

ARTIGOS CIENTÍFICOS - MÚSICA EM GERAL

Estética da impureza na análise de duas obras de Gilberto Mendes

Rita de Cássia Domingues dos Santos (Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso)
rita.domingues@gmail.com

Teresinha Prada (Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso)
teresinha.prada@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta considerações em torno de duas obras de Gilberto Mendes (1922) sob os pressupostos da *Estética da Impureza* de Guy Scarpetta (1985) cuja teoria sustenta a preponderância da mistura nas obras de arte. Para Scarpetta, a vanguarda primou pela pureza de seus procedimentos, em oposição ao momento seguinte, no qual prevaleceu o manejo da transversalidade das referências. *Für Anette* (1993) e *Issa* (1995) foram escolhidas por serem da terceira fase composicional de Mendes, que teria sido marcada pela mistura de processos composicionais ao Minimalismo. É feita uma contextualização do Minimalismo em composições contemporâneas e um exame destas duas obras pelo viés analítico-musical de Warburton (1988), Schoenberg (1991) e Cervo (2005, 2007).

Palavras-chave: Estética da Impureza; Gilberto Mendes; Vanguarda.

The impurity aesthetics in the analysis of two works of Gilberto Mendes

Abstract: This paper presents considerations over two works of Gilberto Mendes (1922) under the perspective of Impurity Aesthetics by Guy Scarpetta (1985) whose theories support the tendency of technique blending in artworks. To Scarpetta, the avant-garde gave great value for the purity in its procedures, in opposition to the following moment, in which prevailed the handling of cross-cutting references. *Für Anette* (1993) and *Issa* (1995) were chosen because they are in the Mendes' third compositional phase, which has been marked by a blending of compositional processes to Minimalism. A contextualization of Minimalism in contemporary compositions was made, as well as an examination of these two works by the analytical-musical point-of-view of Warburton (1988), Schoenberg (1991) and Cervo (2005, 2007).

Keywords: Impurity Aesthetics; Gilberto Mendes; Avant-garde.

Estética de la impureza en el análisis de dos obras de Gilberto Mendes

Resumen: Este artículo presenta consideraciones en torno a dos obras de Gilberto Mendes (1922) bajo los presupuestos de la estética de la impureza de Guy Scarpetta (1985), cuya teoría sustenta la preponderancia de la mezcla en las obras de arte. Para Scarpetta, la vanguardia primó por la pureza de sus procedimientos, en oposición al momento siguiente, en el cual prevaleció el manejo de la transversalidad de las referencias. *Für Anette* (1993) e *Issa* (1995) fueron escogidas por ser parte de la tercera fase composicional de Mendes, que habría sido marcada por la mezcla de procesos composicionales al minimalismo. Se hace una contextualización del minimalismo en composiciones contemporáneas y un examen de las dos obras desde el marco analítico-musical de Warburton (1988), Schoenberg (1991) y Cervo (2005, 2007).

Palabras clave: Estética de la Impureza; Gilberto Mendes; Vanguardia.

Introdução

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa em andamento “Ressonâncias minimalistas na obra de Gilberto Mendes” e propõe a discussão sobre o desvelamento da Estética da Impureza em sua poética, demonstrando nesta discussão como ocorre a hibridação nos procedimentos composicionais de duas obras de Gilberto Mendes, *Für Annette* (1993 – para piano) e *Abertura Issa* (1995 – para orquestra). O termo “poética” é usado aqui de acordo com a conceituação de Pareyson no livro *Os Problemas da Estética*. Nesta obra consta:

(...) uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época (...) uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada a seu tempo. (PAREYSON, 1997, p. 17-18)

Com sua Estética da Impureza, Guy Scarpetta (1946) critica o mito moderno da especificidade ou a pureza das artes e aborda uma possibilidade de reafirmar as exigências da invenção sem negar nem o passado, nem a cultura de massa. O paradoxo que Scarpetta pontua é que a invenção pode também vir do passado: “o arcaísmo também pode, sob certas condições, produzir outra escolha do que a regressão” (SCARPETTA, 1985, p. 50).

A Estética da Impureza é a negativa da dissertação homogênea, massiva, é o texto poético sem progressão linear e lógica (oposto da tese), sendo um discurso disperso, deliberadamente estilhaçado, com lacunas, perfeitamente alusivo a uma espécie de montagem, preservando a heterogeneidade e o choque dos seus planos.

A par disso, observamos a possibilidade de existirem características da Estética da Impureza em grande parte da terceira fase composicional de Gilberto Mendes. Estudos já realizados por Francato e Santos, dentre outros, apontam três fases composicionais distintas na produção do compositor: Formação (de 1945 a 1959), Experimentalismo (de 1960 a 1982) e uma última fase de produção (de 1982 a hoje).

De acordo com a pesquisadora Adriana Francato, “pode-se classificar a sua produção musical em três grandes períodos: Formação (de 1945 a 1959), Experimentalismo (de 1960 a 1982) e Pós-Tudo, como ele mesmo denomina sua última fase de produção (de 1982 a hoje)” (FRANCATO, 2003, p. 6). Abordando a obra pianística de Mendes, Antonio Eduardo Santos divide esta produção da seguinte forma: Formação (de 1945 a 1959), Experimentalismo (de 1960 a 1982) e a fase da *Trans-Formação* (após 1982), “marcada por uma nova sintaxe (...) e para a possibilidade de uma revolução permanente” (SEKEFF *apud* SANTOS, 1997, p. 9). Acreditamos que estas divisões denotam, principalmente em sua terceira fase composicional, a questão da Impureza, demonstradas nas duas classificações (*Pós-Tudo* e *Trans-Formação*).

O compositor santista, criador de uma extensa obra, que abarca variado repertório para instrumentos solistas, voz e piano, música de câmara, peças corais e orquestrais, não opta pela insistência em uma única tendência, mas, sim, prefere a riqueza da diversidade. Além do êxito da realização artística de suas obras, Mendes também contribuiu para a renovação da música de concerto no Brasil com a criação do Festival Música Nova, sendo signatário do Manifesto Música Nova (1963).

Gilberto Mendes transita com desenvoltura entre os mais diversos sistemas musicais, observando-se que, a partir de 1982, grande parte de suas obras apresenta algumas características próprias do minimalismo. Como recorte para este artigo delimitamos duas obras com formação instrumental bem diversa, uma para instrumento solo (piano) e outra para orquestra, mas ambas da última década do século XX, século emblemático das vanguardas.

1. Morte das Vanguardas?

O conceito de vanguarda é de origem militar, conforme Bauman:

Avant-garde significa, literalmente, vanguarda, posto avançado, ponta-de-lança da primeira fileira de um exército em movimento: um deslocamento que se move na frente do corpo mais importante das forças armadas – mas permanece adiante apenas com o fim de preparar o terreno para o resto do exército. (BAUMAN, 1998, p. 121)

Ao longo do século XIX o conceito de vanguarda se estendeu a outros campos, principalmente para a política e a arte, que lhe deram um significado metafórico. Em relação

à música “(...) os movimentos de vanguarda musical sucederam-se no período pós-guerra, mantendo uma forte ligação com o projeto modernista, que se estabeleceu desde o início do século XX” (IAZZETTA, 2005, p. 233). Scarpetta afirma que “as vanguardas, até uma época recente, funcionaram segundo uma série de oposições simples, o novo contra o passado, a invenção contra o academicismo, a ruptura contra a continuidade, a revolução contra a reação” (SCARPETTA, 1985, p. 8).

Construindo nossa linha de raciocínio, importa contextualizar o sistema composicional ocidental, que pode ser considerado um sistema de prioridades no qual se ordenam as relações dualistas e antagônicas entre os componentes, e onde a lógica é definida em termos de oposições: alto/baixo, ascensão/queda, rápido/lento, melodia/acompanhamento, denso/textura aberta, *solo/tutti*, mobilidade/imobilidade, som/silêncio. Este sistema de prioridades estabelecia uma série de funções na música clássica como, por exemplo, o tema de fechamento (*closing theme*), cuja função era encerrar a exposição do movimento da forma sonata (NYMAN, 1981, p. 24).

Sobre o século XX, “o século das vanguardas”, após a Segunda Guerra Mundial a inovação e o experimento na área musical eram dominantes, ensejando entre outros, o indeterminismo, a música eletrônica e o ecletismo (SIMMS, 1986, p. 420). O experimentalismo nova-iorquino teve seu precursor em John Cage (1912-1992) e prosseguiu com Morton Feldman (1926-1987) e Christian Wolff (1934), dentre outros.

Na opinião de Scarpetta (1985, p. 14), “após um período do tabu da pureza e do ascetismo, impostos pela Vanguarda, poderia ser espontaneamente percebida, ao seu final, uma liberação com o redescobrimto do sentido do jogo e do divertido, advindo com o movimento nômade e rizomático que começou a penetrar nas poéticas”.

Na segunda metade do século XX, vários compositores em toda a Europa procuraram possibilidades diversas: Olivier Messiaen (1908-1992) elaborou uma arquitetura sonora estática, concebida após incursões pelo canto gregoriano e pelas rítmicas grega e hindu; e György Ligeti (1923-2006) construiu densas texturas sonoras em obras como *Atmospheres* (1961), dentre inúmeras obras que poderiam ser elencadas. Gubernikoff afirma:

A música ocidental se acreditava universal e histórica e baseava sua produção nessas premissas. As músicas do século XX, com a multiplicação das tendências e o reconhecimento das músicas de outras culturas mostraram como pode haver inúmeras possibilidades de se produzir música (GUBERNIKOFF, 1992, p. 14).

Com este amplo leque de possibilidades, observa-se que a concepção de arte não é mais direcionada pelos conceitos específicos das vanguardas, como “avanço”, “novo”, “progresso”, “pureza”. De acordo com Costa:

O que ocorre hoje é que há uma descrença nas hipóteses modernistas de progresso histórico da linguagem e, portanto, da possibilidade de uma produção “correta” ou “incorreta” deste ponto de vista. A arrogância das *vanguardas* já não tem lugar. Já não há critérios válidos, universais, para se avaliar e julgar. (COSTA, 2007, p. 84)

Outro fator que contribui para a queda da vanguarda é a postura dos compositores do período em não se preocuparem com a comunicabilidade de suas obras. Segundo Salles:

O pouco interesse despertado pela música contemporânea – restrita a festivais especializados e gravações de pouco apelo comercial – fez com que por vezes fosse atribuída uma “culpa” às inovações técnicas, aos novos paradigmas compartilhados pelos compositores e iniciados, mas inacessíveis ao grande público. (SALLES, 2003, p. 60)

Para Scarpetta (1985), a vanguarda primou pela pureza de seus procedimentos, em oposição ao momento seguinte, no qual prevaleceu o manejo da transversalidade das referências, conectado também à comunicação de massa.¹

Gilberto Mendes tem a sua segunda fase composicional marcada pelo experimentalismo típico da vanguarda (1960-1982). Na sua terceira e atual fase composicional ele se posiciona em reportagem no jornal *Estado de São Paulo* (6 de agosto de 2004) a favor da comunicabilidade através da mistura de diversas técnicas, sem descartar as contribuições da vanguarda.

Continuo usando as técnicas que adquiri experimentando uma *neue musik* darmstadtiana, mas para fazer uma outra música nova, mais nova para mim, mais ligada à comunicação de massa. Uma música semântica, às voltas com significados musicais. Uma experiência agora com linguagens diversas, de todos os tempos e lugares, em continuidade, sobrepostas, transfiguradas... (MENDES *apud* COSTA, 2007, p. 76)

Ramaut-Chevassus (1998) descreve o surgimento de um conjunto de técnicas que diz respeito a uma compreensão da música em torno do eclético e do híbrido e Buckinx classifica alguns estilos diferentes, todos com o uso de técnicas como meio de estabelecer vínculos com a audiência (BUCKINX, 1998, p. 62-63). O minimalismo, que surgiu no bojo do Moderno, traz à tona a discussão sobre simplicidade e complexidade, e o pós-minimalismo retoma a questão dos vínculos com a audiência.

2. Minimalismo e pós-minimalismo

Nos anos sessenta, surge o conceito “Minimal Art” e que diz respeito inicialmente às artes visuais, destacando-se o trabalho pioneiro de artistas tais como Sol Le Witt, Carl André e Donald Judd (SANTOS, 2004, p. 49-50). Paralelamente, outro predecessor foi o movimento da “*concept art*” que, com La Monte Young (1935), concebia a obra musical apenas como conceito (BUCKINX, 1998, p. 34).

De acordo com Nyman (1981, p. 119), La Monte Young era atraído por aspectos das composições de Anton Webern (1883-1945), sendo que o clima estático que ele viu em Webern, também encontrou na música fora da tradição ocidental. Segundo Kostka (1999, p. 296), a música minimalista, aliás, também denominada por este autor de música processual, música sistêmica e música repetitiva, teve raízes em alguns trabalhos que Cage, Wolff e Feldman compuseram nos anos 50. Ainda sobre este tema, Grout e Palisca afirmam:

A partir de 1956, Cage foi se aproximando cada vez mais da abertura total em todos os aspectos da composição e da execução, construindo as partituras por métodos inteiramente aleatórios (...). O termo entropia, da termodinâmica e da ciência da informação, é por vezes utilizado para caracterizar a organização absolutamente aleatória que é um dos extremos da música indeterminada. O oposto é a redundância, a redução ao mínimo de informação através da igualização e da repetição extremas. Foi este o caminho que tomou uma corrente musical denominada minimalismo. (GROUT & PALISCA 2001, p. 751)

Este termo, minimalismo, foi aplicado à música na década de setenta referindo-se a várias práticas composicionais utilizadas desde o início dos anos sessenta, em particular

em Nova York e São Francisco, e cujas características (harmonia estática, ritmos e repetição padronizados) buscavam reduzir a gama de elementos compositivos. (SADIE, 1994, p. 607) Seus precursores foram o já citado La Monte Young, além de Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937). Neste período estes compositores criaram obras frequentemente denominadas minimalistas, muito embora afigure-se inadequado um único termo para descrever estilos tão diversos quanto os deles. Todavia, as características unificadoras do estilo de suas composições são: repetição e *ostinato* (portanto “mínima” em materiais compositivos), melodias e harmonias diatônicas, improvisação controlada e longa duração (SIMMS, 1986, p. 421-422).

Os minimalistas estadunidenses, em suas obras, traçam paralelos com inumeráveis músicas étnicas não ocidentais cujas características mais notáveis são a repetição e a evocação de um sentimento ritual. Neste sentido pode-se citar o interesse de Reich pelos tambores africanos e o encanto de Glass pela ciclicidade da música indiana. (ANTOKOLETZ, 1992, p. 499-500) Young e Riley envolveram-se de diferentes modos com a música indiana, enquanto seu conterrâneo Reich era simpático às estruturas rítmicas da África e da música balinesa. Em contraste a isto, os compositores minimalistas europeus apresentavam a tendência de utilizar material dos clássicos ocidentais (NYMAN, 1981, p. 135-136).

Como se pode observar, não existe uma única definição, amplamente aceita e consagrada, do que seja o minimalismo em música. Diante disso, o que se pode constatar é o uso de procedimentos ou técnicas compositivas minimalistas, como indícios que conduzem a esta discussão de terminologias, ainda em suspensão.

Continuando com mais pontos de vista, Ross vê no minimalismo uma espécie de crítica silenciosa à contemporaneidade. Em seu livro cita um estudo cultural de Robert Fink sobre este movimento:

(...) É comum a música repetitiva prover um conhecimento, um alerta, uma defesa – ou até mesmo uma simples emoção estética – em face da infinidade de relações repetitivas que, na moderna sociedade capitalista de consumo, todos enfrentamos cada vez mais (e cada vez mais e cada vez mais...). Nós nos repetimos dentro da nossa cultura. Talvez possamos nos repetir para sair dela. (FINK *apud* ROSS, 2009, p. 536)

Há autores que enfatizam o caráter processual da música minimalista, como por exemplo, Mertens, segundo o qual no minimalismo a ideia da obra é substituída pela ideia de processo, pois este tipo de música não seria estruturada na forma de uma narrativa nem tampouco expressaria subjetividade (MERTENS, 1983, p. 88).

No território do minimalismo, a função da teleologia na música ocidental é revista. Em seu texto *Repeating Ourselves: American Minimal Music as a Cultural Practice* (2005), Fink, partindo de um novo olhar sobre músicas repetitivas, ou seja, minimalismo e músicas de pulsação regular, nos oferece uma alternativa ao impasse quanto à questão de determinação da chegada a algum lugar, geralmente a um clímax ou algo equivalente, propondo uma variedade de teleologias que ele chama de “teleologias recombinantes”. De acordo com Simms:

Minimalismo tem exercido enorme influência entre outros americanos e compositores europeus da década de 80. Na Inglaterra, Gavin Bryars e Michael Nyman têm utilizado elementos minimalistas para continuar o espírito de improvisação de Cage e Cardew. A música do compositor holandês Louis Andriessen (incluindo *De Staat*, *De Tijd* e *Hoketus*) usa ostinatos minimalistas, e Glenn Branca e Paul Dresher fazem a fusão dos estilos minimalista e rock. (SIMMS, 1986, p. 428)

Neste contexto, acerca da influência exercida pelo minimalismo também em compositores brasileiros, alguns merecem especial destaque, como Gilberto Mendes, Rodolfo Coelho de Souza (1952) e Dimitri Cervo (1968), mas de uma maneira transfigurada, diferente do “minimalismo americano” dos anos iniciais, que nos levaria a indagar sobre um possível pós-minimalismo localizado e, por extensão, a um pós-minimalismo brasileiro.

Sobre o pós-minimalismo, Ross afirma que “Kyle Gann cunhou o termo ‘pós-minimalismo’, que ele descreve como uma espécie de música tonal de pulsação estável que não se define como um processo de controle como a assincronia de Reich ou os ritmos hipnóticos de Glass” (ROSS, 2009, p. 546). O termo pós-minimalismo foi usado pela primeira vez pelo crítico John Rockwell no *New York Times* em 1981, sendo que em 1983 ele se referiu a John Adams como “pós-minimalista” ao descrever sua obra *Grand Pianola Music*. Esta é baseada em uma pulsação rítmica constante, mas com momentos complexos (GANN in POTTER, Keith; *et all*, 2013).

O editor deste jornal à época, Jon Pareles, tentou uma definição curta sobre pós-minimalismo como sendo o processo composicional que “usa a repetição para a textura e não para a estrutura, abrangendo os sons do jazz e clássicos” (PARELES, 1983, p. 64). Cervo também associa a origem deste termo a Adams e Schwarz:

Enquanto nos anos 1970 já existia um debate nas artes visuais a respeito de Minimalismo e Pós-Minimalismo, a ideia de pós-minimalismo em música foi concebida muito mais tarde, na década de 1980. Pós-minimalismo em música foi originalmente associado com a produção do compositor norte americano John Adams, que começou a usar o termo ocasionalmente, denominando a si mesmo como um compositor pós-minimalista. O crítico musical, e estudioso do Minimalismo, K. Robert Schwarz mais tarde acolheu o termo e passou a adotá-lo. (CERVO, 2007, p. 36)

Este autor defende que no *Quarteto de Cordas n° 2* (1988) de Nyman, bem como nas obras *La región más transparente* (1982) de Leo Brouwer; *Stabat Mater* (1985) de Part; *Harmoniewerke* (1986) de Adams, *Viva Villa* (1987) e *A Lenda do Caboclo A Outra* (1987) de Gilberto Mendes, *Tristes Trópicos* (1990) de Rodolfo Coelho de Souza e na sua *Abertura e Tocata* (1995 - Cervo) é possível distinguir três fatores comuns entre si e estranhos ao Minimalismo estrito dos anos iniciais (1964 a 1976): mistura de outros procedimentos composicionais com o minimalismo, 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, p. 40-44).

Dentre estes três fatores, o que nos parece ser o fator mais marcante nas obras de Mendes, em foco, é o que remete à Estética da Impureza com citações e mistura de procedimentos composicionais, pois vemos que Gilberto Mendes procede dessa maneira acentuadamente nesta terceira fase, conforme vários estudos apontam. Antonio Eduardo Santos disserta sobre o antropofagismo na obra pianística deste compositor (1997). Estas características de Mendes são abordadas no artigo *O Limiar da pós-modernidade na obra de Gilberto Mendes* (Santos, 2005), sendo também apontadas na dissertação de Vera Lúcia Peres *As características pós-modernas na obra Rimsky de Gilberto Mendes* (2010), além do próprio livro de Gilberto Mendes, *Uma Odisseia Musical* (1994), onde ele discorre fartamente sobre seus procedimentos composicionais híbridos.

Veremos neste artigo como Mendes ressignifica o minimalismo quebrando o padrão de repetição com rupturas, introduzindo seções contrastantes, que apesar disto se “harmonizam” perfeitamente com o texto musical que vinha anteriormente. Passaremos então agora a discutir como estes aspectos “pós-minimalistas” se mostram nas obras brasileiras em questão através de superposições e articulações.

3. Análise da obra *Für Annette*

Für Annette (1993 – para piano) foi escrita para a cravista belga Annette Sachs, tendo sido estreada por Antonio Eduardo Santos no XXIX Festival Música Nova, em agosto de 1993. Esta obra é um tríptico formado por três miniaturas (que denominaremos *Peça I*, *Peça II* e *Peça III*).

O destaque na expressividade melódica desta obra pode ser observado na *Peça I*. Sobre esta obra, Gilberto Mendes comenta em seu livro que a música de Brian Easdale composta para o filme *Sapatinhos Vermelhos*, especialmente seu melodismo sobre o acorde de sétima maior, inspirou a abertura de *Für Annette* (MENDES, 2013, p. 31-33).

A melodia principal é antiga, Gilberto Mendes a usou no ano de 1968 na trilha musical da peça infantil “As beterrabas do Sr. Duque”, de Oscar Von Pfuhl. Na *Peça I*, de acordo com Santos:

(...) escrita em A A', em andamento de valsa lenta, cuja harmonia, forçadamente estranha à melodia, gera uma atmosfera misteriosa que o compositor afirmou-nos ser uma lembrança que deixou um clima harmônico que envolvia a música do famoso *cult movie Sapatinhos vermelhos*, uma produção inglesa do final da década de 1940, com a bailarina Moira Shearer. (SANTOS, 1997, p. 123)

Ocorre a fusão neste agenciamento composicional de outras tendências com o minimalismo (que aparecerá claramente só na segunda peça), ou seja, a possível presença da Estética da Impureza, que já surge na *Peça I* com o uso de leve matiz *jazzístico* na coda (compassos 15 a 19).



Figura 1: Coda da *Peça I* (compassos 15 a 19) da obra *Für Annette*, de Gilberto Mendes.

A segunda peça não tem notação de andamento, tem 25 compassos, usando a repetição por módulo que se apresenta por variações mínimas, gradualmente.

Segundo Santos, a *Peça II* se desenvolve a partir de um motivo melódico encontrado no compasso 180 da obra *Estudo Magno*, também de 1993, de Gilberto Mendes (SANTOS, 1997, p. 123).

De acordo com a nomenclatura de Warburton (1988), esta obra foi construída com técnicas de processo aditivo linear e textural. O compositor interpola os processos de repetição iniciais com variações melódicas e harmônicas do motivo inicial até chegar, no compasso 11, à sua liquidação neste trecho, restando apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico (SCHOENBERG, 1991, p. 59).²

Figura 2: Compasso 11 da Peça II da obra *Für Annette*, de Gilberto Mendes.

Conforme Santos, este compasso 11 servirá de ponte para uma nova seção, surgindo “com uma nova atmosfera harmônica, à maneira medieval, até chegar a um acorde perfeito maior em quintas e quartas no compasso 12 que, segundo o compositor, reforçam o aspecto medieval por ele idealizado” (SANTOS, 1997, p. 124). Este procedimento reiteraria a Estética da Impureza de Scarpetta, que conclama o uso de ambiências de outras épocas, numa colagem irrestrita e plural.

Figura 3: Compassos 12 e 13 da Peça II da obra *Für Annette*, de Gilberto Mendes.

No compasso 12, os processos aditivos texturais (WARBURTON, 1988) são retomados a partir de uma nova variação do motivo melódico inicial.

A *Peça III*, segundo Santos, tem “(...) clima harmônico que, segundo o próprio compositor, pretende remeter às suas lembranças de música alemã da década de 1930 e às canções que o mestre ouvia nos filmes musicais da antiga UFA” (SANTOS, 1997, p. 125,126).

Esta parte abandona o caráter minimalista, tem forma AB, com 53 compassos, é formada por blocos (a, b, c, d, b, c, c, e) e tem um ritmo de “valsa *swing*” constante no baixo, mais um jogo de mistura (livre apropriação de gêneros – no caso aqui o *jazz*), no que se pode aludir novamente à presença da Estética da Impureza.

Assim, concluindo, *Für Anette* é estruturada em três peças com seções contrastantes, com quebra do senso de continuidade do minimalismo estrito dos anos iniciais, caracterizando a tendência pós-minimalista. Apesar desta quebra, a consistência composicional é garantida pela “atmosfera impressionista, em contraste com o clima de cabaré expressionista na antiga *Friedrichstrasse* da Berlim do início da década de 1920, que percorre toda a peça” (SANTOS, 1997, p. 126).

4. Análise da Abertura Issa

Em 1995 Gilberto Mendes compôs a *Abertura para a Ópera Issa*, que teria libreto de Décio Pignatari. Não foi possível escrever a ópera, mas a abertura fez sucesso, sendo executada como peça autônoma. Como o personagem principal da ópera seria o poeta budista

Issa, grande hacaísta japonês, Mendes construiu esta obra com feições minimalistas, trabalhando na terceira parte com uma melodia extraída da escala *Ritsu do Gagaku*. O compositor santista comenta sobre o Gagaku em seu primeiro livro: “Estou pensando no Gagaku, a velha música da corte imperial japonesa, que no passado era interdita ao povo em geral, música reservada, só para iniciados em sua linguagem, depois de fazerem um curso para sua compreensão e prática” (MENDES, 1994, p. 61).

A *Abertura Issa* é dividida em três grandes partes (dez seções: A até I) e não se baseia em processos sistemáticos de repetição em sua totalidade, muitas vezes limitados a partes ou trechos, combinando técnicas composicionais do minimalismo estadunidense com linhas melódicas expressivas.

O compositor utilizou-se basicamente na primeira parte da obra do processo aditivo (subtrativo) textural que, de acordo com Cervo, consiste em:

(...) adicionar vozes, uma a uma, até o ponto em que toda textura se completa (...). A ideia de uma textura que se incrementa (ou se extingue) gradualmente tem muitos antecedentes na música ocidental, mas a maneira pontual como os compositores minimalistas a utilizaram, subjugando a técnica a um processo gradual, criou efeitos tímbricos de grande variedade, riqueza e sofisticação (...) Assim, o timbre ganha uma importância estrutural de relevância na música minimalista, já que ele é um elemento que pode variar de forma bastante rica e complexa, enquanto outros elementos de um processo de repetição permanecem estáticos. (CERVO, p 41, 2005)

Tem três elementos estruturais, que dividem a obra em três partes distintas, conforme discutiremos na análise.

O primeiro elemento estrutural da obra é o motivo básico 1 (ver figura 4). Na primeira parte desta obra notam-se onze variações do motivo básico 1, que aparecem nos compassos 12, 31, 41, 47, 79, 85, 96, 116 e 117, 137, 142. Estas variações sistemáticas do motivo básico minam o território usual do minimalismo, que é o padrão da repetição ostensiva com o mínimo de variações. Devido ao espaço exíguo, demonstraremos apenas algumas variações. A análise completa se encontra na dissertação *A Abertura da Ópera Issa, de Gilberto Mendes* (SANTOS, 2005).

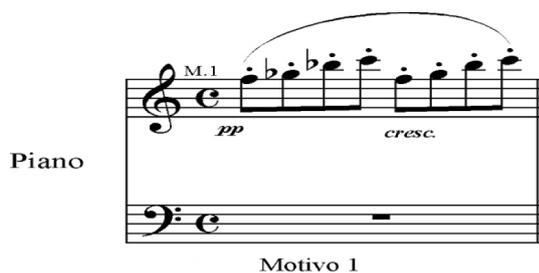


Figura 4: Motivo básico 1 da *Abertura Issa*, de Gilberto Mendes (primeiro elemento estrutural da obra).

Os Motivos 1.1 e 1.2 aparecem no compasso 12. São motivos apresentados em oitavas diferentes com variação rítmica e de articulação, com adição de contratempos e repetição de elementos.

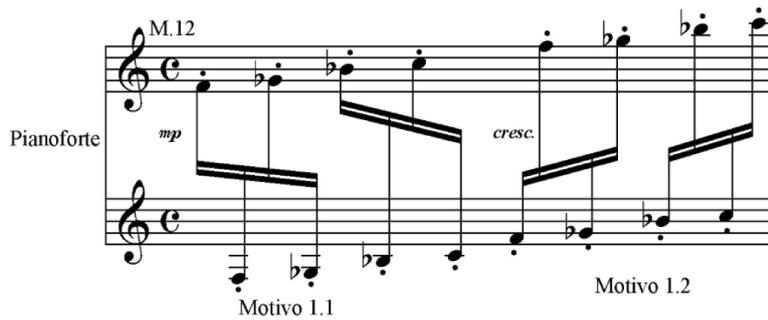


Figura 5: Motivos 1.1 e 1.2 da *Abertura Issa* de Gilberto Mendes.

O Motivo 1.3 aparece no compasso 31, com variação rítmica, melódica e timbrística, apresentada nos primeiros violinos.



Figura 6: Motivo 1.3 da *Abertura Issa* de Gilberto Mendes.

No compasso 79 o Motivo 1.6 aparece com variação no tratamento dos intervallos, de melódicos para harmônicos, e adição de outros sons (Lá bemol, Mi bemol e Si). O Motivo 1.7 aparece no compasso 85 como variação do motivo 1.6, com defasagem no ataque da voz superior do piano.

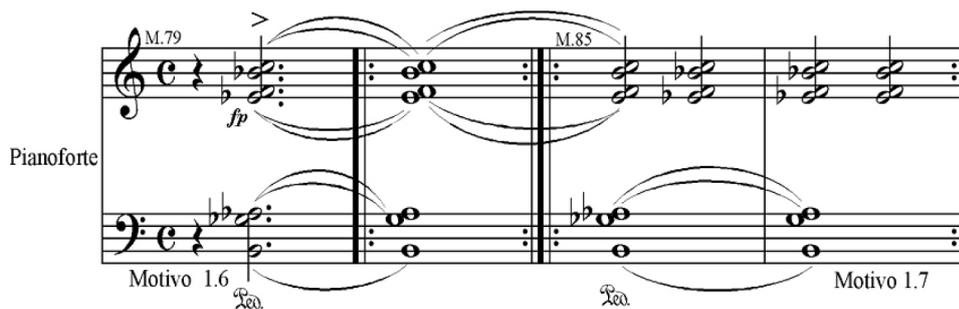


Figura 7: Motivos 1.6 e 1.7 da *Abertura Issa* de Gilberto Mendes.

O Motivo 1.13, no compasso 173, apresenta variação melódica do motivo básico 1, transposta meio tom abaixo.

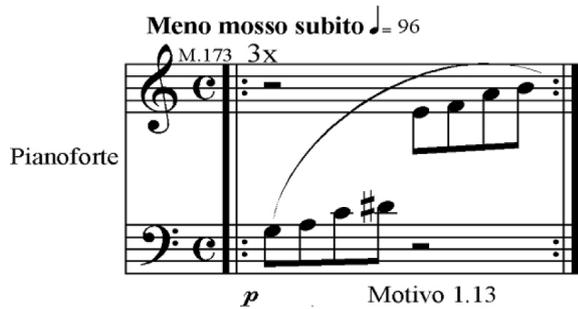


Figura 8: Motivo 1.13 da *Abertura da opera de Issa* de Gilberto Mendes.

Mendes agencia, na primeira parte da *Abertura Issa*, inúmeras variações e ainda usa este motivo inicial para criar o segundo elemento estrutural da obra, uma frase do oboé que irrompe após uma grande pausa e término da seção minimalista. Assim o Motivo 1.14, no compasso 176, compõe o início da frase do oboé com variação melódica e timbrística do motivo básico 1, transposta meio tom abaixo.



Figura 9: Motivo 1.14 da *Abertura Issa* de Gilberto Mendes.

O Motivo 1.15, no compasso 179. Apresenta variação do motivo 1.14, retrógrada com omissão de Mi e adição de Dó, sendo que compõe a continuação da frase do oboé.



Figura 10: Motivo 1.15 da *Abertura Issa* de Gilberto Mendes.

Estas variações são agenciadas de inúmeras maneiras: por variação rítmica e de articulação; por variação melódica e timbrística; por variação no tratamento dos intervalos, de melódicos para harmônicos; por supressão (fragmento) ou ampliação (acréscimo de sons); etc.. A intensa atividade rítmica da superfície na primeira parte desta obra sugere uma paisagem territorial musical vivaz, numa espécie de moto-contínuo e um fluxo intermitente de figurações rítmicas. Esses padrões geralmente são mantidos por largos períodos de tempo, sendo algumas vezes superpostos, defasados (como no caso das vozes do piano), ou ainda gradualmente modificados.

Na segunda e na terceira partes desta obra observar-se-ia mais claramente a Estética da Impureza. Assim, na seção H (compassos 168 e 169 - segunda parte), após uma grande pausa, ocorre mudança de andamento e caráter, surgindo o segundo elemento estrutural da obra, uma frase melódica no oboé que foi construída com uma variação transposta retrógra-

da do motivo 1. Nota-se que esta frase usa uma escala assemelhada ao modo mixolídio (pois polariza em Sol e tem o Fá natural), mas o acompanhamento apresenta acordes com notas que não são contempladas neste modo, caracterizando assim, mais uma vez, indícios da Estética da Impureza deste trecho. Isto porque nenhum material musical usado neste trecho é “puro”: o modo mixolídio está com alterações, e ocorre a quebra total com os procedimentos minimalistas anteriores, caracterizando o novo trecho como de textura de melodia acompanhada, com as outras linhas acompanhando homofonicamente, realizando acompanhamento harmônico, procedimento totalmente diverso do que vinha anteriormente e que não foi preparado, ocorrendo abruptamente após a grande pausa, como se fosse outra paisagem sendo descortinada.



Figura 11: Compasso 172 a 182- segundo elemento estrutural da *Abertura Issa*, de Gilberto Mendes.

O acompanhamento desta frase é executado pelo fagote apresenta a quinta aumentada, descaracterizando o modo mixolídio.



Figura 12: Acompanhamento do segundo elemento estrutural da *Abertura Issa* de Gilberto Mendes.

Na terceira parte (seção I, compassos 190 a 218) a obra apresenta o terceiro elemento estrutural, uma frase executada pelas trompas.³

Acreditamos que o caráter oriental da melodia se deva a seus dois primeiros compassos, que lembram a escala *Ritsu do Gagaku*. Esta escala é pentatônica, mas o compositor constrói a frase com notas além da escala pentatônica (compasso 192), e cria uma remiscência tonal, que logo é esmaecida pelos contornos vagos da frase, apresentando assim o sincretismo da Estética da Impureza.

Portanto, aqui também fica clara a proposta de ecletismo e impureza de Mendes, pois usa a escala Ritsu não com seu caráter solene e religioso, mas com lacunas na escala que são preenchidas estrategicamente com alturas que remetem ao sistema tonal, sistema este que não tem nada a ver com o pentatonismo da escala Ritsu que originou esta seção, como podemos observar na frase das trompas que constitui o terceiro elemento estrutural da *Abertura Issa*.



Figura 13: Escala Ritsu do Gagaku.

The image shows two staves of musical notation for the Corni instrument. The top staff is labeled 'M.190' and 'a 4', with a dynamic marking 'p dolce'. It contains a melodic line with a slur over measures 190-194, labeled 'Frase 2 1ª parte'. The bottom staff is labeled 'M.194' and 'a 4', and contains a melodic line with a slur over measures 194-198, labeled 'Frase 2 2ª parte'. Both staves have a treble clef and a common time signature.

Figura 14: Compassos 190 a 198 - Terceiro elemento estrutural da *Abertura Issa* de Gilberto Mendes.

Gilberto Mendes finaliza a obra com um acorde menor com sétima menor, meio tom abaixo do acorde anterior. A mistura de linguagens e este cromatismo harmônico são marcantes na poética deste compositor, como podemos encontrar em seu livro *Uma Odisséia Musical*.

Aprendi com Cole Porter o cromatismo que evoca paragens e estados de além distantes, que também encontramos em Kurt Weill e, pasmem, Schubert, que acabaria resultando em música havaiana de Hollywood... O Friedrich Hollaender 'von Kopf bis Fuss' utiliza (não ele, na verdade, mas o fabuloso arranjador Peter Kreuder, ao piano...) uma concatenação de acordes também utilizadas por Hanns Eisler em *Vom Sprengen des Gartens*, marcante no estilo musical da época. (MENDES, 1994, p. 22-23)

Esta obra é estruturada em seções contrastantes, com a grande pausa no final da seção G, gesto característico de obras minimalistas, que ocorre como uma finalização abrupta e inesperada, sugerindo a ideia de parada antes de iniciar a segunda parte. O destaque na expressividade melódica é acentuado na segunda e terceira partes. Nota-se também nesta obra a mistura de outros procedimentos composicionais com o minimalismo.

Considerações finais: *Gilberto Mendes, Impureza e Pós-Minimalismo*

Teorias culturais, como a de Guy Scarpetta, costumam fornecer subsídios para a abordagem das Artes e deixam possibilidades abertas para a intuição de outros processos, uma espécie de atualização de pressupostos. As superposições decorrentes devem ser traduzidas em termos que convidem não ao abandono dos complexos teórico-históricos anteriores, mas que conduzam nossa atenção à coexistência de diversas possibilidades teóricas. Assim, os termos *impureza* e *mistura* podem aludir, em geral, ao que os criadores assumem como referências *pari passu* a seus propósitos originais.

Através do estudo e análise destas duas obras 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.

Encontramos nestas duas obras 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.

Mendes na sua *Abertura Issa* mistura elementos musicais totalmente diversos como o uso de técnicas minimalistas na primeira parte da obra e o uso da escala *Ritsu do Gagaku* na terceira parte. Apresenta inúmeras variações motívicas na primeira parte, ape-

sar de usar o processo aditivo (subtrativo) textural do minimalismo, e uma quebra de continuidade a partir de grande pausa e introdução de linhas melódicas expressivas na segunda e na terceira parte da obra.

A Estética da Impureza, diferentemente das vanguardas radicais, aceita o passado e a cultura de massa, e isto dá fundamentos teóricos para que possamos ver indícios desses agenciamentos, como se observa na abertura da obra *Für Annette*, inspirada na música de Brian Easdale composta para o filme *Sapatinhos Vermelhos*, além do uso de leve matiz jazzístico na *coda*. Observa-se também em *Für Annette* 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.

O compositor encara neste período o sistema atonal como uma expansão do sistema tonal e suas obras desta época revelam seu singular imaginário musical, que vai desde as lembranças fugazes do filme que inspirou *Für Annette* até a corte imperial japonesa, expressando a individualidade do compositor, com cunho quase autobiográfico.

A análise destas duas obras corrobora o escopo da pesquisa em andamento “Ressonâncias minimalistas na obra de Gilberto Mendes”. Isto porque nesta tese perscrutamos como Mendes usa o minimalismo em sua terceira fase composicional, com agenciamentos puros 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 *Für Annette* e na *Abertura Issa* 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 destas duas peças 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. Este é o seu mister, e ele o faz com maestria.

A nossa pesquisa se abre a outra questão subjacente, a discussão acerca do denominado minimalismo (e seu pós) se configurar como um termo adequado para descrever estilos tão diversos quanto os de tantos compositores e de países/origens diferentes. Se existe um minimalismo chamado ora americano ora estadunidense e um europeu (vasto território), onde nos encaixaríamos por estes termos? Poderíamos afirmar a vigência de um pós-minimalismo brasileiro? Com certeza a problemática entrará no campo da cultura contemporânea para poder pontuar diferenças de poéticas ainda que com as feições de nosso entorno.

Notas

¹ Acerca da opinião de Scarpetta sobre a autodestruição das vanguardas, consultar páginas 13 a 16 do seu livro *L'IMPURETÉ* (1985).

² Arnold Schoenberg escreveu *Fundamentals of Music Composition* em 1967. Conforme a edição brasileira traduzida por Eduardo Seincman (1991, p. 59): “A *liquidação* é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem continuação”.

- ³ Sobre esta melodia, segundo o compositor Gilberto Mendes: “Vai chegando ao fim... E aí engata uma segunda melodia que finaliza... Uma melodia bem japonesa... e bem ocidental também, uma mistura das duas coisas. A música vai terminar aí, a orquestra fazendo... uma coisa meio havaiana.” Trecho de entrevista dada pelo compositor Gilberto Mendes *apud* SANTOS, 2005, p. 79.

Referências

- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992.
- BAUMANN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BUCKINX, Boudewijn. *O Pequeno Pomo*. Tradução: Álvaro Guimarães. São Paulo: Giordano, 1998.
- CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.
- CERVO, Dimitri. Minimalismo e Pós-minimalismo: distinções necessárias. In: *Debates*, n.9, p. 35-50, 2007.
- COSTA, Rogério. Reflexões sobre a situação da música brasileira no início do século XXI: quando a ideologia é um obstáculo para a criação. In: *Debates*, n.9, p. 73-85, 2007.
- FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. California: University of California Press, 2005.
- FRANCATO, Adriana A. *Asthatour de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2003.
- GANN, Kyle. A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÓN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate, 2013.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 2. ed. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.
- GUBERNIKOFF, Carole. *Música e representação das durações aos tempos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. Tese (Doutorado).
- IAZZETTA, Fernando. Além da Vanguarda Musical. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O Pós Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 227-245, 2005.
- MENDES, Gilberto *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à Elegância Pop/ Art Déco*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1994.
- MENDES, Gilberto. *Música, Cinema do Som*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MERTENS, Win. *American minimal music*. New York: Alexandre Broude, 1983.
- NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and beyond*. NY: Schirmer Books, 1981.
- PARELES, Jon. “Music: Six at La Mama”. *The New York Time*, 06/03/1983.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 3. ed. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PERES, Vera Lúcia Rocha Pedron. *As características pós-modernas na obra Rimsky de Gilberto Mendes*. Dissertação de mestrado. ECA- USP, São Paulo, 2008.

RAMAUT-CHEVASSUS, B. *Musique et postmodernite*. Paris: PUF, 1998.

ROSS, Alex. *O Resto é Ruído....* Tradução: Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: o pós-moderno na musica e seus reflexos no Brasil...* São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SANTOS, Antônio Eduardo. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é o pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues. *A abertura ISSA, de Gilberto Mendes: edição de partitura e contextualização*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes - ECA da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2005.

SCARPETTA, Guy. *L'IMPURETÉ*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1985.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century: Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1986.

WARBURTON, Dan. A working terminology for Minimal Music. *Integral*, v.2, 1988.

Rita de Cássia Domingues dos Santos - Bacharel em Composição e Regência pela UNESP; Mestre em Artes pela ECA-USP e doutoranda do Programa de Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT (ECCO); docente da licenciatura em Música da UFMT e coordenadora do subprojeto PIBID; membro da *Society for Minimalist Music*, participa do Núcleo de Estudos de Composição e Interpretação da Música Contemporânea - UFMT; e do grupo de pesquisa Música e Educação da UFMT.

Teresinha Prada - Bacharel em Música pela Universidade Estadual Paulista - UNESP; Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM e Doutora em História Cultural, ambos pela Universidade de São Paulo - USP; professora associada da graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT.
