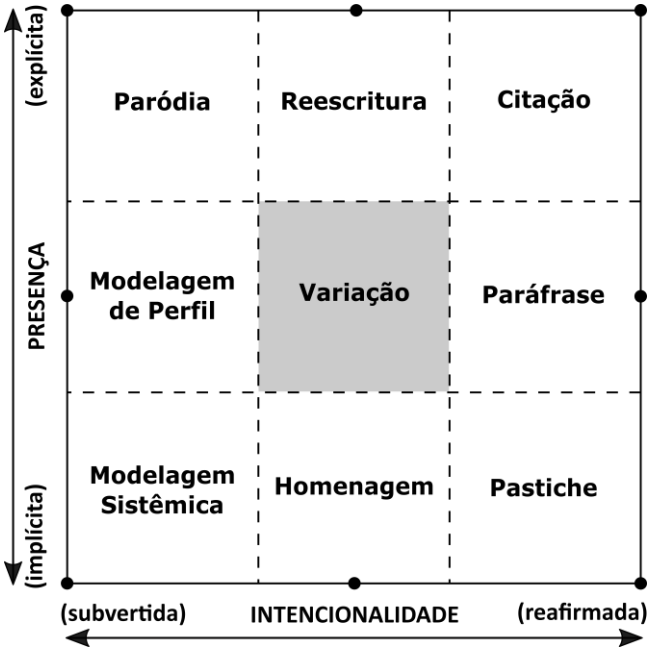


Fig. 18: Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual.

Com relação às nossas **outras tipologias** (categoria explicada na seção da Bússola Intertextual deste trabalho), pudemos observar a **colagem**[18] na representação musical do Macaco Infinito, e agora, no exemplo musical do Eterno Retorno, identificaremos outras três tipologias dessa categoria. O fato de Carmen ter intertextualizado a partir de sua própria obra configura um caso de **intratextualidade**, e, levando em conta que ele acessou duas fontes intertextuais para criar a mesma peça, podemos detectar também a presença da **multi-intertextualidade**[19]. Por fim, seguindo o percurso intertextual de *All By Myself*, ainda avistamos nossa segunda nova tipologia intertextual, a **intertextualidade de segunda ordem**[20], uma vez que a canção de Carmen, criada intertextualmente, foi outra vez intertextualizada em novas versões de artistas como Frank Sinatra, Celine Dion e Sheryl Crow, os quais rearranjaram a música com seus respectivos estilos musicais.

[18] A **colagem** consiste basicamente na sobreposição ou justaposição de fragmentos de diferentes obras, geralmente com pouca ou nenhuma alteração.

[19] Propomos a **multi-intertextualidade** como uma tipologia que nomeia os casos em que duas ou mais fontes intertextuais são utilizadas para criar uma mesma obra.

[20] Criamos o termo **intertextualidade de segunda ordem** para designar cadeias em sequência de uso da intertextualidade: uma determinada obra (A) é utilizada para criar uma outra (B), que, por sua vez, dá origem a uma terceira obra (C).

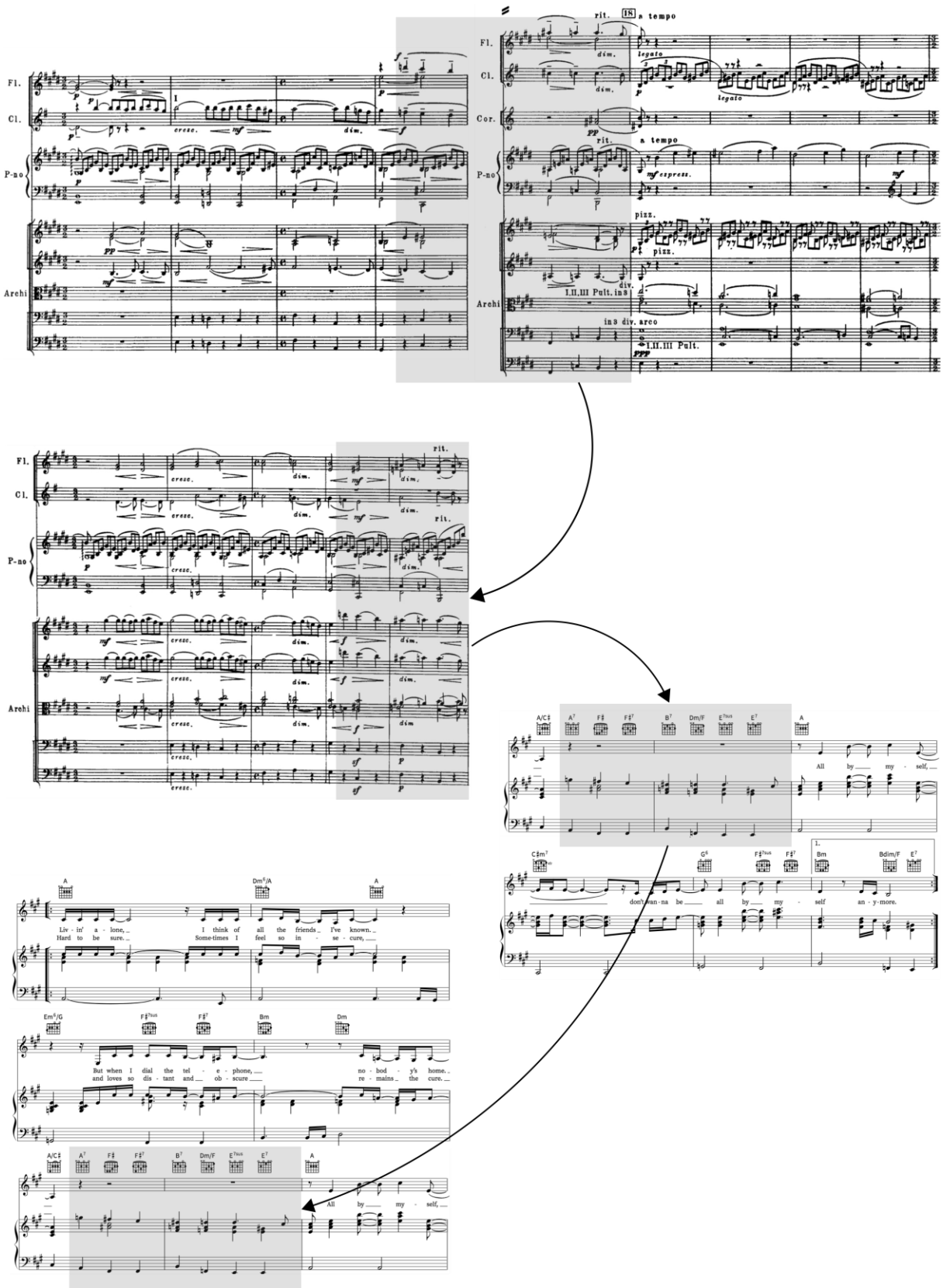


Fig. 19: Exposição gráfica da representação musical do Eterno Retorno, desde a origem em Rachmaninoff até a canção de Eric Carmen

Um detalhe marcante nos chama a atenção tanto na obra de Rachmaninoff quanto na canção de Carmen — e todas as suas versões posteriores. Notamos o constante retorno de uma frase de contracanto instrumental que surge, quase igual (material temático totalmente preservado e contexto diferente apenas na instrumentação), tanto quando volta em vários momentos dentro da mesma peça quanto quando retorna por diversas vezes nas novas obras ao longo de sua cadeia intertextual. A Fig. 19 revela então a nossa representação musical do **Eterno Retorno**, mostrando: na parte superior, o primeiro surgimento na orquestra rachmaninoffiana, com a frase na flauta, dobrada pelo clarinete e segundos violinos; na parte central, seu primeiro retorno dentro da mesma obra, nos primeiros e segundos violinos; e, por fim, nos dois sistemas inferiores da figura, seus próximos retornos na canção de Carmen.

7.3 Representação musical das Voltas Estranhas

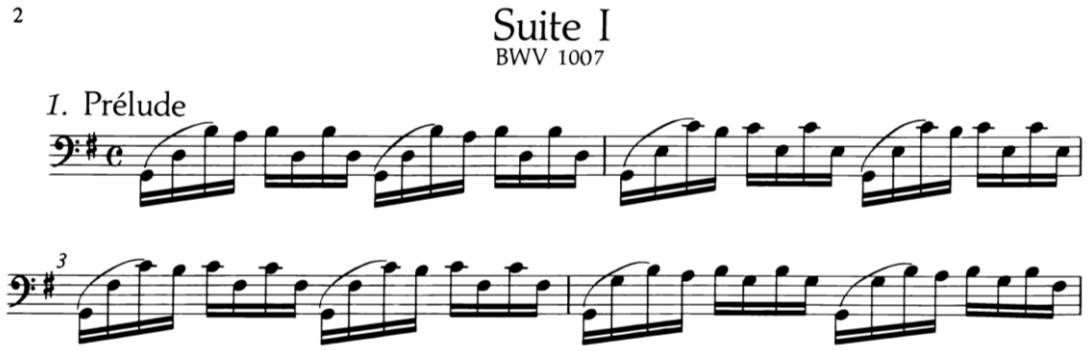


Fig. 20: Compassos iniciais do prelúdio da primeira das *Suítes para Violoncelo Solo*, de Bach (1824)

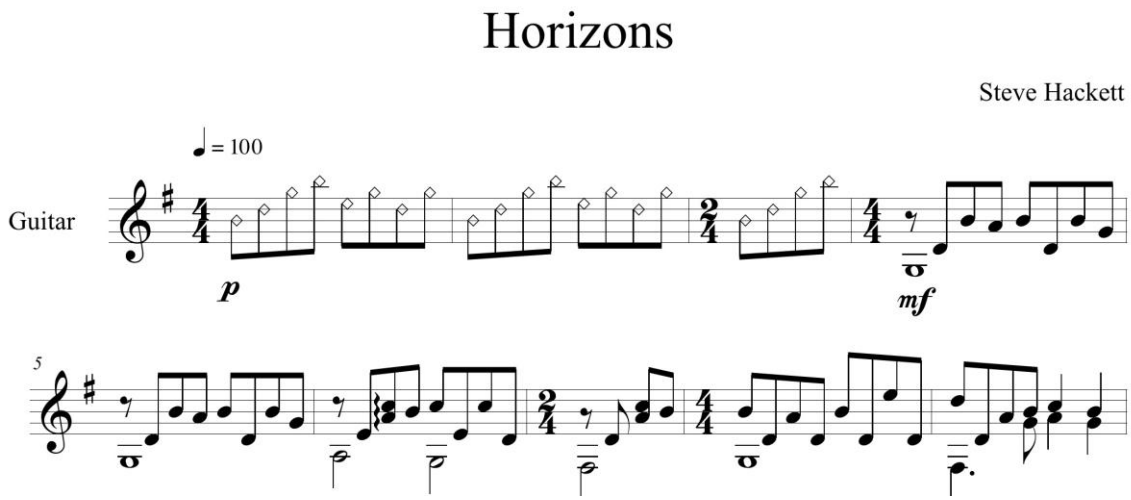


Fig. 21: Compassos iniciais de *Horizons*, de Steve Hackett. Fonte: Partitura editada pelo presente autor.

A obra escolhida como representação das Voltas Estranhas foi a peça para violão solo chamada *Horizons*, escrita pelo guitarrista Steve Hackett e lançada em 1972 no álbum *Foxtrot*, da banda inglesa Genesis, da qual o compositor foi integrante. Era notável a influência dos compositores da música de concerto ocidental sobre as bandas de rock progressivo daquela época. Além do Genesis, bandas como Jethro Tull, Renaissance, Gentle Giant e Emerson, Lake & Palmer (entre outras) intertextualizaram esses seus grandes precursores de diversas maneiras. Na nossa peça selecionada, é clara a inspiração no prelúdio de Bach da primeira das *Suítes para Violoncelo Solo*, compostas entre 1717 e 1723. Apesar de a origem intertextual ser mais evidente em apenas um trecho bem curto, ele corresponde aos compassos do início dos temas de ambas as peças, o que torna a inspiração mais marcante (fora o fato de essa peça de Bach ser especialmente conhecida). De acordo com a nossa interpretação, considerando a janela intertextual correspondente às Fig. 20 e 21 (nessa segunda, o tema começa no quarto compasso), classificamos esse caso de intertextualidade como uma **paráfrase**. Os dois primeiros compassos do tema são idênticos, com exceção da instrumentação, obviamente, e da última nota de cada um deles — Ré em Bach e Sol na nova obra. Os compassos seguintes da nova obra seguem o mesmo estilo, caráter e basicamente a mesma harmonia da primeira, mas modificam as alturas, o contorno e as proporções da frase. A partir dessa análise, consideramos a intencionalidade totalmente reafirmada e a presença parcialmente explícita/implícita, e essa configuração corresponde à área de localização tipológica da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual (Fig. 22).

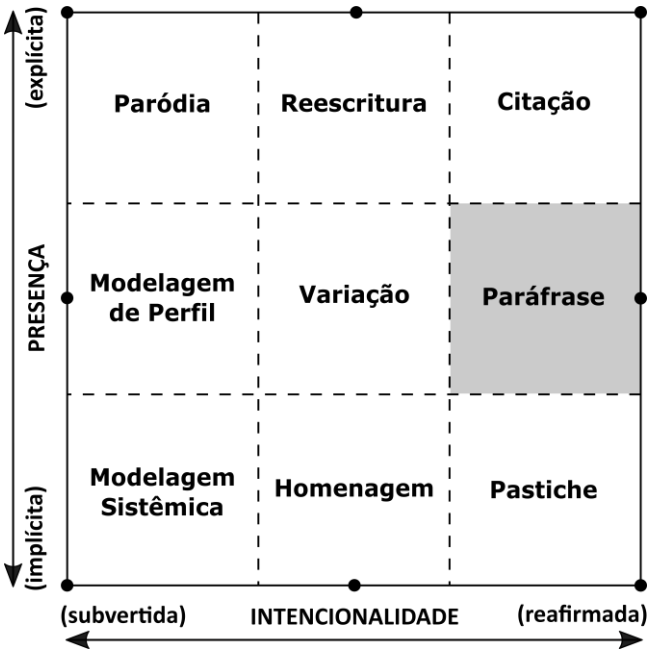


Fig. 22: Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual

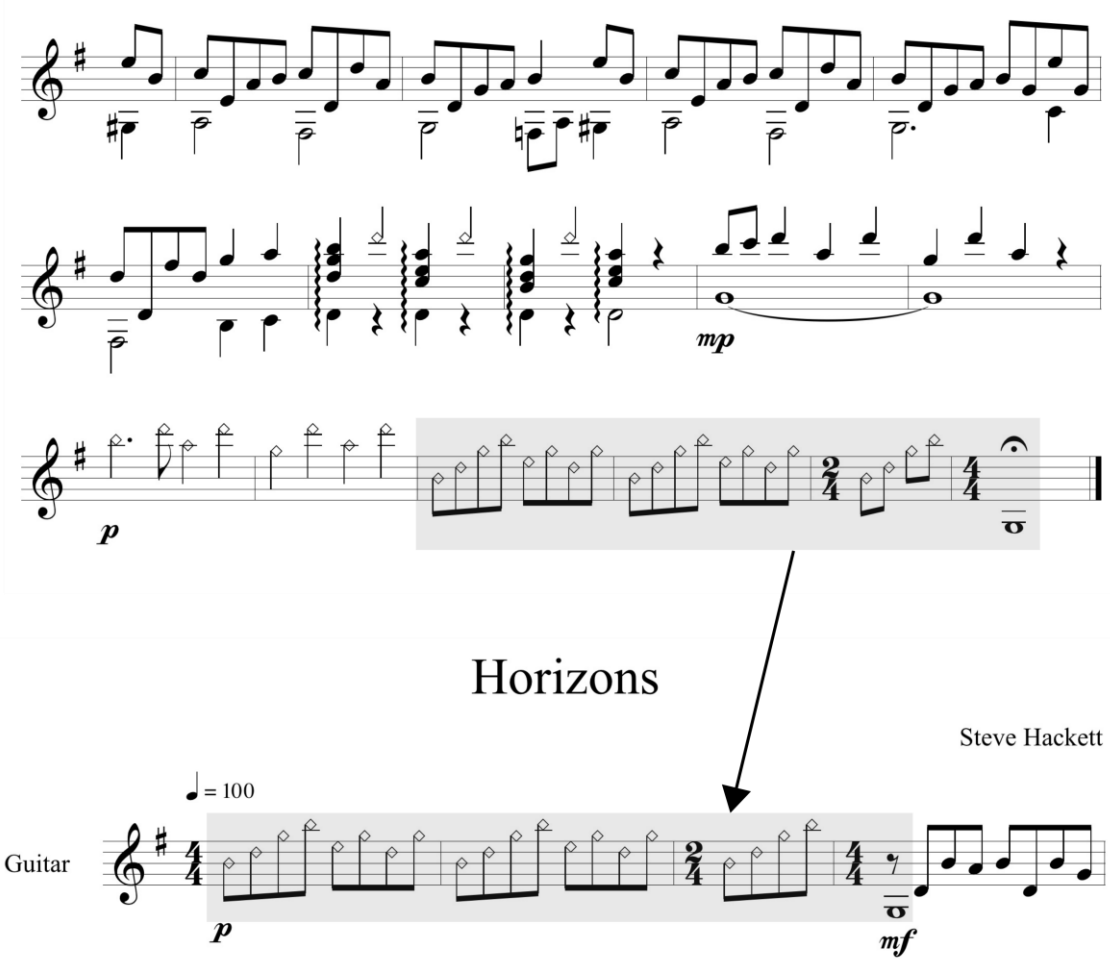


Fig. 23.: Identificação da representação das Voltas Estranhas na partitura de *Horizons*, de Steve Hackett. Fonte: Partitura editada pelo presente autor.

No tocante à representação das **Voltas Estranhas**, essa música foi selecionada pelo fato de terminar exatamente da maneira como ela se inicia, propiciando a sugestão de que recomeçará novamente *ad eternum*: os três primeiros compassos, acrescidos da primeira nota do quarto, são absolutamente idênticos aos três últimos compassos, acrescidos da nota final da peça (Fig. 23). E não se trata apenas disso, ainda há algo interessante na maneira como os compassos iniciais encerram a peça, algo que fortalece a nossa escolha de representação das Voltas Estranhas. O fim da última parte vai aos poucos se rarefazendo, perdendo preenchimento rítmico, caindo em dinâmica e mudando a sonoridade até 'desembocar' nos harmônicos do início da peça. Ou seja, não há um término com sentido de conclusão, seguido de um resgate dos compassos iniciais da música, após uma cisão; pelo contrário, o final da obra se encadeia por meio de uma fusão gradativa que organicamente se emenda aos compassos iniciais, da mesma forma como ocorre na dinâmica do fenômeno das Voltas Estranhas.

7.4 Representação musical do encadeamento do Estranho Retorno Infinito

Nossa representação musical que contém todo o encadeamento do Estranho Retorno Infinito é a obra de Tim Rescala mencionada anteriormente neste artigo: o *Noturno Depois do Vinho*, composto integralmente a partir de intertextos de quatro noturnos de Chopin. Como já foi comentado, está inteiramente reservada a essa peça uma das grandes partes que integram a nossa pesquisa de doutorado, da qual este artigo deriva. Essa escolha se deve ao fato de que nessa única composição encontramos ocorrências de todas as nossas tipologias intertextuais, bem como de todas as representações das teorias do Estranho Retorno Infinito.

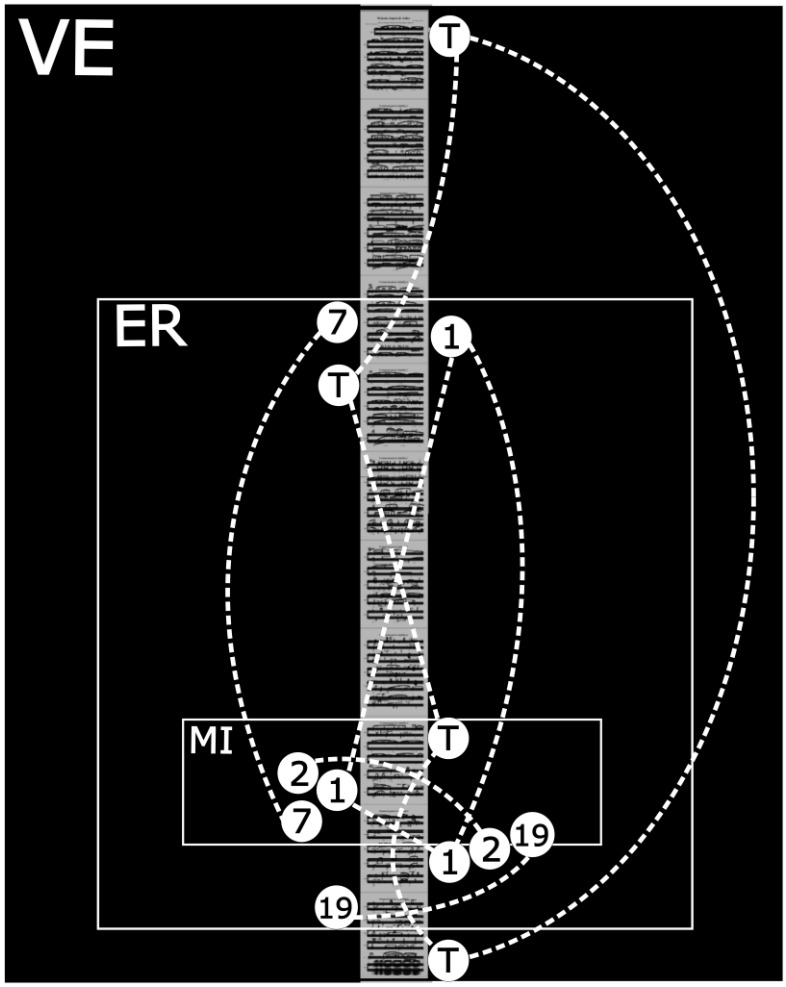


Fig. 24: Ilustração do encadeamento entre as representações musicais das teorias do Estranho Retorno Infinito na obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala

Por ora, aqui neste trabalho, mostraremos, sem maiores detalhamentos — como uma pequena 'prévia' do nosso próximo capítulo —, a representação do nosso encadeamento na Fig. 24, que contém uma espécie de mapa com todas as páginas da partitura da obra de Rescala. Ao longo da música, identificamos retornos (intertextualidades) das peças chopinianas que se espalham por todo o espectro entre o idêntico e o mais diferente (Fig. 8), uma vez que, como dissemos, detectamos nela ocorrências de todas as nossas tipologias intertextuais. Para essa figura de representação do encadeamento entre as teorias, selecionamos as seguintes sinalizações: 1) as aparições das citações dos quatro intertextos da peça

(identificados com os respectivos números dos noturnos), acrescidos do tema principal (também oriundo dos intertextos, identificado com a letra T), envoltos em uma área no meio da figura, demarcada com as letras iniciais do Macaco Infinito; 2) os retornos desses intertextos e do tema mais próximos ao idêntico, na região identificada com as iniciais do Eterno Retorno; 3) os dois retornos do tema da peça, que, respectivamente, iniciam e encerram a música, na área com as iniciais das Voltas Estranhas. Temos, portanto, o surgimento dos intertextos em meio a outros eventos musicais (Macaco Infinito), que, por *zoom out*, se encadeia ao retorno igual desses intertextos em meio ao fluxo de outros eventos musicais que continua (Eterno Retorno), que, por sua vez, se encadeia por outra operação de *zoom out* à abertura e à finalização da peça, as quais trazem o mesmo retorno do tema principal, produzindo a interpretação de que tudo recomeçará (Voltas Estranhas).

Considerações finais

No decorrer deste trabalho, traçamos um ciclo inteiramente permeado, regido e unificado pelo conceito de intertextualidade. Revelamos supostos antecedentes e descendentes intertextuais (respectivamente nas origens teóricas ou artísticas e nas representações musicais) de cada uma das teorias abordadas, as quais nos inspiraram a proposta original de encadeamento entre elas, que, por sua vez, descortinou em si mesmo uma metáfora da intertextualidade, a qual ainda se refletiu na própria estrutura deste artigo, completando um grande círculo intertextual. Todo esse circuito é ainda sintetizado no conteúdo e na forma do nosso título.



Fig. 25: Símbolos criados para o trabalho de pesquisa atual e o anterior, respectivamente, e pintados em acrílico sobre tela pelo presente autor[21]

[21] Esses dois quadros surgiram como criações heterointertextuais a partir dos títulos das nossas pesquisas de doutorado e mestrado, respectivamente. Foram concebidos em programa de desenho virtual e em seguida pintados em tela com tinta acrílica pelo presente autor. O primeiro simboliza *A Bússola Intertextual e o Estranho Retorno Infinito*, formado pelo desenho de uma rosa dos ventos entrelaçada por um símbolo de infinito. O segundo remete à

Ao longo de um percurso delineado pela perspectiva da intertextualidade, cada autor se apropria da obra do anterior e a reexpressa à sua própria maneira, seja ela mais explícita ou mais implícita, mais reafirmada ou mais subvertida. Podemos enxergar a intertextualidade como a materialização da influência que sofremos de criadores com os quais tomamos contato, cuja obra transformamos de algum modo, na mesma medida em que somos transformados por ela. No livro de teoria literária *A Angústia da Influência*, Harold Bloom descreve as chamadas proporções revisionárias, que consistem em maneiras por meio das quais um jovem poeta lida com a angústia provocada pela influência perene de seus grandes antecessores, convertidas em ferramentas de utilização e interpretação da intertextualidade. Metaintertextualizando[22] o referido título e fazendo menção respectivamente ao som (como sinédoque da música) da intertextualidade e a uma nova perspectiva para a intertextualidade musical, surgiu o nome do projeto de mestrado realizado na UFRJ, orientado pelo professor Liduino Pitombeira, no qual a Bússola Intertextual foi elaborada. Intitulado *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*, o trabalho do presente autor define o conceito de intertextualidade como "a criação de uma obra a partir de obras anteriores, a presença de uma obra em outras, ou, ainda, o diálogo entre diferentes obras" (MESQUITA, 2018: 14). Neste novo trabalho, complementando a definição anterior e enfocando seu aspecto cíclico, ressaltamos a percepção do fenômeno da intertextualidade como uma espécie de **Estranho Retorno Infinito**, metaforizando a constante, onipresente e eterna recorrência intertextual por meio da imagem de uma proposta original de encadeamento entre teorias de diferentes autores, áreas e épocas (...)

Referências

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

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

BACH, Johannn Sebastian. *Cello Suites*. Paris: Janet et Cotelle, 1824. Editado por Louis-Pierre Norblin.

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

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

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

BORGES, Jorge Luis. *Ficções.* Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAHMS, Johannes. *5 Lieder, op. 49.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.

CARMEN, Eric. *All By Myself.* New York: Warner Bros. Publications, 1976.

COSTA, Paulo Henrique Dias. *Pensamento e impossibilidade: interseções entre M. C. Escher e Gilles Deleuze.* Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

DEL NUNZIO, M. *Transcrição como técnica composicional nas obras de Michael Finnissy.* Relatório final (Iniciação Científica) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2006.

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

HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach*: um entrelaçamento de gênios brilhantes. Trad. José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

representação visual de duas fontes geradoras de ondas sonoras que se sobrepõem, simbolizando *A acústica da influência.*

[22] Fazendo intertextualidade sobre algo intertextual.

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

JENNY, L. A estratégia da forma. Trad. Clara Crabbér Rocha. *Poetique: revista de teoria e análise literária*, Coimbra, Almedina, n. 27, p. 5-49, 1979.

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

KLEON, Austin. *Roube como um artista*. Trad. Leonardo Villa-Forte. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

KRAMER, Jonathan D. New Temporalities in Music. *Critical Inquiry* 7, Chicago: The University of Chicago Press, n. 3, p. 539-556. 1981.

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

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias*: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial, 2009.

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

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência.* São Paulo: Campanhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o Niilismo e o Eterno Retorno. *In*: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Friedrich Nietzsche, Obras Incompletas.* Seleção de textos de Gérard Lebrun. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o Nascimento da Tragédia. *In*: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Friedrich Nietzsche, Obras Incompletas.* Seleção de textos de Gérard Lebrun. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim Falou Zaratustra. *In*: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Friedrich Nietzsche, Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PETRI, Ariane Isabel. As camadas de intertextualidade das XIV Variações sobre o tema de Xangô de Almeida Prado. *Opus*, v. 26, n. 2, p. 1-25, maio/ago. 2020. DOI: http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2612.

PRICE, W. Aural souvenirs: temporal disruption and formal coherence in John Zorn's *Cat O' Nine Tails*. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 34-47, 2013.

RACHMANINOFF, Sergei. *Concerto para Piano Nº 2 em Dó menor*. London: Boosey & Hawkes, 1947.

SARLO, B. *Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SOUMAN, Jan L. Walking straight into circles. *Current Biology*, n. 19, p. 1538-1542, 2009.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Intertextualidade na música pós-moderna. *In*: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson (org.). *Arte e cultura V*: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2009. p. 53-73.

STEVENSON, Burton. *The Home Book of Quotations*: Classical and Modern. 6. ed. Section: Originality, Quote Page 1441, Column 2. New York: Dodd, Mead and Company, 1949.

ZORN, John. *Cat O'Nine Tails*. New York: Hips Road, 2000.

Gabriel de Mesquita Maddalena é mestre em Poéticas da Criação Musical pela UFRJ e atualmente é doutorando em Processos Criativos em Música pela UNIRIO — mesma instituição em que concluiu seu bacharelado em Composição. Sua pesquisa sobre intertextualidade musical vem sendo cada vez mais difundida e citada por outros autores nos últimos anos. Em 2017, foi vencedor do concurso de composição do *Festival de Música Brasileira Contemporânea Edino Krieger* e em 2015 foi ganhador do primeiro lugar do concurso de música *a capella* do *Festival Brasil Vocal CCBB*. Teve sua obra selecionada para o *XXVIII Panorama da Música Brasileira Atual* e, ainda como compositor, escreveu a música encomendada para um dos trabalhos de videoarte exibidos no festival *Visualismo Arte Tecnologia e Cidade*. Paralelamente, após a conclusão do curso de música para audiovisual no Conservatório Brasileiro de Música, Gabriel dedica-se também a trabalhos de composição e direção musical em espetáculos teatrais. gabrielmesquita2602@gmail.com