



SANTOS, Rita de Cássia Domingues. Gilberto Mendes e o pós-minimalismo: ressonâncias minimalistas na sua terceira fase composicional. In.: **Revista Diálogos (RevDia)**.
[<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia>]

GILBERTO MENDES E O PÓS-MINIMALISMO

Ressonâncias minimalistas na sua terceira fase composicional

Gilberto Mendes and the post minimalism: minimalist resonances in his third compositional phase

RITA DE CÁSSIA DOMINGUES DOS SANTOS (ECCO/UFMT)

Sobre a autora

RITA DE CÁSSIA DOMINGUES DOS SANTOS



Doutoranda no programa de pós graduação “Estudos de Cultura Contemporânea”, sob a orientação da Dra Teresinha Prada, com quem criou o *blog* Cartografias da Música Contemporânea: Gilberto Mendes e seu rizoma. Participa do grupo de pesquisas Núcleo de Estudos de Composição e Interpretação da Música Contemporânea. Formada em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e mestre em Artes/Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade Federal de Mato Grosso desde 2011 no Departamento de Artes. Membro da *Society for Minimalist Music*, é pesquisadora, compositora e regente. Atualmente está em mobilidade acadêmica realizando estudos na Universidade de Bangor (Reino Unido - País de Gales), sob a supervisão do professor Pwyll ap Siôn. rita.domingues@gmail.com.

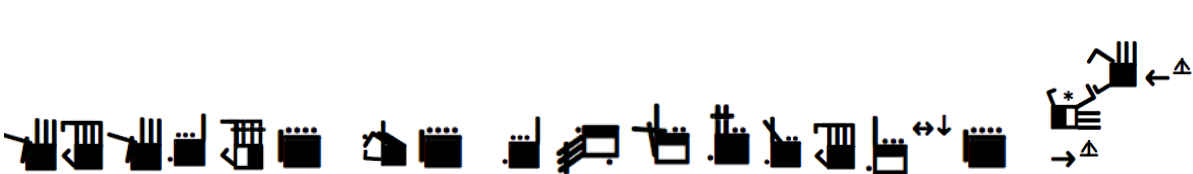
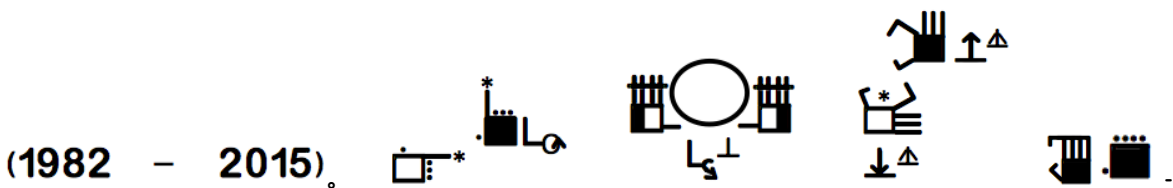
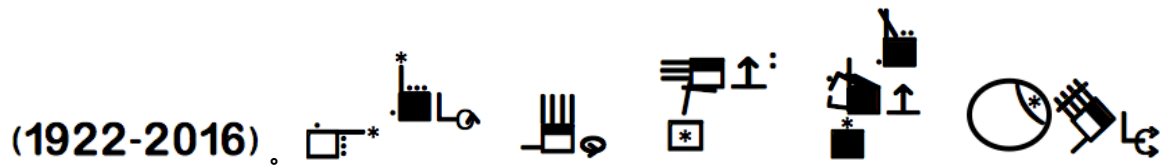
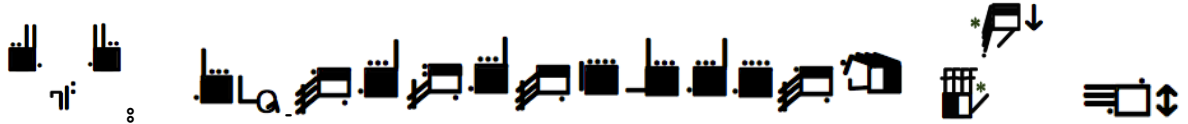
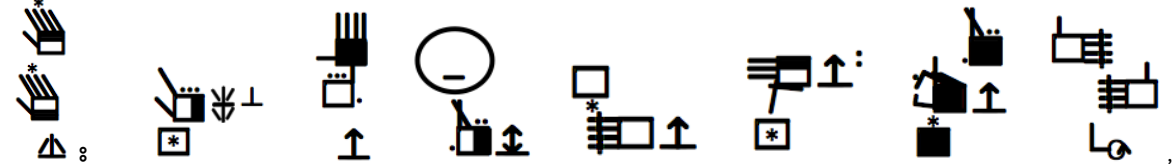
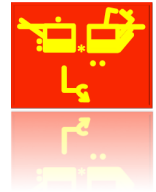
71

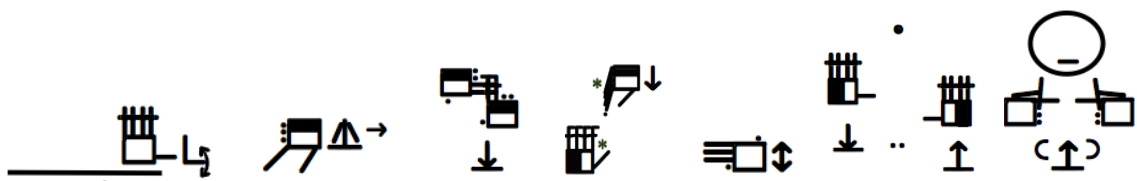
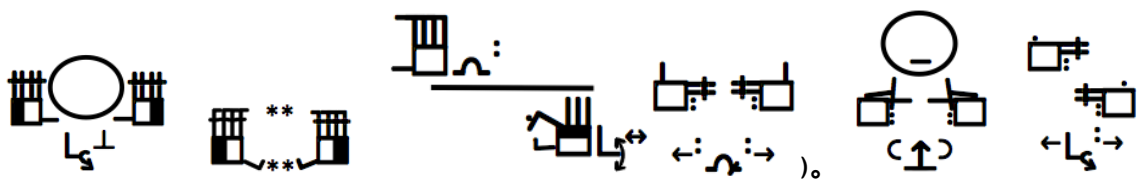
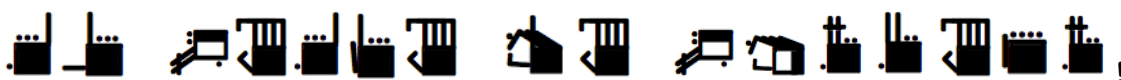
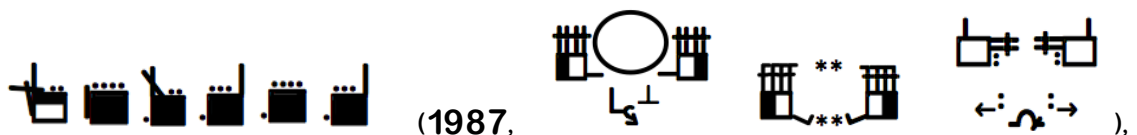
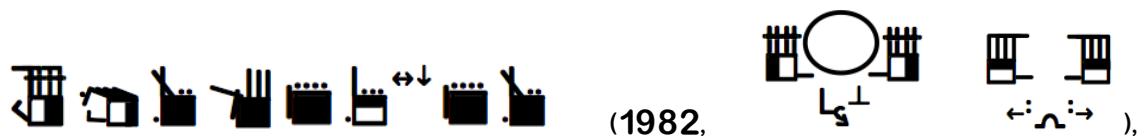
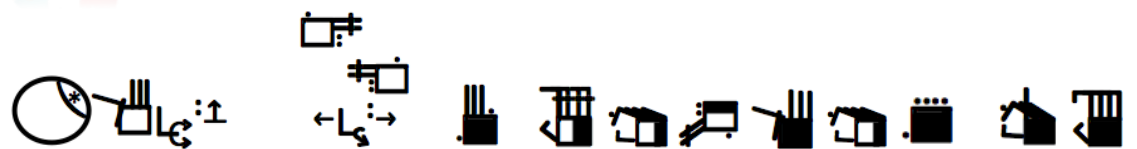
Revista Diálogos

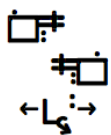
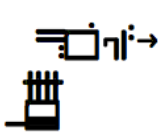
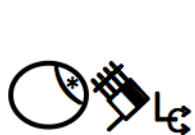
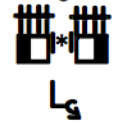
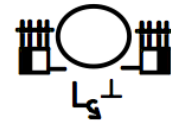
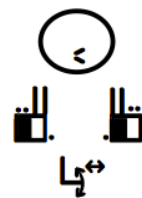
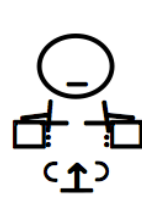
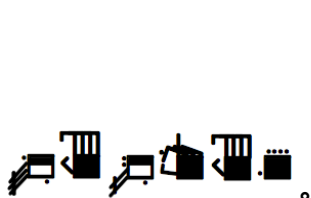
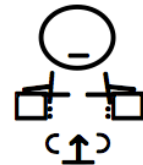
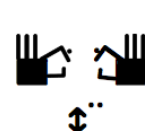
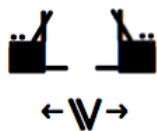
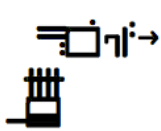
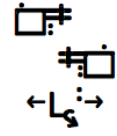
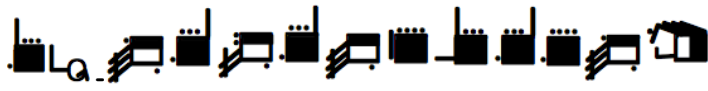
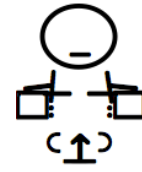
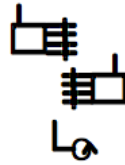
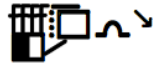
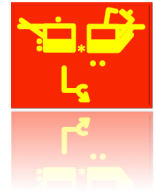


Revista Diálogos.

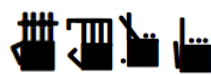
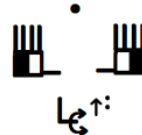
Dossiê “Afinação em flores e frutos”, v. 5, n. 2, Edição comemorativa, 2017.







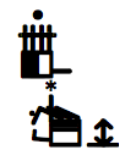
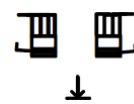
(1994).

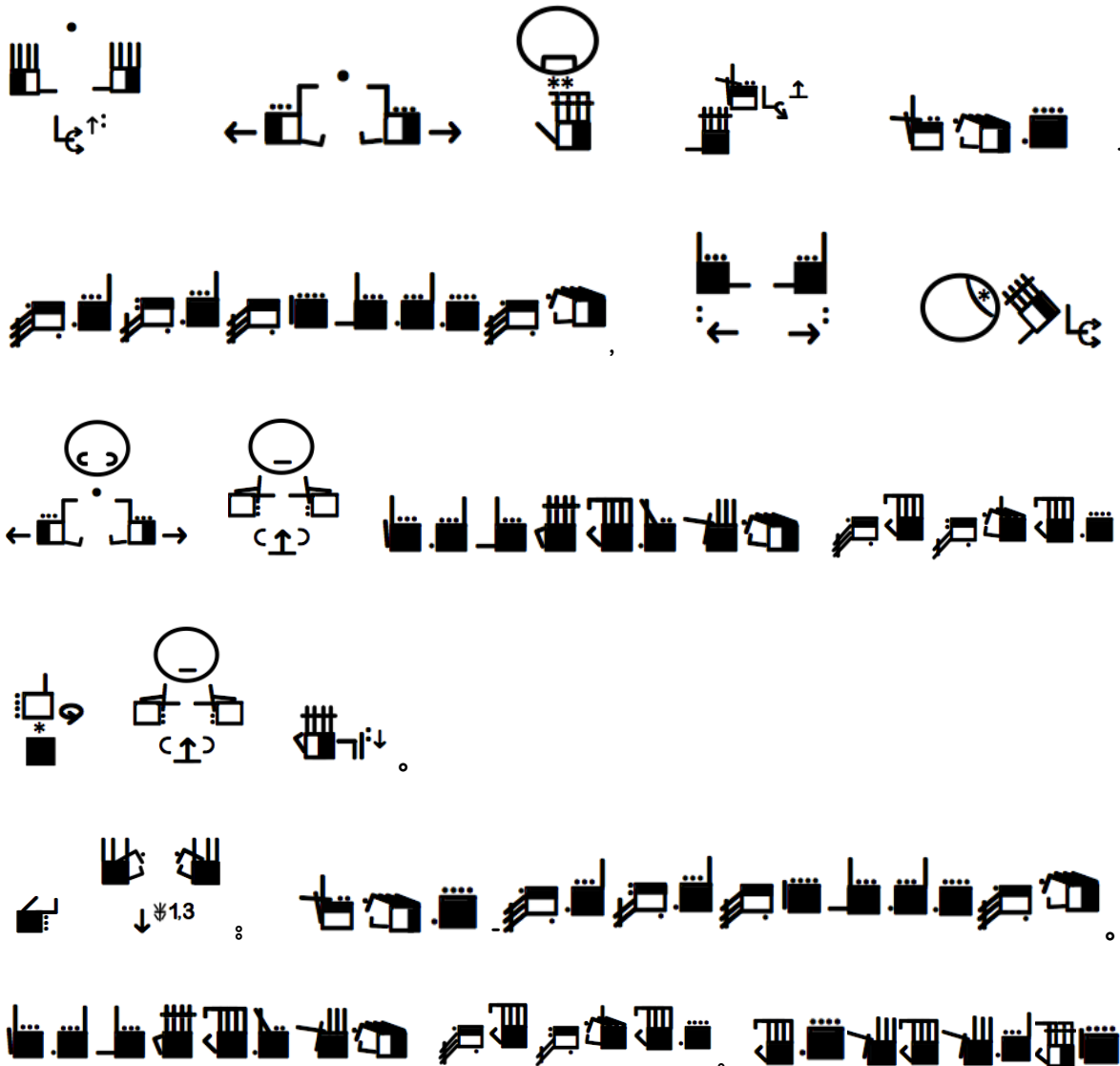


(1991).



(2005).





RESUMO: Este artigo apresenta resultados parciais da tese de doutorado em andamento denominada Pós-minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes (1922-2016). O objetivo principal desta tese é compreender como se posiciona o compositor face ao Pós-minimalismo em sua terceira fase composicional (1982 a 2015), tendo como objetivos secundários situar a Estética da Impureza em relação ao Pós-minimalismo nas formulações poéticas e teóricas das obras *Três Contos de Cortázar* (1985, para piano), *O Último Tango em Vila Parisi* (1987, para orquestra), *Il Neige de Nouveau!* (1988 - para piano); *Fur Anette* (1993, para piano), e *Viva Villa II* (1998 - para orquestra de cordas). Estas obras foram escolhidas por serem da terceira fase composicional de Mendes, que teria sido marcada pela mistura de processos composicionais ao Minimalismo, posteriormente designado como Pós-minimalismo. Para cada uma destas obras usaremos ferramentas analíticas diferenciadas de acordo com os procedimentos composicionais adotados por Mendes em cada uma delas. Neste artigo apresentamos a análise da obra *Ventos Alísios* de acordo com a metodologia de White, exposta em seu livro *Comprehensive musical analysis* (1994) com contribuições de Schoenberg (1991) e Cervo (2005). Pretende-se, com este estudo, contribuir para maior conhecimento sobre a poética do Pós-minimalismo e disseminar uma compreensão mais abrangente da obra de Gilberto Mendes, compositor brasileiro contemporâneo.





PALAVRAS-CHAVE: Pós-minimalismo; Gilberto Mendes; Estética da Impureza.

ABSTRACT: This article presents partial results of the doctoral thesis in progress called Post Minimalism in the third compositional phase of Gilberto Mendes (1922-2016). The main objective of that thesis is to understand how the composer positions himself in relation to post-minimalism in his third compositional phase (1982 to 2015), and as secondary objectives intend to situate the Aesthetics of Impurity relating it to Post-Minimalism in both poetical and theoretical formulations of these works: *Três Contos de Cortázar* (1985, for piano), *O Último Tango en Vila Parisi* (1987, for orchestra), *Il Neige de Nouveau!* (1988 - for piano); *Fur Anette* (1993, for piano), and *Viva Villa II* (1998 - for string orchestra). These works were chosen because they belong to the third compositional phase of Mendes, which would have been marked by the mixture of compositional processes in Minimalism, later designated as Post-minimalism. For each one of these works we will use differentiated analytical tools accordingly to the compositional procedures adopted by Mendes in each of them. In this article we present the analysis of the work *Ventos Alísios* consonant to the methodology of White, exposed in his book *Comprehensive Musical Analysis* (1994) plus contributions of Schoenberg (1991) and Cerro (2005). The aim of this study is to better the understanding of the poetics of post-minimalism and to disseminate a more comprehensive understanding of the work of contemporary Brazilian composer Gilberto Mendes.

KEYWORDS: Post-minimalism; Gilberto Mendes; Aesthetics of Impurity.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo discorre sobre a pesquisa de doutorado em andamento denominada *Pós-minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes*.

Em relação a Gilberto Mendes, foram escritos vários trabalhos acadêmicos e artigos, sendo que o próprio compositor escreveu livros onde descreve sua trajetória composicional. Porém as pesquisas até agora publicadas sobre suas obras são parciais, não englobando aspectos pós-minimalistas.

Tendo em conta as poucas referências bibliográficas sobre estes aspectos, o objetivo principal desta tese é a compreensão de como o compositor se posiciona face ao Pós-minimalismo em sua terceira fase composicional (1982-2015), visando à produção de conhecimentos nesta área. Como objetivos secundários pretendemos situar a Estética da Impureza e o Pós-minimalismo nas formulações poéticas e teóricas das obras *Três Contos de*

76

Diálogos





Cortázar, O Último Tango em Vila Parisi, Il Neige...de Nouveau, Fur Anette e Viva Villa II.

Selecionamos estas obras da sua terceira fase composicional por considerar que elas apontam melhor o Pós-minimalismo e o caráter “impuro” dos procedimentos composicionais de Gilberto Mendes: *Ars Nova* de Pérotin, posições políticas, lirismo de Schumann, antropofagismo de Villa-Lobos, jazz de Duke Ellington, os musicais de Richard Rodgers e tantas outras conexões afora.... (MENDES, 2008, p.219).

Em relação ao Pós-minimalismo, Cervo defende que na análise de algumas obras é possível distinguir fatores comuns entre si e estranhos ao Minimalismo estrito dos anos iniciais (1964 a 1976): mistura de outras técnicas composicionais com a poética minimalista, relevo na expressividade melódica e estas obras são estruturadas em seções contrastantes, com quebra do senso de continuidade do minimalismo estrito dos anos iniciais (CERVO, 2007, pp.40 a 44).

Isto posto, perquire-se nesta pesquisa se de fato encontramos estas características acima mencionadas em cinco obras de Gilberto Mendes, podendo assim confirmar as ressonâncias minimalistas nas obras da terceira fase composicional do compositor santista.

2. GILBERTO MENDES: OUVIVENDO UMA ESTÉTICA DA IMPUREZA

*O mar de Santos e o porto, de onde partem e
chegam navios. Não é preciso sair do porto para
percorrer o mundo, pois o mundo vem ao porto.* 77
(CHAGAS, 2011, p.136)

Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016) desde criança viveu em ambientes que parecem ter contribuído para a eclosão daquilo que é descrito na *L'Impureté* de Guy Scarpetta (1985) em seus procedimentos composicionais, ou seja, ele *ouviveu* uma paisagem sonora cosmopolita e





híbrida. A Estética da Impureza contradiz a dissertação massiva e homogênea exaltando o teor dionisiaco sem progressividade linear e lógica (em oposição à tese). Existe 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).

Com o falecimento do pai, sua mãe o trouxe consigo a morar em São Paulo. Quase sempre aos domingos, sua mãe o levava nas visitas que fazia à Maria do Carmo, pianista que tocava composições de Beethoven, Chopin, Liszt, Schubert e Schumann em sua presença (ZAGO, 2002). Talvez por isto possamos perceber em suas obras reminiscências destes compositores. De volta a Santos, passou a juventude ouvindo rádio, tendo no programa “A Música dos Mestres”, da Gazeta, e nas rádios argentinas e uruguaias suas audições prediletas. Seus processos composicionais foram iniciados reinventando estas melodias ouvidas das rádios. A paixão pelas películas veio aos quinze, eis que acompanhava sua mãe às sessões de cinema matinais santistas, também aos domingos (ZAGO, 2002).

2.1 Gilberto Mendes e suas conexões

Mendes ao longo de sua vida apresentou conexões com várias artes, especialmente o cinema, e com a militância política, como veremos mais adiante. Ele claramente optou por não insistir em uma única tendência, perseguindo sempre a riqueza da diversidade.

Na década de 60 Mendes concorreu para a renovação da música de concerto no Brasil com a criação do Festival Música Nova, sendo signatário do Manifesto Música Nova (1963). Ele também participou nesta década dos cursos de Darmstadt, que contaram com a presença de destacados compositores como Olivier Messiaen, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, dentre outros.

O Manifesto do Grupo Música Nova, que se preocupou também com a questão da comunicação de massa, foi influenciado pelas vertentes artísticas





de então, como a estética do poeta russo Vladimir Maiakovski (1893- 1930). Segundo Chagas:

[...] o Manifesto acreditava no poder da transformação da arte através de uma forma revolucionária. A mensagem do Manifesto era de que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. A arte revolucionária conquistaria o poder através da mídia, contribuindo para libertar o ser humano da opressão do capitalismo. (CHAGAS, 2011, p. 138)

Figura de destaque na música brasileira do século XX, o compositor experimentou constantemente grande fascínio pelo cinema, como é apontado desde o seu primeiro livro (1994) até o documentário a respeito de sua vida e trajetória composicional: *Uma Odisseia Musical*, de 2004.

O seu trabalho nos mostra um potencial de aglutinação versátil e sagaz entre diversas áreas da arte e do conhecimento, fazendo dialogar a literatura, o cinema, a política e outros com sua música. Fruto da alteridade entre o pensamento musical do compositor com outras vertentes e correntes da criação musical, artística e criativa do século XX - inclusive a *pop art* - é este um processo de criação que nos parece, e que é o objeto de nosso estudo, acorde com o que propõe Scarpetta em seu livro *L'Impureté* (1985) e resumido em uma palavra: impuro.

Segundo Adriana Francato, pode-se classificar a produção musical dele em três grandes períodos: Formação (de 1945 a 1959), Experimentalismo (de 1960 a 1982) e Pós-Tudo, denominada por ele mesmo como sua última fase de produção (de 1982 a hoje). (FRANCATO, 2003, p.6). Mendes tem a sua segunda fase composicional marcada pelo experimentalismo típico da vanguarda (1960-1982).

De formação comunista, já havia composto várias obras de caráter eminentemente político nos anos 50 como *Lamento* (sobre um velho texto chinês de Tchu Luan), e *Fala Inicial do Cancioneiro da Inconfidência* (texto de Cecília Meireles). Sua obra *Motet em Ré menor* (1967 - sobre o texto de Decio Pignatari *Beba Coca Cola*) promove uma crítica a essa multinacional, e sua peça para piano *The Three Fathers* (1984) faz uma homenagem aos três





padres nicaraguenses, Ernesto e Fernando Cardenal e Miguel D'Escoto. O compositor declarou: “Não sou propriamente um compositor de música engajada como o foram, por exemplo, Hans Eisler, Cornelius Cardew. Mas sou uma pessoa politicamente engajada. E minha música, sempre que tomo uma posição política, reflete em parte essa atitude.” (MENDES, 1994, p. 271)

Na terceira fase podemos destacar a mistura de procedimentos composicionais em obras como *Gregoriana* (1983 - trompa em F), *Ulysses em Copacabana Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour* (1988 - flauta, clarineta, trompete, sax alto, 2 violinos, viola, violão contrabaixo e piano), *Rimsky* (2000 - para quarteto de cordas e piano) e *Étude de Synthèse* (2004 - piano), além das que apresentam algumas características minimalistas, que discutiremos adiante. Em seu segundo livro, Mendes afirmou:

[...] perdi toda vergonha de fazer qualquer tipo de música, manipular todo tipo de significado musical. Disso resulta uma música que pretendo semântica, que construo com a fusão, a química que faço de linguagens muito variadas, de nossos dias, da antiguidade, linguagens altamente artísticas ou menores, até vulgares, dentro de uma tradição barroca e eclética da arte americana. Sou, sempre fui, um músico misturador, promíscuo. Faço combinações nada ortodoxas, absolutamente livres, sem a menor cerimônia, entre os dados musicais de todos os tempos, de todas as culturas, de todos os níveis. O velho antropofagismo, coisa tão brasileira! (MENDES, 2008, p. 154)

O compositor circula com desembaraço entre os mais variados sistemas musicais, notando-se que desde 1982, considerável parte de suas obras mostra algumas peculiaridades inerentes ao minimalismo. Ele faz observar em seus procedimentos um gosto pelo repetitivo, mencionando no seu primeiro livro que algumas peças dele para piano têm caráter minimalista, mas não totalmente, pois quase sempre acrescenta uma parte B, desenvolvida, para quebrar o repetitivo. (MENDES, 1994, p.213)

Como resultado parcial das investigações da tese *Pós-minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes*, apresentamos aqui uma análise da obra “Ventos Alísios”, que faz parte do tríptico *Três Contos de Cortázar*.





3. Ventos Alísios

As peças “Diálogo de Ruptura”, “Ventos Alísios” e “Apocalipse de Solentiname” compõem a obra que se intitula *Três Contos de Cortázar* (1985), na qual o compositor faz um tributo ao escritor argentino Julio Cortázar. Sobre este tríptico, que foi composto para a pianista Beatriz Roman, Mendes declarou:

[...] decidi compor três peças com os três títulos destes seus contos e algum tipo de referência a eles: *Diálogo de Ruptura*, duas estruturas musicais, minimalisticamente repetidas como perguntas e respostas obsessivas; *Ventos Alísios*, em que as terças do tema inicial fazem alusão ao *Blue in Thirds* citado no conto; um momento mais romântico, mais *cantabile*, situa o personagem italiano, e um sopro meio desesperado, angustiado – o espírito geral do conto – perpassa toda a peça... (MENDES, 1994, pp.210-211)

O conto *Ventos Alísios* narra a história de um casal, Mauricio e Vera, que na tentativa de resolver o desgaste da relação, procura numa viagem à Mombança aventuras com novos parceiros, Sandro e Anna, sendo este o momento de cume da trama, ao termos um aumento no número de personagens. Findando o conto com um diálogo entre Sandro e Anna, Cortázar não retoma o casal principal da história, deixando em suspenso o final da trama. A narrativa do conto termina em suspenso, com uma conversa, daí pode-se inferir que devido a isto Gilberto Mendes, ao final da peça, construiu a Coda sem caráter de resolução ou repouso.

Apresentamos a análise a seguir, que está dividida em três patamares: Macro-Análise, com o modelo de análise proposto por White (1994), Média-Análise, privilegiando o modelo analítico previsto por Warburton através de Cervo (2005), e Micro-Análise, para esta usando as terminologias descritas por Schoenberg em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (1991).

3.1 Ventos Alísios Macro-Análise

A peça é construída com a repetição dos blocos A, B e C. Em relação à forma, a obra é dividida em três grandes seções, que denominaremos com letra





minúscula para não confundir a nomenclatura com a dos blocos. A seção a vai até o compasso 145, a seção b do compasso 161 ao compasso 180 e a seção a' do compasso 193 ao compasso 243, finalizando com a coda do compasso 247 ao compasso 250. Observa-se que a seção b é muito menor que a seção a e a seção a' e que a Coda é curta, diferente da coda de *Diálogo de Ruptura*.

Entre as seções temos compassos criando transições. Mendes compara a seção b de *Ventos Alísios* com as valsas berlinenses dos anos 30:

Um filme recente de István Sabo, *Mephisto* [...] apresentou uma belíssima valsa desses anos 30 berlinenses [...] Meus *Ventos Alísios*, em sua parte B, refletem o espírito musical dessa época, que ficou na minha lembrança para sempre. Espírito que Richard Rodgers soube tão bem transportar para New York. (MENDES, 1994, p. 29)

Ritmo: na obra predominam a métrica ternária, mas sem fórmula de compasso. O ritmo é fortemente marcado pela presença de semínimas e mínimas pontuadas na linha do baixo. Ocupando papel de destaque após as figuras rítmicas citadas, temos as semínimas ligadas, formando síncopas, e também o uso de colcheias num pequeno trecho de transição antes da entrada da seção b e na coda da música, e duas figuras de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, na seção b, situadas nos compassos n. 178 e n. 180, criando uma variação rítmica. Constituído praticamente por figuras semelhantes, o bloco A caminha para uma estabilidade conferida por uma construção rítmica linear, a partir de semínimas e mínimas pontuadas.

Os blocos B e C apresentam contraste rítmico em relação ao bloco A, sendo construídos em cima de síncopas e constituídos por acentuações que diferem da intenção ternária da música apresentada no bloco A. Isto confere na totalidade dos blocos B e C uma estrutura irregular de tempo, ainda dentro de uma estrutura aparentemente ternária. A seção a tem velocidade de andamento em 168 bpm, com indicação com anima (*un poco angoscioso*) sempre legato. O trecho de transição para seção B apresenta queda na velocidade de andamento, indo para 72 bpm, sendo que na seção b há a retomada da velocidade de andamento em 168 bpm (con brio). Na coda

82

82
Diálogos
-
82





acontece a segunda queda de andamento, finalizando a música na velocidade de andamento em 56 bpm e indicação “*perdendosi*”.

Melodia: há predominância unicamente de movimentação por graus conjuntos na melodia executada pela mão direita do bloco A. Presença de linha melódica angular (que se apresenta com saltos) no bloco B, que se repete com pequena alteração no bloco C. Por mais que a sonoridade aponte Sol como um centro de repouso, a mesma nota não aparece em nenhum momento na melodia do referido bloco. O bloco A se ligaria a uma ambiência do blues, uma aproximação na essência da obra musical citada no conto, que é *Blues in Thirds*, da autoria de Earl Hines (1903 - 1983).

Figura 01. Tema de abertura de *Blues in thirds*.

Blues in Thirds

Earl Hines



Fonte: <<http://cjam.lassecollin.se/songs2/bluesinthirds.html>>. Acessado em 19 de maio de 2017

Harmonia: O bloco A contém sonoridade relacionada ao campo harmônico de sol menor natural, com a ocorrência de alterações oriundas do modo sol dórico, presença de muitas tríades e acordes em bloco, como afirma Alessio:

Várias obras de Mendes pós-1980 apresentam um largo uso de harmonias inspiradas na música popular norte-americana (...). As reminiscências dessa harmonia podem ser encontradas de forma mais diluída, em arpejos e *bluenotes*, ou de forma mais marcante, em blocos ou acordes *plaqué* (ALESSIO, 2012, p. 1415)

O efeito harmônico nos blocos B e C é de oposição às ideias do bloco A, os aglomerados são esparsos no espaço bidimensional da partitura, o resultado disso é oposto a qualquer ideia de unidade relacionada a melodia acompanhada como ocorre no bloco A, por conta da ocorrência de muitos saltos. Dada a velocidade do andamento, as dissonâncias acabam por serem diluídas também,





porém, ficam um tanto mais evidentes que no bloco A, por conta do grande destaque dado às extremidades dos agrupamentos sonoros. A seção b se mostra enquanto variação do bloco A, da seção a. Contrastando e se consolidando numa sonoridade em *mezzoforte*, nebulosa, que sugere no compasso 165 um ligeiro repouso em mi bemol, para logo após dar início a um trecho sem identidade tonal:

A escrita de acordes sucessivos em posição fechada, portanto, poderia ser entendida com uma alteração textural na escrita linear, complementando-a com volume, porém mantendo a unidade de acontecimentos. Esse tipo de escrita transforma o acorde em uma espécie de “ponto”, em uma estrutura fechada em si mesma, sem relação de função tonal com outro acorde, resultando em uma entidade independente, como uma nota. O acorde sem função harmônica teria um papel colorístico, textural, não direcional. (ALESSIO, 2012, p. 1415)

Aqui as dissonâncias se apresentam de forma mais evidente que na primeira seção da música, fato que é direcionado pelos blocos de variação que antecedem esta seção. A Coda apresenta agrupamentos sonoros constituídos pelas notas Lá¹, Si², Ré³, Mi³ e Sol^{#3}, encerrando a música com harmonia de caráter suspensivo, como todo o restante da música.

Som: o aspecto textural tem grande importância ao longo da música. O bloco A apresenta textura homofônica e por conta disso certa coesão, melodia por graus conjuntos, acordes fechados, pouca distância entre as vozes dos agrupamentos sonoros. Já os blocos B e C são o contraste da ideia do bloco A, diferem em peso em relação à textura de A. Nos blocos de variação presentes entre os blocos A, B e C ao longo da música, temos pouca construção da variação dessa configuração textural. Nos primeiros blocos de variação a configuração textural é muito semelhante à do bloco A, por conterem uma estrutura mais homofônica e densa, por conta do pouco espaço vertical entre as vozes dos agrupamentos sonoros. Antes de a música culminar no seu primeiro “ponto de parada” (pausas dos compassos 144 e 145), os blocos sonoros adquirem maior densidade por conta da adição de mais notas, configuração esta que vai se aproximando de uma variação das ideias dos





blocos B e C. A seção b da peça evidencia-se enquanto uma fusão dos blocos A, B e C da seção a, começa com configuração homofônica e espaçamento similar ao do bloco A, que vai sendo diluída partir do compasso 166, por conta do espaçamento vertical que começa a ocorrer nos complexos sonoros. A clave de fá segue com configuração textural coesa, de caráter homofônico até o fim da seção. A música desenvolve-se após a seção b, retomando A e se encaminhando para a Coda sem acontecimentos texturais de maior destaque, tendo somente a Coda uma configuração de destaque. A Coda tem em seu início uma textura com bastante espaçamento entre as vozes, agrupamento sonoro aberto no primeiro compasso (leia-se compasso nº 247); no seu segundo compasso contém um movimento de redução do espaçamento, condensando o material, para no terceiro compasso ocorrer um novo espaçamento vertical e horizontal, que vai até o quarto compasso da Coda (último da música).

Figura 02. Bloco principal de “Ventos Alísios”

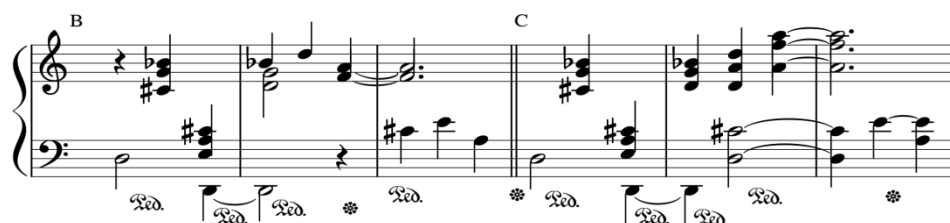
Bloco A



Fonte: acervo da autora.

Figura 03. Bloco principal de “Ventos Alísios”

Blocos B e C



Fonte: acervo da autora.

3.2 Ventos Alísios Media-Análise





Ritmo: É linear, com ausência de fórmula de compasso. A configuração rítmica tanto do bloco B como de C tem presença de síncopas, contrastando com o bloco A. Melodia: no bloco A a melodia é constituída por graus conjuntos. Nos blocos B e C a melodia é angular, composta unicamente por saltos.

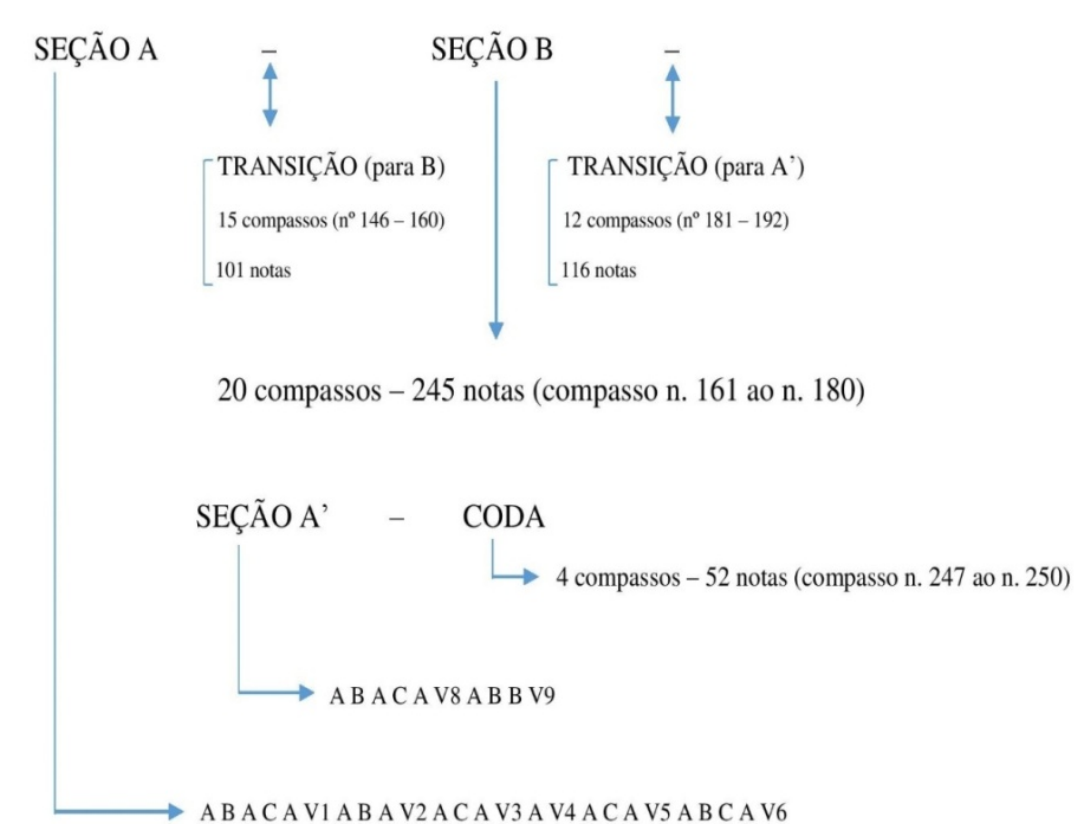
Harmonia: no bloco A a polarização está orbitando ao redor de sol; nos blocos B e C o campo harmônico é situado no modo menor harmônico de Ré, mas sem emprego de direcionamento tonal. Som: no bloco A apresenta caráter homofônico. Nos blocos B e C não encontramos nenhuma indicação de dinâmica, mas muitas indicações de pedal, textura em oposição ao bloco A, mais espaçada verticalmente e horizontalmente

Dentre as feições que uma música pós-minimalista possui, e seus processos de repetição, aqui observamos por meio da análise que *Ventos Alísios* possui dois momentos de “parada”, momentos estes que são a representação da finalização inesperada. Outra característica que remete ao Pós-minimalismo é que possui ritmo harmônico rápido, contrapondo-se ao ritmo harmônico lento, uma das feições do minimalismo clássico. A estrutura constituída por blocos que se repetem ao longo da peça (A, B e C), é outro fator preponderante para o seu caráter minimalista, porém, a análise permitiu constatar um trabalho de acréscimo e subtração de vozes em trechos que ocorrem entre a repetição dos blocos até culminar no uso de oitavas na segunda seção da música (seção b), sendo que na reexposição ocorre uma rarefação da textura. (seção a’). De acordo com a terminologia de Warburton (apud CERVO, p 16), este processo de incremento e subtração de textura em obras de feição minimalista é denominado de “textural additive process”. Nos trechos de variação o compositor se utiliza, à sua maneira, da técnica chamada *liquidação* (SCHOENBERG, 1991). Para melhor compreensão da peça *Ventos Alísios*, temos a estrutura da música da seguinte forma, onde V representa os trechos onde ocorrem variações do material dos blocos A, B e C.





Gráfico 01. Gráfico representativo da Média. Análise da obra “Ventos Alísios”.



Fonte: acervo da autora.

3.3 Ventos Alísios Micro-Análise

Na tentativa de apresentar uma análise que aborde vários aspectos presentes na música acabamos por chegar à seção Micro-Análise, na qual utilizaremos a abordagem de Schoenberg e respectivas nomenclaturas encontradas em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*.

A partir das ferramentas propostas iremos apresentar alguns exemplos de como o compositor desenvolveu o material dos blocos nas variações, o que ocorre através do processo aditivo e subtrativo textural.

Um artifício ao qual Mendes recorre constantemente é a transposição, tratando o pequeno encadeamento i – iv como *motivo de acompanhamento* (SCHOENBERG, 1991):





Figura 04. Compassos 106 e 107



Fonte: acervo da autora.

Esta movimentação harmônica acontece no término do quinto trecho de variação para retornar à repetição dos blocos da seção a. Considerado um acompanhamento de caráter homofônico, é enquadrado por Schoenberg nos tipos de acompanhamento *à maneira coral*. Ainda sobre acompanhamento, Schoenberg afirma: “Raramente o motivo de acompanhamento pode ser trabalhado de maneira análoga ao de uma melodia ou tema, com suas grandes variedades”, o que Mendes, com suas influências da música popular estadunidense, contradiz no trato harmônico ao realizar este tipo de movimentação que ocorre nos trechos situados nos compassos 189 ao 192, e nos compassos 238 ao 241. Semelhante a este trecho temos:

Figura 05. Compassos 68 e 69



Fonte: acervo da autora.

A variação é tomada como basilar por Schoenberg para a estrutura da música, nisso cita palavras de Heráclito que define o contraste como o “princípio do desenvolvimento”. Além dos processos de variação motívica e temática, temos também a combinação dos processos de variação, nos tornando claro o trabalho do compositor sobre a música:





Figura 06. Compassos 99 ao 102

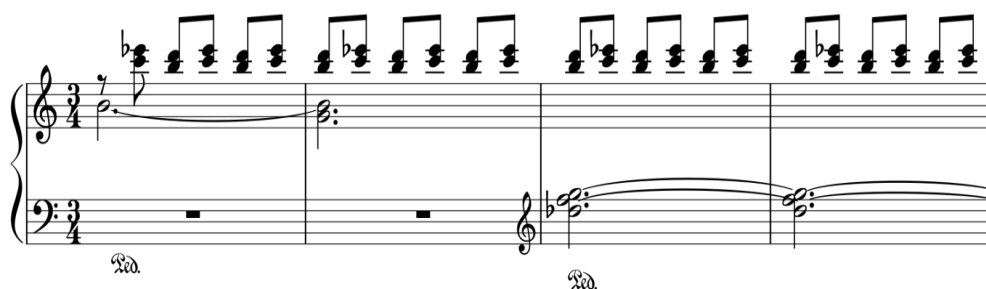


Fonte: acervo da autora.

Aqui temos os dois últimos compassos do bloco A, e logo em seguida o início do quinto trecho de variação da seção A da música, onde ocorrem redução e transposição. Ambas referentes ao movimento melódico no final do bloco A, que continua se repetindo a partir do compasso 101, de forma transposta, mas com a omissão de notas executadas pela mão direita no primeiro tempo do compasso.

Referente ao processo de *liquidação*, o mais evidente é o trecho de transição para a seção b, onde encontramos *resíduos* (SCHOENBERG, 1991, pp. 89 e 90)

Figura 07. Compassos 155 ao 158



Fonte: acervo da autora.

Neste trecho a informação do motivo do bloco A é condensada, sendo este trabalhado unicamente o movimento de semitom descendente e ascendente entre Mib5 e Ré5 na mão direita. Na música tonal clássica este procedimento composicional denominado *liquidação* promove como fim a dissolução da *sentença*, através da variação, a diferença aqui é que Mendes aplica o método a um material que não chega a ser uma sentença, mas aplica-o em todos os elementos presentes nos blocos A, B e C. Com isto, o compositor





consegue carregar a música para a dissolução de sua sonoridade original, permitindo a existência deste trecho de caráter suspensivo antes da entrada da seção b. Percebe-se aí suas conexões com os clássicos que tanto admirava desde sua infância.

3.4 Síntese da Análise

Estética da Impureza: Através do estudo desta obra de Mendes pode-se perceber a mistura de seus procedimentos pelo viés da Estética da Impureza defendida por Scarpetta como no uso de elementos do jazz (arpejos, *bluenotes* e acordes *plaqué*). A ambiência sonora do bloco A se conecta a obra musical citada no conto. *Blues in Thirds* é estabelecido desde o início do conto por Cortázar como sendo uma espécie de tema do primeiro casal, que logo após a aventura parte de Mombaça, momento em que a música de Hines é rememorada. Mendes usa o sistema tonal de forma “impura” por não almejar um direcionamento claro, sem se preocupar com a condução harmônica, ou seja, por apresentar frequentemente uma harmonia de caráter suspensivo. Os acordes muitas vezes têm um papel colorístico, textural, não direcional, assim como o conto de Cortázar se desenrola, ou seja, sem um caráter teleológico, mas criam um caráter desesperado e angustiado, como é o espírito geral do conto.

Pós-minimalismo: *Ventos Alísios* é uma espécie de música tonal de pulsação estável, usa a repetição para a textura e não para definir toda a estrutura, conforme preconizou Gann (in POTTER, *et al*, 2013). Nesta obra o compositor se aproxima dos sistemas modal e atonal como uma expansão do sistema tonal. Encontramos aqui os três fatores elencados por Cervo e diversos do Minimalismo inicial: mistura de outros procedimentos composicionais com o minimalismo, destaque na expressividade melódica e que estas obras são estruturadas em seções contrastantes, com quebra do senso de continuidade do minimalismo estrito dos anos iniciais. (CERVO, 2007)





4. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Através do estudo e análise da obra *Ventos Alísios* de Mendes pode-se perceber a mistura de seus procedimentos pelo viés da Estética da Impureza defendida por Scarpetta, corroborando o uso do conceito de Pós-minimalismo, já que este surge com a marca da impureza, no território desta.

A análise desta corrobora o escopo da pesquisa em andamento *Pós-minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes*. Isto porque nesta tese perscrutamos como Mendes usa o minimalismo em sua terceira fase composicional, com agenciamentos prenhes de impureza, descortinando um Pós-minimalismo brasileiro. Conforme Mendes pontua em seu artigo *Do velho Jazz ao Rock and roll* há um “inestimável lucro que traz a mistura impura, vale dizer, o intercâmbio cultural.” (MENDES, 2013, pp 163-166).

Observa-se também em *Ventos Alísios* o destaque na expressividade melódica e a mistura de outras tendências composicionais com o minimalismo, sendo estas obras estruturadas em seções contrastantes, características do Pós-minimalismo. Combinando tendências composicionais do minimalismo estadunidense com linhas melódicas expressivas, Gilberto Mendes mobiliza a Estética da Impureza para criar uma obra que remete ao Pós-minimalismo, como algumas obras de Arvo Part ou de John Adams, por exemplo.

O estudo desta obra nos leva a considerar ser esta sua terceira fase composicional um período onde se sobrepõem ressonâncias minimalistas a uma química de linguagens múltiplas e de mistura de protocolos, navegando Gilberto Mendes entre estilos diversos sob o signo da liberdade criadora, com obras ímpares ricamente impuras e significativas.





REFERÊNCIAS



- ALESSIO, B. A escrita pianística de Gilberto Mendes a partir de 1980. **Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música**. 2012. pp. 1409-1418.
- CERVO, D. **O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.
- CERVO, D. Minimalismo e Pós-minimalismo: distinções necessárias. In: **Debates**, n.9, pp.35-50, 2007
- CHAGAS, P. G. e W: ética e estética. In: VALENTE, H.; SANTHIAGO, R. (org.). **O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro** São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- FRANCATO, A. A. **Astmatour de Gilberto Mendes**: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003
- MENDES, G. **Música, Cinema do Som**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MENDES, G. **Viver sua Música:** Santos: Realejo Edições, 2008.
- MENDES, G. **Uma Odisséia Musical**: dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994.
- POTTER, K.; GANN, K.; SIÔN, P. ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate, 2013.
- SCARPETTA, G. **L'Impureté**. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.
- SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.
- WHITE, John D. **Comprehensive musical analysis**. London: The Scarecrow Press, 1994.
- ZAGO, R. S. de B. **Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes**. São Paulo, 2002.

