

INTERTEXTOS NA OBRA ORQUESTRAL DE GILBERTO MENDES  
INTERTEXTS IN GILBERTO MENDES' ORCHESTRAL WORK  
INTERTEXTOS EN LA OBRA ORQUESTAL DE GILBERTO  
MENDES

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo

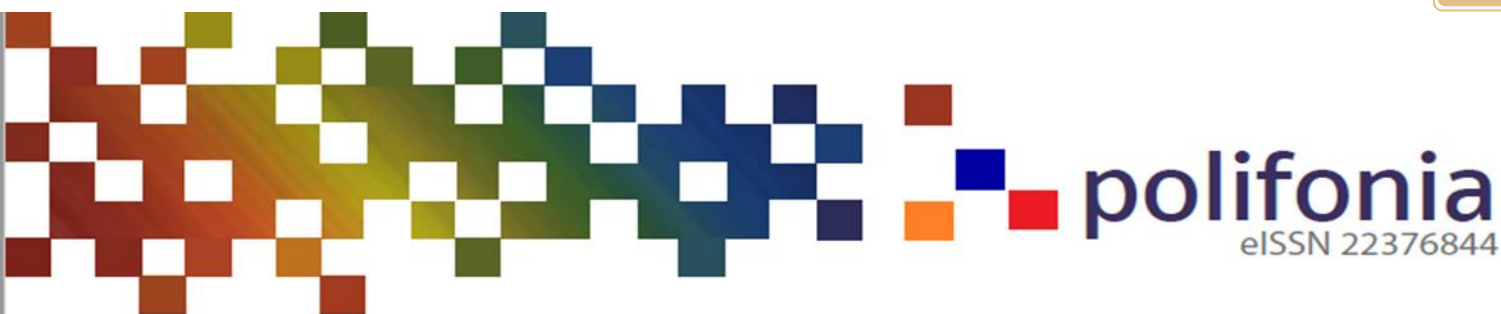
Este artigo visa a contribuir para a discussão sobre intertextualidade em obras musicais, trazendo o estado da arte de estudos interdisciplinares que relacionam a criação no âmbito musical com a literatura e outras artes pelo viés da intertextualidade. Nesta pesquisa, este campo epistemológico se expande para o uso da Paródia e da Estética da Impureza nas produções contemporâneas da música de concerto. Para desvelar esses procedimentos, será apresentada uma análise intertextual de uma obra orquestral do compositor santista Gilberto Mendes: *O Último Tango em Vila Parisi* (1987). Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016) viveu intensamente o século XX e, além da música, amava literatura, cinema e teatro. Ao resumir o resultado da análise, observou-se nesta obra a relação com outras artes, interpenetradas pela Estética da Impureza e pela intertextualidade no seu processo composicional. Justifica-se este trabalho pela constatação de confluências artísticas e do uso de intertextualidade em obras de Mendes de sua terceira fase composicional (1982-2015), além de disseminar uma compreensão intertextual desta obra orquestral de Gilberto Mendes, exponencial compositor brasileiro do século XX.

Palavras-chave: intertextualidade em música, Gilberto Mendes, estética da impureza.

Abstract

This paper aims to contribute onto the issues about intertextuality in classical music works, bringing the state-of-art of interdisciplinary studies that relates creation in the musical field with literature and other types of arts from an intertextual approach. In such research, this epistemological field expands to the use of Parody and the Aesthetics of Impurity in contemporary productions of classical music. To unveil these procedures it will be presented an intertextual analysis of an orchestral workpiece composed by Gilberto Mendes: *O Último Tango em Vila Parisi* (1987). Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016) lived intensely the twentieth century and, besides music, he also loved literature, cinema and theater. Summarizing the result of the analysis, we actually observed in this work the relationship with other arts, permeated by the Aesthetics of Impurity and by the intertextuality on its compositional process. This work is justified by the findings on artistic confluences and also on the use of intertextuality by Mendes in his third compositional phase's works (1982-2015). Beyond that, this article collaborates on disseminating an intertextual understanding of this orchestral work by Gilberto Mendes, an exponential 20th-century Brazilian composer.

Keywords: intertextuality in music, Gilberto Mendes, aesthetics of impurity.



### Resumen

Este artículo pretende contribuir con la discusión acerca de la intertextualidad en obras musicales, trayendo el estado del arte de estudios interdisciplinarios que relacionan la creación en el ámbito musical con la literatura y otras artes por el sesgo de la intertextualidad. En esta investigación, este campo epistemológico se expande para el uso de la Parodia y de la Estética de la Impureza en las producciones contemporáneas de la música de concierto. Para desvelar estos procedimientos, se presentará un análisis intertextual de una obra orquestal del compositor santista Gilberto Mendes: *O Último Tango em Villa Parisi* (1987). Gilberto Ambrosio García Mendes (1922-2016) vivió intensamente el siglo XX y, además de la música, amaba la literatura, el cine y el teatro. Al resumir el resultado del análisis, se observó en esta obra la relación con otras artes, interpenetradas por la Estética de la Impureza y por la intertextualidad en su proceso compositivo. Se justifica este trabajo por la constatación de confluencias artísticas y del uso de la intertextualidad en obras de Mendes de su tercera fase compositiva (1982-2015), además de diseminar una comprensión intertextual de esta obra orquestal de Gilberto Mendes, exponencial compositor brasileño del siglo XX.

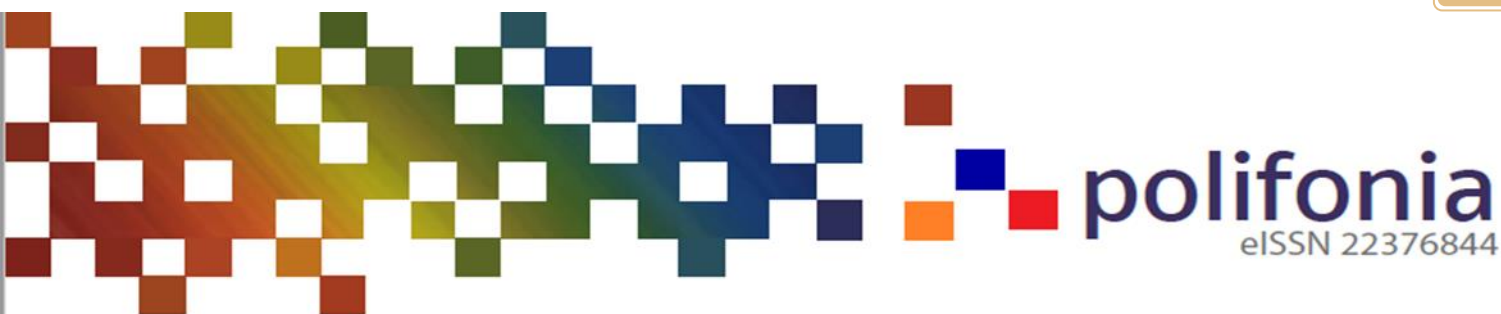
Palabras-clave: intertextualidad en la música, Gilberto Mendes, estética de la impureza

## 1 Introdução

Gilberto Mendes nasceu na cidade de Santos (SP) em 1922, sendo que começou formalmente seus estudos musicais quando tinha 22 anos. Foi bancário da Caixa Econômica Federal, tendo passado a trabalhar exclusivamente com música apenas ao final dos anos 1970. Mendes deixou um legado extremamente significativo para a música de concerto brasileira. Peças corais e orquestrais, música de câmara, para voz e piano, para solistas, enfim, verifica-se um amplo repertório sendo abarcado por sua imensa obra. Além do “puro êxito” da realização artística de suas composições, ele também contribuiu para a renovação da música de concerto no Brasil com a criação do Festival Música Nova, sendo signatário do Manifesto Música Nova de 1963 (MENDES, 1994).

O compositor santista traz em seu trabalho vários tipos de informação, tais como serialismo, *big-band*, jazz, *musicals*, Villa-Lobos (1887-1959), rejeição de limites hierárquicos entre as denominadas alta e baixa culturas etc. (BUCKINX, 1998). Esta impureza conflui para a intertextualidade em seus mais variados matizes, originando o questionamento sobre o uso de intertextualidade por Gilberto Mendes de uma forma mais genérica nas suas obras orquestrais e, de forma mais específica, através do recurso da paródia, ironizando e invertendo o sentido de obras revisitadas.

Para discutir essas questões, na sequência serão apresentados alguns aspectos da intertextualidade na música de concerto no Ocidente; a Teoria da Paródia, de Hutcheon, e a



aplicabilidade desta por Everett; e, por fim, breves apontamentos analíticos da obra *O Último Tango em Vila Parisi*<sup>1</sup> (1987), de Mendes, enfatizando os intertextos, além do uso da Paródia e da Estética da Impureza.

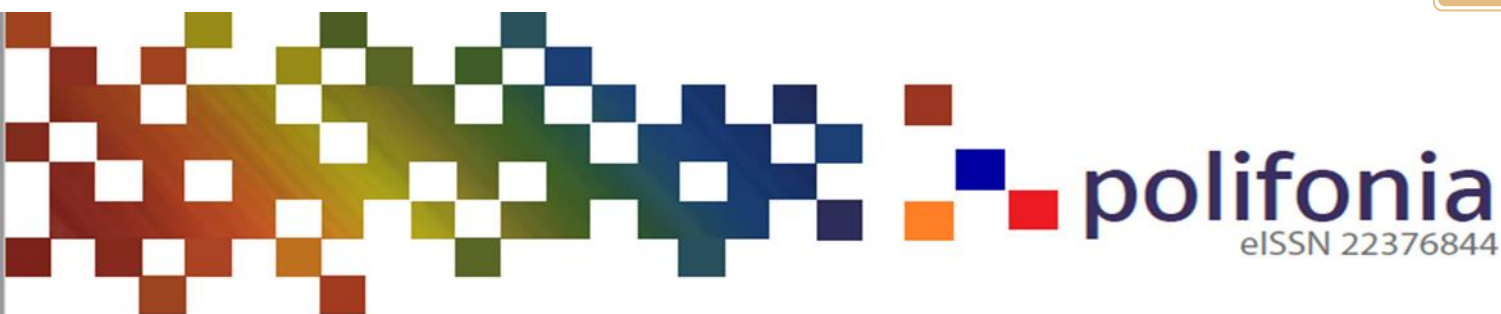
## 2 Estética da Impureza e intertextualidade na Música de Concerto do Ocidente

Um aspecto premente nas produções contemporâneas da música de concerto, que se apresenta imbricado na intertextualidade, é a mistura de procedimentos composicionais perceptível na maior parte delas. Para discutir essa característica, recorreremos à “Estética da Impureza”, concepção que Scarpetta apresenta em seu livro *L’Impureté* (1985) e que sugere a possibilidade de se aceitar o novo, a novidade, como expressão artística, não pela ruptura, pela superação, como atitude de vanguarda. Esta estética contradiz a dissertação massiva e homogênea, exalta o teor dionisíaco sem progressividade linear e lógica (em oposição à tese), existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis (SCARPETTA, 1985).

A questão da intertextualidade nas produções contemporâneas da música de concerto, assim, conflui para a Estética da Impureza e se desdobra em suas diversas flexões, como a paródia, a ironia e a sátira. Segundo Beard e Gloag (2004), toda música pode, em algum sentido, ser vista e ouvida como intertextual, pois estamos sempre inclinados a fazer comparações, ressaltar semelhanças e reconhecer vestígios familiares da música passada. Detalhando mais o conceito, conforme Burkholder, a intertextualidade na esfera musical abarca uma gama de relações entre textos, como o empréstimo, o rearranjo ou, ainda, a citação direta, compreendendo também estilo, convenção ou até mesmo linguagem comum (BURKHOLDER, 2001).

Em relação à música de concerto do Ocidente, nos períodos Barroco e Clássico, a obra musical era vista como um conceito mais fluido, facilmente adaptável e desmembrada conforme os contextos específicos nos quais a obra era requerida para ser usada, geralmente compartilhando materiais e origens em comum (AP SIÓN, 2007). Todavia, durante a era Romântica, a demanda por

<sup>1</sup> A análise completa desta e de duas outras obras orquestrais de Mendes estão disponíveis em livro de minha autoria, intitulado *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes*, publicado pela editora CRV.



originalidade na música de concerto se traduziu em uma exigência de que cada compositor deveria criar suas obras a partir do zero. Nessa esteira, a narrativa modernista predominante no meio musical erudito no século XX – quanto à autonomia da obra, gênio individual e canonização dos trabalhos – levou a busca constante do novo a extremos (HUTCHEON, 2000). Cumpre notar, no entanto, que desde o início do modernismo observava-se o empréstimo (intertextual) de aspectos da música Oriental, do jazz ou da música de culturas não ocidentais, como em Debussy (1862-1918), Stravinsky (1882-1971) ou Maurice Ravel (1875-1937) (WATKINS, 1994).

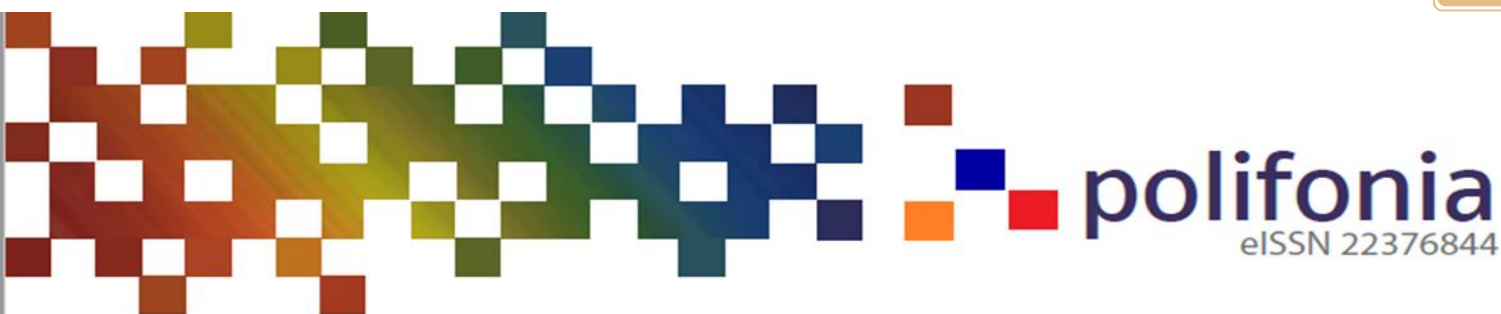
Apesar de a intertextualidade ser realizada na prática há muito tempo, o conceito começou a ser usado na musicologia para delinear uma característica proeminente de composições contemporâneas. Por exemplo, o oratório de Michael Tippett (1905-1998), *A Child of Our Time*, composto entre 1939 e 1941, foi baseado na obra *Messiah* (1741) de Händel (1685-1759), e está estruturado à maneira das paixões de Johann Sebastian Bach (1685-1750) (BEARD; GLOAG, 2004).

Quanto à análise de obras musicais pelo viés da intertextualidade, a maioria dos primeiros estudos derivaram da teoria literária de Bloom (1997), com várias tentativas durante o início da década de 1990 para fornecer uma compreensão teórica da influência. Apesar de usarem a terminologia “angústia da influência”, esses estudos com base nas teorias de intertextualidade têm objetivos e direcionamento bem diferentes dos estudos musicológicos que exploram a influência que um determinado compositor sofreu de outros compositores ou de uma específica escola musical.

Sobre a diferença entre essas duas abordagens, Brugge comenta que o uso da categoria “influência” cedeu espaço, na musicologia contemporânea, para a intertextualidade, a qual, de acordo com este autor, é mais interessante por sinalizar as diferenças de concepção dos textos musicais envolvidos no processo de intertextualidade, apesar de eles apresentarem elementos musicais em comum (BRUGGE apud VIDAL, 2011, p. 70).

Klein traça a distinção entre intertextualidade e influência de forma clara:

(...) uma distinção deve ser feita entre *influência e intertextualidade*, porque o primeiro conceito implica uma intenção ou a colocação histórica de uma obra no seu tempo e na sua origem, enquanto o segundo implica uma noção mais geral de cruzamento de textos que



pode inclusive envolver uma reversão do sentido histórico.<sup>2</sup> (KLEIN, 2005, p. 4, grifo nosso)

Finscher também sublinha a vantagem deste tipo de estudo em relação à mera constatação de influências:

(...) a intertextualidade como categoria tem a grande vantagem de ser mais precisa que a categoria geral da influência, na medida em que ela dá conta das relações concretas, audíveis e observáveis, entre uma obra ou texto e outra independente de influências gerais de estilo de época, gênero ou individuais, e, no entanto, em todo seu espectro de relações abertas e ocultas. Além disso ela é mais objetiva, uma vez que evita as conotações de juízo de valor (...). (FINSCHER, 2003 apud VIDAL, 2011, p. 62)

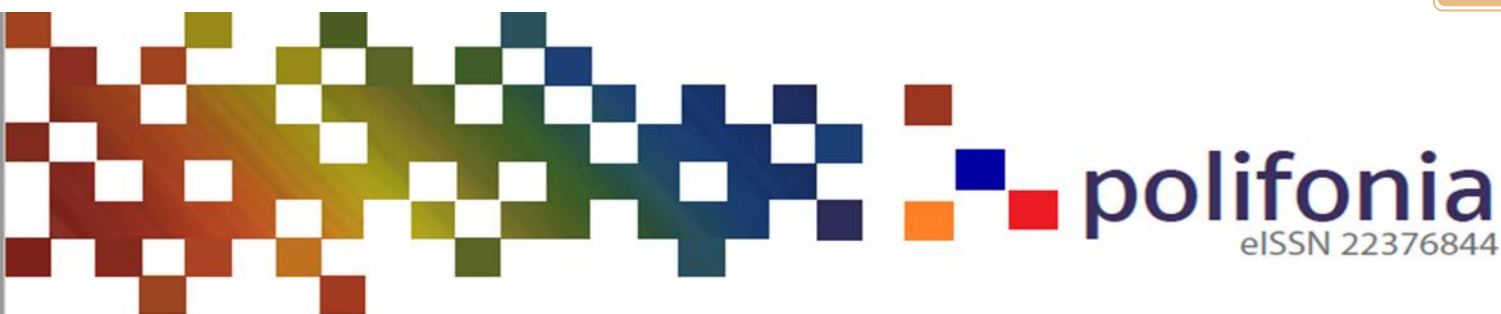
Quase simultaneamente, dois teóricos da musicologia estadunidense lançaram suas abordagens da teoria de Bloom em textos emblemáticos: “Towards a New Poetics of Musical Influence” (1991), artigo de Kevin Korsyn, e *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990), livro de Joseph N. Straus.

Nesta obra, Straus defende a visão de que grande parte da produção musical contemporânea constitui eventos relacionais e não entidades orgânicas autônomas, ou seja, para este autor, a maioria das obras musicais da atualidade não são fechadas em si próprias como um organismo, nem têm autonomia, relacionando-se de alguma forma com outras obras do passado. Este é o mote desse livro, no qual Straus apresenta várias análises que demonstram como obras de cunho modernista revelam intertextualidade com obras anteriores, apresentando, muitas vezes de maneira subjacente, relações com o sistema tonal, mesmo que na superfície isso não esteja explícito. Nesse sentido, a preocupação de Straus foi com compositores centrais do modernismo, como Bartók (1881-1945), Alban Berg (1885-1935), Arnold Schoenberg (1874-1951), Stravinsky e Anton Webern (1883-1945), e com a relação entre a música destes e as tradições tonais do passado.

Para este autor, a intertextualidade nos compositores do século XX se manifesta através de afinidades de estilo, forma, conteúdo motivico ou harmônico, citação direta, ou seja, uma forte

<sup>2</sup> No original: “(...) a distinction needs to be made between influence and intertextuality, where the former implies intent or a historical placement of the work in its time or origin, and the latter implies a more general notion of crossing texts that may involve historical reversal.”





semelhança em qualquer domínio musical. Em sua abordagem, ele usa unicamente os elementos musicais para demonstrar a teoria da angústia da influência, derivada de Bloom.

Kevin Korsyn, por sua vez, propôs um modelo de análise musical que tenta integrar história, psicologia, teoria e crítica em sua metodologia. Logo no início de seu texto ele afirma: “Essas páginas desenvolvem uma teoria da intertextualidade na música, propondo um modelo de mapeamento de influência que, ao usurpar o espaço conceitual da crítica literária de Harold Bloom, também se desvia para uma nova poética retórica da música”<sup>3</sup> (KORSYN, 1991, p. 3, tradução nossa). Ele também demonstra uma preocupação latente em apresentar um modelo analítico que permita realizar as comparações intertextuais necessárias, sem deixar de lado as questões históricas da tradição e a originalidade intrínseca de cada compositor. É a busca por modelos de explicação e interpretação que conduz Korsyn ao trabalho de Bloom (BEARD; GLOAG, 2004).

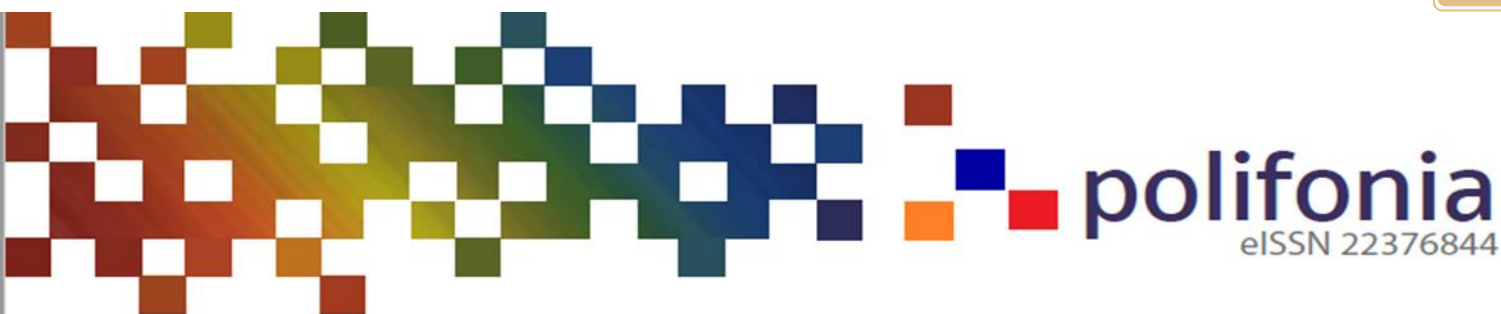
O envolvimento de Straus com Bloom, como se pode perceber, é distinto do de Korsyn. Enquanto Korsyn tenta combinar os “seis movimentos revisionários” de Bloom com seis movimentos musicais, Straus amplia-os para oito tropos no nível sintático. Outra diferença é que Korsyn se concentra em detalhes sobre relações específicas, de forma interdisciplinar, enquanto Straus considera uma perspectiva musical mais ampla no contexto do modernismo.

Já Michael Klein, com seu livro *Intertextuality in Western Art Music* (2005), realiza um arrolamento das principais pesquisas neste campo e inclui algumas análises sob sua ótica, como a de trechos da *Sinfonia n° 4* de Witold Roman Lutosławski (1913-1994). Seus principais referenciais teóricos são Harold Bloom, Sigmund Freud (1856-1939) e Michael Riffaterre (1924-2006). Em relação a Freud, Klein usa em suas análises o conceito de *Uncanny* (estranho, inquietante) – elaborado e desenvolvido em ensaio do psicanalista de 1919, “The Uncanny” – via intertextualidade, para com ele demonstrar algo recorrente, algo estranhamente familiar.

Klein retoma o caminho da abordagem intertextual via Bloom, fazendo uma paráfrase da afirmação deste de que “O significado de um poema só pode ser outro poema”<sup>4</sup> (BLOOM apud KLEIN, 2005, p. 1, tradução nossa), trocando a palavra sentido por estrutura: “A estrutura de um

<sup>3</sup> No original: “These pages unfold a theory of intertextuality in music, proposing a model for mapping influence, which, by usurping conceptual space from the literary criticism of Harold Bloom, also swerves towards a new rhetorical poetics of music.”

<sup>4</sup> No original: “The meaning of a poem can only be another poem”.



poema é outro poema”. Também relaciona esta afirmação com uma frase de Lévi-Strauss, afirmando: “O contexto de cada mito vem a ser composto por mais e mais de outros mitos”<sup>5</sup>, transferindo esta relação para a análise musical (KLEIN, 2005, p. 30, tradução nossa).

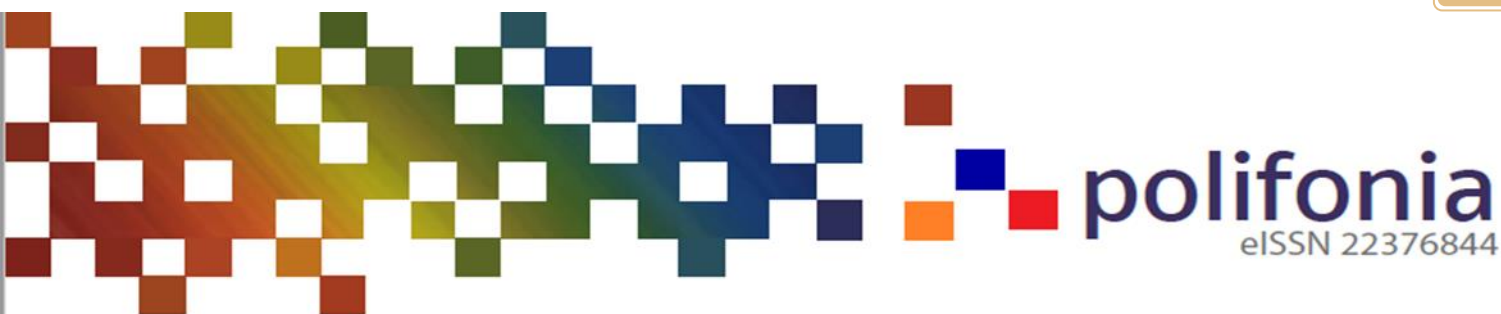
Ainda tendo como base a teoria literária de Bloom, podemos destacar no Brasil as pesquisas desenvolvidas por Souza que abrangem a intertextualidade, discutidas em vários textos de sua autoria. Em “Intertextualidade na Música Pós-Moderna” (2009), o autor discorre sobre o uso da nomenclatura de Bloom para análise da intertextualidade na música pós-moderna, fazendo uso de algumas obras de sua autoria e das obras *Sursum Corda: uma Nênia* (1977), de Willy Corrêa de Oliveira (1938-), e *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), de Gilberto Mendes, para exemplificar as categorizações de Bloom. Afirma que o princípio do empréstimo do fragmento, sujeito a mudanças de sentido, é onipresente na linguagem musical, e nota que as intertextualidades mais complexas são aquelas que miram as estruturas menos aparentes do discurso. Segundo ele,

As mais óbvias variantes de intertextualidade – a variação sobre um tema e a citação do fragmento – alinham-se a outro estratagema também possível: tomar de empréstimo apenas a estrutura formal, o esquema abstrato e vazio do objeto citado, eliminando as referências diretas aos materiais da superfície, tais como motivos, temas, melodias ou progressões harmônicas. (SOUZA, 2009, p. 68-69).

Por fim, digno de nota é também o livro de Ap Siôn, *The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts* (2007), que mapeia a intertextualidade em uma ampla gama de obras de Michael Nyman (1944-). Para tal intento, Ap Siôn traz para sua análise um complexo quadro teórico interdisciplinar, abarcando autores da área do cinema, da literatura, da linguística, da psicologia e da análise musical. Ele sistematiza as análises em duas grandes categorias intertextuais: intertextualidade com funcionalidade abstrata e intertextualidade com funcionalidade referencial.

Segundo essa tipologia, as categorias intertextuais com funcionalidade abstrata podem ser *gerais* ou *específicas*. Quando estas são *gerais*, foram estudadas por Ap Siôn pelas suas características genéricas e globais: ritmo, harmonia, melodia, forma e som. Já as categorias intertextuais com funcionalidade abstrata denominadas por ele como *específicas* também aparecem

<sup>5</sup> No original: “The context of each myth comes to consist more and more of other myths”.



de um trabalho do compositor para outro. Como exemplo, temos alguns padrões de dança, como o tango ou a valsa, que o autor descobriu que são similares de uma obra a outra de Nyman. Ap Siôn considera esses padrões recorrentes na obra de Nyman como uma intertextualidade intratextual (AP SIÔN, 2007, p. 70-73).

As categorias intertextuais com funcionalidade referencial indicam claramente, por seu turno, a intertextualidade de Nyman com outros compositores específicos, como Claudio Monteverdi (1567-1643), Henry Purcell (1659-1695), Mozart, Chopin, Robert Schumann (1810-1856), Wagner, Schoenberg e Anton Webern (AP SIÔN, 2007, p. 78).

### 3 Intertextualidade e Paródia

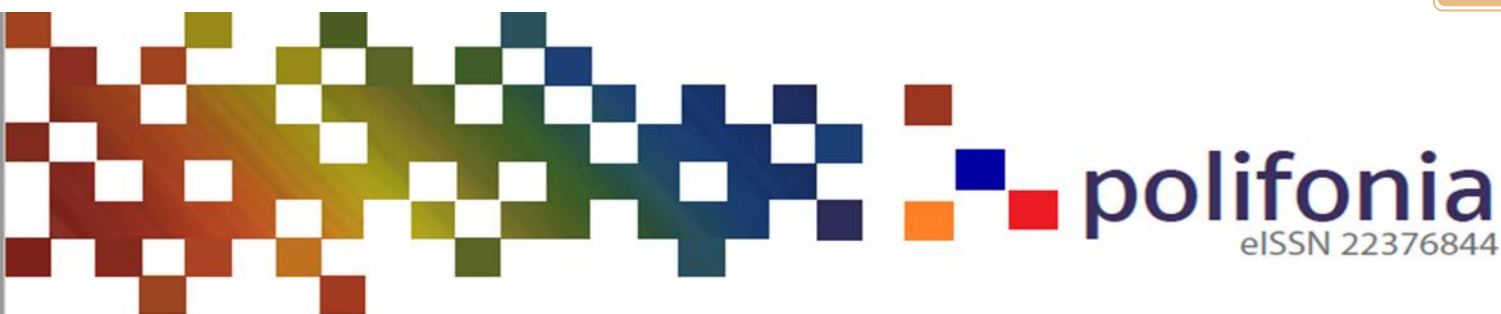
Gloag, em seu livro *Postmodernism in Music* (2012), discute sobre a intertextualidade, comentando que a presença de traços audíveis de outras músicas pode ser uma estratégia intencional na contemporaneidade. Este autor relembra algumas das características da música e o pensamento pós-moderno, segundo Jonathan Kramer (2002), como a ironia e o uso de citações ou referências de outras músicas, de diferentes tradições e culturas.

Voltando aos termos de literatura, teóricos como Mikhail Bakhtin (1981) e Linda Hutcheon (2000) formularam a hipótese de que a intenção irônica subjacente à paródia é um objetivo ideológico por direito próprio. Bakhtin, por exemplo, discute o tratamento dos formalistas russos sobre a paródia como um gênero do discurso de dupla voz; sua teoria da carnavalização (1981) fornece um terreno social que atesta a relatividade de todas as línguas.

Hutcheon, em seu livro *A Theory of Parody* (2000, p. 55), define a paródia como imitação com diferença crítica, introduzindo o conceito de *ethos* – “(...) uma reação intencional inferida motivada pelo texto”<sup>6</sup> – para estabelecer uma estrutura capaz de distinguir as funções de sátira, paródia e ironia. A autora distancia a paródia da perspectiva normalmente atribuída a este tipo de intertextualidade, como ridicularização ou ataque, e afirma que a vasta literatura sobre paródia, em diferentes épocas e lugares, mostra que seu significado está em constante mudança. Hutcheon também discorre sobre como alguns teóricos vão em busca da etimologia da palavra e descobrem

<sup>6</sup> No original: “(...) an inferred intended reaction motivated by the text.”



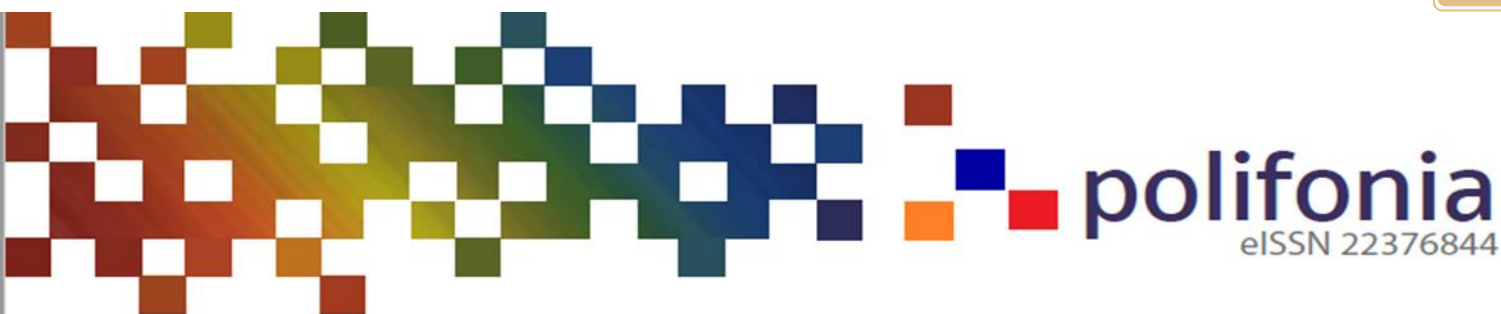


que paródia significava contracanto, se limitando apenas a esta constatação, sem maiores explicações. Faz notar que o significado etimológico oferece mais definições, por exemplo, que o prefixo *para* tem significados diferentes, sendo um deles *contra* e outro *ao longo* ou *ao lado*. Considera que a interpretação do *contra* deve ter sido mais utilizada, na medida em que o entendimento do termo se fixou mais na versão da ridicularização e do contraste do que na outra versão, de *acordo*. Resume asseverando que não há nada no conceito de paródia que efetivamente exija a inclusão do ridículo ou do burlesco, mas que ela pode, sim, ser considerada uma transcontextualização com inversão, com ironia, uma repetição com diferença (HUTCHEON, 2000). Ao analisar a teoria de Hutcheon, fica clara sua proposição de ampliar o conceito de paródia para atender às demandas da arte na contemporaneidade.

Outro texto a ser destacado é o artigo “Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich” (2000), no qual Esti Sheinberg revela até que ponto os escritores formalistas russos conduziram o compositor Shostakovich (1906-1975) a estratégias paródicas, tratando a paródia como um dispositivo para a desfamiliarização (*ostranenie*). Segundo esta autora, “A sátira musical está ligada a normas. Portanto, muito mais do que qualquer outro tipo de ironia musical, a sátira depende de normas musicais, isto é, estilos e tópicos musicais”<sup>7</sup> (SHEINBERG, 2000, p. 77, tradução nossa). Ela considera o termo “ironia existencial” para se referir ao abarcar pelo compositor de significantes contraditórios, por exemplo, a correlação musical de “euforia e disforia” (euforia significando intensa e súbita alegria, em contraponto ao seu oposto, *disforia*, súbita e intensa tristeza) na *Sinfonia nº 10* e na *Sinfonia nº 13*, de Shostakovich. Nas últimas duas categorias, a ironia inicia um tipo de ambiguidade duplamente codificado, caracterizado por fusão ou transcendência de significados contraditórios.

Robert Hatten, por sua vez, explica a ironia especificamente como um tropo que emerge da justaposição de tipos contraditórios ou incongruentes, uma categoria generalizada ou conceito em música que está além das hierarquias de correlação. Enquanto a sátira surge de formas localizadas de substituição ou descontextualização, a estrutura da ironia está incorporada dentro de um conceito mais amplo de tropos ou metáforas que surgem do contexto global da peça.

<sup>7</sup> No original: “Musical satire must be bound to norms. Therefore, more than any kind of musical irony, musical satire depends on musical norms, i.e., musical styles and musical topics.”

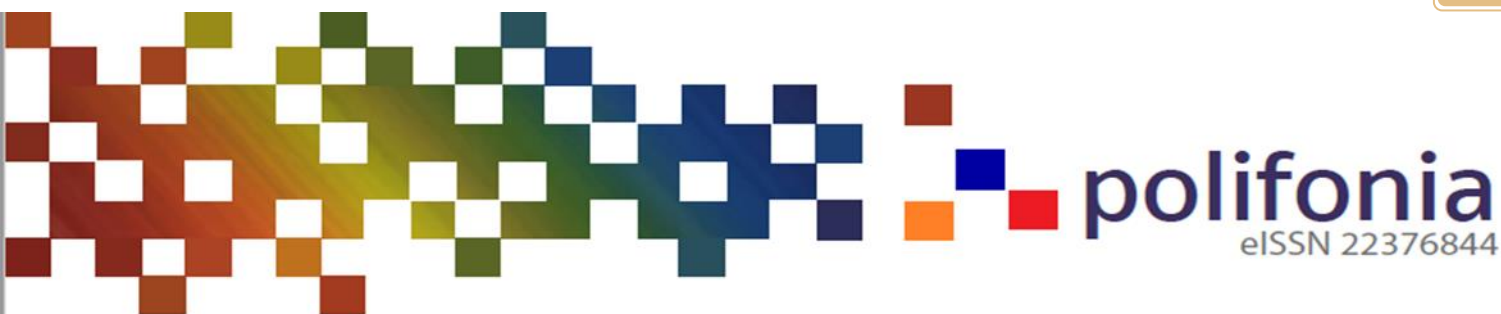


É a partir, em especial, da teoria da paródia de Hutcheon, que Everett apresenta seu construto teórico, sobre o qual discorreremos a seguir e que será usado para as análises da obra orquestral de Mendes. Em seu artigo “Parody with an Ironic Edge” (2004), Everett formaliza os contextos e procedimentos pelos quais a paródia assume ressonância satírica ou irônica em um discurso musical, recorrendo às perspectivas literárias sobre paródia e ironia definidas por Hutcheon e Douglas Muecke, assim como a conceitos e aplicações teórico-musicais de Robert Hatten e Esti Sheinberg, que define a paródia no discurso musical como a apropriação de um compositor de elementos musicais pré-existentes em outras composições com a intenção de destacá-los.

Segundo Everett (2004), o conceito de *ethos* de Hutcheon oferece um quadro útil para analisar as motivações estéticas que orientaram alguns compositores do século XX a adotar várias técnicas paródicas. Partindo desse conceito, ela apresenta um conjunto de construções que modela a estrutura da sátira e ironia em trabalhos selecionados de Kurt Weill (1900-1950), Peter Maxwell Davies (1934-2016) e Louis Andriessen (1939-) e, expandindo as análises da ironia de Hatten e Sheinberg, explora vários procedimentos através dos quais um *ethos* satírico ou irônico é induzido através da inversão ou negação do significado tópico ou expressivo associado ao modelo emprestado em contextos musicais do século XX.

O analista, segundo o construto analítico de Everett, deve determinar se o *ethos* de acompanhamento dos elementos recuperados é deferente (neutro), ridicularizado (satírico) ou contraditório (irônico), baseando-se em como o novo contexto transforma e/ou subverte o significado tópico/expressivo dos elementos emprestados. A autora explica ainda que o *ethos* satírico e irônico são distinguíveis por meio de sua estrutura de ambiguidade, surgindo especificamente de sinais que invadem ou negam o significado tópico do referente no pano de fundo. Em um trecho musical, refere-se aos sinais que invadem ou negam a mensagem literal que pode ser comunicada através de texto cantado ou falado, significantes musicais conflitantes e/ou que afetam a recepção da obra.

Everett sistematiza, para tanto, três tipos de construções paródicas: 1) substituição paradigmática de estado expressivo (via correlação invertida ou analogia); 2) justaposição incongruente de elementos estilísticos; e 3) descontextualização progressiva de uma citação literal ou estilizada. Essas construções podem induzir o *ethos* satírico (ridicularizado) localmente ou



combinar-se de várias maneiras para transmitir um *ethos* irônico (deferente/contraditório) em níveis mais amplos de interpretação metafórica.

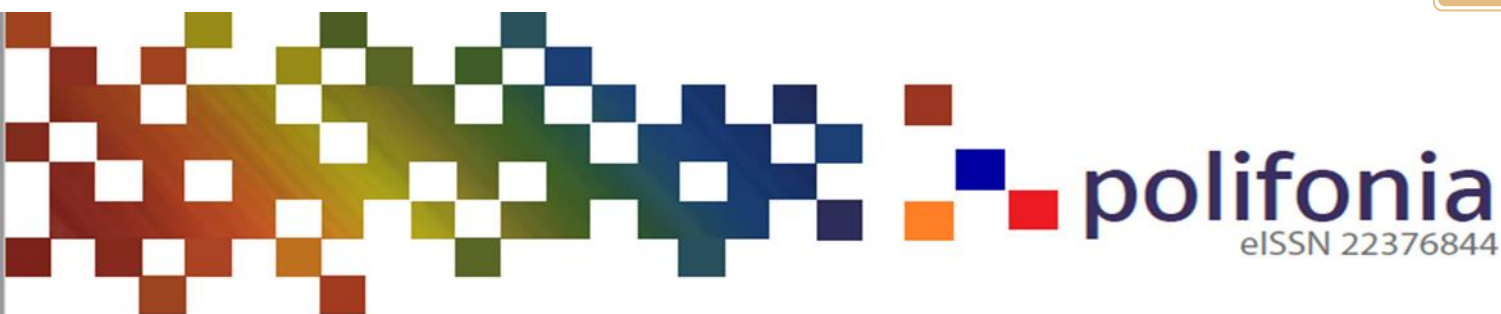
Para explicar a primeira categoria (substituição paradigmática de estado expressivo via correlação invertida ou analogia), Everett pontua: “A plateia percebe de imediato, algo não se encaixa se um texto que descreva uma situação trágica esteja correlacionado com um modo maior (...) Referentes múltiplos colidem, no entanto, gerando uma ampla gama de *ethos* paródicos que são deferentes, bem como ridicularizando e contestando”<sup>8</sup> (EVERETT, 2004, s.p., tradução nossa).

Conforme Everett (2004), Sheinberg oferece outra fórmula para oposições estruturais e expressivas com base na oposição de equipolentes. Quando um compositor incorpora uma citação que conhece um certo estado expressivo e o distorce, o seu estado expressivo correspondente sofre negação por analogia. Esta fórmula para a negação é caracterizada por uma distorção ou exagero de uma citação literal ao longo de um eixo temporal.

Para explicar a terceira categoria de sua tipologia (descontextualização progressiva de uma citação literal ou estilizada), Everett usa os exemplos de Sheinberg, que cita a obra *Golliwogg's Cakewalk*, de Debussy, a qual apresenta um contexto progressivo em que os sinais musicais descontextualizam um elemento parodiado através da confusão de dois procedimentos: o elemento parodiado sofre distorção e é, então, colocado em justaposição com elementos estilísticos incongruentes. Sheinberg cita esta obra de Debussy como um exemplar de paródia satírica; a seção do meio desta peça de piano apresenta uma citação sentimental do *leitmotiv* “anseio”, da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Este efeito de “anseio” é negado pelas instruções de Debussy (“*avec une grande emotion*”) quando este solicita que se exagere o sentimento; além disso, a figuração de colcheias “zomba” do grave afeto da citação de Wagner. Nessa obra também pode ser identificada a segunda categoria de Everett, a justaposição incongruente de elementos estilísticos.

Apesar de diferenças entre as obras, Weill, Maxwell Davies e Andriessen compartilham o mesmo ponto de vista histórico, o que os leva a abraçar técnicas paródicas para provocar uma resposta social, que forneça um comentário musical sobre o clima sócio-político para as artes na Europa Ocidental. Compositores movidos por uma agenda socialista, como Kurt Weill, usam da

<sup>8</sup> No original: “The audience realizes right away that something is askew if a text that describes a tragic situation is correlated with a major mode (...) Multiple referents collide, however, in generating a broad range of parodic *ethos* that are deferential as well as ridiculing and contesting.”



paródia como um dispositivo contra a alienação. A produção teatral de Brecht, *A ascensão e queda da Cidade de Mahagonny*, por exemplo, critica o materialismo apropriando-se da história bíblica da fuga de Moisés e dos israelitas e transformando-a na “cidade paradisíaca” de Mahagonny. A peça foi realizada pela primeira vez em 1930, como uma antiópera, destinada a desafiar o público a desenvolver uma resposta diferente. Em tais contextos, a música serve, em grande parte, para criticar os ideais burgueses através da distorção e do exagero. Cabe destacar que, como a distorção satírica da música de salão do século XIX constitui uma das estratégias do repertório de Brecht para ridicularizar a cultura burguesa, esta fórmula paródica contribui para o tropo do sentimento antiburguês em seu teatro épico, por exemplo.

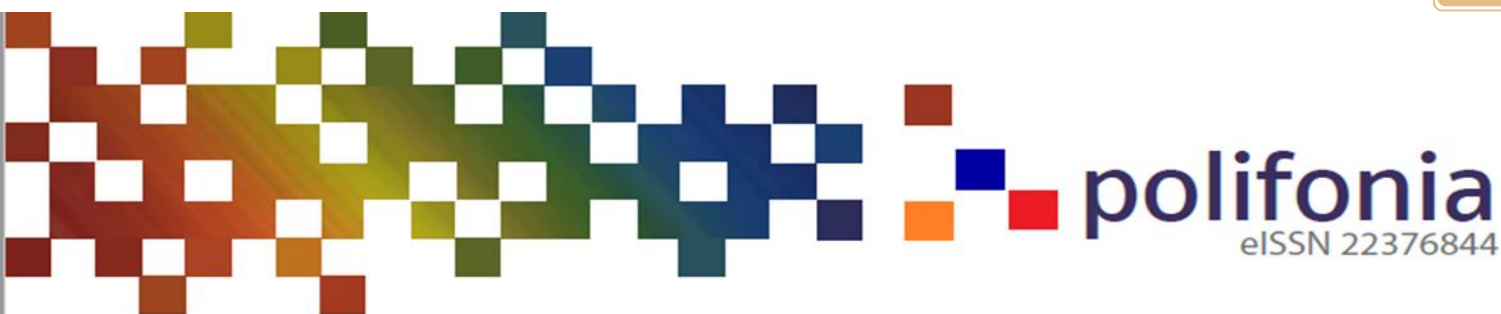
No engajamento político e na desconstrução crítica das tradições operísticas e teatrais de Kurt Weill, sua posição estética sobre a paródia ressoa com o discurso de Hal Foster (1985) sobre o pós-modernismo de resistência. Para Foster, o pós-modernismo oposicionista ou de reação é uma mera oposição ao modernismo e, caso consiga desalojá-lo de seus bastiões, por isso mesmo perde sua força e razão de ser *pós-moderno*, adquirindo então um caráter neoconservativo. Ainda de acordo com Foster, já o pós-modernismo de resistência busca a desconstrução do modernismo com uma respectiva resistência ao *status quo*. Em outras palavras, e simplificando, o pós-modernismo de reação (ou oposicionista) basicamente rechaça o modernismo, mas ambiciona o *status quo* (GLOAG, 2012).

A seguir, serão apresentados alguns breves apontamentos analíticos da obra *O Último Tango em Vila Parisi*.

#### 4 Análise da obra *O Último Tango em Vila Parisi*

Vila Parisi foi fundada em 18 de janeiro de 1957, pela Prefeitura de Cubatão (SP). Antes do loteamento, era um imenso bananal pertencente a Silvestre Mendes. Comprado pelos irmãos Helládio e Celso Parisi, o antigo sítio foi loteado para permitir a construção de uma pequena cidade para os futuros trabalhadores da Companhia Siderúrgica Paulista (COSIPA).<sup>9</sup> Era um bairro residencial operário, localizado na cidade de Cubatão, vizinha da cidade natal do compositor,

<sup>9</sup> Dados disponíveis em: <http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/ch014f.htm>. Acesso em: 18 jun. 2019.



Santos, encravado bem no meio do polo industrial, justamente na época de maior descontrole da poluição provocada pelas indústrias.<sup>10</sup> Um estudo da Companhia Ambiental do Estado de São Paulo provava que cada morador da Vila Parisi estava sendo bombardeado, diariamente, por 12,5 quilos de uma mistura de quase 100 compostos químicos.<sup>11</sup>

Vila Parisi vinha resistindo à extinção, num processo que começou em 1985. Nessa época, moravam na área encravada no polo industrial cubatense cerca de 6 mil pessoas, chegando a causar espanto aos técnicos da Organização Mundial da Saúde. No final de 1991, permaneciam na Vila Parisi apenas 180 famílias e 55 pessoas solteiras. O dia 24 de maio de 1992 entrou para a história do município de Cubatão, quando se decretou oficialmente o fim do bairro Vila Parisi e o início de um novo ciclo. Com a extinção, o bairro foi incorporado à área industrial para a construção de um terminal rodoferroviário privado de cargas.

Gilberto Mendes tinha asma e presume-se que toda essa questão ambiental abalou profundamente seu âmago. Por outro lado, havia participado, na década de 1970, de cursos nos quais ministrava aulas de composição. Em um desses cursos, realizado no Uruguai, criou junto a seus alunos a obra coletiva *O Último Tango em Piriápolis*, peça que foi bastante elogiada pelo compositor alemão Dieter Schnebel (1930-2018), que sugeriu a Mendes que a desenvolvesse, o que o levou a criar, em 1987, *O Último Tango em Vila Parisi*. Assumindo que o título da obra é alusivo ao filme de Bertolucci, Mendes narra em seu livro:

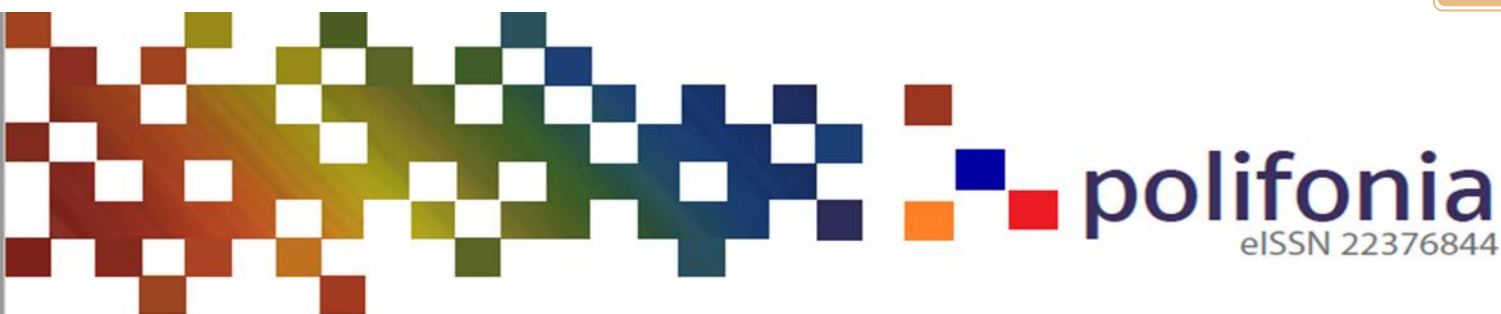
A peça tem um pouco de “abertura trágica” orquestral, à la Brahms, mas apenas na expectativa do que vai acontecer. Na verdade é um *divertimento* mozartiano em torno do *menage à trois*, entre um violinista, uma violinista e o regente; um grande teatro musical durante o qual, como regente, convidado, fui ao mesmo tempo o regente, ator e dançarino, à frente da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo. A mensagem da peça é que, diante da completa falta de uma perspectiva para os trabalhadores, para o povo brasileiro, só nos resta tocar um tango argentino, conforme recebeu o médico no poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira. (MENDES, 1994, p. 207)

Na obra *O Último Tango em Vila Parisi* percebemos aspectos da Estética da Impureza na maneira “impura” pela qual são tratados o teatro, o tango, as questões políticas e o minimalismo.

<sup>10</sup> Mais informações disponíveis em: <http://fluoridealert.org/news/new-menace-in-brazils-valley-of-death-strikes-at-unborn/>. Acesso em: 18 jun. 2019.

<sup>11</sup> Segundo Costa (2008), este estudo foi provocado por cientistas da Organização Mundial da Saúde (OMS) e protestos da ONU, dez anos depois da Conferência de Estocolmo.





São mobilizadas várias artes, de maneira entrelaçada, de tal forma que esta obra não alcança seu pleno sentido se for ouvida numa gravação: ela precisa ser vista, já que é música-teatro.

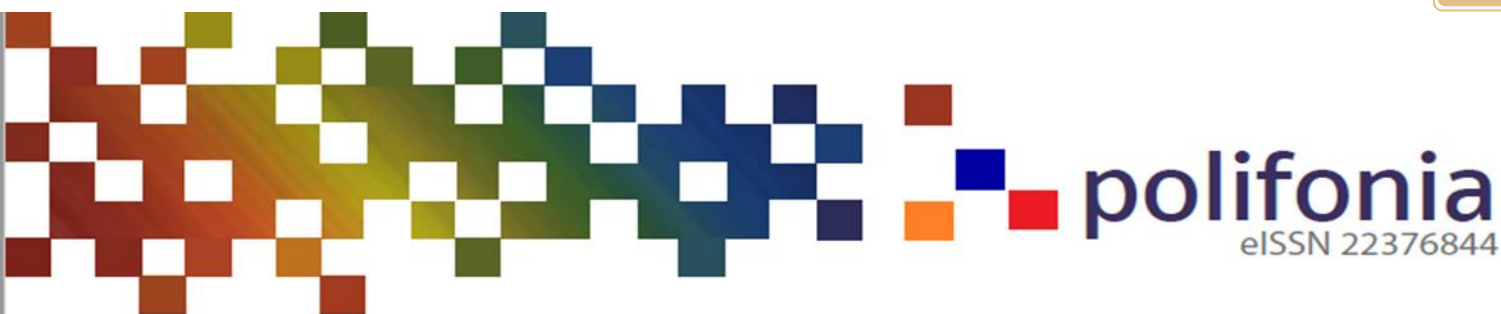
Mendes elaborou uma extensa partitura, composta, na maior parte, de uma bula pela qual ele exige do regente uma atuação diferenciada a todo momento. Segue ainda um texto para ser declamado, denunciando a situação de Vila Parisi, com uma citação ao final de “Pneumotórax”, poema de Manuel Bandeira, com uma inserção sutil das palavras “por gases tóxicos industriais”, unindo assim este poema com a problemática de Vila Parisi: “(...) o senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito *totalmente* infiltrado *por gases tóxicos industriais*. Não dá pra tentar o pneumotórax? *pergunta aflito o trabalhador*. Não, *respondeu o médico, o único negócio a fazer é tocar um tango argentino*”<sup>12</sup>. Nota-se ligação com a estética modernista através do poema de Manuel Bandeira.

Nos momentos teatrais, Mendes solicita que o regente fique imóvel enquanto a música se desenvolve, especificando: “(...) Esse desempenho deve se inspirar nas posturas e movimentações corporais dos personagens do cinema expressionista alemão (vide *Caligari*, o sonâmbulo César, o ator Gustav Froelich em *Metropolis*, de Fritz Lang, etc.)...”. Nota-se, assim, a intensa conexão da obra *O Último Tango em Vila Parisi* com o cinema não apenas pela referência ao título do filme *O Último Tango em Paris*, de Bertolucci, mas também pelo envolvimento com a estética do cinema expressionista alemão. Na sequência, o regente destaca uma violinista da orquestra para dançar ao som do tango, porém a dança insólita que é executada não tem os movimentos usuais da dança tango. Novamente, percebe-se a quebra de paradigmas.

Usando a abordagem analítica de Everett (2004) para refletir sobre *O Último Tango em Vila Parisi*, pode-se considerar o uso paródico por Mendes ao propiciar uma incongruente justaposição de elementos estilísticos: tango, minimalismo e *Slow Swing*, este último peculiar às *big bands* estadunidenses. Ao fazer uso da semifrase introdutória do tango, o compositor quis destacar a dramática situação vivida em Vila Parisi naquela ocasião. Porém, Mendes se apropria do tango de forma distorcida, repetindo esta semifrase infinitas vezes enquanto a cena dramática se desenvolve, prolongando a ironia dramática da poluição ambiental num nível implícito, oculto. Assim, a

---

<sup>12</sup> Em relação ao poema original de Manuel Bandeira, “Pneumotórax”, todas as palavras em itálico foram inseridas ou modificadas por Mendes.

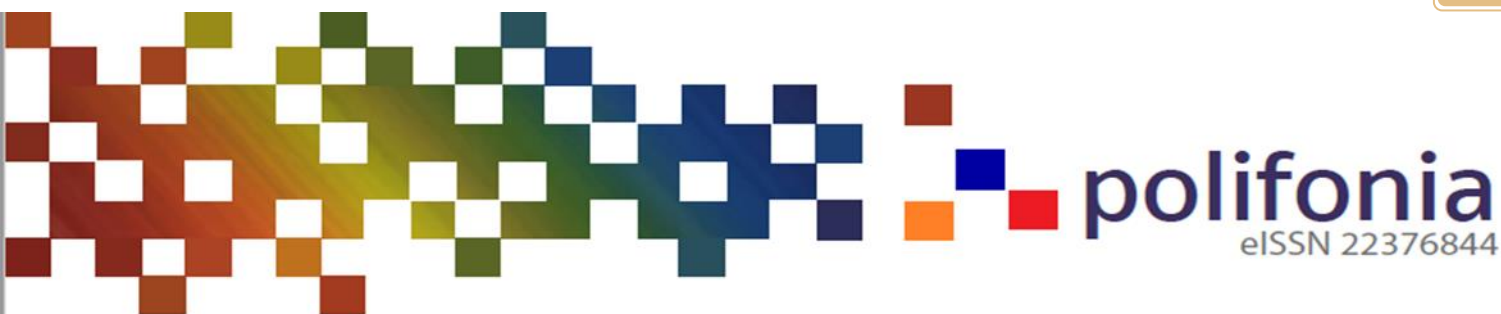


estrutura da ironia está embutida em um conceito mais amplo de tropo ou metáfora que surge do contexto global da peça.

Mendes permite, nessa obra, que a música funcione continuamente como o elemento “sombra” para a performance teatral. Múltiplos referentes colidem, no entanto, ao gerar uma ampla gama de *ethos* paródicos que ridicularizam e contestam. O *ethos* satírico e irônico não são mutuamente exclusivos; nos mecanismos paródicos, segundo Everett (2004), a sátira pode operar independentemente da ironia. No caso, temos o *ethos* satírico no comportamento ditatorial e, ao mesmo tempo, ridículo do regente, assim como temos o *ethos* irônico no uso de repetição para a célula do tango (mistura de técnicas minimalistas com um gênero alienígena a esta cultura musical, o tango). Também se observa o *ethos* irônico ao se encerrar a obra com uma finalização emprestada das *big bands*, com um *ethos* contraditoriamente sereno – apesar de, num plano superficial, ter ocorrido o assassinato do violinista pelo regente, ocasionado pela disputa do amor da violinista e, num plano político e social, imperar a tragédia da poluição ambiental em Vila Parisi. Devido ao engajamento político e à desconstrução crítica das tradições teatrais e do protocolo da orquestra, a postura composicional de Mendes em relação à paródia nesta obra ressoa com o discurso de Hal Foster (1985) sobre pós-modernismo de resistência.

## 5 Considerações Finais

Este artigo objetivou contribuir para a discussão sobre intertextualidade nas obras musicais, trazendo o estado da arte de estudos interdisciplinares que relacionam a criação no âmbito musical com a literatura e outras artes pelo viés da intertextualidade. Na pesquisa que o originou, a expansão do campo epistemológico para o uso da Paródia e da Estética da Impureza nas produções contemporâneas da música de concerto foi desvelada pelos procedimentos analíticos, de natureza variada, de uma obra orquestral do compositor santista Gilberto Mendes: *O Último Tango em Vila Parisi* (1987). No exíguo espaço de um artigo, não foi possível apresentar todas as figuras explicativas dessa análise embora, de qualquer forma, acredite-se que por meio dos procedimentos analíticos restou indelevelmente destacada, no processo composicional da obra em questão, a relação da música com outras artes, permeadas pela Estética da Impureza e pela intertextualidade.



## Referências

AP SIÔN, P. *The Music of Michael Nyman: Texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate, 2007.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BEARD, D.; GLOAG, K. *Musicology*. London: Routledge, 2004.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1997.

BUCKINX, B. *O Pequeno Pomo: uma história da música do pós-modernismo*. Trad. Álvaro Guimarães. São Paulo: Giordano e Ateliê, 1998.

BURKHOLDER, J. P. *Intertextuality*. In: THE NEW Grove Dictionary of Music and Musicians. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

COSTA, S. A. da. *Desenvolvimento ético sob a égide da responsabilidade ambiental*. 2008. 302 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/teste/arqs/cp063480.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2019.

EVERETT, Y. Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. *MTO*, v. 10, n. 4, dez. 2004. Disponível em: <[http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y\\_everett.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html)>. Acesso em: 18 jun. 2019.

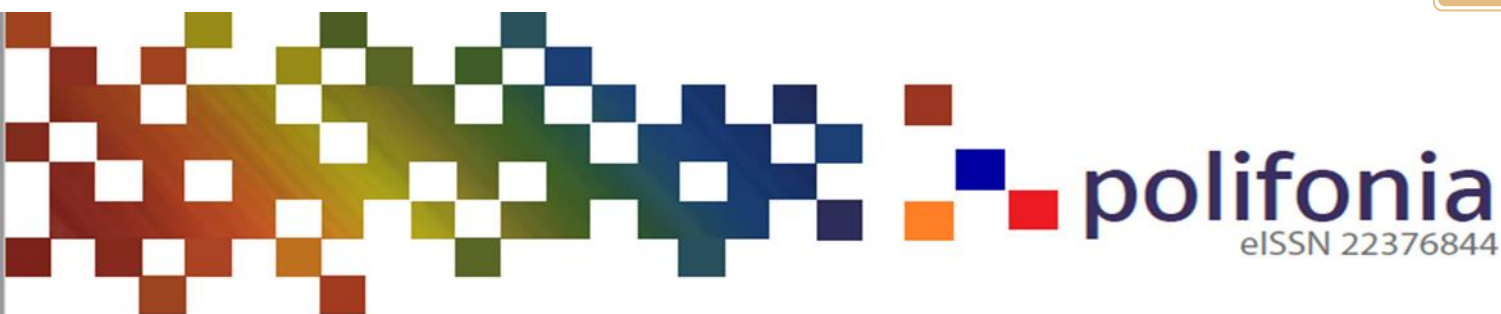
FOSTER, H. Postmodernism: A Preface. In: FOSTER, H. *Postmodern culture*. London: Pluto, 1985.

GLOAG, K. *Postmodernism in music*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge: University Press, 2012.

HUTCHEON, L. *A theory of parody*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

KLEIN, M. L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, K. Towards a new Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*, v. 10, n. 1-2, p. 3-72, 1991.



MENDES, G. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP/Giordano, 1994.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: Editora CRV, 2019.

SCARPETTA, G. *L'Impureté*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

SHEINBERG, E. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2000.

SOUZA, R. C. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: SEKEFF, M. de L.; ZAMPRONHA, E. (Org.). *Arte e Cultura V. Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

STRAUS, J. *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard: Harvard University Press, 1990.

VIDAL, J. V. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

WATKINS, G. *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.