

## Aplicação composicional da *kenosis* de Bloom por meio da Modelagem Sistêmica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

*Helder Alves de Oliveira*<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo  
helderoliveira@usp.br

*Liduino José Pitombeira de Oliveira*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
pitombeira@musica.ufrj.br

**Resumo.** Este artigo visa demonstrar a aplicação composicional da ferramenta intertextual de Harold Bloom (2002) denominada *kenosis*. Os fundamentos dessa ferramenta e as sugestões de sua aplicação no campo musical segundo Rodolfo Coelho de Souza (2009) e Kevin Korsyn (1991) vão, na nossa concepção, ao encontro dos princípios da Modelagem Sistêmica segundo Liduino Pitombeira (2018) e Gabriel Mesquita (2018). Partindo da hipótese de que essa metodologia pode ser eficaz para a efetivação da *kenosis*, planejou-se uma nova obra a partir da modelagem sistêmica de *Fanfare*, primeiro movimento de *Musiques pour "Le Roi Lear"*, de Claude Debussy. Nessa modelagem, determinadas estruturas dessa obra foram reveladas por meio de uma análise sob a perspectiva de vários parâmetros musicais e usadas como arcabouço para o planejamento da nova obra. Dentre outros aspectos, o preenchimento das estruturas com material novo proporcionou sua mudança de contexto determinada pela *kenosis*. Alterações em aspectos propositalmente não declarados no modelo sistêmico também influenciaram na mudança do contexto. A intertextualidade oferece um grande potencial para a criação de novas obras, pois oferece pontos de partida lógicos e subsídios para a criatividade e implementação da identidade do compositor, bem como revela os procedimentos criativos dos compositores predecessores.

**Palavras-chave.** *Kenosis*, Intertextualidade, Modelagem Sistêmica, Planejamento composicional.

**Title.** *Compositional Application of Bloom's kenosis through Systemic Modeling*

**Abstract.** This paper aims to demonstrate the compositional application of Harold Bloom's (2002) intertextual tool called *kenosis*. The fundamentals of this tool and the suggestions for its application in the musical field according to Rodolfo Coelho de Souza (2009) and Kevin Korsyn (1991) are, in our view, in line with the Systemic Modeling principles according to Liduino Pitombeira (2018) and Gabriel Mesquita (2018). Assuming that this methodology can be effective for the realization of *kenosis*, a new work was planned based on the systemic modeling of *Fanfare*, the first movement of *Musiques pour "Le Roi Lear"* by Claude Debussy. In the modeling process, certain structures of this work were revealed through an analysis from the perspective of various musical parameters and used as a

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando da USP. Este trabalho teve apoio da Pró-Reitoria de Inclusão e Pertencimento da USP. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Pró-Reitoria de Inclusão e Pertencimento da USP.

framework for planning the new work. Among other aspects, the filling of the structures with new material provided the change of context determined by *kenosis*. Changes in intentionally undeclared aspects of the systemic model also influenced the change in context. Intertextuality offers great potential for the creation of new works, as it offers logical starting points and subsidies for the creativity and implementation of the composer's identity, as well as revealing the creative procedures of predecessor composers.

**Keywords.** *Kenosis*, Intertextuality, Systemic Modeling, Compositional Planning.

## Introdução

O objetivo deste trabalho é demonstrar que a metodologia analítico-composicional Modelagem Sistêmica (PITOMBEIRA, 2018) pode ser uma maneira eficiente de aplicar musicalmente a *kenosis*, ferramenta intertextual de Bloom (2002). A partir dessa hipótese, como demonstração prática, planejou-se a obra *Kenosis*,<sup>2</sup> para grupo de metais, de Helder Oliveira. Essa nova obra teve como referência a obra *Fanfare*, de Debussy. A escolha desse intertexto<sup>3</sup> se deu pelo fato de ser uma obra paradigmática para o gênero musical em questão (fanfarra). O uso do termo literário Intertextualidade deve-se à Júlia Kristeva (1969) e é definida:

[...] como uma construção híbrida, um mosaico de citações, um procedimento de empréstimos textuais em diversos tipos de abstração, com a finalidade de fazer surgir um outro texto, e onde a existência desses empréstimos, sendo ou não evidentes ou obscuros, constituem apenas simples ingredientes no processo de elaboração. (LIMA, 2011, p. 31).

Inicialmente, ofereceremos de forma concisa uma fundamentação teórica sobre a ferramenta *kenosis* e sua aplicação no campo musical. Na sequência, abordaremos a hipótese da Modelagem Sistêmica como maneira eficaz para aplicar a *kenosis* dentro do âmbito musical. Em seguida, apresentaremos um estudo de caso envolvendo a modelagem sistêmica de *Fanfare* e o planejamento composicional da nova obra *Kenosis*, que se baseará nessa modelagem.

## Ferramentas intertextuais no campo musical

Para Bloom (2002), todo poema é considerado como uma releitura de outro ou outros poemas. Ele ainda afirma que os poetas fortes são aqueles que lutam persistentemente com seus precursores para se distinguirem deles (BLOOM, 2002, p. 55). O mesmo é válido para os

---

<sup>2</sup> Essa obra foi composta em 2017 e teve uma versão para clarinete não-acompanhado elaborada em 2020 para a chamada de obras do projeto pandêmico *Miniature Month of May*, de Emily Mehig. *Kenosis* foi selecionada nesse projeto e estreada virtualmente em 15 de maio de 2020.

<sup>3</sup> Neste trabalho, o termo intertexto refere-se ao texto de origem.

compositores, que têm que lidar com as obras musicais já compostas por outros compositores. Inserindo sua própria linguagem composicional e criatividade, o compositor transforma, sistematicamente ou não, as obras de seus precursores (MESQUITA, 2018, p. 11). Bloom (2002) apresentou determinados processos de intertextualidade para mostrar as diferentes maneiras que os poetas usam, consciente ou inconscientemente, para criar novas obras literárias. Esses processos ou ferramentas são chamados por ele de *proporções revisionárias*, a saber: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*. Dentre essas proporções, *kenosis* foi escolhida para ser aplicada no planejamento composicional da obra *Kenosis*.<sup>4</sup> O processo de *kenosis* envolve um esvaziamento (ou descontinuidade) em relação ao precursor por meio da não-repetição simples do precursor. *Kenosis* (esvaziamento) envolve também a anulação da força do precursor ao se desfazer o padrão do precursor e a anulação das desconstruções imaginativas, além do isolamento do poeta de seus colegas e de si próprio (BLOOM, 2022, p. 135 e 137).

Coelho de Sousa (2009, p. 69) apresenta um exemplo musical para a *kenosis* e explica como ela se efetiva. Trata-se de *Tempo de Ciaccona*, 1.º movimento da *Sonata*, para violino solo, de Béla Bartók, cujo início encontra-se no Exemplo 1. Essa obra faz referência intertextual à *Ciaccona* da *Partita II, BWV 1004*, para violino solo, de J. S. Bach (Exemplo 2), a partir da alusão ao estilo desse compositor em diversos quesitos, como perfil melódico, estrutura harmônica, ritmo, organização formal e estrutura fraseológica. A imitação fica apenas nesses quesitos generalizados. A obra de Bartók esvazia o precursor do sentido original dele e a forma do discurso é preenchida com uma poética nova.

**Exemplo 1 – Trecho inicial da *Sonata* para violino solo, I – *Tempo di ciaccona*, de Bartók**



Fonte: Bartók (1994, p. 1)

<sup>4</sup> Oliveira, Pitombeira e Lima (2014) examinaram a utilização de outras duas proporções de Bloom, *tessera* e *deaemonização*, no planejamento composicional de uma nova obra com base nas sugestões de suas aplicações no campo musical de Korsyn (1991). Além disso, as técnicas composicionais de reutilização de sonoridades e estruturas de obras musicais de períodos anteriores propostas por Joseph Straus (1990) também foram consideradas e usadas nesse trabalho como ferramentas intertextuais.

## Exemplo 2 – Trecho inicial da *Ciaccona da Partita II, BWV 1004*, de Bach



Fonte: Bach (1958, p. 35)

Korsyn (1991) afirma que a *kenosis* ocorre quando há isolamento de uma ou mais estruturas musicais de seu contexto original (precursor), colocando-a dentro de um novo texto (composição) em um contexto diferente. Isso se assemelha ao processo composicional da modelagem sistêmica no qual mantêm-se as estruturas de alguns parâmetros musicais de um intertexto, retiram-se os elementos que preenchem essas estruturas, e colocam-se novos elementos de substituição durante o planejamento composicional de novas obras. Na modelagem sistêmica, as estruturas musicais de uma obra são definidas em modelos ou sistemas composicionais e são trazidas à tona por meio de uma análise minuciosa da obra do precursor partindo de poucos parâmetros deliberadamente escolhidos pelo analista e/ou compositor. O sistema composicional, que hipoteticamente teria sido o ponto de partida para a criação da obra analisada, pode ser apresentado como um conjunto de diretrizes, tabelas, grafos, expressões formais e até mesmo como um algoritmo computacional. Na *Bússola Intertextual* de Mesquita (2018) — que é a sua proposta para recomposição da intertextualidade musical a partir do mapeamento de tipologias intertextuais nos conceitos concomitantes de presença (grau de reconhecibilidade do intertexto) e intencionalidade (grau de manutenção do contexto) —, a modelagem sistêmica é o tipo de intertextualidade que se encontra no lado oposto da tipologia *citação musical*, visto que a presença na nova obra é designada a ser totalmente implícita, ou seja, não é possível identificar o intertexto na superfície da nova obra, e visto que a intencionalidade é planejada para ser completamente subvertida, isto é, o contexto do intertexto é completamente (ou predominantemente) alterado.<sup>5</sup> A mudança do contexto pretendida pela

<sup>5</sup> As outras tipologias intertextuais de Mesquita (2018) são: paráfrase, pastiche, homenagem, variação, modelagem de perfil, reescritura e paródia. A presença é totalmente explícita na paródia, reescritura e citação através da fácil identificação dos materiais temáticos do intertexto. Logo, na nossa concepção, essas tipologias intertextuais não se assemelham ao fenômeno da *kenosis*. A intencionalidade é completamente reafirmada no pastiche — através da imitação do estilo, gênero e caráter composicionais do intertexto — e na paráfrase, por meio da imitação do sentido do intertexto, acrescentando-se a ele diferenças superficiais. Portanto, essas tipologias também não se assemelham à ideia da *kenosis* na nossa perspectiva. Tal como na modelagem sistêmica, a presença é implícita na homenagem, e

modelagem sistêmica condiz com a sugestão musical da *kenosis* segundo Korsyn (1991) na qual a estrutura musical de um intertexto é usada em contexto diferente em uma nova obra. A alteração do contexto refere-se à não-manutenção do tratamento dado a ele em termos de harmonia, textura, acompanhamento, dinâmicas, articulações, andamento e instrumentação, por exemplo. Entretanto, isso não quer dizer que certos parâmetros não possam ser mantidos, como no caso da instrumentação, por exemplo, porém a mudança de contexto será perceptível se houver menos parâmetros com tratamentos mantidos. O ciclo do trabalho da modelagem sistêmica será demonstrado na seção seguinte durante a modelagem da *Fanfare*, de Debussy.

### Modelagem sistêmica de *Fanfare*

A modelagem sistêmica se inicia com a seleção dos parâmetros a serem observados na análise subsequente. No caso da modelagem de *Fanfare*, escolhemos os seguintes parâmetros: forma, textura, ritmo, harmonia e melodia. Normalmente, apenas um ou dois parâmetros mais promissores para a análise são abordados em detalhes na modelagem de obras musicais, porém foram utilizados esses cinco parâmetros na análise em questão para apresentarmos como a metodologia se desenvolve em parâmetros diversificados. A seguir, acontece a fase analítica da modelagem sistêmica, partindo do intertexto na perspectiva dos parâmetros escolhidos.

### Análise formal

O Quadro 1 sintetiza a macroestrutura formal de *Fanfare*. Há uma introdução seguida de um período composto por três frases (a, b, c), a última contendo material motivico apresentado no início da obra. O final da frase *b* está em sobreposição ao início da frase *c*, e a obra termina com uma pequena coda.

Quadro 1 – Esquema formal de *Fanfare*, I mov. de *Musiques pour “Le Roi Lear”*, de Debussy

	Introdução	Frases			Coda
Material temático	–	a	b	c (com material da intro)	–
Compassos	1–5	6–9	10–13	14–17	17–18

a intencionalidade, intermediária, visto que determinadas características do estilo composicional do intertexto são mantidas, enquanto novas características são incorporadas. Isso faz com que o contexto da obra de origem seja parcialmente alterado. Por causa disso, a homenagem poderia se assemelhar à *kenosis*. A modelagem de perfil também poderia ter contrapartida na *kenosis*, visto que tem intencionalidade subvertida tal como a modelagem sistêmica e tem presença intermediária. Por não apresentar presença implícita ou intencionalidade subvertida, a tipologia intertextual da variação não é considerada por nós como semelhante à *kenosis*.

## Análise textural

A introdução inicia com aumento progressivo irregular de vozes, indo de uma voz ao máximo de oito vozes. Essa parte de *Fanfare* está predominantemente em textura acordal. Após isso, a obra contém predominantemente três camadas texturais: 1) camada principal (doravante camada 1), que consiste em material temático ao qual são adicionadas linhas homorrítmicas de suporte; 2) camada secundária (doravante camada 2), que apresenta contraponto à camada principal; e 3) camada de blocos de acordes (doravante camada 3), que é apresentada quase exclusivamente pelas harpas. A percussão é levada em consideração na análise textural, exceto nos momentos em que faz a marcação rítmica constante (colcheia-semicolcheia-semicolcheia). No Exemplo 3, os trompetes fazem parte da camada 1, as trompas pertencem à camada 2, e as harpas compõem a camada 3.

Exemplo 3 – Primeira metade da frase *b* de *Fanfare*, I mov. de *Musiques pour "Le Roi Lear"*, de Debussy

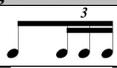


Fonte: Debussy (1926, p. 3)

### Análise rítmica

O Quadro 2 apresenta a redução das principais figuras rítmicas da camada 1 de *Fanfare*, com a janela de observação de um pulso, e onde elas ocorrem dentro das estruturas formais da peça. Neste trabalho, essas figuras serão rotuladas por letras do alfabeto grego. Durante o discurso musical, elas se manifestam de maneira normal, em aumentação (dobro ou quádruplo) ou retrogradação (figura com símbolo negativo no Quadro 2). O Quadro 3 mostra as figuras-base da camada 2 de *Fanfare*. A camada 3 contém apenas as figuras  $\gamma$ ,  $2\gamma$ ,  $\zeta$ .

**Quadro 2 – Estrutura rítmica da camada textural principal de *Fanfare*, I mov. de *Musiques pour “Le Roi Lear”*, de Debussy**

	Figuras rítmicas	Introdução	a	b	c	Coda
$\alpha$		✓	✓	–	✓	✓ ( $\alpha$ , $-\alpha$ )
$\beta$		✓	✓ ( $\beta$ , $-\beta$ )	–	✓	–
$\gamma$		✓ ( $\gamma$ , $2\gamma$ , $4\gamma$ )	✓ ( $\gamma$ , $4\gamma$ )	✓	✓ ( $\gamma$ , $2\gamma$ , $4\gamma$ )	✓ ( $2\gamma$ )
$\delta$		✓	–	✓	–	–
$\epsilon$		✓	✓ ( $2\epsilon$ )	✓ ( $2\epsilon$ )	✓ ( $2\epsilon$ )	–
$\zeta$		✓	✓	–	–	–

**Quadro 3 – Figuras-base da segunda camada textural de *Fanfare*, I mov. de *Musiques pour “Le Roi Lear”*, de Debussy**

Frases	Células rítmicas
a	$\epsilon$ , $\epsilon/2$ , $\gamma$
b	$\epsilon$ , $\epsilon/2$ , $\alpha + \gamma$
c	$\alpha$ , $-\alpha$ , $\beta$ , $\gamma$ , $\epsilon$ , $2\epsilon$ , $\zeta$
coda	$\alpha$ , $2\gamma$

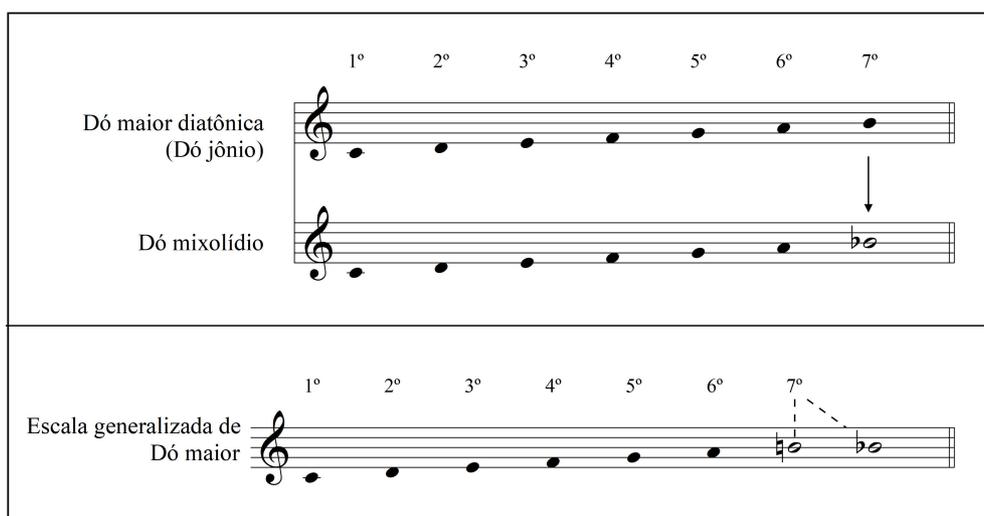
### Análise harmônica

*Fanfare* contém as classes de alturas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si (alternando com Si<sub>b</sub>).<sup>6</sup> Em termos escalares, pode-se dizer que a obra contém os componentes da escala de Dó maior diatônica, que alterna com o modo mixolídio de Dó, ambos os conjuntos sem hierarquia de nenhum de seus elementos. Isso comprova uma das características do estilo composicional

<sup>6</sup> Apenas no compasso 7 da obra, na camada 2, há ocorrência da classe de altura Fá# em substituição ao Fá natural. Por não ocorrer em nenhum outro momento, e por não pertencer à camada principal da composição, essa classe de altura não foi incluída nas nossas considerações analíticas.

de Debussy, que “[...] nunca considerava o uso exclusivo de uma escala particular em uma composição como algo imperativo [...]” (PISTON, 1987, p. 494, tradução nossa). Em várias de suas composições, há uso de escalas semelhantes em conteúdo, com apenas poucos graus escalares de diferença. Para mudar de uma escala a outra, nesse caso, só é preciso que um ou poucos graus se elevem ou se rebaixem um ou dois semitons, o que Dmitri Tymoczko (2011) chama de *scale-first composition*, uma técnica escalar.<sup>7</sup> No Exemplo 4, encontra-se a modulação escalar em *Fanfare* por rebaixamento de semitom do 7º grau da escala de Dó maior diatônica, a primeira e a última a ser utilizada na obra. De maneira prática, também mostrada nesse Exemplo 4, pode-se considerar que há uma escala generalizada de Dó maior com um grau móvel (7º) que gerou o conteúdo das alturas da obra *Fanfare*.

**Exemplo 4 – Parte superior: primeira modulação escalar em *Fanfare*, I mov. de *Musiques pour “Le Roi Lear”*, de Debussy. Parte inferior: coleção escalar generalizada dessa obra**



The diagram illustrates three musical scales on a treble clef staff, with degrees 1º through 7º labeled above the notes. The top scale is 'Dó maior diatônica (Dó jônio)', showing the notes C, D, E, F, G, A, B. The middle scale is 'Dó mixolídio', showing the notes C, D, E, F, G, A, B♭. An arrow points from the B note of the Dó maior scale down to the B♭ note of the Dó mixolídio scale. The bottom scale is 'Escala generalizada de Dó maior', showing the notes C, D, E, F, G, A, B♭, with a dashed line and arrow indicating the B♭ note is the lowered 7º degree.

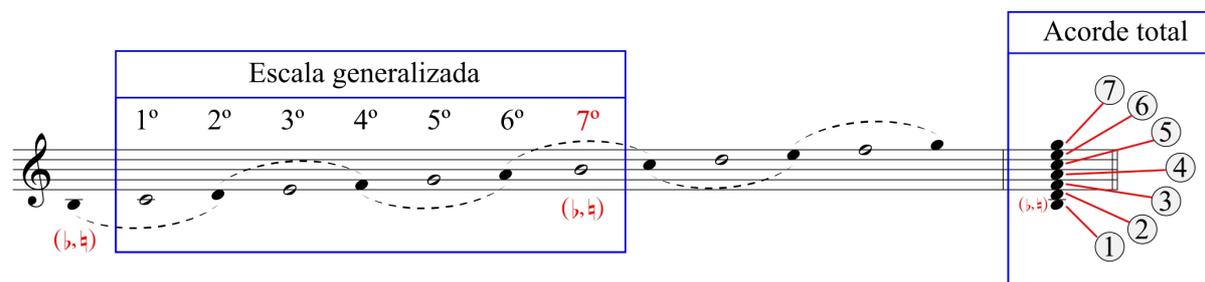
Fonte: Os próprios autores

A análise harmônica considerará apenas a progressão dos acordes da camada 3 por ser a camada que expõe explicitamente um pensamento harmônico através de blocos de acordes. Nosso modelo analítico parte de um conceito original denominado *acorde total*, que consiste em um acorde hipotético, funcionando como um superconjunto para as estruturas harmônicas utilizadas na obra. Esse acorde total é construído pelo empilhamento de graus da escala

<sup>7</sup> Há mais duas técnicas escalares segundo Tymoczko (2011): *chord-first composition* e técnica de subconjunto. Chamadas de técnicas de modulação escalar por Oliveira (2021), essas abordagens foram utilizadas por determinados compositores do século 20 a fim de neutralizar a atração pelo cromatismo recorrente no final do século 19.

selecionados alternadamente de maneira regular por um fator definido pelo analista. Esse fator indica o tamanho do salto entre os graus selecionados. Tal seleção alternada tem impacto na formação do acorde total, uma vez que ela produz um intervalo (ou intervalos) que separará as notas durante o empilhamento. Deve-se salientar que a alternância é um ciclo que continua até que se complete toda a escala. Assim, é nossa hipótese que na peça de Debussy, mesmo que não tenha sido sua intenção, as classes de alturas que formam o acorde total estão separadas por um intervalo fixo de terça, que resulta da movimentação alternada de duas posições do conjunto escalar, típico da organização harmônica do sistema tonal (ver Exemplo 5). A intenção desse modelo analítico é revelar possíveis estruturas harmônicas, subconjuntos do acorde total, baseadas no critério de sobreposição regular de classes de alturas, incluindo acordes triádicos incompletos e quartais. Na realidade, em *Fanfare*, as classes de alturas nos blocos de acordes são usadas em registros livres.

**Exemplo 5 – Formação do acorde total em *Fanfare*, de Debussy, pela combinação simultânea de graus selecionados a partir da movimentação fixa de duas posições escalares**



Fonte: Os próprios autores

O Quadro 4 mostra a progressão harmônica da camada de blocos de acordes de *Fanfare*. A linha superior indica o compasso, a coluna rotulada com um asterisco indica a posição das classes de alturas do acorde total, e as letras correspondem às classes de alturas.<sup>8</sup> Percebe-se por compasso, na camada 3 de *Fanfare*, que há de uma a quatro combinações harmônicas compostas por dois a seis elementos oriundos do acorde total. Além disso, depois do primeiro acorde, observa-se que há manutenção de determinadas classes de alturas em cada combinação harmônica. Por fim, a mobilidade do 7º grau ocorre na parte central da obra, e esse

<sup>8</sup> Por questão de compacidade e uniformidade gráfica, utilizamos, nos Quadros 4 e 5, o sistema de notação anglo-saxônico para a representação das classes de alturas.

grau na forma bemolizada ocorre em poucos momentos (três dos doze compassos da progressão harmônica da camada 3).

**Quadro 4 – Progressão harmônica da camada de blocos de acordes de *Fanfare, I mov. de Musiques puor “Le Roi Lear”, de Debussy, comp. 6–18***

*	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
7	G		G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G
6	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E
5	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C
4	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
3	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F
2		D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D
1		B	B	B	B	B <sub>b</sub>							

O Quadro 5 apresenta uma generalização do Quadro 4, que será útil na fase de definição do sistema composicional, uma vez que as classes de alturas foram substituídas por suas posições no acorde total. Nesse quadro, a segunda forma do elemento móvel (Si<sub>b</sub>) é representada pelo número 1 com uma linha traçada no meio.

**Quadro 5 – Generalização do Quadro 4: as classes de alturas foram substituídas por suas posições no acorde total**

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

### Análise melódica

Há duas ideias melódicas (Exemplo 6) que permeiam todo o discurso musical funcionando como fio condutor, chamadas de ideias recorrentes. A ideia 1 ocorre logo no início da peça, enquanto a ideia 2 ocorre no decorrer da frase *a*. Dessas duas ideias, a melodia principal da obra, formada apenas pela escala diatônica de Dó maior, contém apenas a primeira, enquanto a camada 2 da textura contém ambas as ideias.

**Exemplo 6 – Ideias recorrentes em *Fanfare, I mov. de Musiques puor “Le Roi Lear”, de Debussy***



Fonte: Os próprios autores

## Sistema composicional

Depois da análise, ocorre a terceira e última fase da modelagem sistêmica: a generalização paramétrica, no qual os valores dos objetos musicais são descartados, e as relações entre esses objetos reveladas na fase analítica são mantidas, produzindo como resultado um modelo, um sistema composicional hipotético que teria sido utilizado para a criação da obra analisada. Há casos em que as informações extraídas da análise do intertexto podem ser representadas em perfis abstratos. Esses perfis, tais como contorno, partições texturais e eixo inversivo, são suficientes para a definição de modelos primitivos. Com base nos dados da análise de *Fanfare*, de Debussy, sob a perspectiva de cinco parâmetros musicais — forma, textura, ritmo, harmonia e melodia —, propomos o Sistema F (Quadros 6 e 7) que hipoteticamente teria dado origem a essa obra. Esse sistema composicional é o resultado final da modelagem sistêmica e consiste em uma série de definições já pré-anunciadas na análise.

**Quadro 6 – Definições do Sistema F (Definições 1–3)**

Parâmetro	Sistema F																																																				
1 Forma	Há uma introdução seguida de um período composto por três frases (a, b, c), a última contendo material motivico apresentado no início da obra. O final da frase <i>b</i> está em sobreposição ao início da frase <i>c</i> , e a obra termina com uma pequena coda.																																																				
2 Textura	Com exceção da introdução, a obra contém predominantemente três camadas texturais: 1) material temático com linhas homorrítmicas de suporte; 2) material contrapontístico; e 3) blocos de acordes com grupo instrumental fixo. Em sua maioria, as vozes da introdução contêm características da camada 1. Essa parte formal apresenta aumento progressivo irregular de vozes, do mínimo 1 ao máximo <i>n</i> vozes que correspondem às camadas 1 e 2 das partes formais seguintes.																																																				
3 Ritmo	<p>A camada 1 contém a seguinte estrutura rítmica ao longo da obra, com ou sem variação por aumentação ou retrogradação (sinal negativo):</p> <table border="1" data-bbox="571 1346 1209 1644"> <thead> <tr> <th>Figuras rítmicas</th> <th>Introdução</th> <th>a</th> <th>b</th> <th>c</th> <th>Coda</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td><math>\alpha</math></td> <td>✓</td> <td>✓</td> <td>–</td> <td>✓</td> <td>✓ (<math>\alpha, -\alpha</math>)</td> </tr> <tr> <td><math>\beta</math></td> <td>✓</td> <td>(<math>\beta, -\beta</math>)</td> <td>–</td> <td>✓</td> <td>–</td> </tr> <tr> <td><math>\gamma</math></td> <td>✓ (<math>\gamma, 2\gamma, 4\gamma</math>)</td> <td>(<math>\gamma, 4\gamma</math>)</td> <td>✓</td> <td>✓ (<math>\gamma, 2\gamma, 4\gamma</math>)</td> <td>✓ (<math>2\gamma</math>)</td> </tr> <tr> <td><math>\delta</math></td> <td>✓</td> <td>–</td> <td>✓</td> <td>–</td> <td>–</td> </tr> <tr> <td><math>\epsilon</math></td> <td>✓</td> <td>✓ (<math>2\epsilon</math>)</td> <td>✓ (<math>2\epsilon</math>)</td> <td>✓ (<math>2\epsilon</math>)</td> <td>–</td> </tr> <tr> <td><math>\zeta</math></td> <td>✓</td> <td>✓</td> <td>–</td> <td>–</td> <td>–</td> </tr> </tbody> </table> <p>Cada figura rítmica-base tem uma extensão de um pulso. A camada 2 contém a seguinte estrutura rítmica, com base nas mesmas figuras da camada 1:</p> <table border="1" data-bbox="742 1753 1038 1899"> <thead> <tr> <th>Frases</th> <th>Células rítmicas</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>a</td> <td><math>\epsilon, \epsilon/2, \gamma</math></td> </tr> <tr> <td>b</td> <td><math>\epsilon, \epsilon/2, \alpha + \gamma</math></td> </tr> <tr> <td>c</td> <td><math>\alpha, -\alpha, \beta, \gamma, \epsilon, 2\epsilon, \zeta</math></td> </tr> <tr> <td>coda</td> <td><math>\alpha, 2\gamma</math></td> </tr> </tbody> </table> <p>A camada 3 contém apenas as figuras <math>\gamma, 2\gamma, \zeta</math>.</p>	Figuras rítmicas	Introdução	a	b	c	Coda	$\alpha$	✓	✓	–	✓	✓ ( $\alpha, -\alpha$ )	$\beta$	✓	( $\beta, -\beta$ )	–	✓	–	$\gamma$	✓ ( $\gamma, 2\gamma, 4\gamma$ )	( $\gamma, 4\gamma$ )	✓	✓ ( $\gamma, 2\gamma, 4\gamma$ )	✓ ( $2\gamma$ )	$\delta$	✓	–	✓	–	–	$\epsilon$	✓	✓ ( $2\epsilon$ )	✓ ( $2\epsilon$ )	✓ ( $2\epsilon$ )	–	$\zeta$	✓	✓	–	–	–	Frases	Células rítmicas	a	$\epsilon, \epsilon/2, \gamma$	b	$\epsilon, \epsilon/2, \alpha + \gamma$	c	$\alpha, -\alpha, \beta, \gamma, \epsilon, 2\epsilon, \zeta$	coda	$\alpha, 2\gamma$
Figuras rítmicas	Introdução	a	b	c	Coda																																																
$\alpha$	✓	✓	–	✓	✓ ( $\alpha, -\alpha$ )																																																
$\beta$	✓	( $\beta, -\beta$ )	–	✓	–																																																
$\gamma$	✓ ( $\gamma, 2\gamma, 4\gamma$ )	( $\gamma, 4\gamma$ )	✓	✓ ( $\gamma, 2\gamma, 4\gamma$ )	✓ ( $2\gamma$ )																																																
$\delta$	✓	–	✓	–	–																																																
$\epsilon$	✓	✓ ( $2\epsilon$ )	✓ ( $2\epsilon$ )	✓ ( $2\epsilon$ )	–																																																
$\zeta$	✓	✓	–	–	–																																																
Frases	Células rítmicas																																																				
a	$\epsilon, \epsilon/2, \gamma$																																																				
b	$\epsilon, \epsilon/2, \alpha + \gamma$																																																				
c	$\alpha, -\alpha, \beta, \gamma, \epsilon, 2\epsilon, \zeta$																																																				
coda	$\alpha, 2\gamma$																																																				



**Exemplo 8 – Escala utilizada em *Kenosis*, de Helder Oliveira. A classe de altura Dó é alterna com Ré,**



Fonte: Os próprios autores

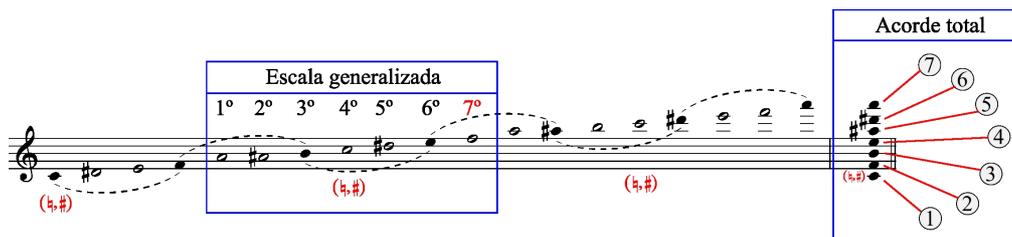
**Exemplo 9 – Ideias recorrentes em *Kenosis*, de Helder Oliveira**



Fonte: Os próprios autores

Com base na definição 4, montou-se a progressão harmônica da camada 3 da nova obra. O princípio de combinação simultânea de graus escalares seguiu a seleção de elementos pela movimentação fixa de três posições escalares para cima a partir da classe de altura móvel na sua primeira forma (Dó), tal como se observa no Exemplo 10. O Quadro 8 define a progressão dos blocos de acordes na camada 3 de *Kenosis*, de Helder Oliveira, que não necessariamente seguirá a sobreposição de quartas e quintas no ato compositivo, podendo haver mudança de oitava. As letras alfabéticas nesse quadro, para agilizar o processo criativo, representam as classes de alturas.

**Exemplo 10 – Formação do acorde total em *Kenosis*, de Helder Oliveira, pela combinação simultânea de graus selecionados a partir da movimentação fixa de três posições escalares**



Fonte: Os próprios autores

**Quadro 8 – Progressão harmônica da camada de blocos de acordes de *Kenosis*, de Helder Oliveira**

A				A		A			A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A					A	A	
E <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>			E <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>			E <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>							E <sub>5</sub>		E <sub>5</sub>			E <sub>5</sub>		
B <sub>5</sub>	B <sub>5</sub>			B <sub>5</sub>																						
E	E	E	E	E	E	E			E	E	E	E							E	E	E	E	E	E	E	E
B	B				B	B	B			B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
	F	F			F	F	F			F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	
	C	C			C	C				C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>				C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>					C	C		



## Considerações finais

Este artigo apresentou a Modelagem Sistêmica como uma maneira de aplicar composicionalmente a ferramenta intertextual *kenosis*. Durante nossa pesquisa, verificamos similaridades entre as definições literária e musical dessa ferramenta e os princípios da Modelagem Sistêmica. Para fins demonstrativos, realizamos a modelagem de *Fanfare*, de Debussy. Durante a fase analítica, foram identificadas estruturas paramétricas as quais serviram de base para a criação da obra *Kenosis*, de Helder Oliveira. Tal como se caracterizam a *kenosis* e a Modelagem Sistêmica, essas estruturas foram esvaziadas e isoladas em um modelo e depois utilizadas no planejamento composicional da nova obra. Com exceção da forma e textura, durante a fase do planejamento de *Kenosis*, houve o preenchimento das estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas com novos elementos e ideias musicais, proporcionando a mudança de contexto dos atributos retirados do intertexto, objetivo buscado pela *kenosis* musical de Korsyn (1991). Os outros fatores utilizados para que o contexto das estruturas fosse mudado foram os termos não declarados no modelo sistêmico, tais como dinâmica, articulação e instrumentação. Essa ausência de informações no modelo é proposital justamente para permitir a liberdade e inserção da originalidade e identidade do novo autor. Dessa forma, a Modelagem Sistêmica se mostrou eficiente para a aplicação da ferramenta intertextual *kenosis*.

Por fim, de maneira geral, conclui-se que a intertextualidade aplicada à composição musical demonstra um grande potencial para a criação de novas obras por oferecer pontos de partida coerentes e a possibilidade de os compositores usarem sua criatividade. Além disso, os novos autores podem estudar e se inspirar nos pensamentos organizacionais dos compositores precursores.

## Referências

BACH, J. S. *Partita II*, sonata, Ré menor, BWV 1004; violino solo. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958. Partitura. 12 f.

BARTÓK, Béla. *Sonata*: for solo violin, sonata, pós-tonal. London: Hawkes & Son, 1994. Partitura. 19 f.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 208 p.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Intertextualidade na música pós-moderna. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (Org.). *Arte e Cultura X: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p. 53–73.

DEBUSSY, Claude. *Musiques pour "Le Roi Lear"*, fanfarra, pós-tonal; 2 flautas, 4 trompas, 3 trompetes, tímpanos, caixa clara, 2 harpas, cordas. Paris: Jean Jobert, 1926. Partitura. 7 f.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973. 224 p.

KORSYN, Kevin. Toward a New Poetics of Musical Influence. *Music and Analysis*, v. 10, n. 1/2, p. 3–72, 1991.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969. 377 p.

LIMA, F. F. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. João Pessoa, 2011. 239 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

MESQUITA, Gabriel. Rio de Janeiro, 2018. 104 f. *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

OLIVEIRA, Helder A.; PITOMBEIRA, Liduino; LIMA, Flávio. F. Planejamento composicional a partir de ferramentas intertextuais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24, 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. p. 1–8. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2014/2656/public/2656-9783-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2656/public/2656-9783-1-PB.pdf). Acesso em: 23 set. 2023.

OLIVEIRA, Helder A. Composition planning based on scalar modulation techniques. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31, 2021, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2021. p. 1–13. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/686/400>. Acesso em: 23 set. 2023.

PITOMBEIRA, Liduino. A Systemic Model for Debussy's Prelude No.1. MusMat Research Group (Ed.). *MusMat – Brazilian Journal of Music and Mathematics*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 37–57, 2018. Disponível em: <https://musmat.org/wp-content/uploads/2018/12/07-a-systemic-model-for-debussys-prelude-no.1.pdf>. Acesso em: 23 set. 2023.

PISTON, Walter. *Harmony*. 5. ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987. 575 p.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 207 p.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press, 2011. 450 p.