

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

A Musical Analysis of *Noturno depois do vinho*, by Tim Rescala, through the Intertextual Compass

Gabriel Mesquita¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

gabrielmesquita2602@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9453-1923>

Submetido em 25/10/2025

Aprovado em 07/03/2026

ORFEU, v.11, n.1, abril de 2026

P. 1 de 60

Resumo

Este artigo apresenta uma análise musical da peça *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual — ferramenta conceitual que propõe uma sistematização original da intertextualidade no campo da música. A escolha da obra se deve ao fato de ela ter sido composta integralmente a partir do recurso da intertextualidade, contemplando todas as nove tipologias principais da Bússola Intertextual e a maioria das outras. A análise detalha a forma como a peça articula estilo e intertextualidade como parâmetros musicais centrais, demonstrando que cada fragmento deriva de manipulações intertextuais sobre quatro noturnos de Chopin. Conclui-se que *Noturno depois do vinho* constitui um exemplo singular de aplicação prática das teorias da Bússola Intertextual, revelando a potência criativa da intertextualidade como ferramenta composicional e reafirmando a proposta da pesquisa como um meio de sistematizar e expandir conscientemente seu uso nos processos de criação musical.

Palavras-chave: Intertextualidade. Bússola Intertextual. Análise Musical. Composição musical. Tim Rescala.

Abstract

This article presents a musical analysis of *Noturno depois do vinho* by Tim Rescala through the Intertextual Compass — a conceptual tool that proposes an original systematization of intertextuality in the field of music. The work was chosen because it was entirely composed through the use of intertextuality, encompassing all nine main typologies of the Intertextual Compass and most of the others. The analysis details how the piece articulates style and intertextuality as central musical parameters, showing that each fragment derives from intertextual manipulations of four nocturnes by Chopin. It is concluded that *Noturno depois do vinho* constitutes a unique example of the practical application of the theories of the Intertextual Compass, revealing the creative potential of intertextuality as a compositional tool and reaffirming the research proposal as a means of consciously systematizing and expanding its use in musical creation processes.

Keywords: Intertextuality, Intertextual Compass, Musical Analysis, Composition, Tim Rescala.

Introdução

O objetivo deste artigo é mostrar uma análise musical realizada integralmente a partir do nosso recurso intitulado de Bússola Intertextual². A obra selecionada foi a peça de música cênica *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, uma peça ideal para esse objetivo, na medida em que detectamos nela todas as nove **tipologias principais** da Bússola Intertextual e a maioria das nossas **outras tipologias** intertextuais.

Partiremos diretamente para a nossa análise musical, sem antes apresentarmos detalhadamente as teorias utilizadas, uma vez que não temos aqui espaço suficiente para isso. Indicamos, portanto, a consulta à nossa tese de doutorado, intitulada *(À) Bússola Intertextual (é) O Estranho Retorno Infinito* (MESQUITA, 2023), como amparo teórico para acompanhar a leitura.

1. O *Noturno depois do vinho* de Tim Rescala

Apesar da origem associada ao compositor irlandês John Field, os noturnos mais conhecidos são, indubitavelmente, os de Frédéric Chopin, compostos entre 1827 e 1846 e enriquecidos com maior intensidade dramática, complexidade contrapontística e sofisticação harmônica. Essas composições do artista romântico polonês marcam presença intertextual tão cômica quanto peculiar nos enredos de duas obras distintas: a peça de música cênica de Tim Rescala que abordaremos agora e o conto de Machado de Assis intitulado *Um homem*

¹ Gabriel Mesquita é doutor em Processos Criativos em Música pela UNIRIO; mestre em Poéticas da Criação Musical pela UFRJ; e bacharel em Composição pela UNIRIO. Sua pesquisa sobre intertextualidade musical, especialmente representada pela proposta original intitulada "Bússola Intertextual", vem sendo amplamente difundida por ele e por diversos autores em publicações nos principais periódicos do país, além de comunicações e anais de congressos, teses e dissertações. No campo composicional, é detentor de prêmios no país e suas obras se destacam em apresentações no Brasil e no exterior, em cidades da Europa, Estados Unidos e América Latina. Após concluir a especialização em Música para Teatro, Cinema e TV coordenada por Tim Rescala no Conservatório Brasileiro de Música, passou a atuar também como compositor e diretor musical em diversos espetáculos teatrais.

² A Bússola Intertextual consiste em um instrumento que criamos para apresentar uma posposta original de sistematização da intertextualidade na música. Ela se apresenta na forma de um gráfico bidimensional — as dimensões selecionadas constituem os dois aspectos da intertextualidade que consideramos os mais relevantes no contexto da composição e análise musicais. No espaço desse gráfico, são distribuídas as nove tipologias intertextuais principais, cada uma com uma configuração específica de presença (que consiste no grau de "reconhecibilidade" do intertexto e varia entre explícita e implícita) e intencionalidade (que representa o grau de manutenção do tratamento dado ao intertexto e varia entre reafirmada e subvertida).

**Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

célebre. Descobrimos ainda que as maneiras pelas quais os noturnos chopinianos surgem em cada um desses casos revelam uma curiosa relação de oposição entre si.

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

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

— Acaba, disse Maria, não é Chopin? (ASSIS, 1896, p. 87-88)

Tal episódio era frequente na vida do personagem: “Se acaso uma ideia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar” (ASSIS, 1896, p. 80). Esse fenômeno pode ser reconhecido como uma manifestação psíquica chamada **criptomnésia**, a qual configura uma espécie de intertextualidade explícita e involuntária.

Imaginemos agora uma situação inversa, como uma pianista convicta de que está tocando Chopin, mas que, por estar embriagada, acaba produzindo algo predominantemente novo, descontroladamente criado por ela naquele momento. É justamente esse o mote do *Noturno depois do vinho*, a peça de música cênica de Tim Rescala em cujas instruções de interpretação destacamos o seguinte trecho: “Mesmo estirada sobre o instrumento, [a pianista] ainda encontra forças para tocar o tema (**ou o que ela pensa ser o tema**)” (RESCALA, 2017). No conto de Machado, o personagem tem a intenção de criar algo original, mas involuntariamente reproduz Chopin, e na peça de Rescala, ao contrário, a personagem tem a intenção de reproduzir Chopin, mas involuntariamente cria algo original.

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

pressupõe que a pianista bebeu algumas taças de vinho (de qualidade discutível) antes de tocá-la. Estimulada pela bebida dionisíaca, ela procura sobre o piano a partitura de algum noturno de Chopin. Porém ela encontra apenas folhas avulsas de peças contemporâneas, o que em nada a desestimula. Sem se importar muito com o resultado, ela toca, enlevada,

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

como se tivesse encontrado a partitura que procurava. Às vezes até arrisca algumas frases de memória, mas o que importa é o espírito chopiniano, destituído de qualquer autocrítica musical. Ela é corajosa, excessiva, ridícula, mas feliz, como todos os bêbados costumam ser (RESCALA, 2017, p. 134).

Em entrevista concedida à tese *Música cênica para piano no Rio de Janeiro*, de Maria Clara de Almeida Gonzaga, o compositor comenta que “não é só a música que é discutida, mas é a própria situação da pianista que entra bêbada, e o que aquilo gera em termos de discurso musical” (GONZAGA, 2013, p. 191). A música é minuciosamente planejada e integralmente predeterminada e registrada em partitura, com o intuito de causar o efeito contrário: o de soar como fruto de divagação, improvisado e aleatoriedade, condizentes com o contexto de cena da personagem desorientada pela embriaguez, tentando tocar (ou achando que está tocando) uma obra convencional de forma correta. Durante a peça, a pianista ficcional alterna lembranças dos noturnos com seus momentos de inconsciência, caracterizados pelo autor como “devaneios atonais” (RESCALA, 2017, p. 134).

E quanto ao trabalho de composição musical propriamente, o resultado é uma obra poliestilística integralmente elaborada por meio do recurso da intertextualidade, construída a partir de diversas versões/transformações de intertextos de Chopin, as quais contemplam todas as nossas tipologias intertextuais.

2 Estilo e intertextualidade como parâmetros musicais articuláveis e centrais

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

Uma das primeiras definições do termo **parâmetro** em sua acepção atual é: “fator mensurável que ajuda a definir um determinado sistema” (HARPER, 2010, tradução nossa). Etimologicamente originado do grego *para* (ao lado de) + *metron* (medida), também podemos descrevê-lo, segundo o dicionário de significados³, como “um elemento ou característica que

³ Disponível na página < www.significados.com.br/parametro/ >, consultado em 18.06.2017.

pode ser usada para estabelecer comparações entre pessoas, comportamentos, eventos, etc.” No campo da música, no qual o termo foi aplicado pela primeira vez por Joseph Schillinger e subsequentemente popularizado por Werner Meyer-Eppler⁴, podemos considerar como um parâmetro qualquer aspecto ou dimensão variável que possa ser manipulado independentemente das demais. Eugene Narmour lista como parâmetros musicais a melodia, harmonia, ritmo, dinâmica, tessitura, timbre, andamento, métrica, textura, entre outros. (MEYER; NARMOUR; SOLIE, 1988, p. 326). Virgil Thomson (1957, p. 7) lista os parâmetros da música em ordem das suas supostas descobertas: ritmo, melodia e harmonia, incluindo contraponto e orquestração.

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

No caso da música serial, por exemplo, o termo **parâmetro** assume importância destacada quando Boulez, Stockhausen e outros compositores passaram a articular de forma serializada os diferentes aspectos da composição, com o chamado serialismo integral. Na música concreta, foram identificados por Pierre Schaeffer parâmetros próprios para adequar e formalizar o estudo desse tipo de repertório. A música eletroacústica, surgida a partir da concreta, frequentemente lida com a espacialização do som como um parâmetro articulável e posto em destaque, em contraponto à maioria dos concertos convencionais, nos quais há prevalência do aspecto espacial como uma constante, com performers predominantemente fixados em seus respectivos posicionamentos ao longo da execução de uma peça. Portanto, o conjunto de parâmetros mais articulados e priorizados depende de cada caso, cada gênero, de cada peça.

⁴ Sobre a introdução e difusão do conceito de “parâmetro” na música, ver Schillinger (1946) e Meyer-Eppler (1953; 1955).

Em peças como o *Noturno depois do vinho* de Rescala, podemos notar que um dos aspectos mais articulados e enfocados é uma dimensão pouco tratada dessa maneira, como um parâmetro: o **estilo**⁵. Sobre o aspecto estilístico da música — na acepção do “tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 134) — muitos compositores mantêm uma constante ao longo da vida, alguns promovem modificações de uma fase para outra durante suas carreiras, outros de uma obra para outra, e outros movimentam mudanças até dentro de uma mesma obra. Esses últimos são os que lidam com o estilo como um parâmetro articulável em um processo composicional. E entre eles, há ainda aqueles que não só recorrem a essas oscilações dentro da mesma peça, como também elevam esse recurso a um dos focos principais na construção da composição — como é o caso de Rescala em seu noturno. Nessas obras, o estilo não só é articulado com grande frequência e amplitude, mas também detém as ‘rédeas’ de condução do discurso musical, com todos os outros parâmetros operando em função dele. Em outras palavras, é a determinação dos diversos estilos produzidos — o ‘jogo’ de alternância entre eles e os diferentes graus de contraste gerados — que encaminha a narrativa da obra, tornando-se uma das características mais salientes na sua apreciação.

Tal mecanismo composicional gerou a estética musical batizada de **poliestilismo**, a qual ‘anda de braços dados’ com a intertextualidade, uma vez que a nossa dimensão da intencionalidade intertextual, referente ao contexto/tratamento dado ao intertexto, contempla justamente as variações de características de estilo. O poliestilismo — muito associado ao pós-modernismo musical, assim como a prática proeminente da intertextualidade — é sucintamente definido por Jean-Benoit Tremblay em sua tese *Poliestilismo e Potencial Narrativo na Música de Alfred Schnittke* como “a combinação de dois ou mais estilos dentro de uma obra” (TREMBLAY, 2007, p. 2, tradução nossa). E o seu aparente anacronismo é justamente a característica que marca a originalidade dessa estética, demandando novos códigos de escuta.

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

⁵ Há uma série de trabalhos importantes que abordam o conceito de estilo no campo da música, no entanto, nosso intuito aqui não é o de aprofundamento nesse tema especificamente; nossa referência é uma conceituação principalmente baseada em obras de Leonard Meyer (1989, 1994).

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

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

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

Trazemos aqui a proposta de assimilação dessas alternâncias de estilo como algo análogo às movimentações convencionais de quaisquer outros aspectos musicais, encarando-o como um parâmetro passível de ser articulado e focado em um processo composicional; Simon Emmerson comenta que “a justaposição e superposição de diferentes estilos musicais criaram uma espécie de ‘tensão cultural’ que frequentemente substituiu outros tipos de tensão musical” (EMMERSON, 2007, p. 1, tradução nossa).

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

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

O ritmo, as alturas, ou a dinâmica, por exemplo, podem ser chamados, a partir dessa visão, de parâmetros de primeira ordem, na medida em que não dependem de outros

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

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

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

3. Análise da partitura e detecção das tipologias intertextuais

Iremos agora destrinchar a partitura da obra de Tim Rescala e mostrar como ela é uma peça integralmente composta a partir do recurso da intertextualidade: por meio de manipulações de quatro pequenos fragmentos, as quais contemplam todas as nossas **tipologias principais** e a maioria das nossas **outras tipologias**⁶, o compositor materializou absolutamente todos os pedaços que constituem esse quebra-cabeça intertextual tão lúdico

⁶ Nossas **tipologias principais** são aquelas correspondentes às 9 áreas principais do gráfico da Bússola Intertextual, e as nossas **outras tipologias** são outros termos/conceitos recorrentemente utilizados no âmbito da classificação da intertextualidade, mas que ficaram de fora do mapeamento principal do nosso gráfico.

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

quanto intrincado. Esses quatro fragmentos — os intertextos — correspondem a quatro compassos, cada um extraído do início de um noturno de Chopin: *Noturno Nº 1 em Si bemol menor* (Op. 9, Nº 1), *Noturno Nº 2 em Mi bemol maior* (Op. 9, Nº 2); *Noturno Nº 7 em Dó sustenido menor* (Op. 27, Nº 1); e *Noturno Nº 19 em Mi menor* (Op. 72, Nº 1). Na Figura 1, vemos o começo da partitura de cada noturno, com a marcação do retângulo cinza delimitando o respectivo fragmento utilizado como intertexto.

Noturno Nº1

Noturno Nº2

Noturno Nº7

Noturno Nº19

Figura 1. Fragmentos de Chopin utilizados como intertextos geradores do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala (CHOPIN, 1833).

Nossas **tipologias principais** — citação, pastiche, paródia, modelagem sistêmica, reescritura, paráfrase, modelagem de perfil, homenagem e variação —, são aquelas que contemplam as nove áreas da Bússola Intertextual, cada uma definida por uma determinada

configuração entre as duas dimensões do gráfico de presença *versus* intencionalidade. E as nossas **outras tipologias** — transcrição, apropriação, colagem, plágio, arranjo, sampleamento, alusão, referência, heterointertextualidade, intratextualidade, intertextualidade de segunda ordem e multi-intertextualidade — consistem em outros termos frequentemente utilizados para classificar a intertextualidade no campo musical, os quais ficaram de fora do mapeamento das áreas da Bússola, e cujos conceitos envolvem eventualmente outros aspectos além das dimensões do nosso gráfico.

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

Noturno depois do vinho

Tim Rescala, 2.001

Como um Noturno de Chopin, mas insône, trôpego e impreciso

à Maria Teresa Madeira

♩. = 46

The image shows the first two systems of the musical score for 'Noturno depois do vinho'. The first system is for Piano (Piano) and is in 4/8 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked as quarter note = 46. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation like 'acc.' and 'tr.'. The second system shows a continuation of the melodic line with a first ending bracket and a first ending sign (1) above it.

Figura 2. Título e primeira exposição do tema melódico do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 135-136).

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

Dividida em 3 grandes partes e subdividida em 12 seções enumeradas pelo próprio autor na partitura (13 se contarmos com a breve exposição do tema, antes da primeira seção, o qual chamamos de seção 0), a obra se inicia com a introdução do tema melódico, monofônico, em compasso 12/8, na região aguda do piano, constituído de apenas três alturas: Fá, Mi e Sol bemol. Essa melodia — derivada da seção 1, como veremos a seguir — configura-se como o tema da obra porque retorna diversas vezes ao longo de toda a peça, como uma espécie de refrão — algumas vezes retorna igual (demarcando inclusive o seccionamento das 3 grandes partes da obra), outras, modificada. Nesse início — a seção 0 — o tema é apresentado duas vezes seguidas, na mesma sequência de alturas, porém com durações diferentes. O ritmo é escrito de forma a não evidenciar o compasso nem mesmo o pulso, causando efeito de irregularidade e aleatoriedade das durações.

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

Noturno depois do vinho/Pg.2

The image displays four systems of piano accompaniment for the piece 'Noturno depois do vinho'. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and articulation marks. Dynamics like *mf* and *f* are indicated. There are also fingerings (2, 3) and repeat signs with asterisks. A boxed number '2' is present in the fourth system, likely indicating a second ending or a specific measure.

Figura 4. Continuação da seção 1 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 135-136).

Na seção 1 (Figura 3 e 4), o ciclo descrito do tema se repete mais quatro vezes, e junto com ele vão surgindo aos poucos duas linhas de contraponto, cada uma com um novo trio de alturas: uma linha abaixo do tema com as alturas Dó sustenido, Ré e Sol; e outra acima dele com Si, Si bemol e Dó. Diferente da melodia-tema, que já se mostra inteira desde a primeira aparição e retorna sempre da mesma maneira (com a repetição), as outras duas linhas vão expondo uma nota por vez e variando a cada retorno — a linha superior, ao se mostrar por inteiro, revela-se inclusive como uma imitação em relação à do meio, no tocante à sequência de intervalos: segunda menor descendente, segunda maior ascendente e mais duas segundas

**Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

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

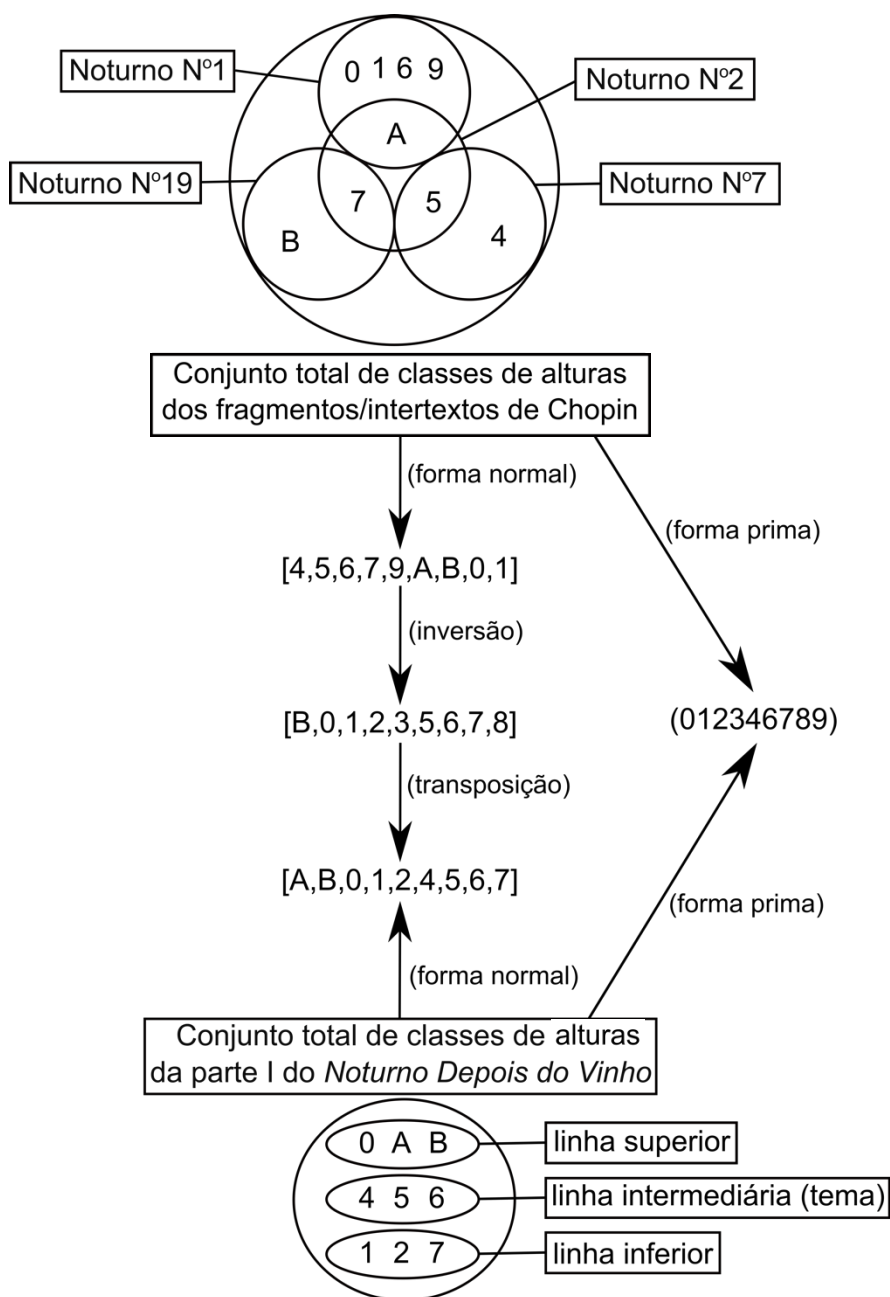


Figura 5. Gráfico esquemático da modelagem de perfil da obra de Tim Rescala sobre os fragmentos de Chopin.

O conjunto de classe de alturas formado pela soma das linhas desse contraponto, na forma normal, é o nonacorde [A,B,0,1,2,4,5,6,7], que corresponde à classe de conjunto (012346789) — o conjunto 9–5 da lista de Allen Forte. Se formarmos um conjunto com todas

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

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

E com relação às nossas detecções tipológicas, estamos, nessa primeira seção da peça, diante de um caso de **modelagem de perfil**. Essa tipologia se localiza, no tocante às dimensões da Bússola Intertextual, na parte esquerda da faixa horizontal central do gráfico (Figura 6), na qual a intencionalidade é subvertida, e a presença é parcialmente explícita/implícita. No caso que estamos analisando, a subversão da intencionalidade é clara, uma vez que o resultado estético/estilístico de música de concerto contemporânea na obra de Rescala é radicalmente

distinto dos noturnos românticos de Chopin; e a presença é intermediária entre explícita e implícita, pois, apesar de certos parâmetros apresentarem características totalmente diferentes — e até mesmo a harmonia ser tratada de forma distinta —, a classe de conjuntos utilizada é exatamente a mesma do intertexto, em uma perspectiva de multi-intertextualidade. A presença seria totalmente implícita se fossem encontradas relações mais profundas entre os objetos do parâmetro das alturas — algum processo oculto que pudesse estar por trás da construção delas —, e essas relações fossem então utilizadas para criar um sistema composicional, o qual, por sua vez, seria usado para gerar uma nova obra. Se fosse esse o caso, estaríamos falando de uma ocorrência de **modelagem sistêmica**, a tipologia que se concentra apenas nas relações profundas entre objetos associados a parâmetros específicos na obra original para criar a nova obra; a modelagem de perfil considera as relações e diretamente os objetos.

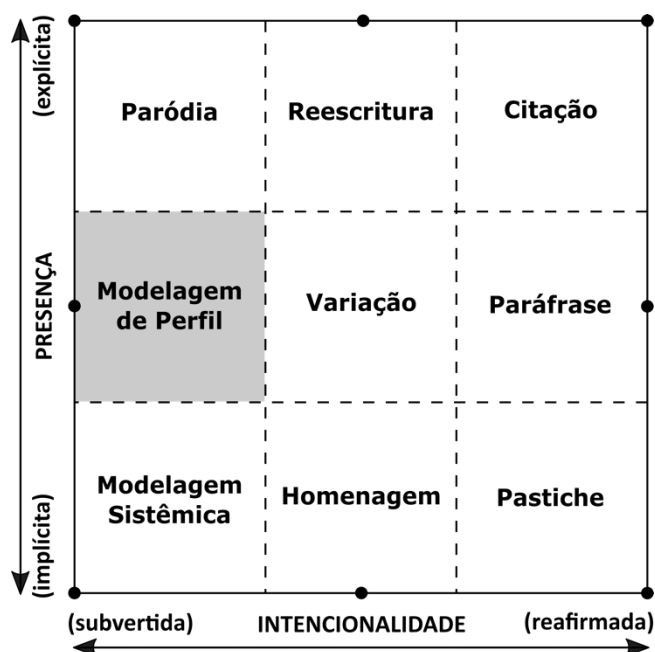


Figura 6. Localização da modelagem de perfil no gráfico da Bússola Intertextual.

Na seção 2 da obra de Rescala (Figura 7), temos um desenvolvimento do tema com uma nova textura em três planos distintos: um agudo constituído apenas da metade inicial da primeira frase da melodia, com as mesmas alturas e registro, mas com durações diferentes, dobradas oitava acima, repetindo-se em ostinato; um intermediário com um acorde batido de quatro notas (Sol, Lá bemol, Si bemol, Dó) repetido em um padrão rítmico de dois

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual

compassos; e um grave, a partir do terceiro compasso da seção, com colcheias oitavadas marcadas com acentos, intercaladas aos acordes do segundo plano, constituindo linhas de imitação contrapontística da camada aguda, as quais vão sendo transpostas a cada reincidência.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a fermata and a box containing the number '2'. The lower staff contains a bass line with several chords marked with an asterisk and the word 'Red.'. Dynamics include *f* and *mf*. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with a *Crescendo* marking. The lower staff features a bass line with chords marked 'Red.' and a *f* dynamic. The title 'Noturno depois do vinho/Pg.3' is centered between the two systems.

Figura 7. Seção 2 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 136).

Apesar de a melodia do tema apresentar algumas modificações, ela mantém um alto grau de reconhecibilidade, pois: (1) ela está na camada mais aguda e mais saliente dentro da

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

textura geral; (2) as suas alturas não só são as mesmas, como estão na mesma sequência; (3) apesar de diferentes, as durações preservam uma certa relação de proporcionalidade, evitando a deformação da melodia. Portanto podemos considerar a dimensão da presença intertextual dessa seção da obra, em relação à seção anterior, como explícita, mesmo não sendo totalmente. E quanto à dimensão da intencionalidade, temos um tratamento dado ao tema com resultado de estilo e caráter próximos ao da seção 1, por um lado, por conta do tipo de harmonia, mas distintos por outro, pela textura bem diferente, a dinâmica *fortíssimo* (antes era *piano*) e o padrão rítmico com caráter mais regular e repetitivo. Podemos então detectar aqui, em relação à seção 1, uma ocorrência de **reescritura** — a tipologia, cuja área na Bússola Intertextual corresponde aos casos com presença explícita e intencionalidade parcialmente reafirmada/subvertida (Figura 8).

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

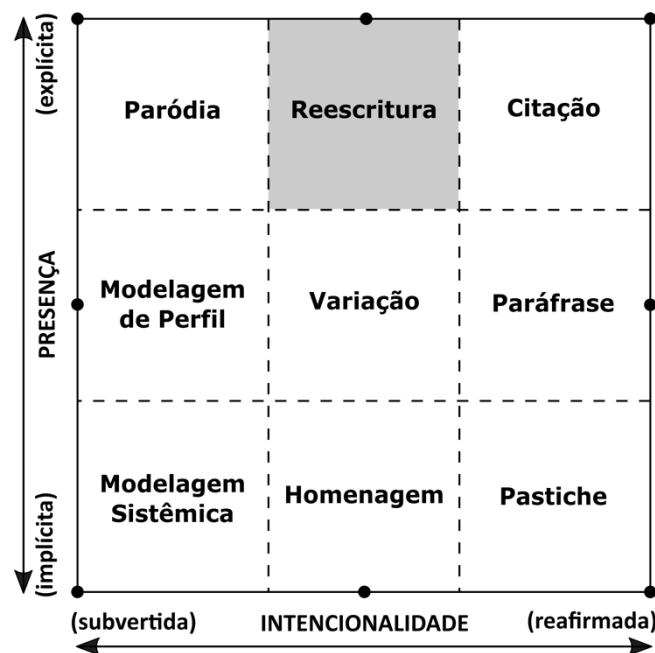


Figura 8. Localização da reescritura no gráfico da Bússola Intertextual.

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

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

Figura 9. Seção 3 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 137).

A terceira seção (Figura 9) começa com a ocorrência de um **pastiche** dos nossos intertextos (e o fragmento inicial do primeiro compasso ainda pode ter a interpretação adicional de uma brevíssima paráfrase do início do tema de um outro noturno, o Op. 27 N° 2, o qual optamos, no entanto, por não considerar como uma quinta fonte intertextual da peça

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

de Rescala, uma vez que o compositor descreve que a personagem da pianista faz confusão entre quatro noturnos chopinianos, e os quatro que consideramos como intertextos apresentam, todos, citações literais no noturno de Rescala, diferentemente do Op. 27 N° 2). Partindo da primeira nota do tema da peça — que funciona como elo entre a essa seção e a anterior — e reconstituindo a textura, o caráter, as particularidades melódicas e harmônicas, e o pianismo e virtuosismo característicos do estilo dos noturnos do compositor polonês, Rescala simula os improvisos da pianista que acha que está tocando Chopin. Ao mesmo tempo, no entanto, não há presença explícita de materiais temáticos chopinianos; o compositor brasileiro realiza a reconstituição de estilo, mas com materiais musicais próprios. Temos, portanto, a dimensão da presença implícita — já que há utilização de novos materiais temáticos —, com a intencionalidade totalmente reafirmada — uma vez que há mimetização do contexto e do tratamento dados ao material musical. No gráfico da Bússola intertextual o pastiche ocupa, conseqüentemente, a área do vértice direito inferior (Figura 10).

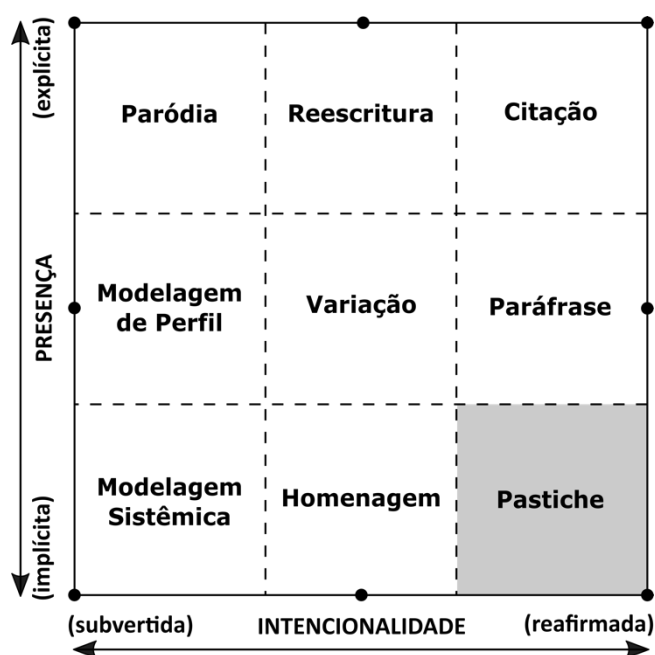


Figura 10. Localização do pastiche no gráfico da Bússola Intertextual.

O segundo compasso dessa mesma seção (Figura 9) retoma o início do primeiro, mas dessa vez a nota Fá invoca uma reaparição do tema da peça, com as mesmas alturas, na mesma ordem, durações diferentes e um contexto harmônico e textural distintos, seguindo o padrão do pastiche de Chopin do compasso anterior. No tocante ao âmbito das alturas, temos então nesse momento uma rearmonização tonal do tema — a nota Fá funciona como

**Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

terceiro grau da escala diatônica de Ré bemol maior, ou terça do acorde de tônica; e o Mi natural e Sol bemol funcionam como bordadura dupla cromática, a partir do Fá. Uma vez que as modificações no material temático não são suficientes para tirar sua clara reconhecibilidade, e a alteração no seu contexto/tratamento é muito grande — a textura polifônica a três vozes, com harmonia atonal e ritmos que soam irregulares e aleatórios, se torna uma textura de melodia acompanhada com harmonia tonal e ritmos regulares —, podemos considerar esse breve trecho como um pequeno caso intertextual de **paródia** do tema de Rescala. Essa tipologia, contrariamente ao pastiche, tem a dimensão da presença explícita, e a da intencionalidade subvertida, ocupando a área do vértice esquerdo superior do gráfico da Bússola (Figura 11).

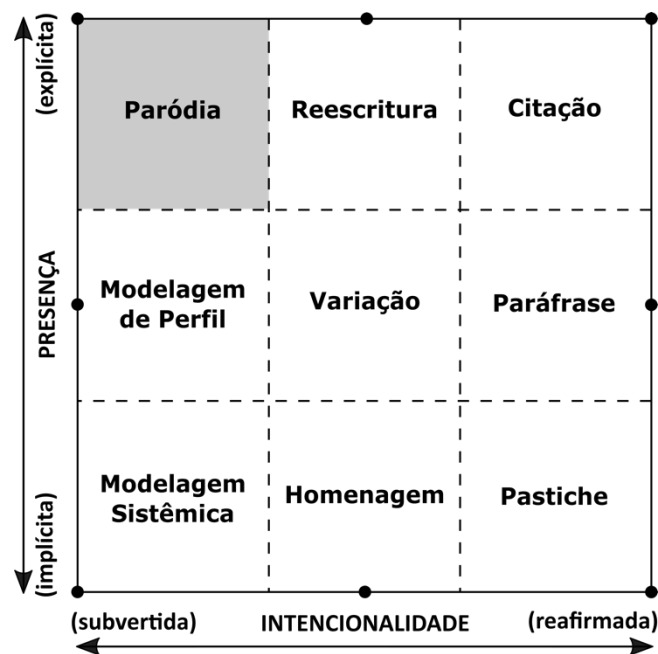


Figura 11. Localização da paródia no gráfico da Bússola Intertextual.

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

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

de materiais temáticos do intertexto — resultando em presença implícita (Figura 12). Esse padrão se mantém no compasso seguinte, quando é interrompido abruptamente, deflagrando a próxima seção.

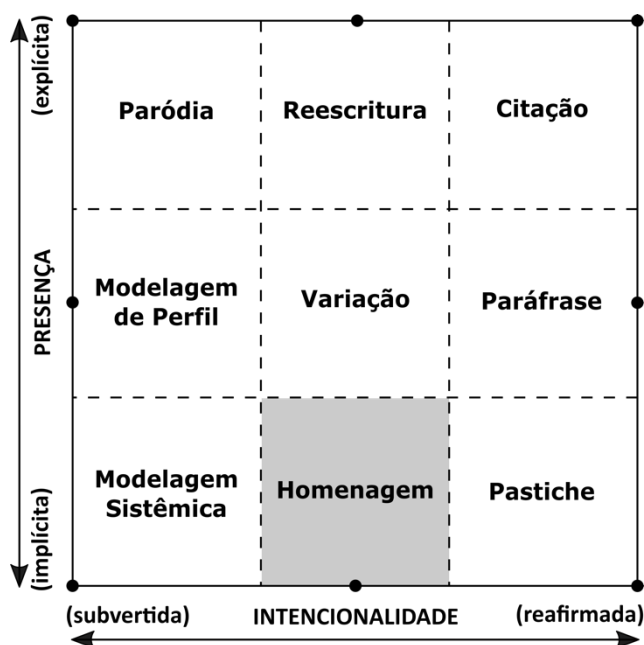


Figura 12. Localização da homenagem no gráfico da Bússola Intertextual.

A seção 4 (Figura 13) traz um novo desenvolvimento do tema, configurado em três planos e entremeado das primeiras citações literais de Chopin. Nos quatro compassos iniciais, o primeiro plano apresenta o motivo inicial do tema da peça, na altura original, começando com a mesma nota Fá expandida em semibreves pontuadas e oitavadas, uma em cada compasso, alternadas entre as duas mãos, em diferentes registros. O segundo plano, que começa na mão direita, imita o primeiro, com os mesmos intervalos, transpostos a outras alturas e com durações mais curtas, expondo as quatro notas em um único compasso, cujas alturas na primeira aparição correspondem às três classes de altura que constituem a linha mais aguda do contraponto da primeira seção — Si, Si bemol e Dó. Da mesma maneira que o primeiro, esse plano também se alterna entre as mãos. O terceiro plano se apresenta em uma linha melódica cujas classes de altura das três primeiras notas são as mesmas da voz inferior do contraponto da primeira seção — Dó sustenido, Ré e Sol —, e as três últimas, separadas dessas por um Mi bemol, apresentam as mesmas classes de intervalos — <15> —, em ordem retrógrada — Ré, Lá e Sol sustenido, ou seja, <51>. O conjunto de alturas desse plano ainda pode ser interpretado como uma derivação da linha melódica do tema da peça, com as classes

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

de altura Fá, Mi, e Sol bemol, representadas pelo conjunto (012). As classes de altura desse terceiro plano podem ser organizadas em dois tricordes pertencentes a esse mesmo conjunto: Dó sustenido, Ré e Mi bemol; e Sol, Sol sustenido e Lá. E, assim como os outros dois, esse último plano também se alterna entre as duas mãos, formando uma textura geral em três planos que vai modulando de acordo com os intervalos das alturas do primeiro plano, durante quatro compassos no total.

Noturno depois do vinho/Pg.4

The musical score for 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala, page 4, is presented in five systems. Each system consists of two staves for piano (Pno.). The first system begins with a boxed number '4' and a fermata. The dynamics are marked as *ff* and *p*, with a note '(s/ pedal)'. The second system features dynamics *ff* and *p*, with an *8va* marking. The third system includes triplets and dynamics *ff*, *p*, and '(s/ pedal)'. The fourth system has dynamics *ff*, *p*, and *8va*. The fifth system shows dynamics *ff*, *p*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 13. Seção 4 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 138).

Podemos considerar esse trecho inicial da seção 4 como uma **paráfrase** em relação à seção 1 — a tipologia que desloca parcialmente a presença para um meio termo entre explícita e implícita e mantém a dimensão da intencionalidade reafirmada (Figura 14). Esse

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

trecho deixa aparente a intertextualização do material temático, porém com modificações significativas nele, pela diluição da melodia com as notas mais longas e ‘espalhadas’ por diferentes registros; isso determina, portanto, a localização da presença entre explícita e implícita. Já o tratamento/contexto dado a esse material parcialmente modificado é bastante semelhante, em termos de estilo e caráter, ao da seção 1 — com harmonia atonal baseada nos mesmos intervalos, textura em uma espécie de contraponto em três vozes desencontradas ritmicamente, e dinâmica predominantemente *piano*.

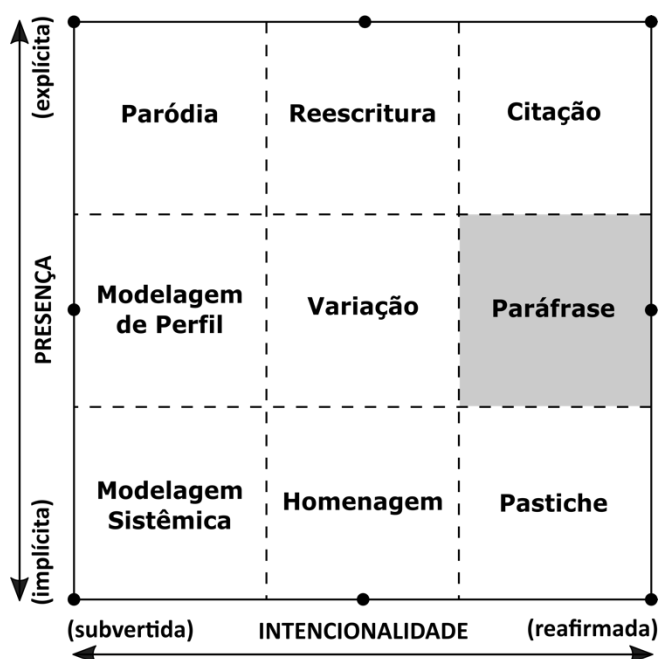


Figura 14. Localização da paráfrase no gráfico da Bússola Intertextual.

A mesma seção segue alternando esse padrão do início, um pouco modificado, com **citações**, pela primeira vez na peça, dos noturnos de Chopin. A citação é a tipologia que resgata o intertexto na sua forma original, com presença explícita e intencionalidade reafirmada (Figura 15). Temos, no quinto compasso, o fragmento intacto do início do *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*, seguido da volta um pouco modificada do padrão anterior, nos próximos três compassos. Dessa vez, mantém-se o plano das semibreves oitavadas com o motivo inicial do tema alternado entre as mãos. O segundo plano (que nesse momento se inicia na mão esquerda) mantém a mesma disposição anterior, apenas com adição de terças paralelas. E o terceiro plano (que começa agora na mão direita) se transformou em colcheias de notas duplas em *staccato*, que se movimentam especularmente a partir da altura-eixo que

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

divide ao meio, em dois trítonos, a oitava do primeiro plano. Novamente essa textura geral é interrompida por um compasso intacto de citação, dessa vez do *Noturno No. 1 em Si bemol menor*, no nono compasso dessa seção. Por fim, o padrão imediatamente anterior à última citação retorna nos dois penúltimos compassos, os quais, em seguida, se rarefazem, encerrando a seção em uma suspensão de pausa fermatada.

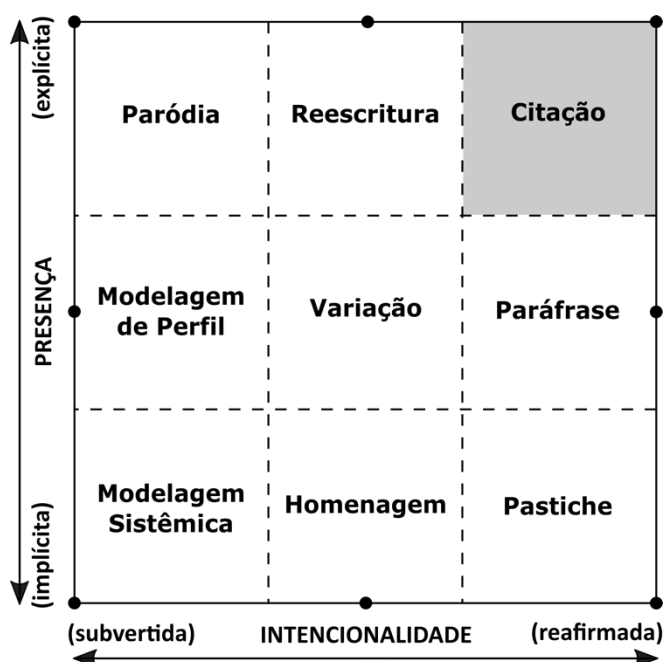


Figura 15. Localização da citação no gráfico da Bússola Intertextual.

A quinta seção (Figura 16) se inicia com a reexposição literal do tema monofônico, como na sua primeira aparição na abertura da obra, marcando o início da segunda grande parte da peça. Porém, em vez de ser prosseguido pela harmonização atonal do contraponto a três vozes da seção 1, descortina-se agora, na sequência, novamente o perfeito encaixe da melodia do tema com o contexto do 'improviso' chopiniano harmonizado tonalmente sobre o acorde de Ré bemol maior — ou seja, temos uma reaparição (levemente modificada) da paródia descrita no segundo compasso da seção 3. Nos próximos três compassos, a melodia do tema continua a ser reiterada na mão direita, sobre contexto que se alterna entre acompanhamentos e contrapontos atonais, extraídos/derivados de materiais anteriores da peça, e o retorno do pastiche chopiniano. Por fim, o tema começa a ser desenvolvido, a partir do tratamento *à la* Chopin — com uma melodia adensada com acordes na mão direita, e acompanhamento de arpejos ornamentados na esquerda — com harmonia tonal que vai se

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual

‘deformando’ em atonalismo, enquanto os outros parâmetros musicais mantêm suas características, da mesma maneira que observamos anteriormente na homenagem da seção 3.

Noturno depois do vinho/Pg.5

The musical score for 'Noturno depois do vinho' page 5, measures 1-12, is presented in five systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and fingerings (2). The second system (measures 5-8) includes a forte (*f*) dynamic and a four-measure phrase. The third system (measures 9-12) shows dynamic fluctuations between *p* and *f*. The fourth system (measures 13-16) features a forte (*f*) dynamic and complex rhythmic patterns with triplets and trills. The fifth system (measures 17-20) concludes with a piano (*p*) dynamic and includes measure numbers 12, 13, 14, and 15. The score is marked with various articulation symbols, including asterisks and accents, and includes dynamic markings (*p*, *f*) throughout.

Figura 16. Seção 5 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 139).

A seção 6 (Figura 17) mantém inalterados, ao longo dos seus quatro compassos, a trama textural e o padrão do ritmo e das alturas, num todo disposto em 2 planos distintos, ambos compartilhados pelas duas mãos. O primeiro plano contém uma linha melódica dobrada em 3 oitavas, que parte de um Si bemol para um Lá e vai progressivamente ampliando esse intervalo, alternando as novas alturas com a reiteração do Si bemol e repousando ao final sobre o Lá; e o segundo consiste numa espécie de acompanhamento em acordes de quatro notas, com ataques intercalados aos da melodia, reiterando algumas notas e prolongando outras. Podemos observar, em uma visão geral sobre a maneira pela qual o compositor organiza os movimentos horizontais das alturas em toda a obra, que há prevalência do intervalo de segunda menor, cuja origem está claramente destacada no tema da peça.

Noturno depois do vinho/Pg.6

The image displays two systems of piano accompaniment for the piece 'Noturno depois do vinho/Pg.6'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a box containing the number '6'. The notation includes various notes, rests, and dynamics. Below the staves, there are markings for 'Red.' and asterisks indicating specific musical features or editions.

Figura 17. Seção 6 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 140).

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

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

como na reescritura. Mas, além disso, observamos também, nesse novo desenvolvimento, um obscurecimento do tema da seção 1, em um nível bastante significativo, porém sem deixar totalmente de transparecê-lo; temos em ambas as seções o intervalo de segunda menor descendente iniciando as melodias, em seguida detectamos segundas maiores — uma ascendente na seção 1, e uma descendente (após o retorno ao Si bemol) e outra ascendente na seção 2 —, na sequência temos alguns intervalos diferentes entre as melodias, e, por fim, as duas terminam em uma nota que produz o mesmo intervalo em relação à nota inicial de cada uma. Configura-se, portanto, a presença intermediária entre explícita e implícita, como na paráfrase. E como resultado final, chegamos à **variação**, a tipologia que ocupa a área central do gráfico da Bússola Intertextual (Figura 18).

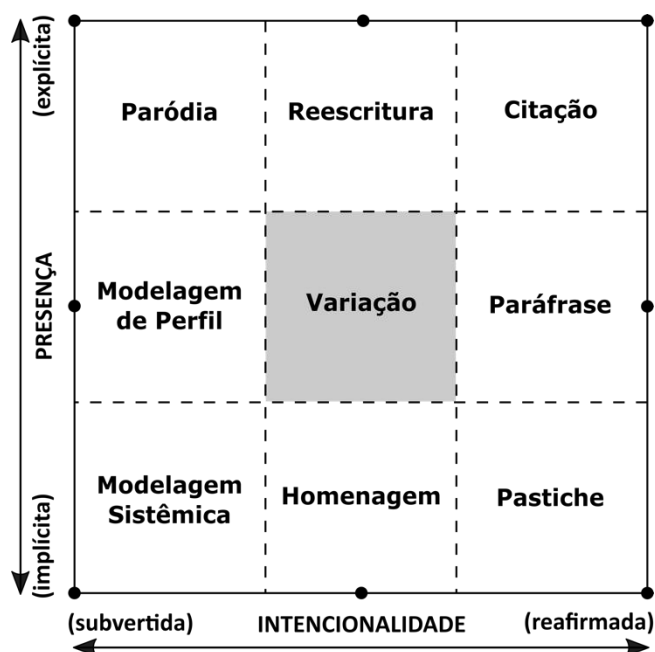


Figura 18. Localização da variação no gráfico da Bússola Intertextual.

Na seção seguinte, de número 7 (Figura 19), temos novamente o caso tipológico da **homenagem** com o padrão de 'improviso' chopiniano harmonicamente 'distorcido'. Porém, diferentemente das seções 3 e 5, nas quais ele surge da transformação do 'improviso' tonal, dessa vez ele já se apresenta atonal desde o começo, mantendo-se assim até o sexto e último compasso. Também há utilização da imitação como recurso de desenvolvimento do material musical; o terceiro compasso consiste integralmente na repetição do primeiro, apenas transposto uma terça menor acima. Além da marcante presença do intervalo de segunda menor, comentada anteriormente, as alturas da música nesse momento também são

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual

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

The image displays three systems of piano notation for a section of the piece. The first system is marked with a box containing the number 7. The notation includes various dynamics such as *f* and *ff*, and performance instructions like *Rit.* and *Rall. Rit.*. The time signature changes from 6/8 to 3/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a focus on dissonance and tension.

Figura 19. Seção 7 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 140).

Na oitava seção (Figura 20), o acorde supramencionado (de Ré bemol maior), que nos soa como um alívio à tensão harmônica anterior, já é ‘contaminado’ por dissonâncias logo no segundo tempo do primeiro compasso: o acorde perfeito maior prolonga-se na mão direita, enquanto a mão esquerda abandona o baixo da fundamental Ré bemol para atacar o intervalo de sétima maior formado pelas alturas Sol natural e Fá sustenido, gerando um resultado harmônico bastante tenso. No decorrer dessa seção, a pianista embriagada tenta insistentemente — porém sem êxito — se fixar no acorde tonal, o qual, portanto, reincide

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

repetidas vezes e é sempre imediatamente ‘bombardeado’ e ‘desmantelado’ pelos intervalos dissonantes. Analogamente a esse processo, o padrão da **homenagem** com os ‘improvisos’ chopinianos, que já se apresentam com harmonia atonal, vão sendo cada vez mais fragmentados e interrompidos, dissolvendo-se, por fim, em uma textura geral totalmente pontilhista; esse pontilhismo caótico representa o grau máximo de confusão mental da pianista e corresponde, nas palavras do próprio compositor, aos seus “devaneios atonais” (RESCALA, 2017, p. 134) (cuja classificação tipológica intertextual será devidamente realizada quando chegarmos à análise da seção 11, no momento em que eles aparecerão com predominância).

Noturno depois do vinho/Pg.8

The musical score for 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala, page 8, is presented in five systems of piano (Pno.) notation. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to forte (f). A circled number '9' is placed above the first measure of the first system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Figura 21. Final da seção 8 e seção 9 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 141).

A seção 9 (Figura 21) prossegue com a textura completamente pontilista resultante do fim do processo da seção anterior, ainda entremeada das reparações fugazes do acorde de

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

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

amostras de arranjo, com os materiais temáticos explícitos, mas com uma nova roupagem subversiva.

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

Finalizando a seção, o último fragmento temático chopiniano, no compasso 12, se encerra na nota Ré sustenido, emendando-se no prenúncio da melodia do tema principal da peça e desembocando na sua reexposição literal, na décima seção (Figura 22), que corresponde integralmente à exposição monofônica do tema na abertura da obra (com exceção de uma breve expansão final). Novamente, a reexposição do tema monofônico demarca o início de uma nova grande parte da obra, que dessa vez é a terceira e última.

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual

Figura 22. Final da seção 9 e seção 10 do *Noturno depois do vinho*
(RESCALA, 2017, p. 142-143).

A seção 11 (Figuras 23 a 25), a primeira dessa última parte, também é a penúltima da peça e a maior de todas as seções. Ela retoma e avança o processo da seção 9, resgatando o pontilhismo caótico entremeado dos fragmentos dos noturnos; entretanto, nesse momento, eles emergem vertiginosamente, completos e intactos, sem contaminação vertical de materiais dos “devaneios atonais”. No compasso 1 da seção temos a **citação** do *Noturno No. 2 em Mi bemol maior*; no compasso 3, constatamos o fragmento intacto do *Noturno No. 1 em Si bemol menor*; no 5 observamos o *Noturno No. 7 em Dó sustenido menor*; no 8, o *Noturno No. 19 em Mi menor*; no 10, novamente o No. 2; no 12, mais uma vez o No. 1; no 14, o No. 7 aparece pela segunda vez; e, finalmente, no 16, retorna o No. 19. Além disso, desaparecem, provisoriamente, o tema da peça — ou qualquer derivação evidente dele —, bem como a sua possibilidade de harmonização tonal: o acorde de Ré bemol maior.

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual

11

Pno.

p *Red.* * *Red.* * *ff* *Red.* *

Pno.

p *Red.* * *ff* 11 5 3 3

Figura 23. Início da seção 11 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 143-145).

Noturno depois do vinho/Pg.10

The musical score for 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala, page 10, is presented in five systems. Each system is for piano (Pno.) and consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by dynamic contrasts, including *pp*, *p*, and *ff*. It features various articulations such as slurs and accents, and includes technical markings like fingerings (6, 5, 3, 5) and ornaments (Red., *). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The score includes complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Figura 24. Continuação da seção 11 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 143-145).

Noturno depois do vinho/Pg.11

Figura 25. Final da seção 11 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 143-145).

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

Todas as coisas estão, em última instância, interligadas, e, portanto, somos capazes de identificar parentesco intertextual até entre os textos (no caso, musicais) aparentemente mais distintos. E no contexto da nossa análise, se olharmos para a Bússola Intertextual e para as tipologias principais que utilizamos até então nesta análise, notaremos que todas já

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

apareceram em algum momento, com exceção da **modelagem sistêmica**. Da mesma maneira, entre todos os eventos musicais que compõem a obra, os “devaneios atonais” são, por enquanto, os únicos sem um diagnóstico tipológico intertextual. E é justamente essa última tipologia que explicará essa última origem, como veremos a seguir (lembrando que uma análise musical é uma interpretação e não tem necessariamente o intuito de resgatar os processos composicionais utilizados pelo autor da obra).

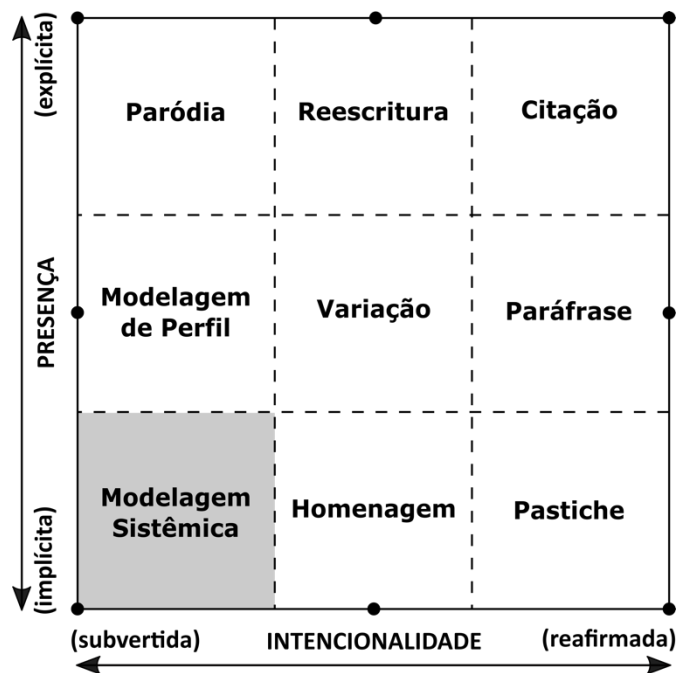


Figura 26. Localização da modelagem sistêmica no gráfico da Bússola Intertextual.

Segundo o idealizador da teoria, Liduino Pitombeira,

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

Visto que o resultado intertextual guarda semelhanças apenas com aspectos profundos da obra precedente, sem exposição de nenhum material temático, nem reconstituição do contexto/tratamento, a tipologia da modelagem sistêmica ocupa, conseqüentemente, a área

do vértice esquerdo inferior da Bússola Intertextual, com presença totalmente implícita e intencionalidade totalmente subvertida (Figura 26).

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

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

**Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

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

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

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

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

Olhando na Figura 28 as células estabelecidas pelas nossas divisões (usando as formas primas), teremos na mão direita do compasso chopiniano o contorno (011); e na esquerda o (012), (012) retrógrado, e novamente (012) e (012) retrógrado. Por sua vez, o compasso de “devaneios atonais” apresenta na mão direita os contornos (012), (021) e (0101) invertido; e na esquerda o (012) invertido e (021) retrógrado do inverso. Analisando os dados descritos, notamos o seguinte: considerando o total de classes de contornos de cada um dos dois compassos, sem distinção entre as duas mãos, os contornos com repetição de pontos não se repetem no compasso, enquanto os contornos sem repetição de pontos, se repetem. Trocando em miúdos: no primeiro compasso, temos (011), que repete o ponto 1, aparecendo somente uma vez, enquanto o contorno (012), que não tem repetição de pontos, aparece quatro vezes; e no segundo compasso, o contorno (0101) inverso, que repete os pontos 1 e 0, está presente uma única vez, ao passo que os contornos (012) e (021), ambos sem repetição nenhuma de pontos, surgem no compasso duas vezes cada um. Nosso segundo sistema

**Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

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



Figura 28. Análise dos contornos dos compassos 5 e 6 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala, com as classes (011) marcadas com retângulo acinzentado, (012) com elipses vazadas, (021) com elipses acinzentadas, e (0101) com retângulos vazados.

Quadro 2. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 5 e 6 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*.

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

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

Observando na Figura 29 o primeiro compasso — o de Chopin —, temos as seguintes classes de intervalos verticais no conjunto das duas mãos, confrontando o Sol da direita com as notas da esquerda: 3, 8, 0, 3, 7, 8, cuja redução ordenada e sem repetições corresponde a 0, 3, 7, 8. No compasso seguinte — dos “devaneios atonais” — temos, considerando as duas mãos simultâneas, em todos os momentos em que há sobreposição de alturas, as classes dos

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual

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

The image displays two musical staves for piano (Pno.). The top staff shows measure 8 with a trill (3) and notes with intervals 8, 0, 3, 7, and 8. The bottom staff shows measure 9 with notes and intervals 11, 4, 5, 5, 10, and 11. Some notes in measure 9 are circled in grey.

Figura 29. Identificação de todos os intervalos verticais nos Compassos 8 e 9 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*.

Quadro 3. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 8 e 9 da seção 11 do
Noturno depois do vinho.

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

A nossa quarta e última pequena modelagem sistêmica, a partir do fragmento do *Noturno No. 2 em Mi bemol maior*, será focada num parâmetro mais específico: a simetria de escala de alturas. Examinando o compasso 10 (Figura 30), no contexto tonal chopiniano, temos, no somatório das duas mãos, todas as alturas da escala de Mi bemol maior, com exceção do sexto grau, Dó, que é substituído por Si natural — ou seja, Dó bemol enarmonizado (o sexto grau de empréstimo do tom homônimo) —, resultando em Mi bemol, Fá, Sol, Lá bemol, Si bemol, Si natural e Ré. Se dispusermos essas alturas horizontalmente no âmbito de uma oitava, de Si a Si, como mostra a Figura 31, e estabelecermos um eixo vertical central sobre Fá (indicado pela linha pontilhada), poderemos constatar, rejeitando o Si bemol à direita do eixo (marcado com círculo), a presença de uma simetria perfeita na sequência intervalar 312, espelhada a partir do eixo.

Analisando o compasso seguinte, de pontilhismo caótico (Figura 30), identificamos as alturas Dó, Sol bemol, Fá, Lá bemol, Sol, Mi, Mi bemol e Ré. Ordenando as alturas de Fá a Fá dentro de uma oitava e traçando um eixo de simetria no ponto de um Si natural (ausente), e excluindo o Dó à direita do eixo, obteremos duas sequências de intervalos 1113 especularmente dispostas em torno da linha vertical pontilhada, como vemos na Figura 31. Torna-se possível, portanto, concebermos o sistema composicional do Quadro 4, através do qual ambos os fragmentos poderiam ter sido compostos.

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual

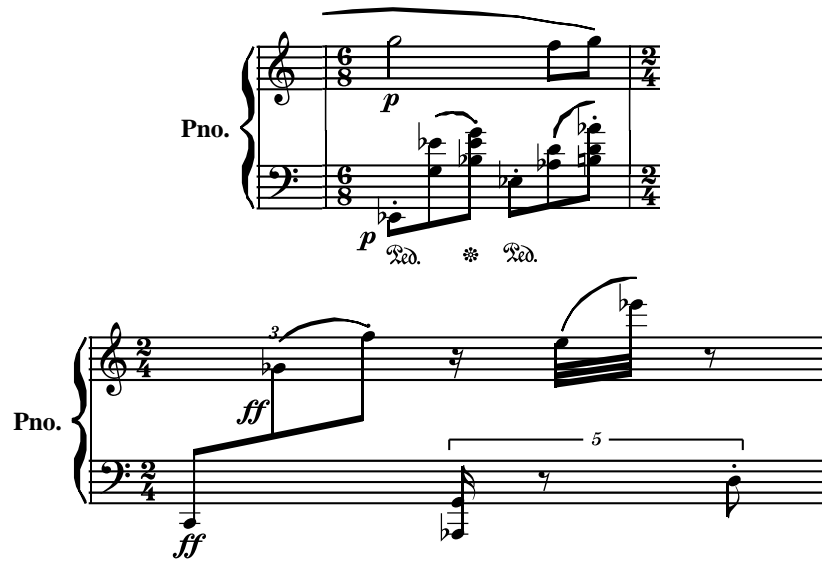


Figura 30. Compassos 10 e 11 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*.

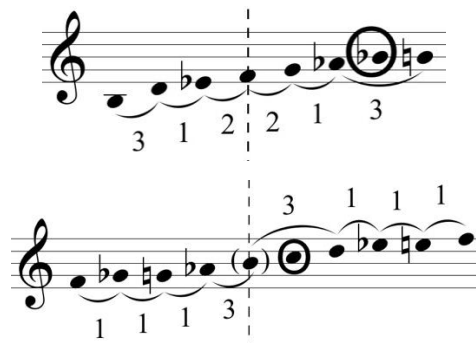


Figura 31. Representação gráfica do padrão de simetria escalar presente nas classes de alturas dos compassos 10 e 11 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*.

Quadro 4. Sistema composicional da modelagem sistêmica referente aos compassos 10 e 11 da seção 11 do *Noturno depois do vinho*.

Sistema Composicional dos compassos 10 e 11
Definição 1: As classes de altura utilizadas no trecho devem ser inicialmente estabelecidas por uma escala resultante de uma configuração simétrica de alturas dispostas especularmente em torno de um eixo que divide uma oitava ao meio.
Definição 2: Em seguida, para complementar a escala, deve ser acrescentada uma nova classe de alturas, do lado direito do eixo de simetria, a qual quebre o padrão da organização descrita na definição 1.

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

Na tese que citamos anteriormente sobre Schnittke e o poliestilismo, Tremblay afirma que a obra do compositor russo — assim como muitas outras obras poliestilistas — é “marcada por contrastes e oposições (...), abraçando relações entre o passado e o presente, o antigo e o novo, o leve e o sério [ou o cômico e o sério, no caso do *Noturno depois do vinho*], o similar e o contrastante, o pessoal e o universal” (TREMBLAY, 2007, p. 117, tradução nossa). Tal marca é claramente percebida na peça de Tim Rescala, que, além desses contrastes enumerados — e, no plano cênico, o da memória e o esquecimento, da lucidez e da embriaguez —, explora intensamente contrastes nas dimensões de dois parâmetros musicais específicos, os quais categorizamos anteriormente como parâmetros de terceira ordem e qualificamos como articuláveis e centrais na obra: o estilo e a intertextualidade. E é

justamente essa intensidade de exploração de contrastes nesses parâmetros que os torna marcadamente articuláveis e centrais na construção da obra.

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

No trabalho *Polystylism as Dialogue*, Gavin Thomas Dixon declara que “diferentes níveis de tensão estilística são alcançados na medida do contraste estilístico resultante dessas contraposições” (DIXON, 2007, p. 249, tradução nossa). Richard Taruskin, escrevendo sobre Schnittke, comenta que, “com uma variedade estilística ilimitada, ele pode construir contrastes que previamente seriam de uma extremidade inconcebível” (TARUSKIN, *apud* CERVO, 2015, p. 39). Na seção-clímax do *Noturno depois do vinho*, o alto nível de contraste no parâmetro do estilo se deve, portanto, à aproximação repentina de estéticas musicais tão distintas. E no parâmetro da intertextualidade, a alta disparidade acontece na medida em que são contrapostas, respectivamente aos estilos citados, a tipologia da citação e da modelagem sistêmica — ou seja, a mais próxima e a mais distante do intertexto, representadas nas áreas diagonalmente opostas da Bússola Intertextual (Figura 32).

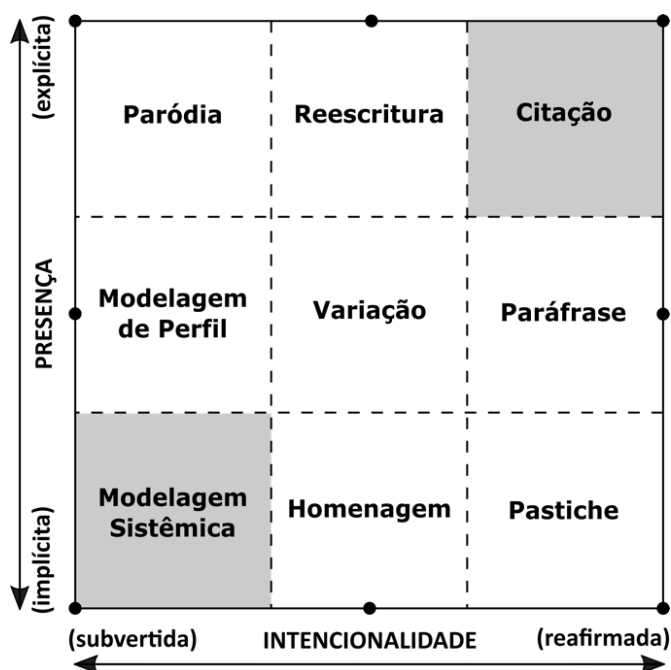


Figura 32. Tipologias mais contrastantes na Bússola intertextual.

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

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

Mas a sensação do público de que a obra teria se encerrado é surpreendida pela continuação da última seção, 12 (Figura 33), com uma coda que retoma o tema mais uma vez, num registro mais agudo, por sobre os resquícios da extensa massa harmônica sustentada pelo corpo da pianista desfalecido e estirado sobre o teclado; sem forças para se erguer, ela consegue apenas ‘caminhar’ com os dedos da mão direita pelas teclas até encontrar a nota Fá que (re)inicia o tema.

The image shows a musical score for section 12 of the piece 'Noturno depois do vinho' by Tim Rescala. The score is written for piano (Pno.) and voice (8^{va}). The piano part consists of dense clusters of notes, starting with a forte (*ff*) dynamic and transitioning to piano (*pp*) for the coda. The vocal line is in the 8th octave and features a melodic line with lyrics 'F 2 7 F 2 7'. The score is in 12/8 time and includes a box labeled '12' at the beginning.

Figura 33. Seção 12 do *Noturno depois do vinho* (RESCALA, 2017, p. 145).

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

A **heterointertextualidade** — a nossa tipologia que abarca as relações intertextuais entre obras de diferentes campos — emerge nas representações musicais e cênicas das

teorias e do seu encadeamento do Estranho Retorno Infinito, as quais podem ser lidas na nossa tese.

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

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

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

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

Também não há como encontrarmos ocorrências de **transcrição** na peça, na medida em que o *Noturno depois do vinho* é uma obra que transfere intertextos pianísticos de Chopin para uma outra obra escrita para o mesmo meio instrumental. Da mesma maneira, não há casos de **sampleamento**, uma vez que a peça é criada para piano solo, sem inserção de

elementos gravados. E, por fim, também não existe, obviamente, alguma possibilidade de **plágio** na composição, pois, além de os intertextos constituírem apenas quatro compassos e serem usados de forma declarada na peça, toda a obra de Chopin já se encontra em domínio público há muito tempo — mais de um século, se considerarmos a lei que determina a liberação de direitos autorais 70 anos após a morte do compositor; ocorrida, no caso do artista polonês, em 1849.

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

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

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

1. Tema monofônico
2. Tema em polifonia atonal
3. Desenvolvimento imitativo do tema atonal (nome dado por haver imitação entre as mãos)
4. ‘Improviso’ chopiniano
5. Tema tonal *à la* Chopin
6. ‘Improviso’ chopiniano atonal
7. Desenvolvimento alternado do tema atonal (nome dado por haver alternância dos planos entre as mãos)
8. Desenvolvimento compartilhado do tema atonal (nome dado por haver compartilhamento simultâneo dos planos entre as mãos)
9. Fragmentos intactos dos noturnos
10. Pontilhismo caótico
11. Fragmentos ‘despedaçados’ dos noturnos

A peça é integralmente composta por esses 11 tipos de eventos musicais, os quais são resultantes de diversas articulações intertextuais a partir de um mesmo intertexto original: os

quatro compassos de Chopin. Esse intertexto funciona, portanto, como uma espécie de *Grundgestalt* intertextual da obra.

Em seu artigo dedicado a esse conceito, Desirée Mayr e Carlos Almada afirmam que, para Schoenberg, a *Grundgestalt* corresponde a um “denominador comum da visão do todo da obra, (...) contendo, ao menos em tese, todos os seus possíveis desdobramentos” (MAYR; ALMADA, 2014, p. 50). Cenicamente, o vinho, ao embebedar a pianista e provocar oscilações/variações em seu estado de consciência, é o grande elemento responsável por toda a gama de processos transformacionais dessa *Grundgestalt*, passando por todas as nossas tipologias intertextuais. A Figura 34 nos mostra o mapeamento dessas transformações na Bussola Intertextual, com os 11 tipos de eventos musicais resultantes, com setas partindo da origem intertextual até o resultado da transformação, cuja classificação tipológica é identificada pela localização desse evento resultante no gráfico. Diretamente dos **intertextos de Chopin** saem setas apontando para os **fragmentos intactos dos noturnos**, na área da citação; para os **fragmentos ‘despedaçados’ dos noturnos**, na paródia; o **tema em polifonia atonal**, na modelagem de perfil; o **‘improviso’ chopiniano**, no pastiche; o **‘improviso’ chopiniano atonal**, na homenagem; e o **pontilhismo caótico**, na modelagem sistêmica. E, apontando os casos de intertextualidade de segunda ordem, saem do **tema em polifonia atonal** as setas direcionadas para o **tema tonal à la Chopin**, na paródia; para o **desenvolvimento imitativo do tema atonal** e o **tema monofônico**, ambos na reescritura; **desenvolvimento compartilhado do tema atonal**, na variação; e, finalmente o **desenvolvimento alternado do tema atonal**, na paráfrase.

Uma análise musical da obra *Noturno Depois do Vinho*, de Tim Rescala, por meio da Bússola Intertextual

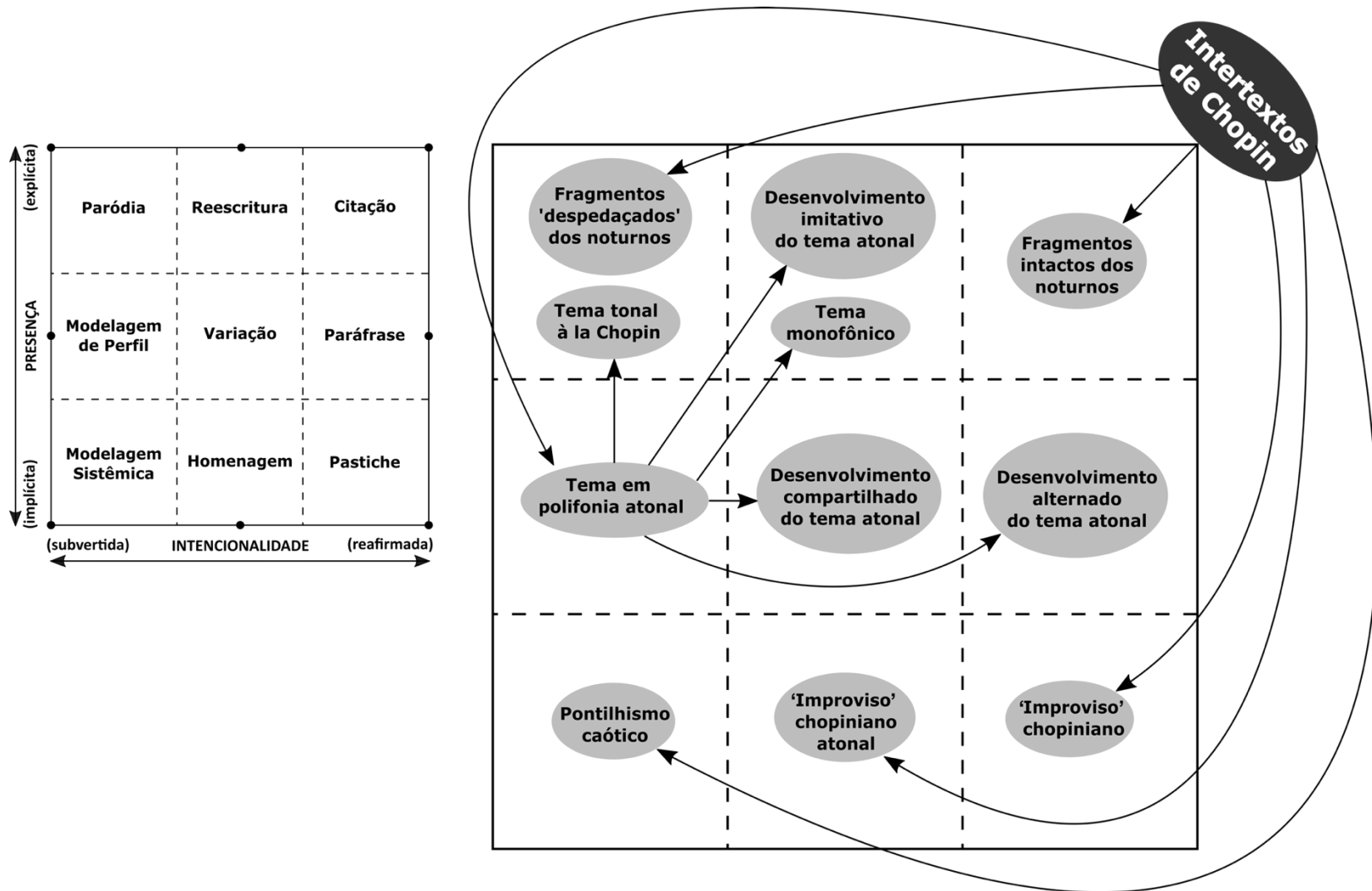


Figura 34. *Grundgestalt* intertextual do *Noturno depois do vinho*, de Tim Rescala.

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

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

ENREDO MUSICAL DO NOTURNO DEPOIS DO VINHO DE TIM RESCALA				
ATOS (grandes partes)	CENAS (seções)	PERSONAGENS PRINCIPAIS (tipologias intertextuais principais)	PERSONAGENS SECUNDÁRIOS (outras tipologias intertextuais)	AÇÕES (eventos musicais)
Primeiro	0	Reescritura		Tema monofônico
	1	Modelagem de perfil	Multi-intertextualidade	Tema em polifonia atonal
	2	Reescritura	Intertextualidade de segunda ordem	Desenvolvimento imitativo do tema atonal
	3	Pastiche Paródia Homenagem	Intertextualidade de segunda ordem	‘Improviso’ chopiniano Tema tonal à la Chopin ‘Improviso’ chopiniano atonal
	4	Paráfrase Citação	Intertextualidade de segunda ordem	Desenvolvimento alternado do tema atonal Fragmentos intactos dos noturnos
Segundo	5	Reescritura Paródia Homenagem	Intertextualidade de segunda ordem	Tema monofônico Tema tonal à la Chopin ‘Improviso’ chopiniano atonal
	6	Variação	Intertextualidade de segunda ordem	Desenvolvimento compartilhado do tema atonal
	7	Homenagem		‘Improviso’ chopiniano atonal
	8	Homenagem Modelagem Sistêmica		‘Improviso’ chopiniano atonal Pontilhismo caótico
	9	Modelagem Sistêmica Paródia e Homenagem	Arranjo e Alusão	Pontilhismo caótico Fragmentos ‘despedaçados’ dos noturnos
Terceiro	10	Reescritura	Intertextualidade de segunda ordem	Tema monofônico
	11	Citação Modelagem Sistêmica		Fragmentos intactos dos noturnos Pontilhismo caótico
	12	Reescritura	Intertextualidade de segunda ordem	Tema monofônico
* Tipologias presentes na peça, porém sem localização determinada no enredo musical, pois envolvem elementos extramusicais.			Referência* Heterointertextualidade* Intratextualidade*	

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

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

5. Considerações Finais

Neste artigo, analisamos uma peça de Tim Rescala composta integralmente a partir da intertextualidade que, inusitadamente, contempla todas as nossas tipologias da Bússola Intertextual, funcionando perfeitamente como um exemplo de aplicação de análise das nossas teorias.

Destacamos a relevância da produção de trabalhos que conscientizem e orientem o uso da intertextualidade, uma vez que, além de estar, de uma forma ou de outra, sempre presente nos processos criativos, ela pode se tornar um poderoso gerador de ferramentas de criação, atuando como uma excelente alternativa para o recorrente ‘drama do papel em branco’ — momento em que um artista criador se encontra ‘travado’ para iniciar uma obra. Ademais, os trabalhos sobre a intertextualidade têm o potencial de cumprir a função — a qual podemos até qualificar como terapêutica, de certo modo — de administração dessa angústia da influência exercida pelos mestres antecessores sobre novos artistas criadores, fazendo com que esses últimos compreendam que nada vem do nada, que toda obra é fruto de algo anterior — como afirmou Mário de Andrade — e, a partir disso, possam então se conscientizar e se apropriar da intertextualidade como uma fonte inesgotável de recursos criativos.

Referências

ASSIS, Machado de. *Varias histórias*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1896.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi: revista de performance musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p. 125-136, jul./dez. 2003.

CERVO, Dimitri. Influência, intertextualidade e pós-modernismo musical. *Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós Graduação em Música da UFPR*. v. 8, n. 1(jun. 2015)–Curitiba (PR) : DeArtes, 2015.

CHOPIN, Frédéric. *Noturnos*. Fr. Kistner, n.d. 1833

CODEÇO, André. *A Teoria do Domínio Sonoro*. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

DIXON, Gavin Thomas. *Polystylism as dialogue : a Bakhtinian interpretation of Schnittke's symphonies 3, 4 and his concerto grosso No.4 / symphony No.5*. Goldsmiths College, University of London, 2007. Disponível em: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.444186>.

EMMERSON, Simon. *Where Next? New Music, New Musicology*. Music Studies Network: Leicester, 2007.

FERREIRA, Esdras Sarmiento; SANTOS, Raphael Sousa; LIMA, Flávio Fernandes de; CARVALHO, Hugo Tremonte de; PITOMBEIRA, Liduino. Sistema Composicional Intermarkoviano. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-46, 2020.

GONÇALVES, Flávia Silva; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. “Perspectivas de uma pesquisa sobre intertextualidade e composição musical.” In *XXXI Congresso da ANPPOM*, João Pessoa/PB, 2021.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. *Música Cênica para Piano no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Universidade federal do estado do Rio de Janeiro, 2013.

HARPER, Douglas R. *Online Etymology Dictionary*. Tupelo Mississippi, 2010. Disponível em <https://www.etymonline.com/search?q=parameter>

KOENIG, Gottfried Michael. *Projekt 1: Beschreibung eines elektronischen Musiksystems*. Utrecht: Institute of Sonology, 1960.

KRAMER, Jonathan D. The nature and origins of musical postmodernism. In: *Postmodern music: postmodern thought*. Edited by Judy Lochhead and Joseph Auner. New York: Routledge, 2002.

MAYR, Desirée; ALMADA, Carlos. “Os princípios da variação progressiva e da Grundgestalt e suas origens organicistas.” In *Anais do XIII Colóquio de Pesquisa do PPGM-UFRJ*, 48–53. Rio de Janeiro: PPGM-UFRJ, 2014.

- MESQUITA, Gabriel. ||: (À) *Bússola Intertextual (é) O Estranho Retorno Infinito* :|| Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- MESQUITA, Gabriel. *A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MESQUITA, Gabriel. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. *Opus*, v. 29, p. 1-33, 2023. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04>
- MESQUITA, Gabriel. A intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito. *Anais do VII SIMPOM*. Publicado em 2023-03-02.
- MEYER-EPPLER, Werner. "Statistic and Psychologic Problems of Sound." *Die Reihe*, n. 1, p. 55–61, 1955.
- MEYER-EPPLER, Werner. *Statistische und psychologische Klangprobleme*. Bonn: Ferd. Dümmler, 1953.
- MEYER, Leonard B. *Style and music: theory, history, and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- MEYER, Leonard; NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth A.. *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. NY: Pendragon Press, 1988.
- MEYER, Leonard. *Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1994.
- MICCOLIS, Ana Maria Galvão. Especificação de sistemas composicionais híbridos a partir da intertextualidade por modelagens. In: CONGRESSO DA ANPPOM, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ANPPOM, 2023.
- MICCOLIS, Ana. O Modelo de Análise Derivativa aplicado ao planejamento composicional com uma *Grundgestalt* a partir de *Pluft, o Fantasma* de Tom Jobim. In: *6th International MusMat Conference*, 2021, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro: MusMat Research Group, 2021.
- MICCOLIS, Ana. Tipologias de hibridismo no desenvolvimento de sistemas composicionais. *Musica Theorica: Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1–42, 2024
- MIRANDA, Antonio Luiz Drummond. A relação entre discurso verbal e musical na elaboração das obras *Última Vez* e *Como Ousam*. 2024. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicações, Turismo e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa, 2024.

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

- OLIVEIRA, Helder A. *Modelagem Gestáltica: modelos sistêmicos a partir de princípios da Teoria da Gestalt*. 2020. 292 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- OLIVEIRA, Helder Alves de; PITOMBEIRA, Liduino José. Aplicação composicional da kenosis de Bloom por meio da modelagem sistêmica. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, São João del-Rei, 2023.
- OLIVEIRA, Helder Alves de; PITOMBEIRA, Liduino; SANTOS, Raphael Sousa. Modelagem gestáltica do Ponteio Nº 28 de Camargo Guarnieri. *Musica Theorica: Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 1–33, 2023.
- OLIVEIRA, Helder Alves de. Planejamento composicional a partir da ferramenta intertextual askesis. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, São João del-Rei, 2023.
- OLIVEIRA, Helder; PITOMBEIRA, Liduino. Composition of “Karma” based on the Gestalt Modeling of “Ponteio No. 29” by Camargo Guarnieri. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.11, n.3, p. 1-37, December, 2023.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- PETRI, Ariane Isabel. A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores. *Revista Orfeu*, 2024.
- PETRI, Ariane Isabel. As camadas de intertextualidade das XIV Variações sobre o tema de Xangô de Almeida Prado. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-25, maio/ago. 2020.
<http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2612>
- PITOMBEIRA, Liduino. A systemic model for Debussy’s Prelude No. 1. *MusMat: Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, 2018.
- PITOMBEIRA, Liduino. Composição pela concatenação de fragmentos independentes. *Revista Orfeu*, [s.l.], v. 7, n. 2, p. 1–63, 2022.
- PITOMBEIRA, Liduino. *Produção de obras originais a partir da Modelagem Sistêmica do Primeiro Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- RESCALA, Tim. Noturno depois do vinho. *Partituras brasileiras - brazilian international songbook online - concert music*, vol. 12. Funarte, Rio de Janeiro, 2017.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.
- THOMSON, Virgil. *The Structure of Music: A Listener's Guide: A Study of Music in Terms of Melody and Counterpoint*. New York: Noonday Press, 1957.

**Uma análise musical da obra Noturno Depois do Vinho, de Tim Rescala,
por meio da Bússola Intertextual**

TREMBLAY, Jean-Benoît. *Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke*. Ph.D. diss., University of British Columbia, 2007. SCHILLINGER, Joseph. *The Schillinger System of Musical Composition*. New York: Carl Fischer, 1946.

XAVIER, Thayná Aline Bonacorsi; COSTA, Rogério Luiz Moraes. A questão da presença nos estudos do som: uma revisão crítica na base de dados da ANPPOM. Trabalho apresentado no XXXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Salvador, Brasil, 2024.